

2025 № 1–2



---

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

---

# *вопросы театра* PROSCAENIUM





*вопросы меампа*  
**PROSCAENIUM**

Министерство культуры Российской Федерации  
Государственный институт искусствознания



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД КУЛЬТУРЫ

**РЕДАКЦИЯ:**

**Главный редактор**

В.А. Щербаков

**Редакторы**

М.А. Тимашева

К.Е. Стольная

**Ответственный секретарь**

Н.А. Скоморохова

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:**

А.В. Бартошевич

В.Ф. Колязин

К.А. Райкин

Д.В. Родионов

Е.В. Сальникова

Н.В. Сиповская

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*. 2025. № 1–2. – М.: Государственный институт  
искусствознания, 2025. – 416 с., ил.

ISSN 0507-3952

© Государственный институт искусствознания, 2025

© Вопросы театра. *Prosaenium*, 2025

# ПРО НАСТОЯЩЕЕ

|                           |     |                                                                                                                                      |
|---------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>зеркало сцены</i>      | 10  | Марина Токарева<br><b>«Он заплатил за всех назначенную цену»</b><br>«Самоубийца» в постановке Николая Рощина<br>на большой сцене МХТ |
|                           | 24  | Ольга Егошина<br><b>Уроки доктора Фауста</b>                                                                                         |
|                           | 34  | Наталья Витвицкая<br><b>Ловушка судьбы</b>                                                                                           |
|                           | 42  | Александр Максов<br><b>От Льва Иванова до Юрия Бурлаки,<br/>или Почти детективная история «Щелкунчика»</b>                           |
|                           | 54  | Елена Янушевская<br><b>Бессмысленное мученичество<br/>или бессмысленное насилие?</b><br>«Диалоги кармелиток» в «Геликон-опере»       |
| <i>фестивальное</i>       | 64  | Евгения Кузнецова<br><b>Сын за отца...</b>                                                                                           |
|                           | 78  | Лизавета Боровикова<br><b>Разгадке жизни равносильна</b>                                                                             |
| <i>первые<br/>сюжеты</i>  | 88  | Анастасия Мокшанихина<br><b>Найденное место</b>                                                                                      |
|                           | 102 | Мария Хализева<br><b>Точки Макберни</b>                                                                                              |
| <i>крупным<br/>планом</i> | 138 | Федор Алаторцев<br><b>Сергей Курышев – лицо<br/>Малого драматического театра</b>                                                     |

|                               |     |                                                                                                                                          |
|-------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                               | 156 | Михаил Пащенко<br><b>Остров свободы</b><br>К открытию 50-го сезона Нового драматического театра и 75-летию Вячеслава Долгачева           |
| <i>опыт и<br/>размышления</i> | 174 | Альберт Бондач, Илья Смирнов<br><b>Герой и его богиня:</b><br><b>возможности современной интерпретации</b><br><b>трагедии «Ипполит»</b>  |
|                               | 198 | Александр Серенко<br><b>Перевод зарубежной пьесы</b><br><b>как воплощение режиссерской трактовки:</b><br><b>«Король Лир» Льва Додина</b> |

## PRO MEMORIA

|                                |     |                                                                                                                              |
|--------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>феатрон</i>                 | 218 | Мариалуиза Феррацци<br><b>Первые итальянские балетмейстеры</b><br><b>при русском дворе.</b><br><b>Джованни Антонио Сакко</b> |
| <i>театральные<br/>истории</i> | 238 | Галина Коваленко<br><b>Вьетнамская трилогия Дэвида Рейба</b>                                                                 |
|                                | 264 | Надежда Мининкова<br><b>Основные темы и мотивы театроведения</b><br><b>С.Н. Дурылина</b>                                     |
| <i>штудии</i>                  | 300 | Станислав Васильев<br><b>Плач в театральной системе</b><br><b>Ежи Гротовского на примере спектакля</b><br><b>«Акрополь»</b>  |
| <i>штудии</i>                  | 320 | Наталья Витвицкая<br><b>Интерпретация классической драматургии:</b><br><b>методология Юрия Бутусова</b>                      |

|                    |     |                                                                                                                                              |
|--------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| наши<br>публикации | 328 | <b>Андрей Левинсон о балеринах<br/>русской школы:<br/>Карсавина, Трефилова, Спесивцева</b><br><i>Публ., предисл. и коммент. С.Г. Сбоевой</i> |
|                    | 358 | <b>Из давней студенческой практики</b><br><i>Публ., предисл. и коммент. Е.И. Горфункель</i>                                                  |
|                    | 384 | <b>Инна и Костя.<br/>Из истории науки о театре</b><br><i>Публ., предисл. и коммент. В.А. Щербакова</i>                                       |

## АППЕНДИКС

|     |                             |
|-----|-----------------------------|
| 394 | <b>Аннотации<br/>Авторы</b> |
|-----|-----------------------------|





**PRO НАСТОЯЩЕЕ**

## **«Он заплатил за всех назначенную цену»**

«Самоубийца» в постановке Николая Рощина  
на большой сцене МХТ

**...Громко печатает невидимая машинка.  
Удары клавиш, длинный взвизг  
переводимой каретки размечают ритм  
ушедшей эпохи: на заднике возникают  
строки. Письмо Станиславского Сталину:  
«Вы уже знаете, что Художественный театр  
глубоко заинтересован пьесой Эрдмана  
“Самоубийца”, в которой театр видит  
одно из значительнейших произведений  
нашей эпохи... В настоящее время пьеса  
находится под цензурным запретом.  
И мне хочется попросить у Вас разрешения  
приступить к работе над комедией  
“Самоубийца” в той надежде, что Вы  
не откажете нам посмотреть ее до выпуска  
в исполнении наших актеров. После такого  
показа могла бы быть решена судьба этой  
комедии...»<sup>1</sup>**

И судьба была решена.

История пьесы мистически связана с ее названием. На сцене МХТ девяносто с лишним лет назад ее запретили. Мейерхольду тоже не дали ее выпустить, хотя спектакль был почти готов. После ареста Эрдмана текст «закрыли» почти на полвека. Первым в 1982 г. его удалось поставить Валентину Плучеку. Позже «Самоубийца» появлялся на сцене не раз, но оставался архаичным, притертым к своей эпохе, неким драматургическим памятником, чей секрет комического, казалось, остался далеко позади, во времена создания. Почти никто, за исключением Сергея Женовача, так и не сумел оживить текст <sup>2</sup>.

Николай Рощин на большой сцене МХТ смог.

На сцене огромная, накренившаяся, прислоненная словно бы к углу бытия крышка гроба. Слово «домовина», последний приют, обретает здесь конкретность и буквальность; в крышке – обиталище героев спектакля: голое, низкое, серое пространство, скошенные окна, узкая дверь. Дощатое все. Родословная дощатого изделия в России вместительна: от деревенского нужника до первого варианта мавзолея, от лагерного барака до гроба. И она вчитана в декорацию.

Глядя на сцену, публика мгновенно понимает, отчего Подсекальников стал помышлять о самоубийстве: под гробовой крышкой теснота и лютая тоска.

Рощин – всегда сценограф своих режиссерских сочинений. Именно с помощью сценографии героем спектакля становится атмосфера существования – выговоренная почти столетним текстом Эрдмана, но определенная внутренним текстом нашего времени.

В спектакль Рощин впускает не только послы самого автора, но и тех своих предшественников, с кем он вступает в неслышимый диалог, учитывая и пародируя. Возможно, именно это «лечит» пьесу от одномерного прочтения.

...Что, казалось бы, прочнее связано с густым советским бытом, чем сцена с ливерной колбасой? Подсекальников просыпается среди ночи на своей постели, формой соответствующей подставке, на которую ставят гроб для прощания, и будит простертую рядом жену вопросом, не осталось ли с обеда колбасы. Та, причитая, идет на кухню и возвращается со свисающей трубкой ливера, а Подсекальников на фоне ее монолога проникается острой жалостью к себе, «человеку без жалованья», отвергает и черный, и белый хлеб с вожделенной колбасой, объясняя: «Ты мне ее



«Самоубийца». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.  
Фото А. Торгушниковой

со вступительным словом будешь намазывать...» Так, с острого приступа голода начинается движение сюжета. Но за окошками комнаты-гроба неожиданно распаивается холодная бездна космоса. И это, пожалуй, уже вторжение иной, грозной вселенной другого автора, Федора Достоевского, – значимого для Эрдмана, но им же вызывающе сниженного, травестированного в пьесе.

О следах Достоевского в драматургии Эрдмана написано немало. Филологи давно эти следы различили и стали изучать. Но в сценическом тексте они, кажется, появляются впервые. Внезапная рифма коммуналки и мерцающей космической непостижимости строит вертикаль постановки: ее подтексты и обобщения. К середине 20-х гг. XX в., времени работы над «Самоубийцей», Достоевский всего сорок лет как умер. Он еще не успел забронзоветь в хрестоматиях. Эрдман, по свидетельствам современников, внимательно читал роман «Бесы». И его, видимо, никак не пугало, что сюжет самоубийства во имя идеи, сюжет с обеляющей предсмертной запиской со времен публикации романа стал широко известен. К тому же спектакль по роману под названием «Николай Ставрогин» был поставлен Немировичем-Данченко за пятнадцать лет до написания «Самоубийцы», и у образованной

публики, можно предположить, оставался на слуху не только из-за своего художественного качества, но и потому, что вызвал настоящий раскол в среде, жесточайшую дискуссию, многое определившую в правилах существования русской литературы и театра советских времен.

Спор, что хорошо, а что вредно для России, что важно для ее будущего, а что губительно, по выходе спектакля «Николай Ставрогин» открыл Максим Горький, опубликовав статьи «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”». Они клеймили целое культурное явление: «Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии – к демократии, к народу, к общественности и науке... И Достоевский велик, и Толстой гениален, но Русь и народ ее – значительнее, дороже Толстого, Достоевского и даже Пушкина...»<sup>3</sup>

Став «великим пролетарским писателем», Горький свои идеи, мы помним, тщательно уложил в прокрустовы принципы социалистического реализма. А в 1913 г. понадобился весь человеческий такт и вся дипломатическая выдержка Владимира Ивановича Немировича-Данченко, чтобы встать даже не над схваткой, а вне ее. Горький определил Достоевского вредным писателем. А режиссер спектакля спокойно обозначил такой взгляд на вещи как узкий, партийный, нехудожественный. Но осенью 1913 г., даже в состоянии «общественного психоза» (характеристика того же Немировича), Горькому был дан резкий отпор. Тогда, за девять лет до отправки «философского парохода», в баталиях вокруг спектакля принял участие цвет русской мысли: Дмитрий Мережковский, Сергей Булгаков, Максимилиан Волошин, Вячеслав Иванов...

Обольстительность зла, бесовство в формах шаржа и антигеройства, предельность выбора, поиски Бога – обо всем этом спорили в тринадцатом году, бросая, как теперь понятно, длинную тень в наступившее столетие.

Но никто из участников полемики, при всем колебании русской почвы, при всем ощущении близкого рокового разлома жизни, не мог тогда предположить, что никуда не денется, выступит из тьмы и займет главенствующее политическое положение страшное убеждение Петра Верховенского: стоит придать убийству значение общественного долга – и все будет дозволено, кровь прольется по всей земле.

Общественный долг, исполненный ценой чужой крови, – не это ли одна из главных матриц истории и одновременно основа сюжета «Самоубийцы»? Трудно утверждать, что Эрдман был знаком с этими



«Самобийца». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.  
Фото А. Торгушниковой

спорами, но их тени и отражения странным образом присутствуют в пьесе. Кстати, там и «проповедь бодрости», о которой так пекся Горький, и «общественный психоз», упомянутый Немировичем, воплощены с подлинным сатирическим размахом. В своем сознании Эрдман работает уже с мифом романа. И не кто иной, как лучший исследователь Достоевского Михаил Бахтин, словно бы именно этот авторский метод, за которым следует режиссер, определяет исчерпывающе точно: «Пародирование – это создание развенчивающего двойника, тот же “мир наизнанку”...»<sup>4</sup>.

Советская коммуналка пространства пьесы и спектакля – это и есть мир наизнанку, и именно как «развенчивающий двойник» Подсекальников произносит свой «предсмертный» монолог – про мир «без себя».

«Тик – и вот я еще и с собой, и с женою, и с тещею, с солнцем, с воздухом и водой, это я понимаю. Так – и вот я уже без жены... хотя я без жены – это я понимаю тоже, я без тещи... ну, это я даже совсем хорошо понимаю, но вот я без себя – это я совершенно не понимаю. Как же я без себя? Понимаете, я? Лично я. Подсекальников. Че-ло-век»<sup>5</sup>.

Не будем напрямую сопоставлять предсмертное богоборчество Кириллова, одного из главных героев романа «Бесы», прославленный

гамлетовский монолог и животный ужас Подсекальников перед смертным часом, но метания персонажа в попытке представить собственный финал сыгранный Иваном Волковым безукоризненно.

Поводом ментальной драмы героя становится не только ливерная колбаса, что чудом осталась с обеда. На сцену «входит» огромная, подпираемая с разных сторон женой и тещей, чудом добытая труба. Мечта. Безработный Семен Семеныч немедленно, еще не научившись извлекать из инструмента звук, не освоив гаммы, приказывает жене немедленно увольняться со службы («Бери расчет, Мария!»), он уже зарабатывает концертами огромные деньги, сказочно благоденствует: полотеры, покупка статуи, каждое утро гоголь-моголь! (Любимый учитель драматурга был, как известно, Гоголь.) И совсем по-хлестаковски Подсекальников заносится в звездные выси, проектирует несуществующее. Он старательно плюется по инструкции газетными катышками, отчаянно жмет на клапаны, но труба то гремит иерихонски, то безмолвствует, и карьера рушится, не начавшись. Труба здесь не просто музыкальный инструмент, а символ, буквальное воплощение известного выражения: «дело – труба!» «Человек без жалованья», обессилев, впервые прикидывается, как взломать чудовищную норму своей жизни самоубийством.

Фамилию герою Эрдман дал не случайную. Рыбу подсекают, чтобы вытащить из воды. Несчастливого Подсекальника тоже подсекают со всех сторон, рвут на части, как только возникает слух о самоубийце. Просто застрелиться недостаточно: надо – во имя! Пострадать – ради! Русской интеллигенции, русского купечества, искусства, духовенства, любви, то есть Клеопатры Максимовны, наконец! В торгах за последнюю волю участвуют профессиональный интеллигент, парочка нимфоманок, мясник-доктринер, писатель, поп. А сосед по квартире Калабушкин втихую берет мзду за подвиг грядущего покойника.

Не знаю, изучали ли авторы несостоявшийся замысел Мейерхольда, но спектакль, очевидно, наследует его опыту<sup>6</sup>. Использован главный мейерхольдовский инструмент – гротеск. Жанр: сатирическая драма. Все герои спектакля – парад узнаваемых сочных типажей; Роцин берет их из сегодняшней реальности. Режиссерский расчет – на крен этой самой реальности, ее сдвиг, сумасшедшину, растворенную в воздухе времени.

Кстати, самоубийство в начале XX в. имело характер эпидемии; и в лирическом стихотворении двадцатитрехлетнего имажиниста Эрдмана, помеченного 1923 г., есть строки очень, кажется, личные:



Когда же мир глазам совсем отхорошеет  
И льдина месяца застрянет на мели,  
Простой ремень, с сука спустившийся до шеи,  
Тебя на тыщу верст поднимет от земли.  
И все пройдет, и даже месяц сдвинется,  
И косу заплетет холодная струя,  
Земля, земля, веселая гостиница  
Для проезжающих в далекие края...<sup>7</sup>

Этот мотив веселого, а на деле беспощадного пристанища для проезжающих в далекие края тоже присутствует в спектакле как бы «за кадром». Но главная музыкальная тема другая. Шлягером, лейтмотивом и даже прямой ремаркой для сценографа становится стихотворение одного из персонажей – писателя, которое Иван Волков (исполнитель главной роли и композитор спектакля) положил на музыку. В пьесе его читают на кладбище: в спектакле оно превращается в песню, звучит и в первом, и во втором акте, обретая в ключевые моменты действия почти отталкивающую актуальность:

«Что хочешь пей, как хочешь сквернословь,  
Он заплатил за всех назначенную цену.  
Вся жизнь его была похожа на любовь,  
А наша жизнь теперь похожа на измену.  
Как было радостно, как было хорошо  
Лежать в траве и лазить по сугробам.  
Но с этих пор, куда бы я ни шел,  
Мне кажется, что я иду за гробом.  
Где нет пути – там смерть прекрасный путь.  
Бывают дни, когда он виден многим.  
Но сколько тысяч вздумало свернуть  
С своей единственной и правильной дороги.  
Он не свернул, тому порукой кровь.  
Он заплатил за всех назначенную цену.  
Вся жизнь его была похожа на любовь,  
А наша жизнь похожа на измену<sup>8</sup>.

Герой, заметим, в финале первого акта идет не за гробом, а с крышкой гроба на спине. На экране мы видим, как он выходит из парадных дверей МХТ, согбенный под тяжестью крышки, тащит ее по



И. Волков – Подсекальников. «Самоубийца». МХТ им. А.П. Чехова.  
Фото А. Торгушниковой

Камергерскому к цирку Юрия Никулина, затем шествует по набережной мимо Храма Христа Спасителя. Крышка будто приросла к спине, он на нее обречен. В своей «пародии на трагедию» режиссер ведет персонажей и зрителя от издевки обстоятельств к метафизическому тупику. Когда Подсекальников влачится по современной Москве, метафора крестного пути человека, обреченного на жизнь в гробу, лишенного свободы, лишенного выбора, визуализируется предельно внятно.

Подсекальникова играет Иван Волков. Вполне пора говорить о феномене этого актера с неактерской внешностью, мягким, словно незапоминающимся лицом, легко впускающим любую человеческую суть. Оно, это лицо, становилось уникальным обликом Сирано, а теперь – обликом Подсекальникова. Иван Волков никогда не хлопочет этим лицом, не форсирует интонации. Основное его качество – спокойная достоверность. Человек из публики, он же – человек на любые времена.

Что он за существо в спектакле? Выживающее вопреки, смятое ужасом собственной жизни. Его броски между мечтой и бредом, простые вибрации отношений с женой, низким бытом, вереницей просителей, самым самоубийственным решением Волков проводит серьезно, тонко. Метания между бешеной жаждой быть («я хочу есть!») и мнимой готовностью на «подвиг» («жить, чтобы застрелиться»), детская бесхитрость инстинктов и сложное недоумение перед самим собой



А. Семчев – Аристарх Доминикович. «Самоубийца». МХТ им. А.П. Чехова.  
Фото А. Торгушниковой

сыграны в почти документальной, бескрасочной манере. Тем объемнее результат.

Жена и теща Подсекальниковы, растрепанные, согбенные, в исподнем, словно сошли с плакатов 20-х гг., посвященных голодающим Поволжья (недоедание – важное обстоятельство этой обглоданной скудостью жизни). Блестяще ведет свою роль Александр Семчев – Аристарх Доминикович Гранд-Скубик, застающий героя за написанием предсмертной записки: «Разорвите сейчас же вот эту записочку и пишите другую. Напишите в ней искренне все, что вы думаете. Обвините в ней искренне всех, кого следует. Защитите в ней нас. Защитите интеллигенцию. Выстрел ваш – он раздастся на всю Россию. Он разбудит уснувшую совесть страны. Цвет страны понесет вас отсюда на улицу. Катафалк ваш утонет в цветах...»<sup>9</sup>

Осененный миссией, он скорбно патетичен – и деловит. Напялив маску радетеля свободы Руси («дайте нам право на шепот!»), велеречивый Скубик хлопочет о себе. Но как завораживающе! «Кони в белых пополах», что повлекут гроб Подсекальникова (гипнотически сулит ему Аристарх Доминикович), производят на беднягу впечатление, затмевующее разум.

Игорь Золотовицкий уверенно справляется с трудным жанром. Его прохиндей Калабушкин азартно отдается задаче каждого момента. Надо спасать соседа – готов ломать дверь сортира; надо привести в чувство «вдову» – забирается на соседку; надо проводить покойного – виртуозно ведет прощание. В чулках с резинками огромный Калабушкин уморителен, в трауре внушителен. Есть в игре актера невозмутимо-радостная непосредственность, соприродная происходящему.

Егорушка в исполнении Павла Ващилина – радостно подлый прислужник власти. Мясник (Алексей Кирсанов), писатель (Алексей Варущенко), отец Елпидий (Алексей Агапов) – персонажи, легко опознаваемые в современных раскладах. Острый комический рисунок обычно лучше удается актерам – здесь в острых рисунках блистают и актрисы: прежде всего, Юлия Чебакова – Мария, жена Подсекальников, и Владислава Сухорукова – Клеопатра Максимовна, фанатично требующая «заступиться за душу!».

Героя провожают дважды. Живого – на траурном банкете, мнимо покойного – на кладбище у крематория: торжествует страсть Николая Рощина к нескольким финалам, уже ставшая частью его режиссуры.

...Огромный поминальный стол в конце первого акта. За ним собрались все, кто ожидает и уже проплатил самоубийство. Развесистая фальшь идеологического мероприятия рождает соответствующие реакции: от лицемерной скорби до пьяного безудержа, от истерики до дебоша. Одна из общих красок – исступление и неистовство. Тихо, но исступленно настаивает на своем Гранд-Скубик. Неистово ломится в жизнь Семена Семеныча Клеопатра Максимовна, задыхаясь, повествует как жаждет отдать мужчине «душу, душу и душу», а он тем временем хочет «тело, тело и тело!». Исступленно ведет себя Писатель, срывает одежды, скачет по сцене, окатываясь красным вином. Теща и жена Подсекальников – в перманентном исступлении. Персонажей тащит и бьет на поворотах событий, поврежденной жизни становится поверх-текстом происходящего.

...Подсекальников, спотыкаясь, бредет в поле, заросшем ковылем, и набредает на чей-то громадный памятник. Мы видим лишь гигантские ноги, к которым тянется полевая трава. Здесь Семен Семенович – не пошлый советский обыватель, а экзистенциальный человек-пигмей у подножия властного монумента. В заброшенном поле между ногами непонятно кого раздастся выстрел. Морок героя – одновременно образ предельной покинутости.



Ю. Чебакова – Мария Лукьяновна, Я. Колесниченко – Серафима Ильинична.  
«Самоубийца». МХТ им. А.П. Чехова. Фото А. Торгушниковой

...Конфликт поведения и речи, стыки газетных штампов и фальшивой патетики, молнии аналогий – горячее эрдмановского комизма, с блеском использованное режиссером спектакля.

Скажем, убитую горем жену Подсекальника Марию до того изнурили ее общественной ролью, что она, забыв про вдовью скорбь, уже выбирает для траурного наряда и гофре, и клеш, и шляпу. Облик женских персонажей у крематория отличает утрированная пышность: никто не распознает в этих черно-кружевных плакальщицах обительниц советских кухонь.

...Траурный митинг идет возле заготовленного «общественностью» обелиска. Снова речи над гробом, в котором лежит живой Подсекальников, сольные партии интересантов, обморочной вдовы, прочих участников обряда. В итоге самоубийца, жаждущий жить, выпадает из гроба. Провожающие цепенеют, но известие – «Федя Питунин застрелился!» – бросает их всех на поиски новой жертвы. А «покойник», вдвинув пустую домовину в отверстие печи, врубает огонь, крематорий плещет пламенем, исходит дымом. Зарево охватывает сцену. Адское пламя и дым скрывают живого, проголодавшегося Подсекальника.



В. Сухорукова – Клеопатра Максимовна, И. Волков – Подсекальников,  
О. Литвинова – Раиса Филипповна. «Самоубийца». МХТ им. А.П. Чехова.  
Фото А. Торгушниковой

...И вот он, финальный ответ Сталина – письма под гром клавиш машинки: «Многоуважаемый Константин Сергеевич! Я не очень высокого мнения о пьесе. Ближайшие мои товарищи считают, что она пустовата и даже вредна. Мнение и мотивы Реперткома можете узнать из приложенного документа. Мне кажется, что отзыв Реперткома недалек от истины. Тем не менее я не возражаю против того, чтобы дать театру сделать опыт и показать свое мастерство. Не исключено, что театру удастся добиться цели... Суперами будут товарищи, знающие художественное дело. Я в этом деле дилетант. Привет»<sup>10</sup>.

Этот «привет» в контексте всего, что произошло с автором пьесы дальше, значим отдельно. Как известно, чуткая советская власть решила охладить художественный пыл драматурга на берегах Енисея. Николая Робертовича арестовали на съемках «Веселых ребят», вторая его пьеса сценического воплощения прождала десятилетия. Но, как ясно видно из воскрешенного сегодня Рошкиным текста, из 3Д его жизни на сцене, Эрдман своей беспощадной комедией сумел на столетие закрепить жестокий идейный балаган, твердыми колышками прибитый к нашей почве. Его комически-трагический текст объясняет настоящее и уходит



«Самоубийца». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.  
Фото А. Торгушниковой

в будущее. Повествование о советских нравах в 20-е гг. XX в. дорастает в спектакле Рощина до разговора о судьбах российской интеллигенции первой четверти XXI в.

Заметим, исход из Александринки, где Рощин прослужил почти восемь лет в качестве главного режиссера, похоже, принес постановщику пользу. Его новый спектакль – послание, в котором интуиция сценографа и постановочный интеллект рождают многослойный результат. К тому же спектакль не только вышел в год 150-летия со дня рождения Мейерхольда, но еще и на сцене МХТ. Так что, нынешний успех постановщика – отчасти и мистический триумф страдальцев, режиссера и драматурга.

...Автор «Самоубийцы» был, судя по всему, человечески устойчив, но хрупок художественно. После ареста и ссылки, после Енисейска и Томска, после гибели Мейерхольда уже ничто, ничто не могло его спасти. Ни роман с Ангелиной Степановой, ни служба в составе команды Ансамбля песни и пляски НКВД, ни три женитьбы на балеринах, ни работа с Юрием Любимовым, ни дружба с выдающимися остроумцами эпохи Массом и Вольпиным. Ни скетчи, ни сценарии, ни стихи.



Его обитание в советском времени оставалось самоубийственно-мучительным прозябанием на задворках собственного дара, в постскриптуме биографии. Другой великий драматург эпохи Михаил Булгаков умер рано, но вовремя. Эрдман остался жить. И кто знает, чья участь трагичнее.

- <sup>1</sup> Письмо К.С. Станиславскому И.В. Сталину. 29 октября 1931 г. И.В. Сталин: pro et contra, антология. РХГА. 2015. Цит. по: <https://russianway.rhga.ru/section/katalog/i-v-stalin-pro-et-contra-antologiya-t-2.html>. (дата обращения 15.05.2025). В спектакле письмо воспроизведено не полностью.
- <sup>2</sup> Тимашева М. «Я хочу быть, всего лишь...» // *Вопросы театра*. Prosceanium. 2015. №№1–2. С. 11–14.
- <sup>3</sup> Горький М. Еще о «карамазовщине» // *Русское слово*. 27 октября 1913 г.
- <sup>4</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 170–171.
- <sup>5</sup> Эрдман Н. «Самоубийца». Цит. по: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/94956-nikolay-erdman-samoubiytsa>. (дата обращения 15.05.2025).
- <sup>6</sup> Фельдман О.М. Мейерхольд репетирует «Самоубийцу» // *Вопросы театра*. Prosceanium. 2013. №№3–4. С. 254–288.
- <sup>7</sup> Эрдман Н. Стихи. Басни. Хитров рынок, 1920. Цит. по: <https://www.rulit.me/books/stihi-basni-read-197682-2.html>. (дата обращения 15.05.2025).
- <sup>8</sup> Эрдман Н. Самоубийца. Цит. по: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/94956-nikolay-erdman-samoubiytsa>. (дата обращения 15.05.2025).
- <sup>9</sup> Эрдман Н. Самоубийца. Цит. по: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/94956-nikolay-erdman-samoubiytsa>. (дата обращения 15.05.2025).
- <sup>10</sup> Письмо И.В. Сталина К.С. Станиславскому. 9 ноября 1931 г. Цит. по: *Сталин И.В. Сочинения*. Т. 17. Тверь: Научно-издательская компания «Северная корона», 2004. С. 455. В спектакле письмо воспроизведено не полностью.



## Уроки доктора Фауста

**Доктор Фауст, ставший символом вечного поиска смысла существования, оказался одним из самых притягательных героев последнего сезона. Похоже, проклятый вопрос поисков смысла собственной жизни и существования мира вокруг – один из главных в сегодняшней повестке дня. Он тревожит людей в зале и волнует театральных творцов. В далекой Японии называют точные даты конца света. Оптимисты надеются на чудо. Пессимисты боятся: кроме чуда надеяться не на что. Олег Рыбкин, взяв «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, сделал протагонистами своего спектакля в Красноярском театре драмы им. А.С. Пушкина Фауста и Мефистофеля. Сергей Тонышев в «Сатириконе» поставил свою версию великой поэмы Гёте, назвав ее «Как Фауст ослеп».**

## **«О, тяжело пожатье каменной его десницы»**

Из предуведомления Олега Рыбкина к спектаклю: «Я очень долго мечтал об этом произведении, думал о нем. Тем более, что мой учитель Петр Наумович Фоменко был большим поклонником Пушкина и сумел привить нам любовь к нему. “Маленькие трагедии” – это четыре истории, но у нас их три. И мы добавили туда еще сцены из “Фауста”, где главные герои, Фауст и Мефистофель, как бы предлагают нам попутешествовать по миру Пушкина. Спектакль открыл новую сцену театра. Здесь мы выходим за рамки классического театрального искусства, привычных театральных решений. Актеры в буквальном смысле работают в зрительном зале»<sup>1</sup>.

На фестивале «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры» в Москве спектакль играли в зале «Манеж» в «Школе драматического искусства», где само пространство помнит пушкинские репетиции Анатолия Васильева. После спектакля Олег Рыбкин на встрече с публикой скажет, как важно для него было это «благословение пространства», вновь зазвучавшего пушкинским летучим стихом.

Зрители сидели за расставленными столиками с бокалами шампанского и вазочками с цветочками, какие часто ставят в кафе. Над головами разместился и играл небольшой оркестрик. Сценограф Алексей Лобанов включил зрительный зал в место действия, а главным сценическим реквизитом стал поставленный в центре зала потрепанный рояль. Во время действия спектакля его использовали то как пиршественный стол («Пир во время чумы»), то как постамент Командора, то как ложе страсти («Каменный гость»). А в финале Мефистофель снимал крышку, и зрители видели плещущие волны там, где должны дрожать струны. Белый бумажный кораблик боролся с волнами, которые насылал бес, послушный приказу Фауста «всех утопить».

Действие пушкинских трагедий разворачивалось на расстоянии вытянутой руки. Твой стул задевал плащ стремительного Дон Гуана, а гости на чумном пиру подходили чокнуться с тобой: «Итак, хвала тебе, Чума!». Простая и ясная мысль – все мы гости пира во время чумы – сплеталась с более важной: как трудно в игре обличий и личин не потерять себя.

Практически все занятые в спектакле исполнители играют у Олега Рыбкина по несколько ролей. Надетый на голову парик или наброшенный поверх камзола плащ – и вот уже Фауст стал Командором или Моцартом, Мефистофель – Священником, Лепорелло или Сальери.

Решение провести «дуэт» Фауста и Мефистофеля через другие пушкинские сюжеты для режиссера принципиально.

Переплетение-перетекание персонажей по-новому подсвечивает классические образы поэта и дает актерам уникальный шанс показать весь спектр возможностей. Мефистофель тут не разыгрывает для развлечения своего подопечного сцены любви и ревности на площадках разных эпох и стран. Он втискивает Фауста в чужие башмаки и заставляет его пройти путем Другого (Других). Видимо, это вживание в чужую шкуру и судьбу – единственная настоящая возможность научиться со-страдать и со-чувствовать. Дуэт Георгия Дмитриева (Фауст–Моцарт–Монах–Командор) и Анатолия Мальныхина (Мефистофель–Сальери–Лепорелло–Священник) становится основой спектакля.

Георгий Дмитриев – двухметровый великан с глазами ребенка – здесь неожиданно танцевально-легок и точен в движениях и естественно-органичен в реакциях. Вот застыл Командор, наблюдающий, как его убийца Дон Гуан обольщает его вдову. Красавица Дона Анна – Ольга Белоброва увлекается стремительным напором юноши Гуана – Никиты Косачева, теряя голову при внезапности его переходов от почтения к взрыву жадного желания. Эти двое похожи друг на друга в юном нетерпении страсти, в победительном напоре жажды опасной любви-игры. Командор наблюдает за ними с той стороны, где нет ни ревности, ни гнева. В глазах боль и отрешенность Судьи. Он уводит Дон Гуана из своего бывшего дома – в заодно из жизни – в раскрывшиеся двери вечности, как строгий отец забирает расшалившегося ребенка с детской площадки.

«Пожатье каменной десницы» здесь физически ощутимо и наглядно.

Если в Командоре Дмитриева живет учитель, судья и палач, то его Моцарт – ритуальный агнец. Моцарт появляется на сцене в белом парике, пиджаке в красную полоску, коротких штанах и розовых носках, похожий на циркового рыжего с ослепительной улыбкой и неизбывной печалью глаз. Огромный ребенок, он летит куда-то над головами зрителей и Сальери, раскачиваясь на качелях судьбы.

Моцарт приходит к Сальери, все зная наперед, но все же надеясь обмануться в своих предчувствиях. Он пьет бокал вина, зная о его содержимом, принимая свой жребий и прощая своего убийцу.

Его отравитель сыгран Анатолием Мальныхим как еще одна ипостась Мефистофеля. В этом Сальери живет бесовская уверенность в своем праве рядить и судить. В нем борется и восхищение Моцартом, и ненависть к нему, и усталость от необходимости быть рядом.



Н. Косачев – Дон Гуан, О. Белоброва – Дона Анна. «Маленькие трагедии». Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина. Фото Л. Сафоновой

История Моцарта и Сальери здесь не столько о зависти (хотя зависть к любимцу Бога тоже присутствует), сколько о желании избавиться от невыносимой обязанности быть рядом с этим вечно ищущим духом. Ответ взаимоотношений Моцарта и Сальери ложится на отношения Фауста и Мефистофеля, добавляя им глубины.

Расположенный над сценой маленький оркестрик задает ритм действия. Под его звуки танцует на рояле Лаура – Анастасия Медведева. Его аккомпанемент сопровождает и «жалостную песнь» Мери – Марии Алексеевой и «буйную вакхическую песнь» Председателя – Виталия Козырева.

Гости «пира во время чумы» обходят столики зрительного зала, а потом прозрачные занавески отделяют зрителей от участников «нечестивого праздника». Коротко стриженный сумрачный Священник – Анатолий Малыхин уверенно воззовет к ним:

Безбожный пир, безбожные безумцы!  
Вы пиршеством и песнями разврата  
Ругаетесь над мрачной тишиной,  
Повсюду смертью распространенной!

Призывы Священника перекликаются в спектакле с размышлениями Сальери о том, как Моцарт «мешает» его стройной картине мира и почему его надо убрать. Веселое «упоение в бою и бездны мрачной



Г. Дмитриев – Моцарт, А. Малыхин – Сальери. «Маленькие трагедии».  
Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина. Фото Л. Сафоновой

на краю» оказывается родственным «Реквиему», который Моцарт начинает по заказу, а потом пишет мессу за упокой собственной души.

Эти переключки множащихся смыслов можно длить – спектакль Олега Рыбкина тут соответствует Пушкину: внешняя простота и лаконичность формы не мешает глубине и сложности.

В финале спектакля на рояль, вновь закрытый крышкой, принесут бюст Пушкина, со столиков соберут вазочки с цветами и установят их возле него. Крохотный голубь будет водружен на голову памятника, а вокруг соберутся его персонажи – наверное, так они окружали поэта далекой болдинской осенью, когда он мог сказать себе: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

## **«И через землю с неба в ад вы мерной поступью пройдите»**

Гётевский «Фауст», создававшийся великим немцем на протяжении почти всей жизни, – пожалуй, один из самых грандиозных вызовов для любого режиссера. Показать движение планет, обвалы на вершинах гор, пари Бога и Мефистофеля, Вальпургиеву ночь, явления духов, проделки чертей, горные пропасти, долины, гулянья поселян, келью чернокнижника, хоры ангелов и превращение пуделя в школяра, любовь, смерть, полеты и падения – трудно представить задачу сложнее.

Из предисловия к спектаклю Сергея Тонышева: «“Как Фауст ослеп” – история доктора, в первую очередь, человека, по призванию спасающего других людей. В спектакле мы пройдем путем этого человека, попытаемся разобраться в его и своих желаниях. Своеобразная операция над душой. Есть ли она, душа?»<sup>2</sup>

Из всех «ключей» к миру Гёте режиссера больше всего заинтересовал подход к поэме как к описанию «эксперимента над душой доктора Фауста», который Мефистофель предложил Всевышнему, а тот одобрил.

Мефистофель Дениса Суханова в первой сцене спектакля задирист, насторожен. Бросая вызов Богу, он не очень верит в его согласие. Но Голос Бога – Константина Райкина (худрук «Сатирикона» для своих артистов чем не представитель Всевышнего на земле?) дает бесу неожиданный карт-бланш на рискованный эксперимент над своим земным любимцем – доктором Фаустом. Важно, что в этой постановке «Сатирикона» Фауст – вовсе не доктор философии, каковым он выведен в поэме, а самый настоящий доктор – врач-хирург. Не человек умозрений, но практик. И первое знакомство зрителя с ним происходит в операционной, где Фауст–Владимир Большов (во втором составе – Артем Осипов) пытается спасти умирающего пациента.

Все усилия напрасны, ассистенты увозят каталку с неподвижным телом. А Фауст в изнеможении бьет рукой по стеклу и ранит себя – кровью из этой раны он подпишет договор с чертом. Подпишет с безгливостью и ожесточенной решимостью врача, который смертельно устал и готов на все, чтобы больше под его скальпелем никто не умирал.

Сценографы спектакля Филипп Шейн и Артур Гайнанов выстроили на сцене стерильный мир, где мигающие флюоресцентные лампы отражаются на кафельных стенах, где возят кровати-каталки, а зелень растет в пластиковых кадках. Здесь резвится юная массовка, с легкостью переодевающаяся то в ассистентов-врачей, то в небесных серафимов, то в помощников Фауста. Энергичные слуги просцениума (в программке обозначенные как «ангелы») легко меняют личины и наряды.

Экспериментальный проект «Фауст» начинается с испытания любовью. Первая встреча с Гретхен. У Алины Доценко (в другом составе – Екатерина Воронихина) она по-подростковому угловата и застенчива. Сталкивается с незнакомцем и отшатывается от него в испуге. Упавший платок, подобранный Фаустом, отталкивает с неподдельным негодованием. Но он протягивает платок снова и снова. И шаг за шагом девочка Гретхен вовлекается в извечную игру двоих: игру глаз, рук, прикосновений.



Д. Суханов – Мефистофель, В. Большов – Фауст. «Как Фауст ослеп».  
Театр «Сатирикон». Фото Л. Сафоновой

Оставшись в своей комнате, она катается на кровати на колесиках и мечтает о благородном незнакомце. А потом жадно рассматривает подброшенный Мефистофелем ларец. Достав тяжелое ожерелье, надевает его на шею, еще не подозревая, какой удавкой обернется роскошный подарок.

Сильные чувства часто ведут героев Гёте не к благополучному венчанию, но к трагическому концу. В «Фаусте» подстроенное чертом испытание любовью перерождает и доктора, и его избранницу. У Тонышева Фауст после визита к Ведьме (Эльвира Кекеева) и ее волшебного напитка превращается в совсем другого человека: молодого Фауста играет в спектакле Даниил Пугаев (в другом составе – Константин Новичков). Мужа, уже прошедшего половину жизненного пути, сменяет кудрявый легкомысленный юноша. А Гретхен расцветает на наших глазах и из угловатого подростка превращается в молодую женщину, опаленную любовной страстью – той самой, что сильнее воли, сильнее воспитания ее строгой матери, сильнее ее религиозных чувств.

Мефистофель быстро организует место встреч любовников – ангелы сцены приносят пластиковые растения, выстраивая уголок «сада наслаждений». И Гретхен упоенно отрывает листья фикуса: любит – не любит... В чаду любовного томления она покорно берет пузырек, который дает ей Фауст. Он объясняет, что после этих капелек ее мама спокойно





«Как Фауст ослеп». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.  
Фото Л. Сафоновой

уснет, не расшифровывая, что мать уснет навечно. Но и смерть матери не остужает любовную лихорадку.

Потом произойдет стычка Фауста с братом Гретхен Валентином (Ярослав Медведев), решившим поквитаться с обидчиком сестры. Умирая от нанесенной ему раны, молодой солдат проклянет Гретхен, изменившую добродетели. Теперь в воспоминаниях и болезненных видениях Гретхен на сцене оживет прежняя счастливая семья, где Мать – Лика Нифонтова укачивала старой песенкой своих детей – сына и дочь. Всех троих, как кладбищенский снег, закроет белый тюль.

Пока Фауст путешествует среди миражей Вальпургиевой ночи, кокетничая с ведьмами и духами, Гретхен проходит свой горький земной путь. Проклятая братом, отверженная соседями, заключенная в тюрьму за убийство новорожденной дочки, приговоренная к смерти, она отказывается бежать с пришедшим за ней возлюбленным. В последние минуты земной жизни обращается к милости Божьей:

Спаси меня, Господь!  
О, Боже, я Твоя!  
Вы, ангелы, с небес ко мне слетите!

И хотя Мефистофель настаивает: «Она навек погибла», – Голос свыше (голос Константина Райкина) опровергает пророчества беса: «Спасена!»





Е. Воронина – Гретхен. «Как Фауст ослеп». Театр «Сатирикон».  
Фото Л. Сафоновой

Зрители, вернувшиеся в зал после антракта, замирают оттого, что над их головами летают бестелесные сущности – легкие белые полотна, похожие на птиц или облака. Переодевшийся в белые одежды Мефистофель дирижирует этими «хорами стройными светил». Он так же дирижирует эффектной массовой Брокена, подозрительно похожей на участников телевизионного шоу.

Испытание Фауста властью в спектакле «Сатириконе» представлено менее подробно, чем испытание любовью. Пропущены сцены в императорском дворце и сцены у Менелая. Для режиссерской темы спектакля-исследования «Как Фауст ослеп» важно V действие, где Фауст предстает государственным деятелем, преобразующим свои земли по собственному плану.

Он сажает сады и строит дворцы, копает каналы. Единственное уродливое пятно на преображенной волей правителя местности – домик двух упрямых стариков Филемона и Бавкиды, которые не хотят покидать родных стен и родной липовой рощицы. Их домик и часовня с ее колокольным звонком злят Фауста в его градостроительной горячке. Во имя своих целей Фауст отдает приказ переселить саботажников насильно. Как результат – старики гибнут в огне. Слабые маленькие люди часто расплачиваются жизнями за осуществление государственных планов – даже когда их гибели никто специально и не желал.

В финале ослепший Фауст принимает стук лопат, которыми роют ему могилу, за звуки строительства нового мира. Последнее его земное видение:

Свободный край, свободный мой народ!

Именно этому виденью он посылает заветное:

Мгновенье,

Прекрасно ты, продлись, постой!

В загробном мире Фауста встречает духов сонм. Среди них – присмиривший Мефистофель с окровавленными торчащими лопатками (след вырванных ангельских крыльев). Черт пытается отстоять свои права на грешную душу Фауста. Но небесные голоса говорят:

Кто жил, трудясь, стремясь весь век, –

Достоин искупленья.

Обвеян с горних он высот

Любовию предвечной.

Фауста уводит за собой дух Гретхен. А до того, как уйти, она гладит по голове униженного и впервые смущенного Мефистофеля.

\*\*\*

Поэзия – белый голубь – венчает спектакль Олега Рыбкина. Светлая тень прощенной Гретхен уводит в свет Фауста и укрощает силы тьмы:

Чему нет названия,

Что вне описания,

Как сущность конечная

Лишь здесь происходит,

И женственность вечная

Сюда нас возводит.

<sup>1</sup> Спектакль «Маленькие трагедии» [Электронный ресурс] // Официальный сайт фестиваля «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры». URL: [https://urokirezhihsury.ru/malenkie\\_tragedii?ysclid=m9zh003f4d823923510](https://urokirezhihsury.ru/malenkie_tragedii?ysclid=m9zh003f4d823923510) (дата обращения: 25.06.2025).

<sup>2</sup> Спектакль «Как Фауст ослеп» [Электронный ресурс] // Официальный сайт театра «Сатирикон». URL: <https://www.satirikon.ru/spektakli/repertuar/kak-faust-oslep/?ysclid=maco8y8qh1342490197> (дата обращения: 25.06.2025).

Наталья Витвицкая

## Ловушка судьбы

**Спектакль по знаменитой пьесе Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Юрий Бутусов поставил в *Vilniaus senasis teatras* осенью 2023 г. Через полтора года случились двухнедельные парижские гастролы. Если верить европейским СМИ, постановка вызвала нешуточный ажиотаж. Продиктован он ошеломляющей эмоциональностью, визуальной поэтичностью и горькой философией, свойственными театру Бутусова в целом. И его новым театральным самочувствием, в частности.**

Ярость и неистовство, с которыми поставлена стоппардовская драма, счастливо узнаваемы. Это привычный российскому зрителю Бутусов, обрушивающийся на зрителя лавиной душераздирающих звуков, головоломных метафор и напряженных мыслей. Актуальность спектакля-высказывания лежит на поверхности, поскольку режиссер размышляет о маленьких людях, пропустивших верный поворот и попавших в злую ловушку судьбы. Выйти из собственной тени ни у кого из них не получается, хотя они и пытаются это сделать с отчаянной безнадежностью умалишенных.

Пьеса апологета театра абсурда и живого классика Тома Стоппарда, несмотря на свой незыблемый статус, ставится не так часто. В Литве это произошло впервые именно с появлением Бутусова. Крушить и переписывать сюжет по своему обыкновению он не стал. В основу сценического текста лег канонический перевод Иосифа Бродского (актеры играют на русском). Конструкция пьесы сохранена, смыслообразующие диалоги и герои также остались на своих местах. Изрядно купированы только сцены из шекспировского «Гамлета». И добавлены два отсутствующих у автора монолога на злобу дня. Очевидно, Бутусов подходит к пьесе Стоппарда не как к парафразу шекспировской классики. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» для него отдельное конгениальное шекспировскому произведение, наиболее точно отражающее сегодняшнюю действительность. «Абсурд – это просто преувеличенная реальность, отражение нашей жизни. Потому что жизнь, конечно же, абсурдна»<sup>1</sup>, – говорил режиссер в одном из интервью французским СМИ.

Примечательно, что начинал свой творческий путь Бутусов именно с театра абсурда. Беккет, Пинтер, Ионеско – вот круг его авторов. Шекспир возник позже, но захватил надолго. Когда режиссер обратится к Стоппарду, который объединяет космогонические мистерии английского барда с атакующими любые удобные определенности абсурдистскими штудиями, было вопросом времени. В главной пьесе Стоппарда сосредоточились важнейшие для Бутусова последних лет смыслы: настоящее отчаяние заблудшихся в поисках собственной сущности человеческих душ («Пер Гюнт», Театр им. Евг. Вахтангова; «Сын», РАМТ и т.д.), диалектика бытия («Король Лир», Театр им. Евг. Вахтангова), навсегда попорченные правда и справедливость («Р», театр «Сатирикон»).

Теперь герои Бутусова – его величество Актер (о нем немного позже) и потрепанные жизнью, навсегда объятые страхом Розенкранц и Гильденстерн. Они сопровождают своего однокашника в Англию –



И. Абрамович – Гильденстерн, Д. Денисюк – Розенкранц.

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы». *Vilniaus senasis teatras*. Фото Д. Матвеева

на верную гибель. Судьба обоих predetermined, но зритель встречается с ней в точке еще не состоявшейся реальности. Все происходит в условном «нигде и никогда» (глядя на сцену, легко представить, что события разворачиваются хоть на корабле, хоть в преисподней или чистилище). Неслучайно монетка в наивной игре в «орла или решку» сотни раз падает на землю одной и той же стороной. И неслучайно именно эта сцена открывает спектакль. Усиленная музыкой и преувеличенно громким, разрезающим воздух звуком падающих монет (у Стоппарда герои доигрались до девяноста двух «орлов», у Бутусова – до тысячи), она длится и длится, заставляя вспомнить подобный ей пролог к «Бегу» в Театре им. Евг. Вахтангова. В обоих случаях намеренно затянутая театральная интродукция производит на зрителя шокирующий эффект, погружает его в чувственный морок, не дает очнуться от звукового и визуального потрясения. В новом спектакле всепогружающий ритм диктуют золотой монетный дождь, который щедро поливает сцену, и нечленораздельные крики из-за кулис.

За череду зрительных шоков отвечает сложная конструкция из веревок, тянущихся от холщевых контейнеров. Увесистые контейнеры напоминают мешки с трупами (погибших в море? повешенных? убитых от меча, а может, автомата?). Вообще, символики смерти в пространстве спектакля много. Алтарь с горящей сотней свечей,



«Розенкранц и Гильденстерн мертвы». *Vilniaus senasis teatras*.  
Сцена из спектакля. Фото Д. Матвеева

мантия – погребальный саван Гертруды, черная клеенка, которой выстелена вся сцена. Наконец, камни-валуны с нарисованными на них лицами героев, поданные на стол в качестве обеда, и груды отжившей свой век женской обуви, в которой копошится Офелия (прямой отсыл к витринам музея в Освенциме). Автор сценографии – Марюс Някрошюс. Инфернальная поэтика и «язык первоэлементов» его гениального учителя и отца Эймунтаса Някрошюса нашли в театре Бутусова благодарную почву. Вода, огонь, камни, земля – все работает на всечеловечность заявленных смыслов. Смерть, как и безотчетный ужас войны, всегда где-то рядом. И она одна способна победить абсурд тех игр, в которые играют люди.

Неудержимый порыв к театральному преобразению жизни, а иногда и к моделированию актером новой реальности, всегда интересовал Бутусова-режиссера. Поэтому наравне с Розенкранцем и Гильденстерном, виртуозно играющими словами в тщетной попытке убедить себя в собственной безгрешности, в спектакле наличествует еще один главный герой – Актер. Он не просто предводитель бродячей труппы, он создатель интриги и автор ситуации, за которой наблюдает зритель. Он один понимает, что происходит (на вопрос, какие теперь времена, именно он отвечает: «неважные»). В рисунке, предложенном Бутусовым, Актер напоминает булгаковского Воланда. Подвижный, как ртуть,



«Розенкранц и Гильденстерн мертвы». *Vilniaus senasis teatras*.  
Сцена из спектакля. Фото Д. Матвеева

оказывающийся одновременно во всех углах сцены, с нарочитой иронией в голосе и сардоническим смехом на губах. Он влюблен в самую материю Театра, и разять жизнь театральным скальпелем ему ничего не стоит. Он может сыграть и так, и эдак – финал от этого не изменится. А он у всех один и тот же – тотальное отчуждение человека в мире и социуме. Одиночество. Поражение. Страх. Смерть.

Вильнюсский спектакль Бутусова самый горький на его профессиональном пути. Никогда ранее он не был так безжалостен в выводах и, что куда важнее, так рационален. Театр яростной эмоции, интуитивных открытий и чувственных порывов никуда не делся. Но в нем стало заметно меньше узнаваемого юмора, обостренной телесности, эротизма, inferнальных танцев. И заметно больше интеллектуального вызова и ничем не прикрытой (ни цирковыми трюками, ни отвязными гэггами, ни воинствующим гротеском) трагичности основного посыла. В спектакле Актер-демиург истязает сам себя, прекрасно понимая, что это бессмысленно. Апофеозом отчаяния и бессилия становится сцена, когда он раздевается донага и произносит отчаянный монолог, сложенный из разных частей стоппардовского текста: «...мы отказались от самих себя... уравновесив это дело мыслью, что кто-то на нас смотрит. Оказалось – никто. Нас провели»<sup>2</sup>. Далее следуют хлесткие, окрашенные политической актуальностью фразы-обращения прямо в зал.





Д. Денисюк – Розенкранц, И. Абрамович – Гильденстерн. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». *Vilniaus senasis teatras*. Фото Д. Матвеева

Театр обладает сакральным знанием того, как все устроено, как было и будет впредь, но ничьи ошибки изменить он не в силах. А люди так и остаются марионетками в руках судьбы, не понимая, что сами отдают ей право решать за себя.

Жгучая боль режиссера предсказуемо прорывается в звуковой и музыкальной драматургии спектакля. Бутусов собирает аудиальный ряд из щебета птиц, звуков дождя и ветра, карканья ворон, колокольного звона и звона разбивающихся стекол, изнуряющего барабанного бита. Громкий и кажущийся потусторонним хаос утихает лишь изредка – и оттого минуты внезапного молчания становятся еще трагичнее и выразительнее. В них оживает экзистенциальная тяжесть прошедших и будущих эпох. Как, впрочем, и в выбранной Бутусовым музыке. Звучат Вивальди («Зима» из «Времен года»), Макс Рихтер (*Sarajevo*), Фаустас Латенас (*Styginiiai*), Милт Бакнер (*The Beast*), *Nine Horses* (*Birds Sing for Their Lives*) и др<sup>3</sup>. Все в этом списке призвано погрузить зрителя в сосредоточенное состояние философа, вынужденного признать, что этот мир, вместе с Розенкранцом с Гильденстерном, уже мертв.

Остается только предполагать, как режиссер работал с актерами *Senasis teatras*, чтобы добиться от них привычного себе и нам (его российским зрителям) надрывного и самоотверженного существования. Каждый участник спектакля демонстрирует труднодостижимое





И. Абрамович – Гильденстерн, Д. Денисюк – Розенкранц. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». *Vilniaus senasis teatras*. Фото Д. Матвеева

и свойственное всем актерам Бутусова умение играть на границе между глубоким переживанием и обнажением приема. Создается впечатление, что актеры периодически «выглядывают» из своих ролей и взывают к небесам точно так же, как их герои (говорящий пример – вставной монолог Розенкранца о чистке обуви в рядах советской армии). Ожесточенность отчаяния свойственна не только Актеру в безукоризненном исполнении Валентина Новопольского, но и его труппе – той самой, которой почти не дано реплик. Практически все сцены с шекспировскими персонажами решены Бутусовым пластически. Телесная выразительность актеров гипнотизирует и в конечном счете убеждает. Гамлет Артура Своробовича маниакально безжалостен, Офелия–Гертруда–Альфред Виктории Алюконе-Мирошниковой болезненно слабы и запуганы до смерти, Клавдий того же Валентина Новопольского (актер играет две роли) подобострастен и внушаем, Призрак в исполнении Максима Тухватуллина обманчиво незаметен. Совмещающий в себе мужскую и женскую энергию, уклончивый и юркий, тем не менее, именно Призрак останется в финале единственным выжившим и сядет закурить рядом с горкой трупов.

Практически не уходят со сцены все три часа сценического времени Дмитрий Денисюк и Игорь Абрамович (Розенкранц и Гильденстерн, соответственно). Такие разные по фактуре, визуально они решены

Бутусовым одинаково – великовозрастные мальчишки в коротких штанишках на подтяжках. Заблудившиеся маленькие люди, не понимающие, где они и что происходит. Инфантильные, слабые, по-детски эгоцентричные. Оба непонятно чего и зачем ждут, надеясь, что все как-то решится без их участия. В собственной значимости убедить сами себя они не в силах, а потому никак не могут понять, зачем Гамлет приказывает их убить, – они же *«ничего никому плохого не сделали»*. Тотальная растерянность перед жизнью, так свойственная им обоим, согласно Бутусову, – примета нашего времени. И, увы, примета плохая. И потому слова Гильденстерна звучат в этом спектакле отнюдь не победоносно, а как набат: *«Иллюзии – это великое спасение. Потому что без иллюзии все бессмысленно. А создавая иллюзии, человек создает надежду»*. Имеет ли она сегодня хоть какой-нибудь смысл – вопрос, судя по всему, для режиссера уже закрытый.

- <sup>1</sup> Спектакль «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Юрия Бутусова стал для французских зрителей must see. 9.12.2024. URL: <https://www.rfi.fr/ru/> (дата обращения: 7.05.2025).
- <sup>2</sup> Том Стоппард. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. Перевод Иосифа Бродского. СПб.: Азбука, 2000. С. 58.
- <sup>3</sup> См.: сайт *Vilniaus senasis teatras*. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». URL: <https://vsteatras.lt/ru/spektakliai/rozenkrancas-ir-gildensternas-mire> (дата обращения: 3.05.2025).

Александр Максов

## **От Льва Иванова до Юрия Бурлаки, или Почти детективная история «Щелкунчика»**

**Собирать материалы по «Щелкунчику» балетмейстер Юрий Бурлака начал в США около трех десятков лет назад, когда ему в руки попала книга о Льве Иванове. Все эти годы Бурлака копал глубже и глубже: когда руководил балетом Большого театра, опрашивал педагога в МГАХ; на гастролях в Лондоне беседовал с англичанами о спектакле Иванова, сохранившемся в репертуаре Ковент-Гардена; изучал историю самого произведения и его сценических версий.**

Крайне сложно определить, когда именно балет «Щелкунчик» вышел за пределы единицы обычного наименования театрального репертуара. Герой, выструганный из куска древесины, храбро завоевывал мировое пространство. Вторгся в Европу, Америку, Азию и Австралию. Сколько ни поставь в зимнюю праздничную афишу «Щелкунчиков» – тридцать, сорок, пятьдесят спектаклей, «двойниками», да хоть через каждые три часа, – это не утолит голода публики. И неудивительно: ведь в этой истории сконцентрированы ностальгия по детству и вера в победу добра над злом. Но главное чудо, конечно, – музыка Петра Ильича Чайковского.

Преследуя скорее коммерческие, а не творческие интересы, театры готовы тиражировать на своих подмостках историю деревянного уродца и его прекрасного преображения. У каждого из них есть свой «Щелкунчик», чьи художественные достоинства на деле напрямую зависят от таланта хореографа, численности и профессионального уровня труппы. Поэтому с новым предложением о постановке «Щелкунчика» пробиться сложно. Однако Юрию Бурлаке это удалось<sup>1</sup>.

Сказка о Щелкунчике вышла из-под пера Эрнста Теодора Амадея Гофмана в 1816 г. под заголовком «Щелкунчик и Мышиный король». То была история о девочке Мари (Марихен), которая находит под рождественской елкой Щелкунчика. В самом начале он сломан, и заботливая девочка сочувственно перевязывает ему челюсть. То ли во сне, то ли наяву игрушка оживает и отправляется на битву с армией мышей. В 1835-м сказка Гофмана была впервые переведена на русский язык Владимиром Бурнашевым и получила заглавие «Кукла господин Щелкушка». Тогда же вышел анонимный перевод под названием «Сказка о Щелкуне». Совсем уж комично выглядит вариант Ивана Безсомыкина – «Человечек-щелкушка и мышиный королек». Недалеко ушла от него и следующая версия – «Грызун орехов и царек мышей».

У Гофмана был друг – юрист и писатель Юлиус Эдуард Гитциг. Писатель общался с его детьми – Фридрихом и Кларой, которые и послужили прототипами героев, названных Фрицем и Мари. В оригинале Гофмана Кларой зовут любимую куклу девочки. В первой версии балета кукла присутствовала, но автор либретто Мариус Петипа передал ее имя главной героине, перекрестил Мари в Клару. Само же либретто опирается не столько на сказку Гофмана, сколько на Александра Дюма. В 1844 г. жизнерадостный француз рассказал галантную и романтическую историю о силе любви.



П. Чеховских – Клара, П. Сеара – Щелкунчик-принц. «Щелкунчик».

Самарский академический театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича. 2024

Итак, свое нынешнее имя история обрела в 1890-е гг. благодаря переводу Зинаиды Журавской. Балет Чайковского, написанный в то же время, окончательно закрепил это название. В 1890-м композитор получил заказ от директора Императорских театров Ивана Всеволожского на одноактную оперу и двухактный балет для постановки в один вечер. По свидетельству брата композитора, Петр Ильич сначала со слов Всеволожского изложил на бумаге сюжет «Щелкунчика» и только затем приступил к совместной работе с хореографом Мариусом Петипа. Маститый балетмейстер написал подробный план-заказ и дал Чайковскому конкретные советы относительно характера музыки. Но в 1891 г. работу прервал отъезд композитора в США на торжественное открытие Карнеги-холла. Даже на пароходе Чайковский сочинял, но, понимая, что не успевает к назначенному сроку, отправил Всеволожскому письмо с просьбой перенести премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика» на следующий сезон.

По возвращении работа пошла быстрее. «Главное отделаться от балета», – сетует Чайковский в письме от 8 марта 1891 г.<sup>2</sup> «Я тщательно напрягал все силы для работы, но ничего не выходило кроме мерзости», – пишет он брату Модесту 3 апреля<sup>3</sup>.

В процессе сочинительства Петр Ильич, потрясенный известием о кончине любимой сестры Александры, находился в глубоком творческом кризисе. Не потому ли *Adagio* второго акта балета начинается с музыкальной фразы зауспокойной молитвы «И со святыми упокой»?

Однако в течение января-февраля 1892 г. Чайковский закончил и оркестровал балет. В марте в одном из симфонических концертов Русского музыкального общества сюита из музыки к спектаклю была исполнена под управлением самого композитора. Успех был оглушительным: из шести номеров пять были повторены по требованию публики. Но балетные критики отчаянно ругали новинку за неданстантность.

Из-за болезни Петипа за «Щелкунчика» взялся второй балетмейстер Мариинского театра Лев Иванов. Оформление спектакля было выполнено по эскизам Константина Иванова и Михаила Бочарова (сценография), Ивана Всеволожского и Евгения Пономарева (костюмы). Премьера 1892 г. вызвала негодование – постановка показалась глупой. В дальнейшем, когда самого Иванова уже не было в живых, спектакль возобновлялся в родном театре дважды (1909, 1923) и его популярность росла. В середине 1920-х гг. постановка сошла со сцены Мариинского, но о ней вспомнили в Москве. Авторами спектакля «по Иванову» 1923–24 гг. стали два петербургско-ленинградских Александра – Чекрыгин и Монахов, направленных в первопрестольную для укрепления балетной школы и труппы Большого театра. Их «Щелкунчик» увлекал зрителя зимними сновидениями по 1932 г. (было показано девять спектаклей). Роль Клары исполняла одиннадцатилетняя Евгения Фарманянц – в 80-е гг. она стала педагогом и неоценимым источником сведений о спектакле для Юрия Бурлаки.

Тем временем «Щелкунчик» Льва Иванова пересек границу. В 1918-м Николай Сергеев через Ригу и Париж перебрался в Лондон, захватив и зафиксированные на бумаге балетные тексты. К тому времени Европу охватил бум, связанный с русским искусством. В 1934 г. в труппе *Vic-Wells ballet*, прародительнице английского Королевского балета, вышел «Щелкунчик» Сергеева. В том или ином виде его переносили в различные антрепризы и балетные студии, так что Бурлаке и тут повезло: в Лондоне оказалось немало корифеев и солистов, которые танцевали либо репетировали ивановский спектакль и которых он мог расспросить: «В поисках балетных тайн, скрытых завесой времени, невозможно ограничиться чем-то одним. Только совокупность сведений, полученных от тех, кто танцевал и передавал хореографию “из ног

в ноги”, из анализа музейных и библиотечных сокровищниц, позволяет максимально приблизиться к заветной цели»<sup>4</sup>.

Наконец, в английском Королевском балете «Щелкунчика» по Иванову поставил Питер Райт, что также помогло Юрию Бурлаке при восстановлении спектакля.

Свои знания о «Щелкунчике» Льва Иванова Юрию Бурлаке отчасти удалось воплотить в Японии в 2005-м. Спектакль был дан в бенефис его давней партнерши по сцене Масами Чино. Вторую возможность предоставила Мексика, где в «Щелкунчике» танцевали воспитанники местной балетной школы и профессиональные артисты (как, собственно, и было на премьере в Мариинском театре).

Затем одноклассник Бурлаки Владимир Малахов, руководивший берлинским балетом, попросил приятеля реконструировать версию Василия Вайнонена, представленную Большим театром через два года после «Щелкунчика» Иванова. Ее Бурлака досконально не знал, зато имел серьезные наработки, связанные с первой постановкой Мариинского театра. Малахов ухватился за это предложение обеими руками. Однако времени для воплощения столь трудоемкой работы было немного, поэтому к сотрудничеству Бурлака привлек своего петербургского коллегу Василия Медведева.

По оригинальным эскизам, добытым Юрием в Театральном музее Петербурга, «одевали» спектакль художники-постановщики Андрей Войтенко (сценография) и Татьяна Ногинова (костюмы). Светом ведал Александр Наумов.

В четвертый раз хореограф обращается к балету Иванова в 2024-м. Он не замахивается на реставрацию постановки – говорит не об аутентизме, но об образе исторического спектакля, давшего счастливый старт мировому шествию «Щелкунчика». Финал многолетней теоретическо-практической эпопеи обернулся расширенной, наиболее полной редакцией спектакля на сцене Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича. Здесь тоже был свой «Щелкунчик», лет пятнадцать назад поставленный Кириллом Шморгонером и сменивший произведение Игоря Чернышева. Время, бесспорно, требует критического пересмотра ходового репертуара, который неизбежно подвергается моральному и физическому износу. Так что, когда директор самарского театра Наталия Макарова посмотрела видеозапись берлинского «Щелкунчика», она загорелась идеей его реализации. Пришлось убеждать начальство, объяснять, чем обоснована замена уже

имеющейся сценической версии. Бурлака выпустил спектакль аккурат к Новому году.

Как сказано выше, много лет назад в руки Бурлаки попал труд американского исследователя Джона Уайли – единственная по сей день монография о выдающемся русском хореографе, соратнике Мариуса Петипа, Льве Иванове. Среди разных приведенных в книге источников обнаружилась информация об архиве Николая Сергеева, хранящемся в библиотеке Гарвардского университета. В частности, перечислялись нотация хореографии, ремарки ряда балетов и танцев, например, «Пробуждение Флоры» Петипа, «Половецкие пляски» и «Щелкунчик» Иванова.

Почувствовав, что, как поет Фигаро, «сыр сам валится в макароны», Бурлака уже не мог выкинуть из головы идею докопаться до истины. На помощь пришла Елизавета Яковлевна Суриц – крупнейший ученый, специалист в области зарубежного балетного театра. Уайли был в круге ее знакомых, так что у Бурлаки появился важный и надежный источник подробностей. Тогда его привлек балет «Пробуждение Флоры», а петербургского коллегу Сергея Вихарева – «Спящая красавица». Оба стали первыми в России специалистами по расшифровке сергеевского архива. В то же время к документам Сергеева обратилась московская исследовательница и хореограф Наталья Воскресенская, занимающаяся забытым хореографическим наследием. Ее интерес фокусировался на знаменитом «Вальсе снежных хлопьев» второй картины «Щелкунчика», который она скрупулезно восстановила.

Итак, записи Сергеева достаточно подробно описали словами мизансцены «Щелкунчика». В то же время эти документы не были столь детальными, как, например, сведения о «Пробуждении Флоры», включавшие даже вынос реквизита на сцену. По «Щелкунчику» это были беглые записи в ходе репетиций, к тому же, сделанные лет десять-одиннадцать спустя после премьеры (ориентировочно в 1902–1904 гг.). Не было приведено нотации по системе Владимира Степанова – нотного стана, где отдельной строкой в соответствии с музыкальными тактами выписывались движения исполнителей.

Более глубокие сопоставления приводили к пониманию, что в балете постоянно происходили различные перемены. Что-то менял сам Иванов, что-то приносилось обстоятельствами. К примеру, известно, что на премьере 1892 г. в «Вальсе снежинок» было занято порядка шестидесяти танцовщиц. Потом их число сократилось до двадцати четырех. Именно столько снежинок кружится сегодня на самарских подмостках.



Помогло Юрию Бурлаке отличное знание музыки, на которую приходилось «накладывать» позы и жесты с учетом понимания характеров персонажей и системы условных знаков пантомимы XIX в. Мало того, балетмейстер сам стал автором концепции музыкальной драматургии. Что нужно под этим понимать? Вообще партитура «Щелкунчика» известна. Изданы клavier и его факсимильная версия. Однако самарский спектакль приготовил сенсации. Раскрыты все музыкальные купюры, а во втором действии зрителей ждет «Марш золотых пажей» из Оркестровой сюиты №1 *d-moll* Чайковского. Из нее и фрагмент музыки марширующих солдатиков (№4 *Marche miniature*), которого никогда не было ни в партитуре «Щелкунчика» 1892 г., ни в изданиях клавира. Скорее всего, танец в «Щелкунчике» появился в 1910-х годах с легкой руки Николая Легата, ибо подобная композиция имеется в его балете «Фея кукол», поставленном в 1888-м. Можно упомянуть и девять ударов часов, с которыми, согласно сценарию Петипа, в доме Зильбергауса появляется Дроссельмейер. Так было в первом представлении 1892 г., но в дальнейшем балетмейстеры эту деталь прихода Дроссельмейера с боем часов упустили.

А главное – в музее Чайковского в Клину Бурлака обнаружил рукописный вариант танца, атрибутированного то ли как Английский, то ли Шотландский, то ли Ирландский. Этот музыкальный номер по какой-то причине не вошел в хореографическую структуру ивановской премьеры. Однако Бурлака не мог пройти мимо находки. По его просьбе оркестровку в стилистике Чайковского выполнил Александр Троицкий, связанный с Юрием работой над «Корсаром» и «Эсмеральдой» в Большом театре. Дополненная партитура зазвучала с подлинно симфоническим размахом (дирижер – Евгений Хохлов).

В существующих ныне вариантах «Щелкунчика» в первой картине неизменно действуют куклы. Либретто Петипа отличалось: танцы разных народов исполняли переодетые детишки-гости. Была в этом дивертисменте и тарантелла, которая в конце концов закрепилась как музыкальный образ вариации (*Tempo di tarantella*) главного героя. Знание предыстории позволило современному балетмейстеру допущение: среди кукол, принесенных Дроссельмейером в подарок детворе, оказался Ирландец. Опираясь на представления о школе Августа Бурнонвиля (в частности, на «Сильфиду»), движения народного ирландского танца, а также виртуозную хореографию знаменитых *Lord of Dance* и *River dance*, Бурлака сочинил удачную развернутую вариацию, основанную



«Щелкунчик». Сцена из спектакля.

Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

на мелкой технике и включившую *sissonnes fermée, jetés, chaîne, fouettés, pirouettes, ronds de jambe* и *tour en l'air* – отсвет комбинаций школы Эн-рико Чекетти – прославленного педагога Мариинского театра времен Петипа–Иванова. Эти движения и связки как раз показали Бурлаке лондонские специалисты. Правильность подобного подхода подтвердил исполнитель – ирландец Энтони Остин, работающий в самарской труппе.

Особый интерес вызвал «Вальс снежинок», рисунок которого зафиксирован в записи Сергеева. Критически оценивая варианты, в том числе предложенный Воскресенской, Бурлака склонился к английской версии начала XX в. Он сохранил изысканный хореографический узор Иванова и, увидев композицию, заснятую с верхней точки, понял, почему этот вальс вызвал фурор на премьере. Критик Аким Волынский восторгался снежинками, то сливающимися в клубочек, то закручивающимися вихрем в спирали, то распадавшимися на кружочки с большой снежинкой в центре. Музыкальная картина зимнего леса не казалась балетмейстеру такой уж благодатной. Снежинки для него – образ испытаний, которые суждено пройти Щелкунчику и Кларе. Первые снежинки игривы и добры, но вскоре вьюга разгуляется не на шутку – снежные хлопья морозят, пугают героев. Потом метель стихает, приходит умиротворение.



«Щелкунчик». «Вальс цветов».

Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

И детки-ангелочки умирительно украшают собой сцену. Чтоб передать все эти эмоциональные перепады, Бурлака ввел Щелкунчика и Клару в активное действие вальса (не нарушая общего рисунка Иванова, хотя в оригинале они появлялись лишь в самом конце картины).

Сложнейшая работа была связана и с «Вальсом цветов». На эскизах Всеволожского бросается в глаза длинная растительная гирлянда. В московском спектакле такая гирлянда и корзинки с цветами (излюбленный аксессуар Петипа, неперменный во всех его балетах) дожили до 1932 г. Однако впоследствии были упразднены.

Восстановление хореографической драматургии потребовало не просто приновить к гирлянде узоры танца, но научить исполнителей владеть ею при калейдоскопической смене танцевального рисунка и стремительных географических перестроениях по планшету. Гирляндами кавалеры опоясывают партнерш. Их раскладывают по сцене, выстраивают из них отдельные маленькие клумбы, затем образуют цветочный круг в центре, поднимают и совершают с ними перестроения фигур вальса. Все это требует изрядной сноровки.

Бурлака-балетмейстер усилил антуражем общую картину грандиозного финального *Adagio*. Хореографию самого дуэта можно с большой

степенью вероятности приписать Иванову. Порядок движений показал Пьер Лакотт, также увлеченный старинными балетами минувшего. Когда-то в Париже ему – ученику – хореографию *pas de deux* передала балерина-эмигрантка Любовь Егорова. Лакотт сам танцевал в «Щелкунчике» и ставил его. К слову, он не скрывал удивления тем, как сильны были балерины во времена Петипа: для исполнения главной женской партии требовались недюжинная техника и выносливость. Этими качествами обладала участница премьеры Мариинского театра (1892) итальянка Антонietta Дель-Эра, которая еще до Пьерины Леньяни освоила шестнадцать *fouettés*, имела стальной апломб, хорошо вращалась с партнером и не боялась сложных поддержек.

Если же говорить об атмосфере ивановского балета, ее можно определить словами «зрелищная», «праздничная», «развлекательная». Спектакль наивный, характеры главных героев он затрагивает довольно поверхностно, без психологической глубины. Зато, как из рога кондитерского изобилия, сыплются имена действующих лиц: Карамели, Монпансье, Макарона, Галеты, Леденца, Фисташки, фей мелодий, фруктов, цветов, кукол, сновидений, плясунов, шоколадных пралине... Именно эту архаичную эстетику балетного театра Бурлака бережно хранит и лелеет. Вдумчивому сегодняшнему зрителю приходится напрячься, чтобы выстроить и как-то оправдать линию бесчисленных преобразений Клары-девочки в Клару-девушку, неожиданно превратившуюся в Фею Драже. Не отстает и главный герой: Щелкунчик-кукла становится Щелкунчиком-принцем, а затем вовсе меняет личину и родовое имя на Принца Оршада. Дроссельмейер оказывается Мажордомом во дворце Конфитюренбурга. Принц Оршад (бывший когда-то Щелкунчиком) назван братом трех дочерей Королевы (они же – солистки «золотого Вальса цветов»). Их родственность практически не обозначена сценически, только строкой в либретто. Да это и не было для Иванова важным.

«Шоколад» (испанский танец) исполняют три пары, одна из них солирующая. Любопытно решен «Кофе» (арабский танец), где солистка предстает перед зрителями плавно летящей на ковре-самолете. В финале партнер заворачивает царевну в этот ковер, вызывая ассоциацию с Клеопатрой, которая – согласно мифу – таким ухищрением попала в покои Юлия Цезаря. «Чай» (китайский танец) поручен двум танцовщикам и исполнительнице. В дивертисменте нашлось место и танцу шутов (Пряники). К премьере по просьбе Иванова его сочинил Александр Ширяев, он же его и исполнил. Хореографию Бурлака сохранил,



«Щелкунчик». Поклоны после спектакля.

Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

добавив озорному солисту с обручем четырех лихачей. Музыкальный фрагмент, известный как «Танец пастушков», Бурлака отдал пятерым артисткам – Мятным палочкам Мирлитоном. *Mirliton* – французское пирожное, но это еще и музыкальный инструмент, похожий на горизонтальную флейту. Поэтому в руках танцовщиц – миниатюрные сахарные флейты, которые «озвучивают» настоящие в оркестре. Из 1892 г. пришла и Матушка Жигонь, только из-под полы ее широченного кринолина теперь вылезали не паяцы, а драже в количестве шести учениц Самарского хореографического училища.

В Самаре Бурлака продолжил наращивать мускулы спектакля: усложнял мизансцены и хореографический текст, добавлял музыкальные номера, экспериментировал с реквизитом. Так, в Берлине он попытался выполнить проезд Феи Драже на шарфе – как на знаменитой фотографии 1892 г., запечатлевшей Варвару Никитину – Фею Драже на шарфе, один конец которого держит в руках ее партнер Павел Гердт. Бурлака считает это фото постановочным, но все же попытался воспроизвести этот трюк. В Берлине изорвали много ткани, пока не отыскали твердую парусину, выдерживающую вес артистки и трение о пол. А в Самаре изобрели специальный механизм: Фею, стоящую на кончике пуанта на



невидимой опоре, прокатывают от одной кулисы к противоположной, создавая иллюзию волшебного скольжения.

Бурлака-режиссер раскрасил сценки многими жанровыми красками. Но самым серьезным новшеством, придуманным постановщиком, стали Пролог и Эпилог. В первом эпизоде мы видим уличных мальчишек, предающихся зимним забавам. У каждого – своя пластика и актерская задача: один катается на коньках, другой, шутливо столкнувшись с санями, выпрашивает у взрослого утешающую конфету. Лишь один мальчуган увлеченно вглядывается в оконное стекло, не имея возможности оказаться в теплой богатой зале, украшенной елкой. Пожалев бездомного, дочь Зильбергауса Клара дарит мальчику свою любимую куколку-ангелочка.

Эта мизансцена закольцует спектакль: встреча двух молодых людей в финале происходит в декорациях Самары, скопированной с исторической открытки (польский костел, характерные городские строения – место, узнаваемое самарцами). В знак зародившегося чувства Кадет подарит барышне фигурку ангела. А дальше они как бы шагнут из XIX в. в начало XX-го, сойдут со сцены, пересекут зрительный зал и под аплодисменты зрителей исчезнут в дверях партера. Молодые влюбленные продолжают путь вместе, спустившись в зал, перешагнув время и пространство «Щелкунчика».

<sup>1</sup> Из беседы автора статьи с Ю. Бурлакой 23 декабря 2024 г.

<sup>2</sup> *Чайковский П.И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XVI–А. М.: Музыка, 1978. С. 67.

<sup>3</sup> Там же. С. 87

<sup>4</sup> Из беседы автора статьи с Ю. Бурлакой. 23 декабря 2024 г.

Елена Янушевская

## **Бессмысленное мученичество или бессмысленное насилие?**

«Диалоги кармелиток» в «Геликон-опере»

**Первая постановка на российской сцене самого яркого сочинения Пуленка «Диалоги кармелиток» до сих пор покоряет сердца зрителей «Геликон-Оперы». Московскую версию не затмила более новая и вполне самобытная петербургская, принадлежащая «Другой опере», хотя интерпретацию Дмитрия Бертмана приняли не все музыкальные критики. В чем же заключается сценический магнетизм и своеобразие его постановки?**

«Диалоги кармелиток» – одна из немногих послевоенных опер, прочно вошедших в мировой репертуар. Она имеет большую популярность, а партию Бланш исполняли многие оперные дивы, в том числе Дениз Дюваль, Кири Те Канава, Кэрл Ванесс. В 2010 г. внимание было приковано к постановке Дмитрия Чернякова на сцене *Bayerische Staatsoper*, отличившейся вольностями в трактовке либретто и концептуально лаконичной сценографией. «Другая опера» в Санкт-Петербурге представила «Диалоги кармелиток» в жанре неомистерии, перевод на русский сделали специально для премьеры.

Иными словами, Дмитрий Бертман опирался на короткую, но богатую историю осмысления сложного и драматически, и вокально произведения, а после премьеры в «Геликоне» эта история продолжается в российской культуре.

В 2017 г. «Диалоги кармелиток» появились на телеэкране в записи телеканала «Культура»: партии исполнили Сергей Яковлев, Наталья Загоринская, Лариса Костюк, Алиса Гицба, Мария Масхулия, Марина Андреева, Елена Куфко, Михаил Серышев, Сергей Москальков, Екатерина Облезова; дирижировал Владимир Понькин. Следует признать бесспорное исполнительское мастерство солистов. Наталья Загоринская остается неизменно убедительной в роли Бланш де ла Форс; в последние годы состав менялся, но это не сказалось на вокальном качестве спектакля. Обратившись к архивам «Культуры», заинтересованные зрители могут оценить и драматическое мастерство Ларисы Костюк: сцена смерти пожилой настоятельницы Мадам де Круасси – одна из самых сильных.

Однако яркую индивидуальность спектакля определяет именно пространственно-визуальное решение, в которое внесли свой вклад художники-постановщики Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева. В ряду самых характерных постановок Бертмана (невозможно не вспомнить «Сказки Гофмана» Оффенбаха и «Тоску» Пуччини, «Турандот», «Мадам Баттерфляй») «Диалоги кармелиток» занимают особое место. Подобно «Тоске», они отличаются экспрессивной сценографией; подобно «Сказкам Гофмана», не только оставляют глубокое художественное впечатление, но и побуждают к рефлексии.

Сплав реализма и условности в принципе является сильной чертой постановок Дмитрия Бертмана, умеющего подобрать ключи к раскрытию композиторского замысла с неожиданной стороны. Именно сочетание изобретательности и уместности можно назвать его режиссерским





«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

почерком. Бертман ориентируется на зрительский интерес и успешно балансирует на грани развлекательности и смысловой сложности.

Пуленк закончил работу в 1956 г. Премьера оперы состоялась 26 января 1957-го в *La Scala*. О чем же должен был задуматься зритель, согласно идее самого Франсиса Пуленка?

В «Диалогах кармелиток» композитор достигает подлинно трагедийной мощи. Его опера уникальна в силу большой философской наполненности, остроты драматического конфликта – привязанный к конкретным историческим событиям, он одновременно является вневременным. Хотя время и место действия в либретто имеют ключевое значение.

За десять дней до конца якобинского террора, в июле 1794 г., в Париже были казнены шестнадцать монахинь. Массовое мученичество женщин, казненных без всякой вины, в силу абсурдной причины, и побудило Пуленка обратиться к тексту французского прозаика и журналиста Жоржа Бернаноса.

Как правило, значение либретто ограничивается ролью драматической основы оперного произведения. Но в данном случае мы имеем дело с текстом, который направляет мелодическую структуру, насыщая действие философским содержанием. Для оперы это редкость, если

не считать несколько исключений, predeterminedных опять же литературной основой (упомянутые «Сказки Гофмана», романтический «Демон» А. Рубинштейна, философский миф об Орфее и Эвридике, наиболее точно осмысленный в произведении Глюка).

Диалоги, написанные Бернаносом для киносценария, впоследствии перешли в его пьесу, близкую новелле Гертруды фон Лефорт «Последняя на эшафоте», и легли в основу либретто. Текст Бернаноса, бывшего, к слову, участником Первой мировой, очевидно создан под влиянием тренда первой половины XX в. на интеллектуализацию литературы, включая драматургию (особенно это справедливо для постмодернистских пьес, ярчайший пример – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» сэра Стоппарда, а также все пьесы, а по сути философские дискуссии, Эрика Шмитта).

Двенадцать картин, разделенных на три акта, вмещают действие, разворачивающееся в монастыре босых кармелиток в пикардийском городке Компьене и заканчивающееся в Париже сценой казни французскими революционерами шестнадцати сестер. В силу данного ими обета кармелитки отказываются освободить занимаемое ими помещение, как того требует революционный декрет. Это и становится основанием для вынесения им смертного приговора.

Среди монахинь оказывается молодая аристократка маркиза Бланш де ла Форс. Потерявшая мать сразу после рождения, постоянно испытывающая страх, она находит прибежище от травмирующего ее внешнего мира в монастыре. Не слушая уговоры настоятельницы, девушка принимает имя монахини Бланш Христовой Агонии. В первые же дни своей новой жизни она слышит пророчество молоденькой сестры Констанции, что им предстоит умереть вместе. Попытки брата уговорить Бланш вернуться к старому беспомощному отцу во втором действии остаются безрезультатными. Первый акт завершается трагической, полной безысходности картиной смерти пожилой настоятельницы и назначением новой – Мадам Лидуан, с которой сестры взойдут на эшафот. Во время ее отъезда в Париж в монастырь приходят революционные комиссары и требуют от монахинь немедленно покинуть обитель. Взамен они получают гражданские документы и городскую одежду. Амбициозная мать Мария, претендовавшая на место настоятельницы, в экзальтации призывает сестер принять обет мученичества. Сама она сбежит с монастырским священником, с которым ее связывает земная любовь. Остальные погибнут.

Перед нами история-размышление об оправданности жертвы, о том, что такое долг, о случайной природе исторической несправедливости, о смысле героизма и движущих силах истории. Контур драматического действия графически точен. Две антагонистические силы – революционеры и кармелитки, насилие и напрасные жертвы, мученики, верные данному обету, и предатели. В то же время историческая драма в либретто Бернаноса переходит в драму идей.

О многом говорит уже само название оперы. Диалоги – один из древнейших литературных жанров, который возник в Древней Греции, дословно означает «разговор нескольких» и как нельзя лучше позволяет раскрыть многомерность проблемы, исследуемой средствами искусства. Главные герои оперы, точнее героини, постоянно обсуждают происходящее с ними, свои духовные поиски и религиозный опыт. В их диалогах сталкиваются разные точки зрения. Соответственно, искать единственно верный подход к постановке оперы Пуленка, католика и монархиста, – установка неправильная.

Важно понимать, что история сестер из компьенской обители реальная, документальная, рассказанная драматургом с большой исторической дистанции, и с еще большей дистанции воспринимаемая современным зрителем, пусть сквозь этическую и эстетическую оптику Пуленка–Бернаноса. Конечно, опера знает много исторических сюжетов, но здесь все слишком неоднозначно.

Что же мы видим на сцене «Геликон-оперы»?

Символизм пронизывает всю постановку, вмещенную Бертманом в два акта. Сценическое пространство усилиями режиссера и художников-постановщиков превращается в развернутую метафору. На заднике зритель видит опрокинутый крест. Он вырезан в объемной вертикальной декорации цвета, близкого хаки, и светится. С этой плоскости крест проецируется на сцену.

В основе сценической метафоры лежит очевидная смысловая двойственность зеленого цвета: это цвет надежды и возрождения, но одновременно это и цвет хаки – универсальный символ милитаризма. Солдаты революционной армии одеты в костюмы, похожие на шинели. Спереди на них нашиты блестящие полосы, напоминающие металлические латы, а лица покрыты бронзой. Они – «железные», закрытые, хотя их не скрывает опущенное забрало, а на головы надеты бикорны времен Наполеона I. Перед нами силовики, при этом не всегда вежливые, что ясно показано в соответствующих сценах.



«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

И минимум предметов на сцене: кресло старого маркиза де ла Форс, чемодан шевалье, статуэтка Богородицы с младенцем, кровать, шаль, Святое Писание, медальоны. Гражданская одежда (пальто-шинели) монахинь. В них переодеты во втором акте решившие покинуть монастырь Капеллан и мать Мария.

Либретто не предполагает бурного визуального пиршества: действие разворачивается в стенах обители, главные действующие лица – монахини в их «униформе». Тем не менее тонкий подбор цветовой палитры создает высокохудожественный эффект, наполняя отдельные картины контрастным светом, нежным свечением, переливами белого и зеленого (художник по свету – Дамир Исмаилов).

Особый акцент сделан на проповеди новой настоятельницы в первом действии. Мадам Лидуан стоит в центре креста (напомню, он «вырезан» в конструкции за сценой), в скрещении лучей, и произносит: «Молитва – это долг, мученичество – награда» (в тексте много не только философского, но и откровенно морализаторского – передающего специфическую атмосферу христианского монастыря). После этого в финале акта звучит хорал. Кармелитки молятся, настоятельница поочередно зажигает в руках каждой сестры свечу. На сцену падает



«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

сиреневый свет. Мелодия – печальная и умиротворяющая. Гаснет свет, в темноте продолжают гореть свечи. Театральная зрелищность достигает кульминации в финальной сцене и вызывает мощные катартические эмоции.

На фоне нежной мелодии, которую поет настоятельница, солдаты на сцене остригают девушек. Крест над сценой принимает форму молота, вызывая прямые ассоциации с представлениями об «историческом молохе». Ранее в сцене принятия обета за спиной матери Марии он трансформировался в святающееся лезвие гильотины в его продольном сечении. Стоя, как в дверном проеме, в той части молота, которая имеет форму вертикального прямоугольника, комиссар зачитывает приговор, перечисляя имена монахинь. На сцене они выстроены в шеренгу, на каждую из кармелиток при звуке ее имени наводится луч.

Сестры в белых рубашках проходят по световому коридору – вдоль длинной части сконструированного над сценой креста – навстречу своей смерти и поют хорал «Славься, Царица, мать милосердия!». Музыкально эта трагическая сцена, основанная на тексте знаменитого маррианского антифона *Salve Regina*, начинается как камерный хор, затем несколько раз прерывается звуком гильотины и заканчивается соло Бланш, пение которой так же обрывает звук «топора».

Акт гильотинирования изображен символически. Два действия происходят на сцене параллельно во времени и при этом находятся в смысловой противофазе. Визуально это наложение выражает духовный контрапункт: восходя на эшафот, девушки передают друг другу статуэтку Богородицы, эстафету мученичества, а их палачи – шар. Стоящие на сцене солдаты катят его по сконструированной на сцене дорожке – будто играют в боулинг. Шар ударяется о стену и закатывается под лезвие гильотины, где стоят кегли, лезвие гильотины падает. Мяч выкатывается обратно на сцену в руки солдатам. В игре участвует не более трех шаров: таким образом изображается автоматически повторяемое действие. Этим оно отличается от духовной напряженности шествия-восхождения монахинь-мучениц. В катании шаров прочитывается метафора бессмысленного политического насилия, которое раз за разом не удается предотвратить: мировая история движется по кругу. Совершается очередное политическое или/и военное преступление, его осуждают, осмысляют. И все – по новой. По сцене катится шар, неотвратимо сбивающий кегли. Его направляет конкретная рука, но цели обезличены. Просто кегли. Просто пешки.

В то же время над сценой, над игрой в боулинг, происходит огромное духовное событие. В последний момент, когда на «дорожке смерти» остается последняя из кармелиток – сестра Констанция, – на сцене появляется Бланш в монашеском одеянии. Констанция сверху вниз передает ей статуэтку Богородицы. Бланш, вернувшись в монастырь, чтобы в последний момент исполнить обет, оставляет ее на сцене и поднимается в светящийся коридор, ведущий на эшафот. Дорога смерти выглядит как коридор света. Очевидно, это символизирует причастность героинь шествию Христа на Голгофу. При этом девушки не тащат на себе крест, но идут буквально «в кресте» – во Христе. В первом акте мать Генриетта Иисуса отговаривала Бланш брать имя Бланш Христовой Агонии со словами: «Кто вошел в Гефсиманский сад, для того из него нет выхода».

И вот голос Бланш смолкает. Свет на сцене гаснет, в темноте высвечивается только стоящая на сцене статуэтка Богородицы. Последний удар барабана в оркестре – крест над сценой исчезает, гаснет.

Сложно не согласиться с оценкой оперного обозревателя Александра Курмачева<sup>1</sup>: пафос последних сцен в интерпретации Дмитрия Бертмана указывает на героизацию образов казненных монахинь, а это, скорее, противоречит идее, заложенной в либретто. У кармелиток был выбор. Принятие ими обета выглядит беспочвенным, и потому восприятие





«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

сюжета как казни монахинь, не захотевших отречься от веры, казни за инакомыслие все-таки кажется натяжкой. Монахини дают обет умереть вместо того, чтобы остаться жить и служить людям. Хотел или нет Бернанос вложить в своей текст такое послание, он говорит сам за себя – обнажает спорность гуманистической ценности монастырской жизни. По сути, она представляет собой бегство от испытаний неприспособленных к жизни людей. Накачивание пафосом выбора кармелиток лишь подчеркивает чудовищность происходящего, навевая ассоциации с языческими культами человеческих жертвоприношений. Ради чего умирает Бланш и другие сестры? Ради веры? Мученичество первых христиан было неизбежно. У кармелиток оставалась возможность жить, сохранив веру и никому себя не противопоставляя.

Однако можно поставить вопрос по-другому. Кому мешали шестнадцать экзальтированных женщин, оставшихся без какой-либо опоры в жизни, которой они не знали и жить которую никогда не умели? Какова была польза революции от их уничтожения? Они ли были опасными врагами революции и нового, по всем статьям «лучшего», миропорядка? Монахинь можно было изгнать, депортировать, но не убивать. Все это оправданные и логичные вопросы и размышления.

Между тем оценка всего лишь сквозь призму здравого смысла в данном случае кощунственно одномерна. Если бы зритель не видел бессмысленность мученичества, он не разглядел бы и совершенно симметричную ей бессмысленность революционного насилия. Лес рубят – щепки летят; когда строят «лучшее общество» – головы катятся с эшафота.

На сцене под крестом очевидно схлестываются два абсурда. Воронка деструктивного поведения иррационально вовлекает в себя всех. Все персонажи присягнули смерти, но одни преступны чувством вседозволенности, другие жалки ложным чувством героизма, в котором фактически подыгрывают своим убийцам. Таким образом, «Диалоги кармелиток» в «Геликон-Опере» в том визуальном, пространственном, художественном осмыслении, в котором они даны зрителю, – наглядное изображение двух видов социального зла: бессмысленного насилия и бессмысленного мученичества.

Первую постановку «Диалогов кармелиток» в России на сегодняшний день, бесспорно, можно назвать «хорошо состарившейся». Десятки, если не сотни лет требуются, чтобы общественный разум высветил реальный нравственный смысл исторических событий и настоящую ценность того, что было названо мученичеством, героизмом или оправданной жестокостью.

Режиссерской интерпретации Дмитрия Бертмана не откажешь в единстве идеи и ее драматического воплощения. Возможно, кому-то из зрителей кажется, что кармелитки по световому коридору идут в тупик (визуально это выглядит именно так – идут к стене). Но сила эмоций и сопереживания от этого не становится меньше. Не всякий день оперная постановка задает серьезнейшие вопросы и заставляет нас искать на них ответы.

<sup>1</sup> См.: Курмачев А. О насущном: «Диалоги кармелиток» Пуленка в «Геликон-опере». URL: <https://www.operanews.ru/12052005.html> (дата обращения: 25.03.2025)



## Сын за отца...

Студенческие спектакли неизменно вызывают интерес и у обычных зрителей, и у профессионального сообщества. Представители последнего стремятся увидеть тех, кто идет на смену. У публики свои мотивы. На спектакли в аудиториях ГИТИСа вход – через КПП в Малом Кисловском; здесь за час до показов толпятся те, кому удалось получить место, и те, что пришли на авось – а вдруг повезет. Но аншлаг аншлагу, ажиотаж ажиотажу рознь. Чтобы попасть на спектакль «Я – Гамлет Ошибка» Мастерской Олега Кудряшова (третий курс режиссерского факультета), нужно пройти регистрацию, но она заканчивается мгновенно – за одну-две минуты. И увеличение числа показов ситуацию не меняет. Если речь идет о смешной комедии или роскошной костюмной мелодраме, этот интерес, увеличивающийся в геометрической прогрессии, можно оправдать. В нашем случае в основе – совсем невеселая шекспировская история.

К тому же, московские сцены в этом сезоне переполнены «Гамлетами» – хорошими и не очень. Вполне понятно почему: через этот текст создатели пытаются ответить на вопросы, поставленные обстоятельствами, в которых все мы сейчас находимся. Ответы эти бывают разными, иногда неожиданными. Талант одного провинциального режиссера (осознанно не называю ни имени, ни театра) позволил появиться на свет спектаклю, где Гамлет – дурно воспитанный наглец, который своими претензиями портит жизнь маме и дяде, наконец-то обретшим счастье легального сожительства. Да, пусть через убийство. А кто без греха?

«Я – Гамлет Ошибка» поставила Татьяна Тарасова – режиссер и педагог курса Олега Кудряшова. Заимствованный Шекспиром сюжет, как, собственно, и сама пьеса, послужили материалом для режиссерского прочтения, в котором авторский текст великого драматурга переплетен с фрагментами сочинений Яна Фабра, Хайнера Мюллера, Ингмара Бергмана, а также со сценами, написанными специально для этой постановки современным драматургом Екатериной Златорунской.

Скорее всего, спектакль рождался в соавторстве с его исполнителями – через предложение, отбор и пробы. История рассказана не последовательно, с акцентом на крупные планы героев, а не на собственно сюжет. Это попытка взглянуть на происходящее глазами сегодняшнего молодого человека, что где-то выпрямляет витиеватость истории и обостряет ее трагичность. Для ее рассказчиков все впервые – чувства, вопросы, поступки. У них нет опыта предательств и компромиссов, своего знания, как выходить из сложных ситуаций. Они – вчерашние дети, отнюдь не одержимые желанием взрослеть, но вынужденные это делать.

Спектакль начинает женский голос, звучащий из радиоточки, расположенной на фронтальной стене скромной гитисовской аудитории. Черные стены, ограничивавшие ее подмостки, мебель из подбора, оленьи рога как символ измены, минимальный реквизит да маленький экран – вот и все, из чего сценограф Ольга Галицкая создает пространство. Нарочито официальной, в чем-то очень советской и в то же время отлакированной интонацией само звучание этого голоса (он кратко излагает обстоятельства войны с Фортинбрасом) производит шокирующий эффект. И не тем, о чем сообщает. А самим собой. Возможно, в чьем-то сознании так звучит искусственный интеллект. От него не страшно, но возникает чувство опасности. Как от неожиданной встречи с учителем на перемене, когда понимаешь, что все твои шалости

были, есть и будут объектом постоянного наблюдения. Этот голос со своей бесстрастной и напрягающей интонацией еще не раз вторгается в спектакль.

Факт пусть и спорный – но старые учебники по истории театра сообщают, что в шекспировском «Глобусе» артисты выносили таблички с названием места действия. Здесь же даны названия той или иной сцены, указывающие, на кого из персонажей стоит обратить особое внимание.

Спектакль начнется со встречи не с призраком, а с могильщиками.

Стало быть, на экране появится их парная фотография с именами. Денис Лобанов и Эрнст Маторкин садятся перед цинковой тачкой, наполненной песком, начинают один за другим вынимать из нее предметы (переносной радиоприемник, тарелки, приборы) и тут же принимаются сервировать стол для трапезы – то ли обыденной, то ли поминальной. Из шипения, хрипов и обрывающихся звуков джаза они выловят нужную радиоволну, и их обед начнется под новостную программу, где слушателям все тем же бесстрастным голосом, который открывал спектакль, напомнят, что несколько лет назад Фортинбрас проиграл войну королю Гамлету и уступил ему земли. Теперь же его сын собрал войско и идет на Данию. Новости оставляют могильщиков равнодушными. Наслаждаясь бутербродами, они шекспировскими словами философствуют о своей профессии – самой древней в мире. Что ни случись, они выживут. Текст преподносится без капли ерничества или цинизма – производственное совещание, не более того. Обед окончен, и посуда отправляется обратно в землю. На тоненьких шпажках в нее втыкают фотографии тех, чья земная жизнь уже закончена, – Гамлета, Офелии, Лаэрта, Гертруды, Клавдия, Полония, Розенкранца и Гильденстерна. Общая могила готова. Все уже случилось. Изменить ничего нельзя. Возможно лишь задавать себе вопросы из точки невозврата.

В спектакле Татьяны Тарасовой два Гамлета и две Офелии. Это можно было бы объяснить педагогической потребностью: оба студента и обе студентки равно убедительны в ролях. Но в таких случаях обычно делают два состава. Тарасова выбирает другой путь, его осознанность и правомочность становится абсолютно понятна к финалу.

Из затемнения возникает Гамлет 1. Его играет Оливер Мара. Темноволосый, худощавый, кудрявый. На правой стороне сцены – высокое кресло. Деревянное, жесткое, с активно выступающими подлокотниками, оно одновременно напоминает и трон, и пыточный стул.



Д. Лобанов, Э. Маторкин – могильщики. «Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС.  
Фото Л. Коневцевой

Юноша втискивается в него. На коленях – чемоданчик. В нем то, что привез с собой из-за границы. Он полон мандаринов – оранжевых радостей, символа детства, счастливой семьи. Со всем этим Гамлет вынужден попрощаться. Вся сцена решена без единого слова, через слом, который происходит во время танца. Легкое и гибкое тело словно деревенеет. Чемодан с фруктами отброшен. Вместо него Гамлет 1 водружает на спину деревянный ранец, похожий на гробик.

Ему на смену приходит Гамлет 2. Михаил Жаков – тоже темноволосый и тоже кудрявый, но абсолютно иной. Не лирик, а холерик. На него тот же голос из радиоточки обрушивает монолог Призрака. Выслушивая требование мстить, он пытается скрутить сигарету – тщетно, руки плохо слушаются. Он растерян и гневен. Оппонируя услышанному, пытается сложить у себя в голове историю о том, что жил своей жизнью, далеко от всех, учился в универе, встречался с девушкой. В этой его жизни мама была с папой, никакого дяди с ними не было...

Что же случилось? Он не готов стать убийцей. В истеричном монологе, по многу раз повторяя одно и то же, он заводит сам себя. И вот уже ответ готов: я – сын своего отца. Значит, отомщу. И вот уже руки тянутся к ружью и перематывают его как больного эластичным бинтом.

Контрапунктом истерике Гамлета 2 возникает монолог Гамлета 1. Идя навстречу единственному источнику света, исходящему из открытой



О. Мара – Гамлет 1. «Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС.  
Фото Л. Коневцевой

двери, принц-философ произносит знаменитый шекспировский монолог «Быть или не быть». Он тоже принял решение.

Подмостки, с которых только что сошли герои, мгновенно обретают двух других молодых людей – Розенкранца (Арсений Иванов) и Гильденстерна (Степан Данилов). Их пошатывает, словно они только что сошли с корабля. А быть может, и от того, что бутылка, которую они передают из рук в руки, почти пуста. Перед ними на подставке нечто вроде чемоданчика, который мы можем легко принять за взрывное устройство. Но нет, это дипломат с деньгами. Розенкранц и Гильденстерн отлично понимают, за что им платят. Не за эскорт-услуги – за убийство. Есть ли хоть толика смущения, нравственные муки? У них – нет. Есть только страх, что партнер не поделится, заберет все себе. Нож уже вынут, резне мешает вторжение Гамлета 2. Он в белом нижнем белье, поверх драное черное пальто. В руках ружье. Бинт, которым оно перемотано, белье и его лицо окровавлены. Он кажется неадекватным, мечется по сцене, собирая стулья и расставляя их так, чтобы спинами к зрителям посадить однокурсников, а самому оказаться лицом к нам.

Наследник датского трона явно опасен. Его недавним бывшим друзьям, грезящим о богатстве, становится страшно, они вжимаются в спинки стульев, ведь в руках безумца оружие. Добившись от партнеров нужной мизансцены и верного самочувствия, Гамлет 2 вдруг обмякает;



М. Жаков – Гамлет 2. «Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС.  
Фото Л. Коневцевой

с детской улыбкой, предполагающей сочувствие, показывая на ружье, говорит, что это подарок от папы, которого больше нет, а к Полу Маккартни, когда разваливались *The Beatles*, во сне пришла мама и он написал *Let it Be*... А его мама, королева Дании, – шлюха...

И вот уже ствол прислонен к шее. Но нет, не выходит. А если иначе? Приставить ружье к голове? Опять не выходит. В мгновение герой Жакова обрывает истерику, его взгляд вцепляется в лица Розенкранца и Гильденстерна, ружье направлено на них. По-настоящему жутко. На вопрос «Как дела?» несостоявшиеся киллеры что-то лепечут в ответ, пытась отвлечь-развлечь собеседника. Он засмеется, а потом прервет веселье новым вопросом: «Это ваше?» – и укажет на дипломат с деньгами. Двух птенцов, решившихся на убийство, уже и пугать не надо.

В состоянии абсолютного отчаяния он спросит прежде всего себя, а заодно и Розенкранца и Гильденстерна, чем же они так провинились перед судьбой, что она заслала их сюда. Они, все еще надеясь, что это игра, ерничая, подхватят: «В тюрьму?» Гамлет прервет их, показав, что это слово можно произносить только тишайшим шепотом: «Зачем вы здесь?» Истерика взаимна: у лондонских студентов – от страха, у их бывшего соученика – от сознания тотального тупика. Бежать некуда. Или ты убьешь, или убьют тебя. Возникшее фоном *Let it Be* набирает силу и обрывается на высокой ноте. Из карманов изгвазданного пальто герой



А. Веселкина – Офелия 1, О. Мара – Гамлет 1. «Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС.  
Фото А. Иванишина

достает кипу мятых бумаг и, показав их залу, сообщает, что это двадцать семь вариантов перевода фразы *Something is wrong in the state of Denmark*. Захлебываясь, частично цитирует и хрестоматийно известные, и найденные авторами спектакля в архаичных переводах. Читает, словно пытаясь найти другое содержание. Его не будет. Не находит. Раскидывает листки. Полностью опустошенный завершает сцену: «Хреново что-то в нашем королевстве».

Офелия 1, ее играет Антастасия Веселкина, – ладненькая, невероятно миловидная блондинка в белом газовом платье, которое можно принять за свадебное, если бы не широкий черный пояс и такого же цвета рюкзачок за спиной. Сегодняшняя девушка, у которой все с собой – и для прогулки, и для свидания, и для бегства. Она входит в ту сцену, где Гамлет 1 продолжает мучаться вопросом «Быть или не быть?». У него тоже ранец за спиной – тот, на который поменял чемодан с мандаринами. Нежная, манкая Офелия попытается вернуть его из забвения поцелуем. Он не противится объятиям, но все же обрывает их словами знаменитого монолога. Сфокусировав на себе его взгляд, Офелия констатирует: «Принц, вы не здоровы». Поворачивает его спиной к залу и отворачивается сама. Два хрупких человека с ранцами за спинами, стоят так, словно готовы к длинному пути. Пусть он будет трудным, но они пройдут его вместе. Вокализ, начинающий звучать, только



М. Чванова – Офелия 2. «Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС.  
Фото Л. Коневцевой

добавляет торжественного ощущения – если не венчания, то помолвки. Кажется, еще минута – и воцарится гармония, но нет. Гамлет начинает крениться назад: его тянет ноша, висящая за спиной. Он падает, похожий на гробик ранец раскрывается, и из него сыплется прах. То, что осталось от Гамлета-старшего. Всю следующую сцену сын пытается собрать останки отца. Растерянная Офелия, не понимающая драматизма происходящего, пытается отвлечь возлюбленного известными всем, кто знает пьесу, сентенциями о порядочной девушке и подношениях принца. Но у него другое внутреннее действие. Вынув из радиоточки подслушивающее устройство, он пытается предупредить Офелию о грозящих несчастьях: пусть твой папа крепче закрывает двери, уходи в монастырь, выходи замуж за глупого и т.д. Но девушке не подключиться к смыслу произносимых слов. Ее задача – использовать любую соломинку, чтобы спасти Гамлета от падения в безумие. Он выталкивает ее со сцены, она возвращается. Не в силах противиться ее поцелуям, он притягивает ее к себе, сажает рядом и обнимает на куче праха, а потом опять выталкивает. Кусок ее платья оказывается зажатым закрытой дверью. Ухватившись за него, обессиленный Гамлет сползает на колени, накрывается куском белой ткани как саваном и наконец-то формулирует то, что позволяет ему не рефлексировать, а действовать: «Защить бы у всех баб – и вселенная без материнства. Можно было бы



спокойно друг друга перерезать. <...> Матушка моя невеста. Ее груди что розарий, а лоно – змеиная нора. Я снова сделаю тебя девственницей, мать, ради кровавой свадьбы твоего короля. Материнское лоно не улица с односторонним движением».

Следующая сцена – проводы Лаэрта – поначалу обманывает. Кажется, что она о радости, о невероятном счастье быть юным. В ней действуют Гамлет и Офелия 2. В отличие от траурного, в черном, принца, Лаэрт еще не познал сиротства. Алексей Черкасов играет обаятельного и бесшабашного парня, одержимого желанием быстрее свалить из мрачного Эльсинора. Туда, где, с его точки зрения, вечный праздник и нет зоркого родительского ока. Сестра и друг детства провожают его, и до поры ребячество – главная интонация их взаимоотношений. Они играют, бегают вокруг двух стульев (кто первым займет место), гоняют втроем на велике, практически выполняя акробатический номер. Главная заводица – Офелия 2. Мария Чванова начинает эту роль пацанкой. Странный диссонанс возникает между ее обликом и поведением. Мальчишеские ухватки, длинные волосы, абы как стянутые в два хвостика, при этом широкое белое платье выше колен и какая-то бабья кофта сверху. Она делает все, чтобы задержать Лаэрта. Вскоре становится понятно, для чего. Прямо во время отважного катания на велосипеде, в присутствии брата, она спросит Гамлета, любит ли он ее, и тут же объяснит, зачем это сказала: «Я беременна». Велосипед, управляемый Лаэртом, буквально врежется в стену. Жесткие мужские разборки между братом и возлюбленным прервет Полоний (Алексей Рогов). Не вникая в суть происходящего, он выдворит обоих. Не попытавшись понять, почему его дочь просит брата не уезжать, останется с ней один на один и прикажет прекратить общение с принцем. Бывшая разбойница скукожится и на наших глазах превратится в маленькую старушку.

Место детей на сцене займут родители. Появится высокая рыжеволосая красавица Гертруда в исполнении Анны Суховеевой. Каблуки, под черным элегантным пальто – того же цвета вечернее платье на бретельках. У Гертруды тоже траур, но особенный. Выставленный на середину сцены стол станет для нее подмостками, с которых она, изгибаясь всем телом и балансируя, произнесет свой оправдательный монолог. В нем нет ни капли раскаяния – только зачаровывающий кошмар реалистичных подробностей. Любила одного брата – вышла за другого; не хотела ребенка, мечтала, чтобы он родился мертвым, – при этом надо было



А. Суховеева – Гертруда. «Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС.

Фото А. Иванишина

изображать счастливое материнство; мальчик тянулся к ней, но она его не выносила, он кричал – она ненавидела. До какого-то момента кажется, что она говорит это самой себе. Но ведь тут и Гамлет-философ. Сидит в углу сцены: на троне, который ему не суждено занять.

Мы замечаем его, когда Гертруда обращается к нему напрямую: «Тебе нужна была любовь, и ты нашел ее в обществе отца. Ты был с ним, а я с Клавдием». Последнюю фразу она повторяет много раз: сначала просто, потом почти скандируя. Она выкрикивает это, провоцируя, но сын не поддается. Он встанет, подойдет близко-близко, заглянет матери в глаза и тихо спросит, что ей нужно. Они усядутся по разным концам длинного стола, как на переговорах. Он кинет ей диктофон. Включив, она услышит в нем крики их совокупления с Клавдием. Гертруда в ужасе отбросит диктофон. Обменявшись хрестоматийно известными репликами из пьесы про оскорбление отца, оба замрут. В ответ на ее с вызовом заданный вопрос – помнит ли он, кто она – Гамлет ляжет животом на стол и, как собака, ищущая ласки хозяина, начнет приближаться к матери. В замечательном пластическом этюде (хореограф спектакля – Наталья Шурганова) он будет всеми способами цепляться за Гертруду, пристраиваться к ее телу, чтобы спровоцировать материнские объятия.

Бесполезно: он отвергнут. Прячущийся Полоний, принятый Гамлетом за возлюбленного матери, дальнейшее убийство и появление



А. Иванов – Розенкранц, С. Данилов – Гильденстерн.  
«Я – Гамлет Ошибка». ГИТИС. Фото Л. Коневцевой

Гамлета перед лицом Гертруды с трупом Полония кардинально меняют интонацию общения матери и сына. У него за спиной, словно мешок с картошкой, не просто тело отца его возлюбленной, но еще и «аргумент», новое предлагаемое обстоятельство в диалоге с матерью. Теперь и он – убийца, и они – сообщники. Он уже не философ, но собранный менеджер, готовый к любым вызовам и знающий, как с ними обходиться. «Спокойной ночи, мама», – скажет он на прощание.

Детское пение по радио станет затактом сцены Клавдия и Гамлета 2. Откровенно провокационный монолог племянника (он глумится над дядей, пародируя подслушанные постельные сцены Клавдия и Гертруды) лишь изредка прерывается репликами Клавдия – Алексея Пожинского. В какой-то момент он взрывается и почти смыкает руки на горле наглеца, но останавливается и вовремя приходит в себя. Разговор короля и шута, где первый озабочен только тем, чтобы отправить пасынка в последнее путешествие с Розенкранцем и Гильденстерном, заканчивается взаимным эмоциональным тупиком. Никакой диалог невозможен.

Начнется второй акт спектакля и вскоре станет понятно, что в нем не будет сцены мышеловки. Этим Гамлетам не нужны артисты, чтобы быть уверенными в своей правоте: все случилось именно так, как рассказал Призрак. Отторгнутый матерью принц убежден в истинности слов

того, кого любил он и кто любил его. Стоит вернуться на мгновение к началу истории и напомнить читателю, что ее герои, кроме могильщиков, действуют уже после ее трагического окончания. Смерть соединила их в общей могиле.

Тому, кто мстил, и тому, кто пострадал от этой мести, – заслуженно или случайно – уже неважно, существуют ли железобетонные доказательства правомочности возмездия.

Во втором акте и без того стремительно развивающееся действие обретает бешеный ритм, близкий к безумию. В нем есть паузы, остановки, как в первой сцене объяснения растерянных Клавдия и Гертруды, но это скорее исключение.

Гамлет 2 – напоминаю, истероидный тип – без тени сомнения расправляется с Розенкранцем и Гильденстерном. Они, держась вдвоем за одну доску, как при кораблекрушении, вопиют и вызывают о помощи. Но поздно. Кажется, что убивший один раз и убежденный в том, что или они его, или он их, Гамлет вершит свой суд. Внешне он кажется спокойным, но это обман. Тарасова делает лейтмотивом сцены песню *Let it Be* – ту самую, под которую Гамлет исповедовался однокурсникам в начале спектакля. Здесь она звучит как приговор. У героя в руках бутылка, из которой он постоянно прихлебывает. Невыносимо тяжело убивать, даже защищая себя.

Приходит время умереть Офелии. В этой сцене Тарасова соединяет двух актрис – обеих Офелий. Под вокализ, исполняемый первой, вторая выходит на сцену. За ней тянется огромный черный шлейф. На нем – плетеная люлька. Вторая – та, что мы помним пацанкой, – теперь совсем другая, женственная. Обращается к Гертруде: «Что вы сделали со своим сыном? Он такой злой. А в люльке – мой сын. Он вырастет, и вы его отравите». Снимает накидку с люльки, там – пепел, прах ее нерожденного ребенка, она начинает играть с ним как с малышом. Приговаривает: «Хорошо, что ты не родился, твой отец убил твоего деда, а я все равно его люблю». Тихое, звенящее колокольчиком безумие.

Она умрет, уместится на черном шлейфе и сложит на груди руки. Все это произойдет под пение Офелии 1, которая, оборвав мелодию, ляжет рядом в такой же позе. Но эта первая Офелия – другая. Она не жертва, и не готова принять как данность собственный конец. Забрав люльку, Офелия 1 покинет сцену. Она уйдет громко – не мать неродившегося сына, но возлюбленная Гамлета. Страстная, чувственная, она не в состоянии понять, как можно жить отвергнутой. Вскочит, схватит

микрофон и поет как в последний раз песню *Mon Amour*. Она поет, а за ее спиной насмерть бьются Гамлет 2 и Лаэрт. Она прервет пение, чтобы разнять их. Прислонятся все трое, беззащитные как цыплята, к кирпичной стене, закурят. Девочка расскажет мальчикам, как она хотела жить и как они – лучший на свете брат, не защитивший ее, и возлюбленный, растоптавший любовь, – ее убили. Ей никогда не исполнится тридцать, и ее разложившееся тело будет смердеть. А она так хотела жить. Из этого достаточно брутального жестокого монолога актриса моментально выйдет на финал песни Мари Лафорет и исполнит ее так, что ком станет в горле даже у самых несентиментальных зрителей.

Забившись на свой стул-трон, Гамлет 2 возвращает нас к самой истории. Удивительно спокойно рассказывает, как Лаэрт вернулся из Франции, чтобы мстить за своего отца Полония, и сам он тоже должен убивать, чтобы мстить за своего отца, и Фортинбрас ведет на Данию войско, чтобы отомстить за своего отца.

Дети, призванные родителями на убийства.

Гамлет смотрит на свою фотографию с общей могилы. Оценивает: плохо выгляжу. Беспристрастный взгляд на себя позволяет и актеру, и персонажу выйти на знаменитый монолог Яна Фабра «Я – ошибка». У блистательного бельгийца он читается как жизнеутверждающий. Здесь же со смыслом и интонацией автора по сути совпадает одно: да, заблуждение, но это мое заблуждение. И я готов платить за него в полной мере.

Впервые в спектакле появляется видео. Высокий обрыв, ветер, радость, свобода. Три молодых человека на прогулке у моря. Офелия, Лаэрт и Гамлет. Они свободны, их отцы живы и ничто не предвещает трагедии.

Световой луч находит на сцене Гамлета 1. Он вплющен в свое кресло-трон. Оливер Мара играет человека, бессильного избавиться от физической и душевной боли. Он обращается напрямую к залу: «Кто-нибудь хочет поужинать с Гамлетом?» Ответа нет. Приволакивает стол вплотную к зрителям, потом – кресло, садится. Молчание. После огромной паузы он обнаруживает в себе возможность признания-приговора: «Я – убийца, простите меня». И по-детски добавляет: «Это не осознанно». Но шанса быть прощенным нет. Вокруг стола Принц расставил стулья, но они пусты, некому сесть с ним рядом. «Были люди – стали падаль... Я до этого никогда не протыкал чужое тело... Отомстить нельзя вообще... А что делать?... Вдруг мне это все снится?..» Роняет голову на стол. Повторяет: «Кто-нибудь хочет поужинать с Гамлетом?» К нему присоединяются могильщики. Не обращая на него внимания, они сервируют стол,

как бы продолжая разговор, начинающий спектакль. Скабрезно шутят на профессиональные темы. Ставят тарелку и перед героем, кладут на нее маленький череп. Поясняют: это Йорик. Провоцируют тихий, без крика и деклараций, взрыв героя: «Я больше не намерен играть эту роль. Не хочу больше убивать. В нашем мире невозможно быть невиновным. Быть или не быть – вопрос снимается. В добрый путь, в долгий ящик».

Возможно, найдутся те, кто упрекнет Татьяну Тарасову за слишком декларативный финал спектакля. Автор – не из их числа. Режиссер рассказывает свою историю. Стать ее героем может любой, вне зависимости от своего происхождения. Не только принцам выпадает стать разменной картой в чужой игре. Не спасут и индивидуальные качества. В этом спектакле два Гамлета. Могло бы быть больше? Наверное. Но, чтобы быть смыслово и эмоционально доказательной в своей мысли, режиссеру хватает двух полярных человеческих типов. Тарасова выводит на сцену холерика и меланхолика – и не дает шанса выжить ни одному из них. Это касается и обеих Офелий. Какой бы ни был выбран путь (от лихой пацанки к нежной матери или от отличницы-очаровашки к страстной любовнице), попавшая в этот сюжет обречена. Случаются и другие метаморфозы, но режиссер не создает энциклопедию психотипов, а, используя крайности, рассказывает о закономерностях.

Создателю спектакля «Я – Гамлет Ошибка» ясно, что в несчастьях детей виноваты отцы, как и то, что нельзя принимать ничего на веру и жизнями – своей и чужими – оплачивать чьи-то прегрешения. Надо остановиться и подумать. Сначала оценить, а потом действовать. Тарасова говорит это молодым людям – прежде всего, своим ученикам. Хочет быть понятой. А значит, в своем потрясающем спектакле имеет право и на дидактику.

Лизавета Боровикова

## Разгадке жизни равносильна

*Более же всего облекитесь в любовь,  
которая есть совокупность  
совершенства.*  
Кол. 3:14

**В 2024 г. фестиваль «Биеннале  
театрального искусства. Уроки режиссуры»  
прошел в Москве восьмой раз. Это своего  
рода мастерская: в нечетные годы  
в конкурсе участвуют молодые режиссеры  
и судят их опытные мастера, а в четные –  
мэтров оценивает новое поколение  
режиссуры. Здесь все учатся у всех.**

На этот раз на «Уроках режиссуры» были представлены семнадцать постановок мэтров отечественного театра. Режиссеры-участники: Григорий Козлов, Алексей Бородин, Андрей Борисов, Валерий Фокин, Владимир Панков, Евгений Гельфонд, Георгий Исаакян, Евгений Каменькович, Григорий Лифанов, Владимир Панков, Алексей Песегов, Евгений Писарев, Яков Рубин, Олег Рыбкин, Искандер Сакаев, Петр Шерешевский. В рамках внеконкурсной программы Малый драматический театр – Театр Европы сыграл «Палату №6» в постановке Льва Додина. Каждый из спектаклей заслуживает подробного разговора, но здесь речь пойдет о четырех – о тех, в которых наиболее отчетливо и ярко сконцентрировалась главная тема фестиваля, главная его духовная сила.

Основной для «Уроков режиссуры – 2024» стала тема «Театр-дом». Можно долго размышлять о том, что это такое, как появилось такое понятие и как оно трансформируется в XXI в. Но ограничимся самым существенным: дом не существует без любви. Он невозможен без любви мастера к ученикам, художественного руководителя к актерам, актеров к режиссерам и, конечно, без любви зрителей, которые каждый день приходят в театр, поддерживают тех, кто выходит на сцену, и верят им.

В небольшом вологодском театре – Камерном драматическом – художественный руководитель Яков Рубин как драгоценные камни собирает вокруг себя таких актеров, которым для создания живого образа не нужны ни сложносочиненные декорации, ни высокие технологии. В постановках этого театра царствует артист. «Спектакль в селе Огрызове» по одноименному произведению Вячеслава Шишкова не исключение. В фестивальной программе он стоит особняком: это моноспектакль. Однако, оказавшись в зрительном зале, практически сразу перестаешь понимать, что перед тобой всего один актер, – столь густонаселен разворачивающийся в сценическом действии мир. По сюжету, молодой мужчина возвращается после Гражданской войны в родное село, где решает устроить самодельный театр. Евгений Думнов, исполняющий все роли спектакля, мгновенно перевоплощается то в главного героя рассказа – Павла Мохова, то в очаровательную, полюбившуюся ему односельчанку Танечку, то в нерадивого суфлера – или вдруг становится – один – целой толпой зрителей. Каждый из персонажей наделен особым характером. Актер играет так, словно набрасывает на полотно штрихи, которые складываются в цельную картину, только если помотришь издали. Перемена образов происходит через ловкие переходы в голосовых интонациях, взгляде, жесте. В точно выверенных паузах





Е. Думнов – Павел Мохов. «Спектакль в селе Огрызове».  
Вологодский Камерный драматический театр. Фото Л. Коневцевой

проявляются глубина каждого персонажа и отношение зрителя (того, что действует внутри спектакля) к тому, что происходит на сцене. Один жест: бывший артиллерист Мохов пытается успокоить публику – и в его руках появляется невидимая винтовка, – это машинальное действие военного, выручавшее много раз там, на Гражданской. Или, словно веером, Думнов помахивает рукой – и в нашем воображении возникает кокетливая красавица Татьяна.

Первое, что чувствуют зрители, попадая в зал, – да-да, вначале именно чувствуют, – запах высушенного сена, который сразу создает узнаваемую атмосферу русской деревни. Перед глазами тут же проносятся поля, покосившиеся избушки, память добавляет запах яблок и парного молока. И пусть герой сообщает нам, что история эта происходила поздней весной, между Троицей и Духовым днем, и что до сенокоса еще далеко, – фантазия зрителя вправе дорисовать свою историю...

Яков Рубин показывает, что для рождения спектакля мало что нужно: козлы для пиления дров, горстка сена, две холщовые занавески и актер, который своей игрой наполнит это пространство предметами и людьми. Взболтнул в руках невидимую бутылку с самогоном – и пьеса уже написана. Позвонил в бубенчик, явно снятый с шеи коровы, – и начинается спектакль.

Главное в написанной Павлом Моховым пьесе (а он сочиняет ее сам) – выстрел: это то, что он умеет лучше всего. Сцена с выстрелом должна стать центральным моментом его спектакля. Рубин целенаправленно перемещает предысторию с описанием подробностей участия Мохова в других постановках ближе к финалу, чтобы сделать на осечке большой акцент. Тогда становится еще смешнее, но и досада от неудачи героя обжигает с удвоенной силой.

Дух любительства, которым полнится история, в данном случае явно происходит от слова «любить», и именно это чувство наполняет каждого сидящего в зале. Падает четвертая стена, а зрители, сами того не замечая, становятся полноправными участниками того самого спектакля в селе Огрызове: кричат «браво», охают, ахают и бурно аплодируют.

Любовь можно назвать центральным действующим лицом и в спектакле «Варшавская мелодия» по пьесе Леонида Зорина, который на фестиваль привез Санкт-Петербургский театр «Мастерская». Но здесь чувство иного характера: это любовь не к искусству, жизни и театру, а та самая, первая – та, что словно молния пронзает человека и остается в его сердце на всю жизнь. Режиссером выступил Александр Гошуков, художественный руководитель постановки – Григорий Козлов.

На сцене двое: он и она – простой русский парень Виктор и гордая полячка Гелена. Их объединил случай и музыка Шопена. При первой встрече на концерте в консерватории Геля (Дарья Завьялова) кажется ее, музыки, продолжением. Она словно всем телом звучит, точно натянутая струна. Физическое воплощение шопеновских вальсов. Виктор (Глеб Савчук), наоборот, похож на расстроенный инструмент. Суетится, ерзает, не может усесться и то и дело поглядывает на обаятельную соседку. Оба по-своему, по-разному сильные: она – будто vystоявшая под фашистскими бомбежками Варшава, он – юноша, выживший на войне. Под нависающими над сценой трубами органа в этих двух сильных людях зарождается незнакомое им прежде чувство – может быть, еще не любовь, но нечто особое, предшествующее ей. Оно-то и делает их чуть слабее, уязвимее, трогательнее.

«Варшавская мелодия», написанная Зориным в 1960-е гг., сразу после публикации обрела невероятную популярность. Пьеса ставилась на сценах многих советских, а потом и российских театров. Гелену играли: Юлия Борисова, Алиса Фрейндлих, Ада Роговцева, позже – Юлия Пересильд и другие. Роль Виктора исполняли: Михаил Ульянов, Анатолий Соловьев, Данила Козловский и т.д. Интересно, что в Москве и Петербурге

знаковые спектакли выходили почти одновременно: их ставили Рубен Симонов в Театре Вахтангова и Игорь Владимиров в Театре им. Ленсовета в 1967 г., Сергей Голомазов в Театре на Малой Бронной в 2009-м и Лев Додин в Малом драматическом театре в 2007-м. Теперь Владимир Иванов в Вахтанговском и Григорий Козлов в «Матерской» тоже почти синхронно обратились к этой истории. Спустя почти шестьдесят лет сценической жизни пьеса, где, казалось бы, одно из главных обстоятельств – политическая ситуация в Советском Союзе, а именно – закон о запрете браков с иностранцами 1947 г. и его последующая отмена, звучит удивительно современно. Происходит так, вероятно, благодаря сложнейшей партитуре человеческих чувств и тому вневременному, о чем напоминает пьеса: любви необходима смелость.

Сценическое пространство условно разделено на три части. Есть два уголка, которые, как личные дневники, рассказывают зрителю о жизни и мечтах их владельцев. У Гелены – гримерный столик, микрофон и фортепиано; у Виктора – виноградная лоза, несколько винных бутылок и тяжелая гиля под столом. И центральная часть – под холодными металлическими трубами, – куда герои постоянно стремятся, где происходят долгожданные встречи и горькие расставания.

В спектакле «Мастерской» особенно остро звучит тема хрупкости счастья. С течением лет и у Гели, и у Виктора появляется все, о чем они мечтали студентами: карьера известной певицы и талантливого винодела. Не хватает лишь главного – любимого человека. Они то находят, то вновь теряют друг друга, каждый раз осознавая, что им не случится провести жизнь вместе. Невозможность быть рядом по-разному влияет на героев. Интересно наблюдать, как стойко и сдержанно Гелена проживает каждое расставание: меняется ее внешний облик, появляются роскошные наряды и элегантные прически, но внутри она все такая же сильная и любящая – разве что сентиментальности становится чуть меньше. А вот Виктор меняется почти до неузнаваемости: он стареет и угасает от встречи к встрече, исчезают былая стать, уверенность в себе и способность к ярким эмоциям.

На протяжении всего спектакля лейтмотивом – то отдельно, то сливаясь – звучат две мелодии: девятый ноктюрн Шопена и польская песня *Dwa serduszka*. Вторую Геля споев в самом начале, как бы напроорочив грядущее: «Czarne oczka co płaczą // Że się spotkać nie możecie» («Черные глазки, почему вы плачете, // Что не можете встретиться»), и *Będę kochać póki żyję* («Буду любить пока живу»).



Г. Савчук – Виктор, Д. Завьялова – Гелена. «Варшавская мелодия».  
Санкт-Петербургский театр «Мастерская». Фото Э. Закировой

О любви к человеку как к творению природы говорит со зрителем режиссер спектакля «Егорушкины птицы» Евгений Гельфонд. Любовь в этой постановке Челябинского Нового Художественного театра всеобъемлюща по своей сути, здесь нет разделения на черное и белое. Всяк человек – дитя природы, любимое дитя.

Леонид Леонов никогда не был популярным на театре автором. Ранний, написанный в 1922 г., и почти забытый рассказ «Гибель Егорушки», который лег в основу спектакля, вовсе не имел прежде сценической истории. На верхнем, сюжетном уровне он повествует о том, как в далеком холодном краю живет Егорушка с женой Ириньей. Но однажды вместе с монахом Агапием, которого герой спасает и приводит в дом, в их тяжелую, но счастливую жизнь врываются испытания и страх потери долгожданного ребенка – Варлам Егорыча.

Сложный даже для чтения текст – густой, образный и метафоричный – здесь звучит как северная мелодия. Слово дополняется голосами уникальных музыкальных инструментов: терменвокса, яйбахара, глюкофона. Повествование ведут две птицы в исполнении актрис НХТ – Ксении Бойко и Натальи Шолоховой. Это многоголосие то соединяется, то расходится, погружая зрителей в атмосферу студеной ночи, где завывает седой ветер, трещат огромные льдины, и гибельно кричат чайки.



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

Если закрыть на мгновение глаза, воображение дорисовывает россыпь звезд на черном небе, скалистый берег буйного моря и голые от холода деревья.

Удивительно, как органично спектакль вошел в пространство «Манежа» – сцены Школы драматического искусства, – словно растворившись в архитектуре здания. Белые стены и черный квадратный задник – метафора снежной ночи, опустившейся на сиротливый угрюмый пейзаж; расставленные на планшете сцены музыкальные инструменты – словно голые, облизанные водами деревья; натянутые через все пространство веревки – будто пуповины земли.

Первая птица – Ксения Бойко – земная, реальная, ведущая тонкую, почти прозрачную нить повествования за собой. Именно ей отданы роли всех людей в этой истории: она – и красавица Иринья, и Егорушка, и черный монах Агапий. Может показаться, что Бойко поочередно пристраивается к тому или иному персонажу, меняя взгляд, интонацию, походку, но нет – все они существуют в ней одновременно. Громко и ярко вырываются из нее слова, как будто нет сил сдерживать обжигающие изнутри эмоции. Но постепенно горячность сменяется смирением, синее национальное платье – белой сорочкой. Неизменно одно, главное: острый пронзающий взгляд двух угольков-глаз.

Вторая птица – Наталья Шолохова – иномирная, нездешняя, олицетворяющая собой все природное и все небесное. В начале спектакля она и есть остров Ньюньюг, в ней его сила, судьба и история. Но по ходу движения действия актриса снимает с себя оковы шаманского костюма, остается в простой белой сорочке с распущенными светлыми волосами. Шолохова почти сливается с пространством, как ангелы в фильме Тарковского «Андрей Рублев», и лишь переливающиеся золотом волосы всегда напоминают даже о молчаливом ее присутствии. Вторая птица – тихая и холодная. Как хор в древнегреческой трагедии, она комментирует действие и вторит Первой.

Вместе с внешними изменениями героинь происходит и трансформация смысла: от почти языческого гимна мужественным силам природы действие движется в сторону темы обретения веры. Современному зрителю сложно рассмотреть в монахе, произносящем над младенцем зловещее «Ходи в петлю, ходи в рай, ходи в дедушкин сарай», хоть что-то светлое. Не с первым просмотром спектакля это замечаешь, но Ксения Бойко произносит текст трижды – и трижды проводит рукой: вверх, вниз, а на последних словах уводит незримую линию влево – так дорисовывается крест, как Божье благословение над умирающим ребенком. Его душа обретает спасение и вместе с птицами уносится в небесное царство.

За небольшое время спектакля Евгению Гельфонду удалось показать, как через различные испытания, через самопожертвование человек находит свой путь к вере – единственному спасению.

«И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем», – эти слова из первого послания Иоанна выражают как нельзя лучше и содержание спектакля, и то эмоциональное впечатление, которое он оставляет в душе.

В «Трех сестрах» Севастопольского академического русского драматического театра им. Луначарского любовь – это одновременно и источник надежды, и причина страданий героев, и отражение их неспособности противостоять течению времени, несущему с собой неизбежность перемен, – отнюдь не тех перемен, к несчастью, о которых им мечталось.

Каких только «Трех сестер» за более чем вековую историю пьесы ни видела московская публика! Вспоминаются спектакли Вл.И. Немировича-Данченко, А.В. Эфроса, О.Н. Ефремова, Ю.Н. Погребничко



«Три сестры». Сцена из спектакля. Севастопольский театр им. Луначарского.  
Фото С. Абрамова

и многих других. Может показаться, что в чеховской истории уже сложно отыскать новое. Но Григорию Лифанову, режиссеру спектакля, это удалось. Он показал на сцене людей прошлого, которые очень похожи на нас нынешних.

Смотря спектакль, думаешь, что герои уже читали чеховскую пьесу. Нет, они не выглядят как заигравшиеся в театр актеры, но они словно знают, что обречены проститься со своими надеждами. Оттого и эмоции слегка утрированы, а горечь неудач ранит отчаянно. Их обжигает невозможность изменить свое будущее. Мечты о лучшей жизни мучительно пульсируют в атмосфере действия – звучат как настойчивые удары в наглухо закрытую дверь.

В севастопольском спектакле с самого начала несчастны все. Маша (Мария Кондратенко), жаждущая большой любви, – обречена жить с нелепым и нелюбимым мужем; Ольга (Елена Василевич), мечтающая о замужестве, – воспитывает чужих детей; Ирина (Виктория Мулюкина), которая хуже всех помнит Москву, – яростнее всех о ней мечтает, но все, что ее ждет, – работа телеграфистки в небольшом городке; Андрей (Петр Котров), имея прекрасное образование, – вынужден строить карьеру чиновника, а не заниматься наукой. Конечно, это и у Чехова так.

Но в спектакле несчастной оказывается даже Наташа (Екатерина Семёнова-Неврузова): мир Прозоровых со стороны казался ей воздушным раем с цветочными клумбами, но на деле обнаружилось, что и у них все как у всех, обыкновенно и больно. Прагматичность Наташи, так раздражающая сестер, – единственная движущая сила событий. Она точно локомотив, который еще пытается двигаться вперед.

В разговорах о Москве здесь появляется вполне конкретный адрес – Старая Басманная улица, а вместе с ней всплывают имена Пушкина и Лермонтова. Воспоминания обретают земную плотность, в них оживают подлинные судьбы людей, и оттого «та Москва» выглядит гораздо более притягательной, реальной. А пушкинское «У Лукоморья дуб зеленый...», которое то и дело повторяют сестры, звучит как заклинание, благодаря которому, как при кружении волчка, можно на секунду оказаться в детстве, где живые еще родители за большим столом принимают гостей.

Огромный железнодорожный вагон весь спектакль будет находиться в правой части сцены. Это центральный сценографический и смыслообразующий элемент постановки. К началу второго действия он порастет травой, тонкие деревца будут выглядывать из разбитых окон, как бы намекая зрителю, что жизнь в доме остановилась, поезда на Москву не идут.

Любопытно, как идея «Трех сестер» рифмуется с темой «Варшавской мелодии», – пожалуй, смелость нужна не только для любви. Недостаточно иметь благородное происхождение, высокие мечты и намерения для обретения счастья – необходима храбрость для того, чтобы вырваться из оков привычной размеренной жизни.

В рамках VIII фестиваля «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры» мастера российского театра продемонстрировали в своих спектаклях всевозможные грани любви. Особенно важно, что режиссеры показали: любовь – это не просто один из многих элементов человеческой жизни, а ее фундаментальная основа, без которой невозможно существование ни художественного произведения, ни самого театра. Она является тем самым творческим импульсом, который питает все – как сценическое искусство, так и души его создателей и зрителей.



## Найденное место

**«Человек театра» – фестиваль-опора. Вот уже двенадцать лет Новый Художественный театр собирает в Челябинске друзей по театральной вере, чтобы снова и снова утверждать ее спасительную силу. Он объединяет тех, для кого главное в театре – человек. Ключевой идеей фестиваля становится создание пространства для честного диалога. Обсуждения спектаклей здесь имеют свойство обретать свой внутренний сюжет и длиться порой дольше, чем сами постановки. Театрам необходимо быть услышанными, а не просто получить короткое заключение. Нужен обмен чувствами и размышлениями. Быть может, именно поэтому тут нет призовых мест и номинаций. Единство и человечность важнее соревнований.**

Обостренность предлагаемых реальностью обстоятельств заставляет театр развернуться к сути вещей. С каждым днем фестиваля, с каждым спектаклем тема поиска духовной опоры становилась все отчетливее. Авторы, к которым обратились режиссеры-участники, – от сказочника Степана Писахова до абсурдиста Даниила Хармса – стали зеркалом, отразившим сущностное обнищание современности. В изменении этого положения постановщики видят задачу, которую им должно художественно решить.

Евгений Гельфонд – художественный руководитель НХТ и «Человека театра» – ищет способ разговора с реальностью через современную прозу. Произведения Романа Михайлова открывают новую главу в режиссуре Гельфонда, прежде работавшего в основном с текстами классиков. Постановка «Сны моего Отца» – поиск опорной «отеческой» силы, милости и любви в траектории судьбы человека и, шире, – страны. Моноспектакль Дины Корзун «Как я пришла в сознание» – попытка автобиографического разговора о жизни, о личных духовных переломах. «Спасите Леню» Московского театра «Человек» (режиссер Владимир Сковрцов) – исследование детского сознания в обстоятельствах войны. Спектакль Театра на Трубной «Однажды», созданный Розой Хайруллиной, Юлией Галкиной и Евгением Козловым, о Данииле Хармсе и Марине Дурново – наблюдение за природой отношений, полных предельного поэтического напряжения. В спектакле «Что-то еще» театральной компании из Туниса «Куас Продакшн» через историю о двух манекенах раскрывается суть общества потребления, где обесценены все и всё. Северо-Казахстанский русский драматический театр им. Н. Погодина представил трагедию Габита Мусрепова «Козы Корпеш и Баян Сулу». Режиссер Баатр Колаев обращается к национальному эпосу, основа которого – преодолевающая любую пустоту любовь. Эти, безусловно, разные работы сближает присутствие в них ирреального начала и общее направление исканий – смысловых и театральных.

Сергей Старостин и Татьяна Бондаренко открыли фестиваль спектаклем «Морожены песни» по сказкам писателей Русского Севера: Степана Писахова и Александра Антонова (Шаньги). Через них дуэт актрисы и музыканта тоже по-своему ведет разговор о корневой системе человека, исследует национальное самосознание. В мире, воплощенном в этих историях, есть особый порядок. Здесь возможны летающие рыбы и большая морошка, пингвины могут ездить на заработки, а женщины умеют передвигать берега рек.



А. Майер – Отец, К. Сальгадо – Семен, Е. Бороненкова – Девочка.  
«Сны моего отца». Новый Художественный театр. Фото М. Муллыева

Спектакль построен на созвучиях и столкновениях мужской и женской природы. Татьяна Бондаренко ткёт словом образ утраченного мира в его житейской – хоть и дикий – конкретности. Краса русской женщины выражена во всем: в длинном платье с узорами, косе вокруг головы, бусах и колечках. И это вовсе не случайная внешняя характеристика, но свидетельство утерянного – деталь той красоты, которую сегодня не встретишь. Пластика актрисы – отражение беспокойной, страстной натуры. Внутренние движения души выражаются через голос, жест, взгляд. Сама жизнь вытанцовывается ее руками. И звучит жизнь через рожок и гусли, через песни Сергея Старостина, чье исполнение наполнено спокойствием и гармонией. Он разговаривает музыкой. Его герой понимающе-смирненно слушает небывалые рассказы, даже не пытаясь разоблачить их преувеличенность (не могли же в действительности, хоть и на севере, морозы быть под семьсот градусов).

Сидят они за накрытым белой скатертью столом в пустом сценическом пространстве. На полу лежат кружевные салфетки – как те льдинки, в которые превращаются слова в сказке Писахова «Морожены песни». С помощью всего лишь пластмассовых труб, похожих на детские игрушки, передается звук северного ветра. Простота предметности спектакля правдива: для настоящего ничего избыточного и не нужно.



Р. Хайруллина – Марина Дурново, Е. Козлов – Даниил Хармс. «Однажды». Театр на Трубной. Фото М. Муллыева

Начало и финал контрастны: нелепые веселые истории сменяются печальными. Большое время русской истории ощущается в конце, когда звучит «Рождественский романс» Иосифа Бродского. Поэзия строится по строгим языковым законам, отличным от причудливых узоров северного диалекта. Резкое изменение интонации спектакля полностью оправдано. В «Романсе» заключен концентрат настроения и мысли постановки: сочетание тоски и надежды, чувство утраты, прощание – и ожидание чуда вопреки печали. Татьяна Бондаренко и Сергей Старостин делают зрителя причастным к простому и важному – утраченному, но хотелось бы верить, что не навсегда.

О корнях души, о земле, из которой произрос русский человек, размышляют и Евгений Гельфонд с актером Александром Майером в моноспектакле «Русский огонек» по поэзии Николая Рубцова. Художник Елена Гаева в пустом пространстве сцены устанавливает плоскую деревянную конструкцию, за пределы которой актер не будет выходить. Она напоминает плот – на нем герой отправится странствовать по волнам воспоминаний.

Здесь героя трудно отделить от исполнителя. Кажется, невозможно сыграть ту предельную степень искренней любви к Родине, не любя ее по-настоящему. Александр Майер не просто говорит, но мыслит стихами, которые выстраиваются в линию судьбы поэта. От «Я буду скакать



С. Старостин, Т. Бондаренко. «Морожены песни».  
Фото М. Муллыева

по холмам задремавшей отчизны...» актер переходит к «Ах, отчего мне сердце грусть кольнула...» Истории о влюбленности сменяются волнениями о будущем родной деревни.

Путешествие по закоулкам памяти становится еще и путешествием к правде национального бытия. В путь герой берет самое необходимое: портреты писателей, каждый из которых он достает из чемодана в начале спектакля с трепетом и теплотой. Это не просто изображения давно умерших людей, ставших классиками, – Пушкина, Лермонтова, Есенина и Достоевского; для него они – живые собеседники. Действие строится как диалог с ними.

Герой легок и светел в своем безусловно исповедальном рассказе. Родина, Любовь и Вера – то, что всегда с ним. Он об этом не кричит, не проповедует – просто так живет. Александр Майер обращается к зрителю искренно, вовсе не с позиции пафосно-патриотической трансляции смыслов. Это разговор даже не столько актера публикой, сколько человека с человеком (и с Кем-то еще заодно). В мире Рубцова, Майера и Гельфонда «за любовь расплачиваются любовью». Наверное, в этом и состоит секрет неугасимого русского огонька.

Поиск света в обстоятельствах духовной темноты – одна из основных тем русской классической литературы. Режиссер Искандер Сакаев ищет опору в Достоевском: «ППРРеступление и наКазаниЕ»



А. Майер. «Русский огонек». Новый Художественный театр.  
Фото М. Муллыева

представил Камерный театр «Левендадь» из Санкт-Петербурга. Жанр «сцены из романа» полностью соответствует реальной фактуре спектакля. Первый акт – сцены с Порфирием Петровичем (Игорь Тиняков), второй – с Соней Мармеладовой (Светлана Шпак) и Катериной Ивановной (Анна Бухарская). Связывает эти части, конечно, Раскольников (Артем Куценко).

Художник Полина Карпухина создает условное пространство. Черный кабинет сцены практически пуст. Два стула, низко висящая лампочка, горящая болезненно-желтым светом. Центр сцены очерчен белым квадратом. Эта зона – и комната Раскольникова, и ринг, где в поединке за правду встречаются два героя.

Порфирий Петрович – настоящий интеллеktуал, аналитик души. Он по-следовательски сухо перечисляет обстоятельства убийства старухи, проводя подробную реконструкцию произошедшего, и пытливо наблюдает за своей «жертвой». Пытаясь разоблачить Раскольникова, он рассказывает сон о лошади. Кнутом отбивает ритм, постепенно убыстряя его. Звук ударов превращается в яростный гимн бесчеловечности.

Движение действия в первом акте задает именно герой Игоря Тинякова. Ведущими силами второго действия становятся женщины, едва ли не целиком состоящие из истеричности. Пространство заполнено



А. Куценко – Родион Раскольников, С. Шпак – Соня Мармеладова.  
«ППРРеступление и наКазанИе». Камерный драматический театр «Левендаль».  
Фото М. Муллыева

криком, болью, разговорами с воображаемыми детьми. Рамка белого квадрата укрыта грудями одежд. Соня Мармеладова – воплощение типичных представлений о героине Достоевского: придыхание в голосе, резкая пластика, мысли, выговариваемые как проповеди. Возможно, здесь стоило бы умерить внешнее (представление) и укрупнить внутреннее (переживание): тогда аффект перешел бы в более тонкую, разнообразную в проявлениях болезненную нервность и хрупкое юное создание, крепкое в своей вере, стало бы воплощением силы духа.

Катерина Ивановна так же избыточна в эмоциональности. Ее одиночество тотально, вместо родных детей – только их вещи, вместо жизни – существование. Единственным ее собеседником в этой пустоте становится Раскольников. Артем Куценко основой образа делает детскую растерянность перед мирозданием. Герой умышленно заключает себя в пределы нарисованного квадрата: прячется, хоронится от мира. Но потом сам нарушает правила им же созданной игры. Оказывается, ничего не стоит переступить черту, – и он переступает.

Идейное соединение двух частей спектакля – в стремлении к постижению сути русской души, страстной и беспокойной. Однако композиционно они, выстроенные в разной стилистике, не становятся единым целым.





П. Бугакова – Соня, И. Сидоркин – Астров, К. Тисленков – Телегин.  
«Дядя Ваня». Драматический театр «Театральный ковчег» в Дубраве.  
Фото М. Муллыева

Режиссер Александр Локтионов вместе с театром «Театральный ковчег» Сергиева Посада исследует безнадежность деревенской жизни в чеховском «Дяде Ване». Место и время действия оставлены без конкретики.

Это могло произойти везде и со всеми. Художник Артем Гайнанов трансформирует дом Войницкого (Сергей Недугов) в обсерваторию. Усадьба, видимо, давно сделалась лабораторией и отдана профессору Серебрякову (Геннадий Хасанов) для опытов. В версии Локтионова он двадцать пять лет занимается не искусством, как у Чехова, а наукой.

Герои, в поисках своего места в чуждом для них пространстве, существуют словно в броуновском движении: то и дело запрыгивают на высокую платформу, расположенную полукругом под ржавым куполом, сходят на землю и опять возвращаются наверх. Но как бы они ни бились, ничего изменить у них не выходит. Непрерывающиеся монотонные звуки скрипки усиливают ощущение невозможности перемен.

Соня Полины Бугаковой – единственная, в ком есть сила преодолеть рутину и бессмысленность. Актриса укрупняет жесты, усиливает интонационно слова: ее героиня ведет себя активнее, темпераментнее всех и пробует как-то превозмочь однообразное течение «длинного-длинного ряда дней, долгих вечеров». Только она способна





Е. Димитрова – Дунька. «Дунькино счастье». Театр драмы Республики Карелия «Творческая мастерская». Фото М. Муллыева

сквозь потолок обсерватории увидеть «небо в алмазах» и сохранить в душе веру, несмотря ни на что. Завершается спектакль красноречивой мизансценой, когда домочадцы, усевшись на полу и прижавшись друг к другу, как бы припадают к ней, пытаются на нее опереться. Чтобы душевно устоять, им больше не за что и не за кого держаться.

Спектакль Искандера Сакаева «Дунькино счастье» по повести Глеба Алексеева показал Театр драмы Республики Карелия «Творческая мастерская». События разворачиваются в советской России 20-х гг. Дунька в исполнении Елены Димитровой – девушка с волевым характером, расчетливым умом и большими амбициями. Такая и коня остановит, и в горящую избу войдет, и человека за решетку посадит. Она одержима стремлением вырваться из деревни в Москву, и ей это удастся. Но полученное всеми правдами и неправдами благополучие приносит отнюдь не радость.

У Алексеева Дунька – сперва чистая, нетронутая городской суетой душа, которая поддается искушениям комфортной жизни. Она становится подлой и алчной в процессе принятия законов столичного мира. Искандер Сакаев изначально наделяет ее бесчеловечными качествами, лишая героиню трагического превращения. Девушка сразу готова совершить любые поступки, чтобы добиться своей цели. Развитие образа в спектакле происходит через наращивание в ней зла.

В начале, еще в деревне, ей встречается Клавдия (Евгения Верещагина), у которой, кажется, есть все приметы успеха: дорогие шелковые наряды, квартира, работа. Для Дуньки Клавдия – воплощение мечты о лучшей жизни и счастливый билет в Москву. Так, с ее помощью, она и оказывается в большом городе.

Сценограф Наталья Кузнецова решает пространство в духе кабаре начала 1920-х гг. Перспектива арок с мерцающими лампочками – иллюстрация роскошной жизни Клавдии в столице. Евгения Верещагина создает образ экзальтированной дамы Серебряного века. Одета она в платье-кимоно с длинными свисающими рукавами, напоминающими костюм Пьеро (художник по костюмам – Ника Вылежагинова). Однако ни каблучки, ни манерность в интонациях, ни перья на головной повязке не помогают ей продлить изысканную эпоху. Время движется вперед. Манящие огнями арки оказываются заключены в простые рамки черного портала. На темном экране над сценой появляются лозунги, обращенные к советскому народу: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью!», «Даешь новый быт!» и др.

На правах «не то подружки, не то прислуги» Дунька поселяется у Клавдии и помогает совершать незаконные аборт. Усвоив столичные правила жизни, девушка ловко проворачивает сразу несколько выгодных дел: сажает «хозяйку» за подпольную деятельность, а ее мужа Михаила (Николай Белошицкий) несправедливо обвиняет в изнасиловании. И вот уже Дунька становится Евдокией Степановной, облачается в шелковые наряды и занимает московскую квартиру Клавдии.

Финал спектакля страшен: героиня, надевшая на себя вещи загубленной подружки, широко расставив ноги, восседает на сложенном из пестрых стульев троне. Она упивается властью и достижениями, о которых раньше только мечтала. Однако, в этой новой реальности неожиданно ей делается горько и страшно самой себя. Слезы Дуньки рифмуются с кровавыми реками, заливающими экран.

Владимир Кузнецов вместе с Владимирским театром драмы обращается к своему земляку – Владимиру Солоухину. Ценным открытием спектакля «Черные доски» в первую очередь стал сам автор – советский писатель, ныне почти забытый. История основана на произведениях и биографии автора.

Проза Солоухина потрясает качеством наблюдения за жизнью. Он смотрит не поверх вещей, а в их душу. Этим, мне кажется, продиктовано сценографическое решение постановки. Художник Дмитрий Дробышев,

оголяя сцену, лишая ее привычных театральных декораций, наполняет пространство приметами жизни героя. От дома с мезонином, где жила возлюбленная, осталась только лестница, от роскошного зала, где он учился танцевать, – только белые шторы.

Художественный мир Солоухина полон узнаваемых подробностей, он строится из бытовых, обыденных вещей. Думается, и перевод на язык сценический должен совершаться с предельной искренностью. Актерский ансамбль спектакля еще находится в процессе поиска способа воплощения этого материала. Режиссер избирает во многом избыточную театральность, что порой разрушает атмосферу действия.

Один из рассказов, легших в основу спектакля, – «Серафима». Это история про первое столкновение человека с опрокинутой реальностью. Встретившись с Симой, юноша думает о чистой и светлой любви, которая только-только должна появиться. Екатерина Трофимова создает образ женщины, желающей страстных и уже испорченных взрослым миром отношений (Солоухин сообщает о ее профессии «элитной женщины» уже в финале, словно между строк). Но, вопреки своей биографии, она душой тянется к герою, к его чистоте, не стремясь овладеть им.

Действующие лица у Солоухина – люди, взор которых обращен к небу, даже если они об этом не говорят вслух. Одна из самых выразительных героинь постановки – Варвара Ивановна в исполнении Жанны Хрулевой (эпизод поставлен по одноименному рассказу). Это женщина, ощутившая близость смерти и сумевшая ее перебороть. Она находит в себе мужество длить жизнь – ради внуков, оставшихся сиротами. Финальная мизансцена этой части спектакля выстроена на контрасте. В глубине – группа рабочих из колхоза, поющих атеистические частушки. А на авансцене в белом одеянии – Варвара Ивановна. Она смотрит ввысь и читает «Захотелось быть, быть...» – стихотворение Солоухина актриса превращает в молитву.

«А свет – был?»

Этот вопрос, звучавший рефреном на протяжении действия, стал внутренним маяком владимирского спектакля.

Создатель Вологодского Камерного театра Яков Рубин обращается к повести Бориса Лавренева «Сорок первый», к событиям Гражданской войны. В постановке «Сильнее любви» – только два действующих лица. Молодых героев играют такие же молодые вчерашние выпускники Южно-Уральского института искусств Ксения Соплина и Вячеслав Евдокимов.



В. Евдокимов – Говоруха-Отрок, К. Соплина – Марютка. «Сильнее любви». Камерный драматический театр. Фото М. Муллыева

Интересен внутритеатральный сюжет: актеры родом из Челябинска и первый раз увидели Камерный театр именно на «Человеке театра». Случайностей судьба не допускает – они попали в театральную семью Якова Рубина, родственную НХТ.

Ксения Соплина играет красноармейку Марютку – девушку со стальным характером, на счету которой не один успешный выстрел в белогвардейцев. С искренним революционным порывом она пишет стихи о Ленине, лишённые рифмы и ритма. В этих сценах сочинительства её строгость вдруг уходит, появляется детская радость, и тогда австралийский национальный инструмент, напоминающий деревянную трубу, диджериду, который Марютка использует как винтовку, сменяется простыми бубенцами. Звуковая партитура спектакля невероятно насыщена: гитара звучит то романтично, то по-военному жестко, отбивает ритм барабан, усиливая напряжение, и т.д. Говоруха-Отрок, герой Вячеслава Евдокимова, – белый офицер, в которого не попала обыкновенно меткая Марютка. Его музыкальная тема – варган, напоминающий бескрайние просторы тех миров, где он существовал до войны.

Опорой для отношений двух врагов стала любовь. Но сильнее чувства оказался долг, военный приказ – и молодой человек погибает от рук любимой девушки. Это спектакль о юной и нежной любви, слишком хрупкой, чтобы противостоять злой действительности.



«Страсти по Торчалову». Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр имени М.М. Бровуна. Сцена из спектакля.  
Фото М. Муллыева

Донецкий музыкально-драматический театр имени М.М. Бровуна в спектакле «Страсти по Торчалову» обращается к событиям недавней истории – пьеса была написана Никитой Вороновым в 1997 г. Таинственное пространство между миром реальным и небесным, где и разворачивается история, в постановке Василия Маслия становится осязаемым, конкретным. На сцене – деревянный помост, заключенный в такую же деревянную рамку, а внутри – железные кровати, казенные столы и стулья, железные кружки. Обстановка напоминает больницу (сценограф Руслан Фадиенко). Это образ того места, куда попадают после смерти, еще не добравшись до ада или рая. Здесь встречаются самые разные люди, среди которых, например, Лиза (Мария Марченко). Еще в начале XIX в. ее не стало в живых, могила давно заросла, но в этом мире она необходима. Девушка выносит самовар, подает чай, вспоминает Пушкина – каким он был до славы и как отвесила ему когда-то пощечину в ответ на резкое слово.

В этой загадочной прослойке между мирами установлены особые законы, критерии оценки человеческой души и всякого поступка – строже, чем в жизни земной. Никого не волнует, какой пост ты занимал, сколько у тебя было денег, – нет иерархии, на всех распространяются

одинаковые правила. Чтобы перейти дальше, нужно назвать свой грех. Честность – вот главное испытание. Сказать правду бывает непросто, оттого в этом «зале ожидания» некоторые и проводят не одно столетие.

То, что это взнесенное место действия, подчеркивают суденицы – словно три ангела – в исполнении Марины Погореловой, Ирины Клепиновой и Анны Дмитриевой. Их присутствие едва заметно, но содержательно: они то сидят слева на авансцене и прядут «нити судеб», то перемещаются в глубину, останавливаясь между игровой площадкой и кулисами, и поют на разных языках. Существовая во внебытовой манере, актрисы – внутренней наполненностью, силой и красотой своих голосов – оказываются проводниками божественного начала. «Разлилась, разлилась речка быстрая» звучит в их исполнении как молитвенное песнопение.

В междумирье обнажается человеческая суть. С каждого снимается «футляр». Спектакль наводит на мысль, что зло не врожденная основа души – оно всегда имеет причину. Анна Якубовская воплощает в начальнице Римме женскую силу, сформированную чрезвычайной болью. В реальном мире их отношения с Торчаловым (Владимир Швец) не сложились: она для него была блоковской «прекрасной дамой», божеством, к которому невозможно приблизиться. Теперь она жестко допрашивает его. Сперва он ее не узнает, но стоит ей упомянуть обстоятельства их последней встречи, как Торчалов тут же осознает, кто перед ним. Героиня сбрасывает силу и «одевается в нежность», исполняя свое давнее желание, оставшееся в жизни неисполненным, – поцелуй.

«Страсти по Торчалову» – спектакль, где переплетены фантастическое и реальное, страшное и смешное, нравоучительное и легкомысленное. В конце выясняется, что вся разыгранная история – не более, чем сон героя. Однако просыпается не просто человек – пробуждается его душа.

Поиск духовной опоры может быть разным: через возвращение к утраченному миропониманию, исследование истории, обращение к классике или строительство театрального плота для путешествий по перепутанной реальности. (Все это – способы обретения опоры, воплощенные в спектаклях фестиваля.) Различаются литературные источники, театральная форма, режиссерский язык и интонация игры, но существенный вектор представленных в Челябинске постановок получился единым. «Человек театра» – найденное на карте мира место не только сценической, но и человеческой правды.

## Точки Макберни

Свой театр *Complicité* актер, режиссер и драматург Саймон Макберни создал, вместе с единомышленниками, в 1983 г., а в 1993 г. побывал с ним в Москве. Здесь, в Консерватории, в середине 1980-х гг. стажировался его старший брат – композитор и музыковед Джерард Макберни. Интерес обоих братьев к русской культуре, к фигурам и творчеству Даниила Хармса, Михаила Булгакова, Дмитрия Шостаковича, Игоря Стравинского возник с юности. В 2000 г. Саймон Макберни даже снялся в заглавной роли в фильме «Сергей Эйзенштейн» Рени Бартлетта. Среди любимых композиторов Макберни – Альфред Шнитке и Эдисон Денисов. Еще недавно намечалось масштабное сотрудничество режиссера с российскими театрами. Среди многого, не случившегося с 2022 г., – Саймон Макберни не выпустил запланированную постановку оперы «Хованщина» Модеста Мусоргского в Большом театре. Не состоялась и работа с МХТ им. А.П. Чехова, о которой заявляли в эпоху художественного руководства Сергея Женовача.

Спектакль «Улица крокодилов» Саймона Макберни, поставленный в 1992 г. по трагической биографии польско-еврейского писателя Бруно Шульца и двум сборникам его рассказов – «Коричные лавки» и «Санаторий под клепсидрой», играли на Старой сцене Театра на Таганке спустя год после премьеры в Лондоне.

Начало июня не особо располагало москвичей к театру, к тому же на гастроли прибыли почти никому не известный режиссер и театральная компания, за неведомые заслуги приглашенные сразу на четыре представления. (Триумфальное шествие «Улицы крокодилов» по международным фестивалям в 1993 г. только начиналось.) На первом московском показе зал остался полупустым, но к последнему пробиться в театр оказалось уже трудно – информация о событии и новом имени распространялась без всяких соцсетей. Спустя почти два десятилетия критик напишет, что первое появление в России спектакля Саймона Макберни произвело у нас «переворот театральных умов»<sup>1</sup>.

На плохо освещенную, захламленную сцену выходил высокий худой актер с выразительным удлинённым лицом – Сезар Сарачу, одетый в полосатый костюм и рубашку с галстуком, и принимался разбирать ящик с книгами. Сумятица внутреннего мира этого человека словно отражалась в обстановке сцены. О месте действия сообщал мерный звук падающих капель – вероятно, дело происходило в подвале. Слышались резкие окрики и грохот сапог. Человек вздрагивал, выхватывал один из томов, прижимал к груди, а затем к лицу и замирал в такой позе: под адажио Альбини писатель Бруно Шульц, погибший в 1942 г. в Дрогобычском гетто, превращался в своего героя Иосифа. Как вспоминает спустя тридцать с лишним лет зритель тех гастролей, «драматизма этого лирического жеста хватило на весь спектакль»<sup>2</sup>.

Расслышав в вязи текстов Шульца поэзию, Саймон Макберни сравнивал его прозу со струей меда: «перетекая во времени, она меняет формы, но сохраняет улетающий вкус ощущений, запахов и красок»<sup>3</sup>. От метаморфоз боли спектакля Макберни оставался в памяти изменчивый контур, смутный рельеф острых эмоций. «Воздушный замок пронзительной театральной поэзии»<sup>4</sup>, «развоплощение жизненной материи»<sup>5</sup> – так писали об «Улице крокодилов» рецензенты.

Десять актеров и десятки персонажей оживляли воспоминания героя, в унылом сумраке листавшего книги и каждое мгновение готового к выстрелу в висок. Бытовая повседневность шла тут рука об руку с мистикой, абсолютно реалистичные предметы dorастали до символа,





Саймон Макберни

логика сна, не ведающего законов, дирижировала происходящим. «Оболочка вещей и людей словно лопается, и на волю вырываются их сущности, управляющие ими иррациональные силы»<sup>6</sup>, – писал Алексей Бартошевич. Но главной иррациональной силой постановки становилось человеческое множество: «Пластический лейтмотив массовых сцен спектакля – вихрь, смерч – материализация бурных и темных страстей, внезапно овладевающих толпой»<sup>7</sup>.

«Случалось ли вам видеть, как между строк некоторых книг стайкой проносятся ласточки, целые строки порывистых острокрылых ласточек?» – написано у Бруно Шульца. Распахнутые книги в руках актеров Саймона Макберни трепетали и превращались в косяки птиц, кажется, недоуменно взиравших на кафкианский мир – порождение таких заурядных людей. (В будущем эти птицы, остающиеся важными для Макберни, время от времени станут заглядывать и в другие его спектакли: то в японский «Шун-Кин», то в оперу «Волшебная флейта».)

Ткань жизни в интерпретации Саймона Макберни ощущалась бесконечно переменчивой, как и степень реальности, а встреченные героем на жизненном пути люди сливались в абсурдную круговерть лиц и суеты. Семья, возлюбленная, приказчики и покупатели, мельтешащие в суконной лавке отца по имени Иаков, неуправляемые школьники-ученики,



«Улица крокодилов». 1992. Сайт театра *Complicité*

наконец, исчезнувший отец и служанка-немка Аделя (Аннабель Арден), в прямом смысле выметавшая хозяина со сцены: «“Улица крокодилов” с непринужденной сюрреальной естественностью переходит от поэтической элегии к уморительно-смешному фарсу, от сцен, излучающих тепло и свет, – к видениям пугающим и мрачным»<sup>8</sup>.

Писавшие об этой работе Макберни задавались вопросом о названии спектакля, даже связывали шульцевскую Крокодилию улицу с оносороживанием у Ионеско. Но режиссерский финал, созданный вовсе без опоры на литературный текст, требовал забыть о театре абсурда.

На сцене собирались все исполнители, они же все персонажи разом, те, с кем пытался найти связи Иосиф, и те, кто его отринул. Под презрительные выкрики герой медленно раздевался: «Он голый, лишенный всего, такой маленький Лир XX столетия, но только не король, не бывший властелин, неразумно отказавшийся от царства, – просто Человек, песчинка бытия, гонимая ветром истории. Но вот он подходит к сидящим, и топот, улюлюканье смолкают. Эти люди принимают его – маленького, жалкого – в свои объятия, нежно баюкая, передавая из рук в руки и постепенно унося со сцены»<sup>9</sup>.

Когда рассматриваешь фотографии ранних работ театра *Complicité* (это относится и к «Улице крокодилов»), не однажды возникают

ассоциации с любимовской Таганкой. Переключки с театром Юрия Любимова рассеяны и по более поздним постановкам – их улавливаешь то в монтаже литературного материала, то в элементе сценографии, то в эпизоде театра теней. Так что место, где случилась первая встреча московской публики с искусством Макберни, кажется выбранным вполне символично.

Нежность и снисходительность к человеку, остающемуся маленьким и незначительным на протяжении всей жизни или потерпевшему крах, угадывается почти в каждой театральной работе Макберни. Похоже, он и сегодня продолжает верить, что человека можно спасти, спятивший мир – вылечить, а вывихнутый сустав века – вправить.

Москва еще долго вспоминала ни на что не похожее воздействие «Улицы крокодилов», а режиссер, напивавшись очередными впечатлениями от России, в 1994 г. выпустил спектакль по Даниилу Хармсу – «Из дома вышел человек». Его показывали в Лондоне на сцене *RNT* – Национального театра, вступившего, как и в случае с «Улицей крокодилов», в копродукцию с *Complicité*. В основу спектакля, где Хармса представляли два актера, лег рассказ «Старуха». О двоящемся Хармсе и накрывшем его сценическом безумии российский критик писал: «...оба похожи на непрезентабельных и суевливых чиновников. За ними – огромный дом-башня с черными окнами, вокруг них носят или катаются по земле оборванные граждане, сверху натянут экран, на котором появляются забавные кадры из старых фильмов – солдаты, гимнасты и прочие персонажи. Музыка (Джерард Макберни) с таким же “приветом”, как и все остальное: скрип, бряцанье на рояле, громкое дудение»<sup>10</sup>. Даже для ценителей черного юмора – англичан многое в работе Саймона Макберни оказалось чересчур, особенно сцена, в которой герой запихивал умершую старуху в чемодан, – «лишние» части тела устраивали что-то вроде балета, и английские критики признавались, что разглядели в происходящем скорее «Преступление и наказание» Достоевского – только в интерпретации Кафки.

Позже в репертуаре Макберни возникнет Булгаков, причем как в драме, так и в опере, а также русские, в том числе советские, композиторы.

Уроженец Кембриджа (родился в 1957 г.), где его отец-археолог преподавал в университете, Саймон Монтегю Макберни говорит о себе так: «Мой отец был американцем, мать – ирландкой, полагаю, я англичанин, но я никогда не чувствовал себя в Англии как дома»<sup>11</sup>. В Англии конца 1980-х – начала 1990-х гг. Макберни ощущал себя в политической

оппозиции и, как следствие, много времени проводил за пределами страны: путешествовал по Канаде, США, Греции, СССР – так велико было стремление сбежать из Британии Маргарет Тэтчер<sup>12</sup>.

Впервые на разлуку с Англией Макберни решился после смерти отца и окончания в 1980 г. колледжа Питерхаус Кембриджского университета, где специализировался на английской литературе. Именно тогда он ступил на театральную стезю: перебрался в Париж и начал двухлетнее обучение в Международной театральной школе Жака Лекока. Об этом знаковом месте, откуда вышли Ариана Мнушкина, Люк Бонди, Кристоф Марталер, Уильям Кентридж и еще много людей театра, Макберни говорит так: «Первое, к чему учат прислушиваться в этой школе, – это природа. Не изобретать сразу стиль, эстетику, текст. Но присмотреться к жизни. Не к жизни на улице, но к жизни в глубине, у истоков. Для меня такой подход убедителен... <...> С самого детства меня волновал вопрос зарождения жизни»<sup>13</sup>. Направление, заданное у Лекока, определило траекторию режиссерского движения.

Собственный театр появился будто бы случайно, во всяком случае, так преподносит этот шаг Макберни: «...мне хотелось заниматься театром, а в одиночку это делать как-то странно, поэтому я собрал вокруг себя компанию коллег, с которыми мы выпустили наш первый спектакль – *Put It on Your Head*, дело было в 1983 году. Через год сделать что-то новое захотелось уже не только мне, но и целой команде...»<sup>14</sup> Квартет основателей театральной компании помимо Макберни составили актеры Марчелло Маньи и Фиона Гордон, соученики по Школе Лекока, и актриса и режиссер Аннабель Арден – ее Макберни знал еще по Кембриджу, где они вместе с Эммой Томпсон и Стивеном Фраем играли в студенческой комедийной труппе *Cambridge Footlights*; в соавторстве с Аннабель Арден он по прошествии нескольких десятилетий выпустит в берлинском театре *Schaubühne* спектакль «Михаэль Кольхаас» (2021). Четверка основоположников *Complicité* – англичане, итальянец и канадка, родившаяся в Австралии, – напоминала, по словам Макберни, преступников: «все были в бегах»<sup>15</sup>.

И с этим «в бегах» связан выбор французского слова в качестве имени театра, поскольку предполагалось, что играть они будут больше во Франции, нежели в Англии, а французы не поощряют английские названия. Само же слово *complicité*<sup>16</sup> означает не только партнерство, соучастие, но и противодействие, и такая двойственность полностью устраивала Макберни: «В этом есть что-то провоцирующее,

противозаконное. Такие отношения возникают у наших актеров и зала – партнерские и заговорщические»<sup>17</sup>.

Со временем квартет единомышленников пошатнулся – соучастники стали уставать от соучастия. В итоге единоличное художественное руководство и ответственность принял на себя Макберни, прочие же были вольны уходить и возвращаться. Примерно в тот же период, на рубеже 1980–1990-х, в *Complicité* начинают появляться классические пьесы – например, «Визит» Ф. Дюрренматта (1989, постановка Аннабель Арден и Саймона Макберни, вдова драматурга сочла ее одной из лучших). Впрочем, конвенциональная драматургия так никогда и не станет основой театра Макберни, предпочитающего не интерпретировать, а почти с нуля сочинять свое. И его обращения к пьесе «Стулья» Э. Ионеско (1997) или к шекспировской «Мере за меру» (2004) – просто точечные нарушения закономерности, исключения из правила.

С самого начала театрального пути Макберни, впоследствии известный киноактер, нередко принимал участие в собственных спектаклях и в работах, рождавшихся в соавторстве (в первом их совместном году под маркой *Complicité* комедию на пляже *Put It on Your Head* сочиняли все вчетвером и все вчетвером в ней играли). Вот и в «Кавказском меловом круге» Б. Брехта (очередная копродукция с лондонским *RNT*, 1997), наряду с двумя второстепенными ролями, Макберни исполнил важную роль судьи Аздака. Здесь все было подчинено идее круга, даже зал сцены Оливье перестроили в цирковой шатер с ареной, так что беглянке Груше (Джюльет Стивенсон) приходилось бежать по замкнутой траектории, а Аздак, «судья поневоле, должен председательствовать на заседаниях, гнездясь на вращающемся табурете. Это не просто для того, чтобы он мог ухмыляться, глядя на обе стороны. Такому пьянице-игроку, как он, нужны глаза на затылке»<sup>18</sup>. «Кавказский меловой круг» с его грузинской народной музыкой и хоровыми песнопениями (за музыкальную сторону отвечал, разумеется, Джерард Макберни), марионетками, масками и персонажем на ходулях, к тому же с «демонстрацией 101 вещи, которую можно проделать в театре с длинными шестью»<sup>19</sup>, получил признание английской критики. Несомненно большее, нежели «Улица крокодилов» или «Из дома вышел человек», – некоторые рецензенты тех спектаклей признавались, что не поняли их смысла.

В том же 1997 г. Саймон Макберни получил премию «Европа – театру», заметно раньше, чем многие не менее выдающиеся режиссеры его поколения из разных стран.



«Кавказский меловой круг». 1997. Сайт театра *Complicité*

В самом конце века Макберни выпускает важный для *Complicité* спектакль – *Mnemonic* (1999). Важный настолько, что в 2024 г. он будет возобновлен и критик «Таймс» прямо в заголовке рецензии отметит – шедевр из прошлого по-прежнему выглядит как будущее<sup>20</sup>.

Тема взаимоотношений с памятью, чрезвычайно значимая для режиссера, складывалась в *Mnemonic* из трех сюжетных линий: обнаруженное во льду тело снежного человека; женщина, ищущая своего отца; мужчина в поисках потерянной возлюбленной. Живые и записанные голоса накладывались друг на друга, сцены прошлого врезались в происходящее «с помощью кинематографического приема, когда в основное повествование вклиниваются фрагменты прошлого, чтобы прояснилось настоящее»<sup>21</sup>. Спектакль, сочинявшийся коллективно по канве, предложенной Саймоном Макберни, активно провоцировал возбуждение воспоминаний: «интеллектуальный разбор собственного прошлого гораздо важнее для нас, чем сам результат этих поисков», – писала рецензентка<sup>22</sup>. Она же выделяла два ударных момента в спектакле: «обнаженный Саймон Макберни, который изображает в этот момент снежного человека (это поражает английских зрителей, как поразило бы русских, если бы на сцену вдруг вышел раздетый Юрий Соломин), и мизансцена, когда актеры замирают, демонстрируя нам эволюцию человека – от шимпанзе через человека эпохи неолита до пользователя сотового телефона»<sup>23</sup>.



«Кавказский меловой круг».  
1997. Сайт театра *Complicité*

Здесь нужно уточнить, что в одной из сцен участники спектакля по очереди изображали 5300-летнего снежного человека.

Первая версия *Mnemonic* была неразрывна, по утверждению режиссера, с его собственной личностью и происхождением от матери-ирландки и отца-американца: «Я не знал, к какой культуре принадлежу»<sup>24</sup>. Четверть века спустя актуальность вопросов происхождения, миграции, времени, памяти – кто ты, из чего состоишь, как меняешься и куда движешься – стала только острее. В предисловии к новой версии спектакля, сконструированном в форме лекции, актер Халид Абдалла, протагонист постановки 2024 г., подчеркивал очевидную мысль, движущую эту работу, полную отсылок как к недавним событиям, так и к спектаклю 1999 г.: «Воспоминание – это не нейтральная функция, а творческий акт»<sup>25</sup>.

В театре Саймона Макберни многое определила его тесная связь с братом Джерардом, композитором и музыковедом. Во всяком случае, то, к чему режиссер стремится и чего достигает, сам он описывает в музыкальных категориях: «театр с текстом как основной мелодией, актерскими работами как басовым ключом, музыкой и объектами на сцене как гармониями»<sup>26</sup>.

Данью музыке как таковой и композитору Дмитрию Шостаковичу стал спектакль «Шум времени» (2000) – совместный проект *Complicité* и струнного квартета *Emerson*. К мемуарной прозе Осипа Мандельштама,



объединенной под этим же названием, «Шум времени» Саймона Макберни отношения не имел. Однако режиссер вполне мог бы поставить эпиграфом слова Мандельштама: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени».

Идея постановки, в основу которой решено было положить струнный квартет, написанный Шостаковичем за год до смерти, в 1974 г., принадлежала скрипачу прославленного американского «Эмерсон-квартета» Филиппу Сетзеру. Замысел спектакля братья Саймон и Джерард обдумывали, лежа на полу в центре пустой комнаты, в каждом углу которой расположился музыкант со своим инструментом, – так они и слушали квартет №15 ми-бемоль минор Шостаковича.

«Шум времени», сделанный по заказу Линкольн-центра исполнительских искусств (Нью-Йорк) и показанный в Москве на Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова в 2005 г., состоял из двух частей, не разделенных антрактом. Первая была сконструирована из отрывочных фрагментов биографии Шостаковича в манере Таганки ее лучшей поры. Письмо юноши Шостаковича матери, нежные слова о детях – Гале и Максиме, рассказ о прогулке на лыжах и о том, как Шостакович все время падал, подробности его покаянного выступления на Съезде композиторов, исполнение 7-й симфонии в блокадном Ленинграде («Притворившись нотной тетрадкой, / Знаменитая Ленинградка / Возвращалась в родной эфир», – писала об этом Анна Ахматова, вывезшая первую ее часть из осажденного города) – все это иллюстрировалось фотографиями из семейного альбома. Они проецировались на занавес, скроенный из листов нотной бумаги, на мечущиеся по сцене серые плащи и музыкальные инструменты и перемежались всевозможными радиосообщениями, англо- и русскоязычными. Судьба композитора давалась на фоне истории развития радио, истории распространения звука всюду, вплоть до космоса. Как писал Роман Должанский, «режиссер поставил перед собой задачу <...> взрыхлить подсознание зрителя, настроить его слух, словно радиоприемник, на верную частоту восприятия музыки»<sup>27</sup>.

За бегом и шумом времени наблюдали четверо, намеренно обезличенные и бессловесные. Они, «очень правильно похожие друг на друга, с нейтральными лицами, молчащие, “делают” одного Шостаковича»<sup>28</sup>, – замечал Резо Габриадзе, покоренный творчеством Макберни с тех пор, как Питер Брук посоветовал ему посмотреть «Улицу крокодилов», и выступивший в случае с «Шумом времени» в необычной для себя роли пишущего критика.



Бесстрастное спокойствие актеров объяснялось просто – это был бег и шум чужого времени: они выступали только свидетелями – не участниками. Их дело – манипулировать в крошечной тьме огоньками радиоприемников, бороться с ветрами, разъять в кульминационный момент на части виолончель, выведенную к зрителям в пальто, перестраивать и крушить ряды стульев, чтобы в итоге создать из них ощерившуюся гору: абстрактный мемориал – памятник жертвам советского строя.

Композиция из эпизодов биографии Шостаковича выглядела в версии Макберни довольно сумбурно и вряд ли добавляла российскому зрителю новое знание. (Хотя визуальные образы, вроде темных фигур, пробивающихся вперед под завывание ветра, с развевающимися полами одежды, завораживали.) И тем не менее, по мысли режиссера, вторая часть спектакля – собственно исполнение квартета №15 – прорастала сквозь первую. Что было воплощено безукоризненно, так это возникновение на сцене музыкантов – Юджина Дракера, Филиппа Сетзера, Лоренса Даттона, Дэвида Финкеля, выплывавших откуда-то из глубин, как из небытия. На протяжении далеких от умиротворения и гармонии шести частей квартета (элегия, серенада, интермеццо, ноктюрн, похоронный марш, эпилог) исполнители оказывались все ближе и ближе к своим слушателям, бродя по сцене между стульями и людьми, пока последняя нота не прозвучала в полумраке на авансцене. Прозвучала ясным признанием в том, что трагическая судьба приблизилась к финалу. Прозвучала зримее любых слов и иллюстраций.

Говоря о своей «драматической медитации», создатели «Шума времени» цитировали в программке слова Софьи Губайдулиной о музыке Шостаковича: «Персонифицированная боль, краткое изложение трагедии и террора в наше время»<sup>29</sup>.

Далеко не все московские зрители приняли «Шум времени»: критики сравнивали его с показанной в тот же год на том же Чеховском фестивале работой Хайнера Гёббельса «Эраритжаритжака», тоже вводившего музыку в спектакль как действующее лицо, и сравнения оказывались не в пользу Макберни. По понятным причинам к драматическим критикам, писавшим о «Шуме времени», присоединились музыкальные, и их вердикты режиссуре выглядели сурово: «Особо затейливых мизансцен режиссер Саймон Макберни для квартета не придумал – кроме одной, когда Похоронный марш исполняется с гротескными жестами. Что ж, вполне в духе макабрического юмора Шостаковича»<sup>30</sup>.



«Шум времени». 2000. Сайт Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова

Всем, однако, запомнилась небольшая провокация, с которой начинался спектакль: на сцену выходил человек, представлялся сотрудником *BBC* и предлагал зрителям провести минуту в тишине, а затем громко поаплодировать – необходимость объяснялась записью спектакля на пленку. Когда события биографии Шостаковича добирались до его покаянного выступления на Съезде композиторов, публика смотрела на людей, одобрительно хлопающих, и вспоминала свои аплодисменты в начале. «Я хотел напомнить о том времени в СССР, когда всем говорили “тихо”, и люди замолкали, а потом говорили “аплодируйте!” – и люди хлопали»<sup>31</sup>, – пояснял нехитрую и легко визуализированную мысль Саймон Макберни.

В начале 2010-х режиссер, не утративший интереса к трагической истории России XX века, еще дважды пристально взглянул в советскую эпоху, оба раза через произведения Булгакова. Первое из двух обращений к его прозе станет дебютом в опере. В рамках *Holland Festival* на сцене Голландской национальной оперы Макберни представит постановку «Собачьего сердца» (2010, возобновление – 2017) – оперы, написанной композитором Александром Раскатовым по заказу тогдашнего интенданта фестиваля Пьера Оди.



«Собачье сердце». 2010. Фото Monika Rittershaus

«Смотреть эту новую российскую оперу – все равно что два с половиной часа изучать историю Советского Союза»<sup>32</sup>, – написал рецензент газеты «Таймс», и это утверждение выглядит, конечно, сильным преувеличением. Скорее, создателями (в их числе сценограф Майкл Ливайн и художница по костюмам Кристина Каннингем) использован сумбурный набор клише, вроде видеохроники физкультурных парадов или грима а-ля Ленин, или логотипов, заголовков и вырезок из газет, – коллаж из них в какой-то момент целиком заполняет задник-экран («Марсиане на улице Обухова», «Профессор с ребенком», «Бывает ли человек-собака?»).

Тем не менее, многое в сюжете с трудно дающимся Шарикову и так до конца не обретенным им прямохождением – на фоне покосившегося миропорядка – было угадано британским режиссером точно и представлено метафорически.

Из темноты в круге света показывается кукловод и ведомый им остов собаки. Метет поземка, земля чуть припорошена снегом, невесть откуда взявшиеся на улице в такую погоду люди злобно пинают пса, и на его ребрах появляются красные наклейки – их клеят открыто и демонстративно. На заднике проступают из черноты угрюмые фасады домов, напоминающие скорее о Петербурге Достоевского, нежели о Москве Булгакова, распаивается непомерно огромная дверь, высотой



«Собачье сердце». 2010. Фото Monika Rittershaus

в два этажа. Люди вносят скелетик пса в квартиру с цветастым ковром, находят для него корзинку, как для обычной собаки. Кукловодов к этому моменту становится уже трое, а озвучивают марионетку Шарика, чья партия рассчитана на два голоса, сопрано Елена Васильева (ее рычание и лай усилены мегафоном) и контртенор Иво Пости.

Пролетарский разгул и изобретательность бесчинств угнездились у Макберни между двумя хирургическими операциями. Первая, по превращению собаки в человека, показана в приемах театра теней: на экране-заднике вырастают две непропорционально большие темные головы, рядом с ними же возникают медицинские инструменты и человеческие органы, а когда задник уезжает вверх, то открывается операционный стол в свете настольной лампы, перебинтованный скелетик и Преображенский с Борменталем в собачьей кровянице. Дополнительные эффекты сообщает видеомэппинг, создавая ареол загадочных нитей вокруг стола. (Кажется, именно с работы в опере начинается увлечение режиссера сценическими технологиями, без которых в дальнейшем он уже не обходится.)

Видео здесь вообще задействовано щедро: когда прооперированный пытается встать, на экране возникают клавиши пишущей машинки, выстукивающие дневник наблюдений. Главные же видеоэффекты отданы сну профессора – в почтительно замершие ряды врачей, внимающих

рассказу Преображенского о ходе эксперимента, внезапно вторгается сам пациент и устраивает сущий хаос, как вскоре и в реальной жизни. Видеомэппинг порождает акробатические скачки невесты откуда взявшейся рыжей кошки, которую Шариков гоняет по дому, а она взлетает то на стену, то на люстру, круша канделябры.

Макберни в «Собачьем сердце» сосредоточен именно на неотвратимости крушения, на том, сколь мощно способен его подтолкнуть расхристанный варвар, находящийся на начальной стадии развития – как и многие из захватившего власть пролетариата. Кто-то вываливается через дыру в стене, разрывая обои, дальше такие зияния, отметины времени, множатся, а из пробитой двери хлынет вода. За окном еще снуют силуэты людей улицы, и вот уже они в доме, затаптывают ковер, обдирают обои, а всклокоченный плод эксперимента, плохо сохраняющий вертикаль, со съехавшим на бок галстуком, рвет страницы из книги, насилует служанку, заявляет права на квартиру. Стена квартиры периодически приходит в движение, встает под разными углами или придвигается к авансцене, оставляя от ковра лишь небольшую дорожку – как знак наступившего уплотнения.

Спешно проведенная вторая медицинская операция – попытка обуздать стихию, загнать ее обратно, в регламентированные рамки – гипертрофированно кровава. Застелив ковер белой простыней, на нее плещут ведрами кровь, а потом уносят изгаженную ткань. Шариков начинает свое обратное превращение: сначала в полутруп, еще с черепом человека, но уже со скелетом собаки, а вскоре в корзинке лежит, свернувшись, знакомый нам собачий остов.

Финальная мизансцена, отступающая от булгаковской повести по воле композитора Раскатова (его в процессе репетиций приглашали на мастер-классы), не оставляет иллюзий. За спиной профессора, обреченно застывшего в кресле, рядом с которым воет собака, вспыхивает всполохами пожаров изуродованный дырами задник, а темные тени в форме собачьей головы, проступающие из зарева, сходят с экрана и держат свой мародерский шаг. Слышится усиленный мегафонами рык, и Шарик настораживает уши, чужая своих. Все поглощает чернота, сложенная, кажется, из тьмы и тьмы живучих клонов Шарикова.

Александр Раскатов комментировал финал так: «Я придумал конец – музыкально совершенно “unhappy”. <...> Эти бегающие собаки, готовые сожрать нас всех, культуру и интеллект человека. И это кажется мне актуальным не только для России, это проблема общая. В этой опере

у меня своя числовая символика. Например, мегафонов в финале – 17, сцен в опере – 17, а год революции – напоминать не надо?»<sup>33</sup> Саймону Макберни неизменно удастся материализация всего устрашающего.

Вскоре он возьмется за постановку, но уже в драме, со своей компанией *Complicité*, романа Булгакова «Мастер и Маргарита», распространяя российский культ этого произведения и на театральную Европу. Выпущенная в конце 2011 г. и успевшая побывать на нескольких крупных фестивалях, постановка «Мастера и Маргариты» в разгар лета 2012 г. была показана в *Cour d'honneur* Папского дворца Авиньона – на главной площадке театрального фестиваля, чье лицо в том году определял арт-директор Саймон Макберни.

В «Мастере и Маргарите», шедшем почти три с половиной часа без антракта, Макберни был занят тем, что ценит в театре едва ли не больше всего, – раскручивал на сцене запутанную фабулу. (Недаром о романе «Мастер и Маргарита» он говорит: «Это история о том, как кто-то рассказывает историю»<sup>34</sup>, – и уточняет, что любая история, особенно перенесенная на бумагу, не слишком достоверна.) В данном случае это история, полная эффектной булгаковской чертовщины и неожиданных сценических двойников: Воландом здесь может оказаться и московский Мастер, и ершалаимский Иешуа (последнего играл Сезар Сарачу – Иосиф из «Улицы крокодилов»). В булгаковско-макберниевский сюжет затесались люди самых разных сортов, но на всех наложила тяжелый отпечаток сталинская эпоха (конечно, была использована музыка Шостаковича) – даже если по сюжету Булгакова некоторые из них обитали в другие века и в другой стране. По мнению английского критика Майкла Биллингтона, Макберни превращал роман в «ненасытный калейдоскоп», в «метафору вселенной, состоящей из ненадежных рассказчиков»<sup>35</sup>. Российская же рецензентка писала: «Очевидно, что режиссера возбуждает не форма, не язык, не проблематика, а именно сюжет. Как будто просящийся в блокбастеры»<sup>36</sup>.

Время здесь представляло не более чем условностью. На глобусе Абaddonны мелькали и знамена со свастикой, и кадры войны в Ираке, Маргарита на балу у Сатаны танцевала с Гитлером, а на реплике Иешуа «Всякая власть является насилием над людьми» высвечивался портрет Сталина в белом кителе. Когда же Понтий Пилат – в белом кителе с кровавым подбоем – обращался к ершалаимскому народу, пространство оживало «людской лавой из кадров советской кинохроники»<sup>37</sup> в формате 3D и зрители обнаруживали себя в гуще толпы, скандирующей «Варрава!».



«Мастер и Маргарита». 2011. Сайт театра *Complicité*

Исполнителем одного из персонажей в очередной раз стало существо искусственное – ростовая кукла с красными глазами-фарами, «не кот, а шкура кота»<sup>38</sup>.

Снова, как и в случае с оперой «Собачье сердце», у критиков возникало подозрение, что спектакль Макберни – «акция не только художественная, но и просветительская»<sup>39</sup>. К тому же в использовании мультимедиа Макберни на этот раз шагнул гораздо дальше: виртуозный видеомэппинг Финна Росса («все то, что мелькает и светится, Макберни разрабатывает гораздо лучше, чем то, что разговаривает и вступает во взаимоотношения»<sup>40</sup>) отмечали все, с наслаждением описывая фантасмагорические эффекты: «Полет Маргариты – актриса просто лежит на сцене и водит руками, но вертикальная проекция заставляет выдохнуть от восторга. Или сцена бала, в которой стена Папского дворца вдруг “уезжает” далеко вглубь, уменьшаясь и открывая на экране огромный средневековый зал. Но главный эффект припасен на финал, в котором Папский дворец сначала дает трещину, а потом “рушится”, рассыпается на камни и открывает видеокартину звездного неба»<sup>41</sup>.

Многое из происходившего в Папском дворце предвосхитило те чудеса, которые проделал спустя десятилетие с «Мастером и Маргаритой» в московском Театре Наций Робер Лепаж. Впрочем, и Макберни,





Саймон Макберни в спектакле *De A à X*. 2012.

Фото Christophe Raynaud de Lage

и Лепаж, соблазнившись возможностью сценического воплощения изощренной романной фабулы, двигались в основном по поверхности заложенного Булгаковым содержания.

В связи с прошедшим под руководством Саймона Макберни Авиньонским фестивалем следует упомянуть еще несколько событий. В его рамках состоялся ряд мероприятий с участием английского писателя, поэта, журналиста, критика и художника Джона Берджера (1926–2017), с которым Макберни сотрудничал не раз – в частности, выпустил по его рассказу спектакль «Три жизни Люси Каброль» (1994). В 2012 г. все в том же *Cour d'honneur* Папского дворца сам Джон Берджер, а также Саймон Макберни и Жюльет Бинош на три голоса читали со сцены пьесу *De A à X* («От А. к X.») – любовные письма в тюрьму. Автор озвучивал собственное вступление к пьесе, а организаторы фестиваля отмечали созвучность дарований Берджера и Макберни и настаивали на том, что созвучность и сопричастность стали темой, делегированной фестивалю того года театром *Complicité*.

И конечно, музыкальная часть макберниевского Авиньона не обошлась без русской темы: Джерард Макберни представил программу, посвященную современным российским композиторам, к тому же прошел концерт «Диалоги: Бах и русская музыка», включавший произведения Дмитрия Шостаковича, Софьи Губайдулиной и Альфреда Шнитке.



Мировая премьера моноспектакля *The Encounter* (название можно перевести как «Встреча», «Контакт» или «Столкновение»), снoва не только поставленного, но и сыгранного Саймоном Макберни, состоялась в 2015 г. на Эдинбургском фестивале. Прежде чем попасть в Россию в 2018 г., объединенными усилиями фестивалей «Золотая Маска» и «Черешневый лес» *The Encounter* обошел самые престижные сцены мира (игрался и на Бродвее) и крупнейшие театральные фестивали. Три показа в Москве стали завершающими в трехлетней эпопее, последней гастролью спектакля.

Зачем режиссеру Саймону Макберни понадобилось переносить на сцену документальную историю фотографа журнала *National Geographic* Лорена Макинтайра, описанную в книге Петру Попеску «Сияние Амазонки»? Явно не только ради увлекательных приключений любопытствующего белого в джунглях и магии неизведанного. Рассказ о встрече человека с первозданностью природы стал для режиссера поводом погрузиться в философию и психологию времени. Категория времени, со всей очевидностью, занимает Макберни с самых ранних его спектаклей.

Невысокий подвижный человек с не слишком выразительной внешностью, одетый почти как монтировщик сцены – в серой рубашке, джинсах и защитного цвета бейсболке, лихо переходит от типичного стендапа к типичному сторителлингу. Пространство вокруг оформлено как просторная студия звукозаписи, оно заставлено микрофонами и завалено, помимо отработанной пленки, пластиковыми бутылками с питьевой водой – ее тут, в отличие от дебрей лесов Амазонки, изрядные запасы.

История Лорена Макинтайра обретает полноту и объем во многом благодаря акустическим спецэффектам: микрофоны преобразуют голос Макберни, меняя высоту и тембр, так что говорит он не только от себя, но и голосами Петру Попеску или самого Макинтайра. А особый бинауральный микрофон, смахивающий на голову манекена, и вовсе позволяет монологам Макберни пробираться через наушники непосредственно в мозг зрителя, создавая впечатление, что рассказчик шаманит за твоей спиной, подкрадываясь то к левому уху, то к правому. Периодически хочется отмахнуться от жужжащих насекомых или отпрянуть в сторону, услышав рядом совсем уж тревожный звук. На этом спектакле голоса джунглей обступают и сжимают в тиски, а речи персонажей вживляются в сознание и подсознание.

Спектакль сделан, несомненно, ради размышлений о народе майоруна (люди-кошки), бегущем от наступающей цивилизации – в лице белых с их алчными поисками нефти – все глубже в джунгли, о настояренности и милосердии туземцев, о доверчивости и недоверии. А еще – о способностях представителей майоруна к телепатии и непостижимой для нас традиции добровольного обнуления. С завидной периодичностью племя майоруна разрушает очередное свое селение, сжигает в огромном костре весь незатейливый скарб, меняет место обитания и начинает сначала.

Режиссер-исполнитель, сын археолога, заморожен присутствием прошлого в настоящем, а потому в его спектакле прослеживаются три пласта времени. Наряду с сиюминутным пребыванием на подмостках – далекое прошлое (Макинтайр, бредущий вдоль Амазонки и увлекаемый в чащу джунглей туземцами-майоруна) и недалекое прошлое (беседы-интервью с Петру Попеску и сам процесс сочинения спектакля ночами, когда маленькая дочка никак не хочет заснуть и задает бесконечные вопросы – ее голосок звучит в записи).

На репетиции Макберни, как правило, не приходит с готовым решением, он много пробует и часто бывает способен отказаться от уже имеющегося: «Я не знаю, что именно ищу. Но если бы знал, что ищу, то не было бы смысла искать. Как археолог, он же не закапывает одну из известных гробниц фараонов, чтобы потом ее раскопать и сказать: “Я нашел гробницу фараона!” Нет, он идет копать и надеется найти ее»<sup>42</sup>. Критик, побывавший на одной из далеких от премьеры репетиций, свидетельствовал: «Он часто начинает работу над сценой со слов: “Это может не сработать. Но можно я посмотрю, что будет, если...”»<sup>43</sup>

Макберниевский *The Encounter* стоит, вероятно, воспринимать не только как высокотехнологичный акустический аттракцион, к которому автора во многом подтолкнула работа в опере, но и как путь к истокам: Амазонки, человечества, времен.

За несколько месяцев до премьеры спектакль *The Encounter* в форме мастер-класса был показан на фестивале современной драматургии *F.I.N.D.-2014*, проводимом берлинским *Schaubühne*. Сотрудничество режиссера с этим театром продолжилось сразу после выхода *The Encounter*. В конце 2015 г. Макберни (вместе с сорежиссером Джеймсом Йетменом) выпустил здесь спектакль «Опасная жалость» по роману «Нетерпение сердца» Стефана Цвейга. Сделан он был совсем в других, нежели его моноспектакль, театральных приемах, могущих даже показаться



«Опасная жалость». 2015. Театральная олимпиада – 2019

архаичными. Впрочем, гипертрофированное внимание к звуку сохранилось и здесь. «Опасную жалость» привезли в Россию спустя год после *The Encounter* – на Театральную олимпиаду – 2019 в Санкт-Петербурге.

Для постановщика важно, что история парализованной Эдит Кекешфальвы (Мари Бурхард) неустанно прокручивается в памяти героя годы спустя после событий, и потому Антон Гофмиллер в спектакле раздваивается на молодого и зрелого (Лоренц Лауфенберг и Кристоф Гавенда): того, кто совершает поступки, и того, кто остается с их последствиями. В спектакле вообще многое дробится, тасуется, травестируется и перемонтируется (драматург Майя Цаде): сюжет, события, голоса – порой один персонаж открыто озвучивает другого.

На сцене только несколько столиков с микрофонами и настольными лампами и стеклянная музейная витрина на колесиках (сценография Анны Фляйшле). В прологе на разные актерские голоса излагается предыстория возникновения романа: в конце 1930-х в Военном музее Вены, в такой же точно витрине Цвейг увидел простреленную униформу наследника австро-венгерского престола Франца Фердинанда. Экспонат навел Цвейга на сюжет «Нетерпения сердца», в котором мелодрама, происходящая на фоне мировых катаклизмов, в одночасье перерастает в трагедию – из-за начавшихся военных действий, всеобщего хаоса, загруженности телеграфных линий и недоставленного частного послания.

История обманутых надежд и поздних угрызений совести будет вписана Макберни в мировую историю. Вина лейтенанта Гофмиллера перед девушкой-калейкой бросает его в воронку сражений Первой мировой, требует особого героизма. Задник (а он на протяжении спектакля служит экраном – для фотографий, пейзажей, облаков) заполняют свидетельства бойни: грязь, разрушения, искореженные тела. В финале из-под стеклянной витрины начинает сочиться кровь.

После показа спектакля «Опасная жалость» в Санкт-Петербурге критик Юлия Клейман, словно услышав слова режиссера о музыкальных законах, по которым строятся его работы, писала: «...можно говорить о симфонизме спектакля Саймона Макберни – здесь есть и закольцованность композиции, и система лейтмотивов (и интонационных, и фонетических), и разнообразие темпов при общей строгости структуры и герметичности. Выходит так, что мы смотрим историю, а слышим музыку»<sup>44</sup>.

Неоднократно отказываясь от приглашений на постановку в музыкальном театре и решившись только в 2010 году, соблазненный предложением современной партитуры для произведения Булгакова, Саймон Макберни на «Собачем сердце» не остановился, выпустив с тех пор еще несколько опер. Премьеры каждой проходили на *Festival d'art lyrique* в Экс-ан-Провансе: «Волшебная флейта» В.А. Моцарта (2014, возобновление – 2018), «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского (2017) и «Воцтек» А. Берга (2023).

И если при постановке сказочной «Волшебной флейты» режиссеру была важна рукотворность сценических чудес (на сцену выносился процесс создания шумов и анимации), то в «Похождениях повесы» визуальные эффекты выглядели на много порядков изощреннее. Одним из копродюсеров «Похождений повесы» выступил Московский музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, так что в 2019–2020 гг. постановку Макберни можно было увидеть на его сцене – четыре блока показов на протяжении почти полутора сезонов.

О назидательности цикла картин и гравюр Уильяма Хогарта с одноименным названием «Похождения повесы», подтолкнувшего фантазию композитора Игоря Стравинского и автора либретто Уистена Хью Одена, в динамичной постановке Саймона Макберни напоминает лишь эпилог, изначально начиненный морализаторством, предостерегающий от безделья сердец и умов. Назидание это, однако, подается задорно и едва ли не жизнерадостно.



«Похождения повесы». 2017. Фото Сергея Родионова

Спектакль о том, как быстро соблазны большого города и медиа-реальности способны утащить человека в пропасть безумия и смерти, сделан людьми, умеющими фантастически оперировать возможностями мультимедиа (соавторы режиссера – сценограф Майкл Ливайн и видеохудожник Уилл Дюк). Опера несется столь же стремительно, как скоротечны взлет и падение бездельника-провинциала Тома Рейкуэлла (Пол Эпплби в Эксе, Богдан Волков в Москве), вырванного из сельской любовной пасторали дьяволом под маской делового юриста Ника Шэдоу (Кайл Кетелсен в Эксе, Дмитрий Зуев в Москве).

На белоснежных стенах возведенного на сцене пустого павильона проступает черно-белый пейзаж, захватывающий даже потолок. Он не статичен, а совершает плавное движение по тем поверхностям, на которые проецируется, и обретает цвета в момент встречи влюбленных Тома и Энн (Джулия Баллок в Эксе, Мария Макеева в Москве). С появлением же Ника, проламывающего и расширяющего разлом в стене-пейзаже (опробованный еще в «Собачем сердце» прием здесь заметно усовершенствован), краски тут же тускнеют.

Дорога Тома и Ника в Лондон состоит из головокружительно-мелькания: умиротворяющие деревенские виды со всего маху



«Похождения повесы». 2017. Фото Patrick Berger

врезаются в истеричную суету контрастов мегаполиса. Тому Рейкуэллу предстоит стать наглядным примером этих контрастов. Дорогие костюмы, вечеринки, женщины в постели, кричащая реклама, руки, тянущиеся за автографом, ряды цифр курсов акций, дрожащие даже на потолке, шикарный свадебный лимузин посреди сцены, дворцовая обстановка дома с хаотичной арт-коллекцией, экспонаты которой вываливаются из стен, в одночасье уступят место распродаже имущества, огромным буквам FOR SALE. Все вынесено, все продано, остались только посеревшие стены со множеством дыр.

И вот тогда в действие вступает мефистофельская тема – Ник на кладбище (великолепная видеогеометрия рядов одинаковых надгробных памятников) требует душу Тома, а откуда-то из-под сцены, пробивая на сей раз пол, тянутся человеческие руки, предлагающие способы самоубийства: нож, веревка, револьвер, бутылка с ядом. Выиграв у Ника свою душу в карты, Том тут же проваливается в свежевырытую могилу, как и в безумие. Выбравшись из ямы, весь испачканный в земле, он не только пытается стянуть скотчем разрывы в стенах, избавиться от зияний, залатать ущерб, но клеит на себя, как на коробки с бьющимся содержимым, полоски с надписью *fragile* (хрупкое) – на лоб,





«Похождения повесы». 2017. Фото Patrick Berger

на плечи, на локти. Предупреждать о хрупкости сознания, не справившегося с соблазнами и потерями, поздно – да и некого. Навещающая Тома в сумасшедшем доме Энн и так все знает.

Спектакль, начинавшийся с прихода Энн на похороны Тома, им же и завершается – Энн печально и строго возлагает цветы. Ее поездка в Лондон с одним рюкзачком за плечами, блуждание по унылым кварталам и подземным переходам (все это публика видела на стенах-экранах), попытка вернуть Тома («Театр переживания отнюдь не изгнан из этого образцового формального этюда»<sup>45</sup>) потерпела фиаско.

Эпилог, разыгранный пятью главными героями, призывающими не гнаться за иллюзиями и грозящими публике указующими перстами, кажется здесь попросту лишним. Заостренность режиссерских ходов вкупе с эффектной наглядностью видеоряда уже расставила плохих и хороших по местам. Начав с чистого листа, Макберни показал, как можно разукрасить и изуродовать его до неузнаваемости, превратил белую бумагу в метафору фальши.

Если судить по «Воццеку» Берга, следующей работе в опере, то Саймона Макберни привлекает не только пиршество приемов и красок, но и сумрачный постановочный аскетизм, как когда-то в «Улице

крокодилов». В «Воццеке», разворачивающемся практически на пустой сцене, часто в призрачном свете и дымке, мало броского. Видеомэппинг использован по минимуму, разве что для того, чтобы вокруг закутка, где обитают Мария (Малин Бюстрём) с сыном, выросли стены многоквартирных домов, нависающие над их миром. Формообразующими для спектакля оказываются поворотный круг – его использование не выглядит здесь отжившим приемом – и одинокая дверная коробка, напоминающая о двери художника Давида Боровского из «Преступления и наказания» Юрия Любимова. Обшарпанная, очерченная кругом света, она становится знаком комнаты Марии и мальчика, спящих на матрасе на полу рядом с опрокинутой мусоркой, – вопреки убогости обстановки единственного светлого места в жизни Воццека (Кристиан Герхаер). Дверь, табуретка, столик и капельница – обозначения кабинета доктор-истязателя. Та же дверь разделяет два сумрака – улицы и пивной, со скопищем народа за грубо сбитым столом под тусклыми лампами. Сюда Воцтек в окровавленной майке завалится после убийства Марии, и множество тел будет плясать в экстатическом танце вокруг пианино, а их черно-белые проекции – метаться по стенам, довершая безумие героя.

В жизни Воццека плац, казарма и лес, куда посылают за хворостом, кажется, срослись в нечто нерасторжимое: в лесу тоже полутьма, какие-то «дуновения» света по скрюченным на земле, как на полу гарнизонного лагеря, телам, периодически подкрашенным кроваво-красным, хворост в рюкзаках-стульях за спинами. Таким, наверное, мог бы предстать перед потерявшим рассудок Макбетом Бирнамский лес – недаром в этой сцене вспоминается «Макбет» Эймунтаса Някрошюса. Концентрацией тревоги атмосфера макберниевского леса родственна недавней видеоинсталляции российского художника Сергея Прокофьева «Фейерверк на болоте» (2021), демонстрирующей опасные всполохи в удушающем унынии дневного и ночного пейзажа. Где-то там, у пруда или болота, Воцтек всадит в грудь Марии нож за измену, и после его поглотит не вода, как в либретто, а земля, как у Беккета, – по пояс и дальше.

Для режиссера в «Воццеке» особую важность имеет, кажется, детская тема. Именно воспитание детей, по Макберни, делает возможной цикличность насилия в мире. У Капитана есть сын, отсутствующий в либретто оперы и превращенный здесь в миниатюрную копию





«Воццек». 2023. Фото Monika Rittershaus

родителя, – и военной формой, и отношением к слабым. Когда Капитан глумится над Воццеком, сын вытягивается рядом по стойке смирно, стремится быть зеркальным отражением, копирует каждое движение отца, впитывает урок.

В финале кучка детей на безжизненном клочке земли между многоэтажками измывается над оставшимся сиротой сыном Марии и Воццека. Среди них – и сын Капитана, отличающийся особой жестокостью. Как когда-то на плацу его отец издевательски тыкал пальцем в плечи и каски бесправных рядовых, так теперь в точности повторяет этот жест сын, к тому же апроприируя вокальные реплики сына Воццека. Становится ясно, что хрупкий мальчик обречен: его фигурка по центру пустой сцены просто съедается темнотой.

Взгляд Макберни, особенно в последние годы, устремлен именно на то, что обречено исчезновению. Из относительно недавних его работ в драматическом театре – спектакль «Веди свой плуг по костям мертвецов» (2022) по роману польской писательницы, нобелевского лауреата Ольги Токарчук. Роман, в название которого легла строка Уильяма Блейка, чьей поэзией увлечена героиня, определяют как детектив, экологическую притчу, эко-нуар и даже эко-терроризм, феминистскую утопию, мистический триллер, подчеркивая висельный юмор<sup>46</sup>. Отстаивая жизни животных, 65-летняя учительница английского Янина берет на себя



«Веди свой плуг по костям мертвецов». 2022. Фото Alex Brenner

функции мстящей природы и радикально разбирается с патриархатом, ассоциирующимся с ружьями и охотой. И снова постановочные эффекты: в первую очередь видеомэппинг, во многом определяют впечатления от спектакля: «С театральной точки зрения, это мастер-класс того, как заполнить большую сцену, в том числе с помощью звука (Кристофер Шатт) и освещения (Пол Констебл). Постепенно начинает казаться, что за декорациями Рея Смита, органично вписанными в пространство, – леса, а над ними – созвездия. Во многом это достигается благодаря потрясающему видеодизайну Дика Стрейкера»<sup>47</sup>.

Разыгранная десятком исполнителей постановка оставляет впечатление моноспектакля актрисы Аманды Хадинг «с пассионарностью какой-нибудь рок-звезды, держащей зал, а остальные персонажи романа выступают как аккомпанирующий ей хор. Действие происходит в темноте, из которой вырываются подсвеченные лица, руки, напоминающие олени рога, маски животных... Как будто вокруг героини не то призраки, не то кукловоды бунраку – силуэты в черном, выступающие из темноты и туда возвращающиеся»<sup>48</sup>.

Спектакль о сплетенности воедино всего живого (среди метафор романа, на которых фокусируется режиссер, – мицелий, сеть тонких нитей, связывающих грибницу и корни деревьев леса в единую биосистему) завершался фразой героини, уходящей в сторону неба с его



«Список». 2022. Фото Rahi Rezvani

созвездиями: «Бесконечно большое заключено в бесконечно малом». И, кажется, это объясняет слова Саймона Макберни о произведениях Токарчук: «Когда я читаю книги Ольги, я чувствую себя дома»<sup>49</sup>.

В критических описаниях театральных работ Саймона Макберни часто встречается глагол «балансирует» – и в связи с содержанием, и в разборе постановочных приемов. Но режиссер, как правило, не просто балансирует, он идеально соблюдает всевозможный баланс: между реальностью и вымыслом, новыми технологиями и традицией, эффектностью и неброскостью, явью и сном, зловещим и смешным, современностью и классикой, общим и частным. Да и в самом Саймоне Макберни, не только в его режиссерском почерке, постоянно ощущается вроде бы естественное, но вряд ли легко дающееся равновесие, причудливая гармония нежности и брутальности.

Экологические угрозы, всерьез беспокоящие Макберни, оказываются у него метафорой человеческих отношений, как в свое время становились метафорой математические уравнения в спектакле «Исчезающее число» (2007). (В основу постановки легла пьеса самого режиссера, вдохновленного «Апологией математики» Г. Харди. История о необычном сотрудничестве кембриджского профессора с математиком-самоучкой из индийского Ченнаи, который, почти не имея образования, сделал в XX в. несколько математических открытий.)



«Но затем вы приходите к людям». 2024. Фото Rahi Rezvani

Совсем недавно Макберни решился заступить на новую для него территорию – территорию танца, став соавтором хореографа Кристал Пайт. Совместная постановка *Nederlands Dans Theater* и *Complicité* представляет собой трилогию под общим названием *Figures in Extinction* («Вымирающие виды» / «Виды на грани вымирания» / «Фигуры в процессе вымирания»), уже заглавием отражая тревоги ее создателей, в очередной раз вводя болезненную экологическую тему. Саймон Макберни и Кристал Пайт утверждают, что мы живем в эпоху вымирания: животных, языков, связей с природой и древних способов познания. Первая часть трилогии, названная «Список» (2022), исследует разрыв связей с миром природы, вторая – «Но затем вы приходите к людям» (2024) – потребности человека в общении в разобщенном мире, третья – «Реквием» (2025) – наши отношения с умершими и процесс горевания.

«Частичная нагота, ненормативная лексика, дым и интенсивные визуальные и звуковые эффекты, такие как стробоскопическое освещение и громкая музыка», – предупреждает сайт *Complicité* о подстерегающем зрителя «Вымирающих видов». Однако все эффекты работают здесь на главную идею, давно питающую постановки Макберни: любое проявление жизни священно. Макберни преподносит этот постулат то образно-метафорически, то напрямую, без всяких околичностей, как в работе с труппой *NDT-1*.

«Список» в полном соответствии с названием открывается перечислением вымерших и находящихся под угрозой исчезновения видов. Танцоры виртуозно обозначают каждое существо и среду его обитания: руки и большая часть торса обнажены, так что видны напряжение и дрожь мышц. Мелькнет здесь и скелет большого животного, управляемый пятью актерами, – в данном случае остов гепарда. Чтение «скорбной литании по утраченной природе»<sup>50</sup> ускоряется. Кому-то это напоминает документальную передачу о природе, где закадровый голос перечисляет факты и характеристики каждого вида<sup>51</sup>, – танцоры тем временем создают «энциклопедию пугающих образов»<sup>52</sup>. В действие введен и знаковый персонаж – отрицатель изменения климата.

«Но затем вы приходите к людям» начинается очень тихо, люди повторяют действия друг друга: сидят, молча смотрят на светящиеся экраны телефонов в руках, бесконечно проматывают контент соцсетей. Голос за кадром читает лекцию о том, как функционирует мозг при построении связей с другими людьми. Исполнители страстно демонстрируют, как человеческие жизни отражаются друг в друге. Макберни и Пайт исподволь подталкивают предположить, что мы, возможно, не так разобщены, как кажется на первый взгляд.

В заключительном «Реквиеме» сами танцовщики рассказывают в записи об ушедших из жизни близких и о своей связи с ними. Музыка здесь варьируется от Моцарта и Форе до Шнитке и *Ice Spice*, а центром многих мизансцен оказывается больничная кровать.

Схватка с вымиранием в этой трилогии мобилизует все силы: «...тела выразительны, они выстраиваются в картины и узоры, которые в какой-то момент напоминают “Плот ‘Медузы’” Жерико, а в другой – медицинский документальный фильм. Групповое движение прерывается сольными партиями и мучительными дуэтами и в конце концов сменяется тишиной»<sup>53</sup>. И все же в сосредоточенности на теме смерти улавливается просвет, проблеск надежды.

Со своими идеями и намерениями режиссер так просто не расстанется, а потому не состоявшуюся в московском Большом театре «Хованщину» М.П. Мусоргского Макберни все же выпустил – на Пасхальном фестивале в Зальцбурге (2025), совместный проект с нью-йоркской *Metropolitan Opera*. Это версия оперы, переработанная и оркестрованная Д.Д. Шостаковичем, с дополнительными изысканиями и аранжировками Джерарда Макберни и хоровым финалом И.Ф. Стравинского. Вариант финала, представленный в Зальцбурге, использует



Саймон и Джерард Макберни. 2025. Фото Maarit Kytöharju

сохранившиеся рукописные наброски Мусоргского. Джерард Макберни вчитался в страницу черновика (хранится в Российском национальном музее музыки в Москве), обнаруженную через несколько десятилетий после того, как в 1958 г. Шостакович завершил свою версию. Для спектакля, который уже успели назвать мрачной медитацией, а его музыкальную составляющую – палимпсестом, звукорежиссер Туомас Норвио создал электронный звуковой мир, чтобы помочь сплести воедино все фрагменты. Постановщик уверяет: «Речь идет не только о попытке представить эту необыкновенную оперу во всей ее полноте, но и о том, чтобы проявить то, что, как нам кажется, искал Мусоргский»<sup>54</sup>.

Бежав в молодости от английской сцены, покориw самые разные страны, добравшись даже до Японии, Саймон Макберни, тем не менее, в английский театр не раз возвращался. И радикальным образом повлиял на него, «увел нас далеко от Вест-Эндской театральной модели»<sup>55</sup>, создав компанию, которая, «нарушив весь свод правил, навсегда изменила лицо британского театра»<sup>56</sup>, – таковы признания английских критиков, неохотно, но принявших сценическую усложненность, расслышавших человечность.

Макберни в любой истории, и простой, и запутанной, старается вытянуть на поверхность и предъявить нервные узлы. Формальные сюжеты, напитавшись режиссерским мироощущением, нередко

превращаются в экзистенциальные. Человек многих дарований (в списке его актерских работ в кино и на телевидении больше пятидесяти позиций, в этой своей ипостаси он знаменит не меньше, чем в режиссуре), Макберни вступает, кажется, в многослойные отношения с временем: «Очень редко я нахожу линейную историю, которая отражала бы мою точку зрения на жизнь»<sup>57</sup>.

Постановочные принципы Макберни, в которых есть смелость, но нет дерзости и эпатажа, поддаются формулировкам неохотно. При трезвости взгляда на мир и четкости почерка режиссер обладает какой-то зыбкой, ускользающей индивидуальностью, что, возможно, идет от его актерской природы. Ясно только, что между актуальностью и реалистичностью постановщик никогда не ставит знак равенства.

Об убеждениях Макберни больше говорят сами спектакли, нежели декларации. На последние он скуп – интервью дает не слишком охотно, но чем-то иногда все же делится: «Меня естественным образом влечет то, чего я не понимаю, потому что, когда пытаешься разобраться в том, чего не понимаешь, это открывает дверь в другой мир»<sup>58</sup>. Возможность толкнуть эту дверь Макберни не наскучивает.

В конце XIX в. американский хирург Чарльз Хибер Макберни вычислил место, на которое следует нажать, чтобы с наибольшей вероятностью диагностировать воспаление аппендикса. Место это с тех пор носит название «точка Макберни». Его правнук, особым театральным способом, вот уже не одно десятилетие прощупывает уязвимые свойства представителей человечества, всматривается в сумрак, вслушивается в страхи и обнаруживает все новые точки Макберни. Ведь если их обозначить – появляется надежда на исцеление.

<sup>1</sup> *Должанский Р.* Шариков глазами современников // *Коммерсант*. 2010. №114. 29 июня. С. 11.

<sup>2</sup> *Никулин С.К.* Личная беседа. 12 января 2025 г.

<sup>3</sup> Цит. по: *Якубова Н.* Тайны театральной демиургии // *Независимая газета*. 1993. №105. 8 июня. С. 7.

<sup>4</sup> *Иванова М., Иванов В.* Нынешним летом в Мюнхене // *Коммерсант*. 1993. №129. 10 июля. С. 13.

<sup>5</sup> *Бартошевич А.* Неисчерпаемая диковинность будней // *Сегодня*. №23. 1993. 8 июня. С. 12.

<sup>6</sup> Там же.



- <sup>7</sup> Ряполова В. Метаморфозы «Улицы крокодилов» // *Независимая газета*. 1993. №115. 23 июня. С. 7.
- <sup>8</sup> Благонравова М. Бруно Шульц в превращениях театра де Комплисите // *Драматург*. 1993. №2. С. 178.
- <sup>9</sup> Фридриштейн Ю. Одинокий голос человека // *Культура*. 1993. 11 июня. № 23. С. 9.
- <sup>10</sup> Борисов П. Хармс понравился англичанам, специалистам по абсурду // *Коммерсант*. 1994. 7 декабря.
- <sup>11</sup> Цит. по: Costa M. A life in theatre: Simon McBurney // *The Guardian*. 2010. September.
- <sup>12</sup> См.: Там же.
- <sup>13</sup> Цит. по: Мамадназарбекова К. Школа Жака Лекока: пропущенная глава // *Teatr*. 2013. №10. С. 36.
- <sup>14</sup> «Я просто исследую». Беседа Кристины Матвиенко и Алексея Платунова с Саймоном Макберни // *Colta*. 2019. 8 августа. <https://www.colta.ru/articles/theatre/22091-ya-prosto-issleduyu> (дата обращения: 16.01.2022).
- <sup>15</sup> См.: Costa M. A life in theatre: Simon McBurney.
- <sup>16</sup> Диакритический знак аксан эгю в слове *complicité* оказался блуждающим – в XXI в. он неоднократно из названия театра исчезал и снова в него возвращался.
- <sup>17</sup> «Я хотел создать тишину...». Беседа Аллы Шендерович с Саймоном Макберни // *Экран и сцена*. 2005. №15–16. Июль. С. 14.
- <sup>18</sup> Taylor P. Caucasian Chalk Circle RNT, London: Review // *The Independent*. 1997. 22 April.
- <sup>19</sup> Spencer Ch. A great night out for masochists // *The Daily Telegraph*. 1997. 23 April.
- <sup>20</sup> Maxwell D. Mnemonic review – Simon McBurney masterpiece still feels like the future // *The Times*. 2024. 3 July. <https://www.thetimes.com/culture/theatre-dance/article/mnemonic-review-simon-mcburney-masterpiece-50fh9gc3l> (дата обращения: 23.02.2025).
- <sup>21</sup> Дагдейл С. Прошлое – это чужая земля // *Независимая газета*. 2000. 5 февраля. Перевод П. Руднева.
- <sup>22</sup> Там же.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Silver H. The boundary between fact and fiction is extremely blurry': Simon McBurney as Mnemonic returns to the theatre // *Wallpaper*. 2024. 25 June. <https://www.wallpaper.com/art/the-boundary-between-fact-and-fiction->



- is-extremely-blurry-simon-mcburney-as-mnemonic-returns-to-the-theatre (дата обращения: 23.02.2025)
- <sup>25</sup> Цит. по: Akbar A. Mnemonic review – Complicité’s brainteaser goes back to the future // *The Guardian*. 2024. 3 July.
- <sup>26</sup> Цит. по: Overton T. Losing Their Accent (and Getting it Back) // <https://www.complicite.org/about-us/our-history/> (дата обращения: 14.01.2025).
- <sup>27</sup> Должанский Р. Сигналы мрачного времени // *Коммерсант*. 2005. №125. 11 июля. С. 13.
- <sup>28</sup> Габриадзе Р. [Без названия] // *Петербургский театральный журнал*. 2005. №3. С. 87.
- <sup>29</sup> См.: Официальный сайт Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова: <https://chekhovfest.ru/festival/projects/performances/shum-vremeni/?ysclid=m60itltxn3274053386> (дата обращения: 18.01.2025).
- <sup>30</sup> Поспелов П. Когда умолкает радио // *Ведомости*. 2005. 12 июля.
- <sup>31</sup> Саймон Макберни: «Я хотел создать тишину...».
- <sup>32</sup> Цит. по: Портал «Михаил Булгаков. Жизнь и творчество писателя»: <https://m-bulgakov.ru/sobache-serdce/opera-sobache-serdce> (дата обращения: 19.01.2025).
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> Цит. по: Groskop V. The Master and Margarita: fiends reunited // *The Guardian*. 2012. 18 March.
- <sup>35</sup> Billington M. The Master and Margarita – review // *The Guardian*. 2012. 22 March.
- <sup>36</sup> Волошина А. Два полюса наивного прочтения // *Петербургский театральный журнал*. 2012. №3. С. 135.
- <sup>37</sup> Богопольская Е. Авиньонский фестиваль: Большой успех «Мастера и Маргариты» // *Ведомости*. 2012. 19 июля.
- <sup>38</sup> Волошина А. Два полюса наивного прочтения. С. 135.
- <sup>39</sup> Должанский Р. Нечистая сила искусства // *Коммерсант*. 2012. №136. 26 июля. С. 11.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Там же.
- <sup>42</sup> Цит. по: Pearson J. «Beware of Pity»: Playing Ball with Simon McBurney // Официальный сайт театра *Schaubühne*. 2015. 30 November. <https://www.schaubuehne.de/en/blog/beware-of-pity-playing-ball-with-simon-mcburney.html> (дата обращения: 28.02.2025)

- <sup>43</sup> Там же.
- <sup>44</sup> Клейман Ю. Городок в табакерке: «Опасная жалость» Саймона Макберни // *Teatr*. Блог. 2019. 18 ноября. <https://oteatre.info/gorodok-v-tabakerke-opasnaya-zhalost-sajmona-makberni/?ysclid=m7rg6xomws884448061> (дата обращения: 2.03.2025).
- <sup>45</sup> Поспелов П. Чем хороши новые «Похождения повесы» в Москве // *Ведомости*. 2019. 23 сентября.
- <sup>46</sup> См., например: Богопольская Е. Причудливые ереси пани Янины – спектакль Саймона Макберни в Одеоне // Европейская афиша. 2023. 11 июня. [https://afficha.info/?p=24090&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3EYLumDwkPZRGEbhmJgrGfSB3pBTd\\_NetgMIHlKG2HqJvcxJVHgbPvCDY\\_aem\\_2C7MrZBNr0WO2oCtAKQ6uw](https://afficha.info/?p=24090&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3EYLumDwkPZRGEbhmJgrGfSB3pBTd_NetgMIHlKG2HqJvcxJVHgbPvCDY_aem_2C7MrZBNr0WO2oCtAKQ6uw) (дата обращения: 11.02.2025)
- <sup>47</sup> Akbar A. Drive Your Plow Over the Bones of the Dead review – a magnificent Complicité creation // *The Guardian*. 2023. 29 March.
- <sup>48</sup> Богопольская Е. Причудливые ереси пани Янины – спектакль Саймона Макберни в Одеоне.
- <sup>49</sup> Цит. по: Богопольская Е. Причудливые ереси пани Янины – спектакль Саймона Макберни в Одеоне.
- <sup>50</sup> Crompton S. Figures in Extinction review – Crystal Pite and Simon McBurney’s impassioned response to the climate crisis // *The Guardian*. 2025. 22 February.
- <sup>51</sup> Подробнее см.: Dalloway J. Review: Figures in Extinction, Aviva Studios // <https://www.westendbestfriend.co.uk/news/review-figures-in-extinction-aviva-studios> (дата обращения: 3.03.2025).
- <sup>52</sup> Crompton S. Figures in Extinction review – Crystal Pite and Simon McBurney’s impassioned response to the climate crisis.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Цит. по: Официальный сайт Зальцбургского Пасхального фестиваля. <https://osterfestspiele.at/en/eine-art-ödland-zur-premiere-von-chowanschtschina> (дата обращения: 9.03.2025).
- <sup>55</sup> Дагдейл С. Прошлое – это чужая земля.
- <sup>56</sup> Jones A. A Dog’s Heart: It’s animal magic // *The Independent*. 2019. 19 November.
- <sup>57</sup> Цит. по: Costa M. A life in theatre: Simon McBurney.
- <sup>58</sup> Там же.

Федор Алаторцев

## **Сергей Курышев – лицо Малого драматического театра**

**За тридцать с лишним лет Сергей Курышев сыграл в МДТ Доктора Стокмана и Войницкого, Платонова и Копенкина, Штрума и Глостера, Короля Лира и Петю Трофимова, Фирса и Тригорина, Фрэнка Суини и Кириллова, Джейми Тайрона и Старого...**

**Содержательность, способность к процессу совместного думанья – вот что важно для актерской и человеческой индивидуальности Сергея Курышева, героя театра Льва Додина, лица Малого драматического театра.**

Из книги О. Егошиной «Театральная утопия Льва Додина»: «Сергей Курышев был одним из самых старших абитуриентов набора в Мастерскую Льва Додина в 1985 г. Выпускник журфака, успешно работающий по профессии, внезапно решил поменять судьбу. В конце долгого собеседования на вступительных экзаменах Лев Додин поинтересовался: “Почему вы так поздно пришли в театральный?” – “Я думал”. – “Вы слишком долго думаете!”»<sup>1</sup>

Додин часто рассуждал о том, каким видит идеал образования актера, и всегда отмечал, что ему категорически не подходят глупые артисты. Актер в его театре должен быть личностью, мыслителем, способным понять и исследовать литературный материал, с которым ему придется работать, сомкнуть воедино реальность, представленную событиями вокруг, современными человеческими характерами, и фантазию, коей является художественная литература по своей сути. Додину интересно чувство, которое порождает мысль, и мысль, которая вызывает чувство.

Сергей Владимирович Курышев обладает приятной наружностью, но лицо его само по себе не создает характера, как бывает с героями-любовниками или острохарактерными персонажами. Разве что печальный взгляд заставляет предположить, что ему ближе роли рефлексизирующих мягких героев. Редкий тембр Курышева не всегда служит громкости, четкости и артикуляции. Его манера иногда мешает легко воспринимать слова, заставляя их сливаться в единый поток. Он использует эту особенность речи для того, чтобы сделать более выразительными расставленные в ней акценты, резко меняя звучание. От этого складывается ощущение сиюминутного движения мысли, которая рождается на наших глазах, будто человек пробует вытолкнуть ее, продолжая додумывать. Этот процесс больше напоминает движение образов и обрывков слов, чувств, предложений, которые в общей массе ощущаются как равномерный поток, в то время как разного рода умозаключения и выводы как раз выбиваются из этого потока и вызывают эмоциональный отклик. В зависимости от содержания этих выводов реакция может быть разной – удивление, страх, радость, печаль, скорбь и т. д. – на чередовании этих чувств актер зачастую фокусируется: он добивается правдоподобия, театрально представляя нам сам процесс рождения мысли и результат его, весьма эмоционально содержательный. Причем это его уникальное умение – создать образ «человека думающего» – совершенно по-разному реализуется в разных его работах.



С. Курышев – Доктор Стокман. «Враг народа».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

Например, Томас Стокман нарочито дидактичен, зануден и требователен – как к чужой, так и к собственной логике. В спектакле «Враг народа» его голос в монологах преувеличенно монотонен, а речь нетороплива, потому что он не пускает свой мозг в свободное плавание, скорее, постоянно пишет у себя в голове научную работу. В то время как его же Войницкий скор в мышлении, хотя мысли его кажутся смутными и сумбурными, что создает образ человека, отчаянно ищущего смысл существования.

Курышев говорит, иногда растягивая окончания слов. Эта его черта позволяет узнать его голос практически в любых обстоятельствах, но особенно явно проступает в роли Доктора Стокмана. Удлинение окончаний в ней утрировано, что позволяет отразить особое отношения героя к собственным мыслям – внимательное, очень серьезное. Также заметно, что актер иногда будто делит предложения на важные и неважные части, и важные он произносит громко, небыстро, а неважные будто пробалтывает. Мимически актер балансирует между двумя абсолютами: внешней масочностью и чувством, переживаемым глубоко внутри. Так, Дядя Ваня в последней сцене погружен в работу, сосредоточен, но невозможно не увидеть на его лице громадную боль от необходимости смириться со сложившимися обстоятельствами. Уголки губ опущены, лицо напряжено, для него работа – способ не лить слезы. Несмотря на весь реализм, в этот самый момент лицо дяди Вани очень

похоже на античную маску трагедии. Курышев может позволить себе театральные приемы, при этом не оставляя впечатления нарочитой театральности.

Его Томас Стокман также наделен особой мимикой: с его лица практически не сползает довольно странная улыбка. Нет, конечно, на различные обстоятельства он реагирует по-разному, но часто фиксирует эту полуулыбку, отчего кажется, что его герой открыт миру и людям. Его Томасу Стокману присуща детская наивность, он будто не верит, что окружающие способны на что-то плохое и корыстное.

Огромный рост, длинные руки и ноги создают впечатление, будто перед нами – настоящий великан, исполин. Курышев крупный, но в нем нет ничего угрожающего, опасного. Его фигура в том же «Враге народа» кажется непропорциональной, он весь как-то похож на растянутый свитер Доктора Стокмана. А, например, в «Короле Лире», где Курышев сперва исполнял роль Глостера, рост этот подчеркивает не только возрастные отношения (отец–сыновья), но и человеческий масштаб персонажа. Во «Враге народа», кстати, есть сцена, когда Томас Стокман говорит с важными горожанами: зримый контраст между героем и противостоящими ему персонажами подчеркнут тем, что он стоит, а они сидят. Это визуально дополняет картину морального превосходства.

Движения Курышева обычно плавные, отчего складывается впечатление, что он постоянно сдерживается, не может позволить себе порывистых движений, иначе он – такой крупный – может случайно кому-нибудь навредить. Несмотря на это, герои, которых он играет, бывают порывисты и активны – как, например, Кириллов из «Бесов». В сцене Кириллова с Верховенским, когда инженер пишет записку, он совершает несколько эмоциональных резких движений руками, и на контрасте с обычной равномерностью его движений и жестов дает полное представление об одержимости Кириллова идеей.

Природа одарила нашего героя огромными ладонями с длинными пальцами. Руки артиста крайне выразительны. Он старается указывать всей ладонью. Его жест всегда нарочито большой, широкий, будто он пытается ухватить рукой всю реальность и заодно внимание зрителя. В зависимости от характера, темпа и интенсивности жестикуляции ему удается передать характерные черты героев: сумбурность и взбалмошность Войницкого, строгость и педантизм Стокмана, усталость и бессилие Штрума, стремительность Копенкина. Для каждой роли Курышев подбирает своего рода траекторию, по которой движутся его руки.

Манера ходить по сцене у него тоже особенная. Он зачастую переваливается с ноги на ногу: в случае с Войницким это передает зыбкость положения героя, неуверенность в жизни, сомнения в себе. В других случаях актер, наоборот, шагает так, будто каждый его шаг выверен – как, например, в роли Стокмана.

Курышев обладает уникальным умением наполнять свои роли личными переживаниями. Он использует в работе собственный опыт, ощущения от жизни. «Путь к своим героям “из селезенки”, из собственного нутра, полная отдача телу роли всех своих нервных клеток станет главным в работе Сергея Курышева. Дар легкого игрового существования в платье роли, дар радостного притворства ему до отчаяния не свойственен. Можно сказать, что по складу и природе премьер, несущий репертуар МДТ, – меньше всего лицедей в привычном понимании этого слова»<sup>2</sup>.

Пропуская через себя огромное количество информации, контекста, личных впечатлений Курышев собирает свои образы из глубокого интеллектуального понимания роли и, двигаясь от него, разрабатывает все доступные ему средства выразительности.

С первого взгляда он не производит впечатления артиста с четким амплуа, – и все же оно безусловно есть. Попробуем сопоставить некоторые значительные роли. Алексей Нилыч Кириллов из «Бесов» – инженер-строитель, научно образованный и склонный к философии; Копенкин из «Чевенгура» – опьяненный революцией и одержимый образом Розы Люксембург; доктор Рагин из «Палаты №6» – простой врач в психиатрической больнице, который сталкивается с фундаментальным ценностным кризисом и сам становится пациентом; доктор Стокман – тоже врач, автор проекта, который сам же вынужден отвергнуть, входя в противостояние с обществом; Войницкий – занятый простым повседневным трудом, но склонный к философскому осмыслению жизни; Виктор Штрум из «Жизни и судьбы» – талантливый ученый-ядерщик. Общее во всех этих работах то, что герои постоянно заняты размышлениями. Все они в этом смысле интеллигенты: «Интеллигенция – работники умственного труда <...> было синонимично выражениям “мыслящий человек”, “мыслящие люди”»<sup>3</sup>.

Если пользоваться этим определением, большинство блистательных ролей Сергея Курышева представляет нам именно эту социальную группу. Причем каждому присущи свои отношения с мыслью: Войницкий бежит от осознания пустоты прожитых лет, Копенкин, наоборот,



С. Курышев – Глостер, Д. Козловский – Эдгар. «Король Лир».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

несет свои идеи как знамя, Штрум страдает от необходимости сделать выбор, Стокман – от последствий уже сделанного выбора, Кириллова идеи приводят к самоубийству, Рагина – в психиатрическую больницу. Именно умение Сергея Курышева с невероятной глубиной и тонкостью показать отношения человека с собственными мыслями и позволило ему сделать эти образы живыми и достоверными.

Про Кириллова особенно интересно рассуждает В.Н. Галендеев в своей книге: «У Додина сознание смертности – причина стойкости, упорного сопротивления обреченности. Человек не может победить смерть, и любовь не сильнее смерти, но предчувствие исхода в вечность может позволить преодолеть в себе скотское, превысить мышь, рожденную в подполье. Оказавшись на самой вершине философского здания додинских “Бесов”, Кириллов, сыгранный Сергеем Курышевым, как раз и есть человек, живущий в постоянном и неотвратимом сознании им самим назначенной скорой гибели. Трудно сказать, “по Достоевскому” это сыграно Курышевым и Додиным или же нет, но человек с такой физически ощутимой жаждой жизни, цена мгновения, упоение деталями бытия – у Додина (и у Курышева) прямое следствие практического знания неотвратимого и близкого конца»<sup>4</sup>.



Эту же линию, хоть и названную по-иному, обнаруживает О. Егошина, описывая роль в «Молли Суини»: «Сергей Курышев в роли Фрэнка Суини нашел необходимый иронический обертон к своей теме рыцарей, посвятивших жизнь служению Прекрасной Даме или высокой идее. Рыцарственность ощутима в самых разных героях Курышева: и в долговязом сентиментальном Кириллове, и в яростном мечтателе Копенкине, и в Тригорине, и в Штруме, и в докторе Штокмане»<sup>5</sup>.

Очень часто в повседневной жизни интеллигентность путают с бесхребетностью. Люди, которые даже в ситуации очевидной несправедливости или в прямом противостоянии с кем-то выбирают язык вежливости, не строят из себя героев и открыто переживают душевные страдания, беспокоятся в первую очередь о душе и совести, а уж во вторую – о своем положении в обществе и личном благополучии, эти люди в большинстве случаев остаются непонятыми, непринятыми и недооцененными. Жажда истины, потребность в морали и чести многим кажется патологией и глупостью, но именно эти свойства делают интеллигентного героя излюбленным персонажем литераторов разных эпох. Он сложный, полный противоречий, от чего внутренний его конфликт может стать движущей силой одной или нескольких сюжетных линий.

Конечно же, этот рефлексирующий герой рано или поздно должен был подняться на сцену. К тому же, он склонен к театральности в реальной жизни: к произнесению длинных монологов, к сложным любовным терзаниям и красивым поступкам, которые бывают наивны и даже смешны. В мировой и отечественной литературе хватает подобных персонажей. Однако перевод этого литературного материала на язык сцены требует не только актерских навыков, но и не зависящих от мастерства особенностей физиологии и физиогномики. Есть расхожий стереотип, что мыслящий и думающий человек редко обладает выдающейся внешностью. Безусловно, образы Эйнштейна, Эдисона или, например, Сартра закрепили в обществе представление о том, что ученый, изобретатель и философ могут выглядеть довольно необычно – не аполлоны, т.е. не красавцы в традиционном понимании.

Со своей внешней «рыхлостью» Сергей Курышев отлично подходит под образ сомневающегося и неуверенного в себе человека. Вместе с тем он обладает уникальными умениями воплощать на сцене мысль во всей ее природе и эволюционной последовательности: рождение, развитие, эмоциональную отдачу от нее и даже одержимость идеями. Так он оказывается практически идеальным интеллигентом на сцене.



С. Курышев – Войницкий. «Дядя Ваня».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

Понятно, почему Сергей Владимирович заработал такую славу в «Дяде Ване». Его Войницкий – и ранимый, и наивный, и хрупкий человек, полный разнонаправленных порывов и любви, но совершенно разочарованный в ней и в людях в принципе. При этом Дядя Ваня Курышева вызывает особую симпатию в силу феноменальной достоверности его поведения. Например, благодаря маленькой детали, в которой постановка Льва Додина отходит от общепринятой традиции играть эту пьесу: в сцене, где Астров с Войницким «культурно» отдыхают, герои напиваются гораздо сильнее, чем это обычно показывают, и Курышев честно представляет темную сторону своего героя: глухой к просьбам, сфокусированный только на своих мыслях и решении собственных, надуманных проблем, Войницкий в эту минуту вызывает печальное презрение.

Возможно, потому Дядя Ваня Курышева и пьет: только так он может позволить себе не соблюдать какие-то моральные правила, преодолевать ограничения и наконец-то стать субъектом: влиять на мир вокруг, а не только позволять миру себя формировать. В сцене с Серебряковым в интонациях Курышева слышится призыв: «Уважайте меня! Я не какой-то там прокаженный...», – а затем, в сцене ухаживаний за Еленой Андреевной, видно, как он хочет вести себя на манер brutальных героев, готовых силой взять свое, но и тут все заканчивается неловко.



С. Курышев – Штрум. «Жизнь и судьба».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

После того, как Елена Андреевна дает ему по рукам, он тут же отступает, замирая в глупой позе. В итоге и субъектность его оказывается иллюзорной: он явно заводил подобные разговоры много-много раз раньше, ни к чему они так и не привели, а, пересекая черту своей воспитанности, он оказывается не рыцарем в блестящих латах, а обычным ноющим пьяницей. Распространенная ловушка, в которую попадают многие тонко чувствующие, но слишком скромные и нерешительные люди.

Однако нельзя сказать, что после этих событий возникает какая-то серьезная антипатия к Войницкому. Да, он местами неприятный, несуразный человек, но полет его измученной души вызывает скорее сочувствие и жалость, так как чувства его нам предельно понятны. Он хочет любить и быть любимым, хочет быть полезным, тратить время на достойное дело, вырваться из колеса бесконечного пересчета гречки и масла. Разве можно его осуждать за такие помыслы? Нет, конечно. Но главное, методы, которыми он стремится к своим желаниям, не подлы, не злобны, они могут и неэффективны, но в них нет ничего низкого.

В разговоре с Астровым и Вафлей о супружеской измене Войницкий заявляет о своем непонимании положения Елены Андреевны, но после исповеди Вафли подходит и обнимает его, поддерживает. Становится ясно, что недобрые мысли приходят ему в голову, но он не позволяет им перерасти в руководство к действию на манер Расколь-

никова из «Преступления и наказания», благая цель для него никогда не оправдывает преступления. Дядя Ваня Курышева не может пойти на сделку с совестью, но нравственно-чистые методы практически бесплодны. Женщина, которую он любит, не испытывает к нему того же чувства и обременена супружескими обязательствами; годы, потраченные на бессмысленные заботы, вернуть уже не получится, а начинать жизнь с чистого листа поздно. Так бездействие, разбавленное редкими безуспешными попытками что-то предпринять, становится основной стратегией его жизни.

Помимо печального настоящего Дядя Вани, Сергей Курышев на протяжении всего спектакля постоянно напоминает о не менее печальном прошлом своего героя. Войницкий держит спину прямо, но его голова всегда вжата в плечи, будто что-то давит на него сверху. А в моменты особой искренности можно увидеть, как его спина складывается в полноценный горб – нагледен груз прожитой жизни. При этом можно заметить, как много раз на протяжении спектакля дядя Ваня оборачивается. Даже в начальной сцене, призванной задать тон всей постановке, бегло обозначить некоторые отношения персонажей, расставить реквизит на изначально пустующую сцену, особый акцент делается именно на том, как Войницкий оборачивается. Такими средствами на протяжении всего действия достигается видимое воплощение внутренней тоски по тому, что «осталось позади».

Курышев превосходно пользуется всеми особенностями, которые дала ему природа. В движении его длинных рук, например, практически никогда нет суеты. Если чертить за ладонью линию, можно заметить, как мягко и ровно он выводит в воздухе иллюстрации к своим словам. За этой манерой можно разглядеть одну из важнейших потребностей Войницкого – жажду стройности, гармонии в жизни. Он хочет, чтобы события наконец-таки сложились в единую картину, чтобы все огрехи, кляксы и серые пятна преобразились в какой-нибудь симпатичный пейзаж. Но не выходит.

Другие его движения далеко не так элегантны, перемещение его большого корпуса кажется немного неловким, постоянно создается ощущение, что ему неудобно. Когда Дядя Ваня сидит в плетеном кресле, оно кажется тесным для него, когда стоит, каждый поворот его тела – резкий, с небольшим заносом. Так в пластике проявляется внутренняя рассогласованность характера, стремление быть благородным неизменно сталкивается с прозой жизни, ее грубой неповоротливостью.

Для всех остальных персонажей спектакля тоже существует внутренний психологический процесс, каждый переживает свою маленькую трагедию, однако, никто не обнажает чувства и мысли так, как делает это Курышев. Благодаря удивительной харизме актера создается впечатление, что он существует чуть ли не в другом жанре или даже мире относительно своих партнеров по сцене. Все другие герои сосредоточены на том, как они выглядят, – и только Войницкий имеет смелость по-настоящему открыть другим и себе, кто он есть на самом деле. К этой исповеди он идет весь спектакль, начиная с посягательств на царящие в доме устои, когда спорит с мамой об авторитете Серебрякова, и приходя в итоге к обрушению собственных жизненных опор.

Вообще, может показаться, что во всех спектаклях, где играет Сергей Владимирович, он делает одно и то же. Действительно, в его послужном списке сложно отыскать роль, где он бы работал, так сказать, «на сопротивление». Однако и в пределах своей органики он умудрялся делать образы настолько разнообразными, что по одной фразе можно определить героя. Механизм покажем на примере доктора Томаса Стокмана во «Враге народа».

У Курышева здесь можно найти все те же приемы, что и в «Дяде Ване». Он так же ходит, не торопясь, переваливаясь с ноги на ногу, использует схожую речевую манеру и жесты. Забавно поджимает губы, так же ускоряет речь, когда договаривает не самые важные части предложений, так же размахивает руками. Но движения больших рук здесь совершенно иные. Войницкий рисовал плавные линии в воздухе, у Доктора Стокмана жесты гораздо более жесткие, систематизирующие. Томас держит мысль крепко, не отпускает ее на волю, «воздушные» иллюстрации к его идеям напоминают геометрические фигуры. Больше прямых, меньше округлых движений, ни портретов, ни пейзажей – только строгие чертежи, графики, таблицы. Но не возникает ощущения, что сам Стокман суровее и крепче Дяди Вани. Все понятно по его лицу: зритель видит, как эмоционально доктор реагирует на слова собеседников. Не сомневаясь в том, что делает и говорит, он все равно наивен, открыт и доброжелателен к людям. Он до последнего не может поверить и принять тот факт, что его собеседники могут ценить что-то выше правды, выше безопасности и здоровья людей. Из-за этой открытости и добродушия к миру Томаса Стокмана только больнее наблюдать, как другие уничтожают прекраснодушную картину мира этого человека. Он с достоинством принимает выпады в свою сторону, а когда горячится, руки



«Чевенгур». Малый драматический театр – Театр Европы. Сцена из спектакля.  
Фото из открытых источников

его дрожат – и только эта дрожь свидетельствует о том, что Стокман, если не жалеет о сделанном, то чувствует урон, который ему приносит принципиальность. Но ничего, кроме принципов, он не может противопоставить обществу. Стокман остается все тем же изгоем-интеллигентом, все еще ходит, переваливаясь с ноги на ногу, сутулится, кажется совершенно неспособным на конфликт, на войну, в его картине мира воевать не с кем. Его противники – глупость, алчность и другие пороки общества, но не сами люди, не кто-то конкретный. И потому он только защищается, вступает в открытую дискуссию, борется за внимание к своим словам и за понимание своих мыслей, но не ставит себе целью любыми средствами добиться желаемого. Особенно интересно следить в этой роли за игрой интонаций Курышева. Стокман снова и снова твердит свои истины, немного протягивая гласные. Эта манера присуща людям, которым нужно всенепременно добиться от государственной машины решения своей проблемы. Они готовы снова и снова повторять очевидные вещи в чиновничьих кабинетах, где их не слышат. Именно в этой негибкой, но мягкой и вежливой настойчивости находит свою силу Томас Стокман.

Меняя длину гласных, Курышев одними только речевыми приемами создает принципиальную разницу между по сути схожими героями. Войницкий бывает груб и истеричен, бросает фразы на половине,



С. Курышев – Рагин. «Палата №6».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

а вторую половину пробалтывает, размахивая руками; Стокман одной только речью дает понять, что может за себя постоять, уверен в себе, но не из-за власти, денег, физической силы, а из-за того, что его убеждения незыблемы и сдвинуть его невозможно. Стокман силен благодаря своим убеждениям, и занудные интонации являются прямым отражением его образа мысли, его привычки к дидактике.

В случае с Рагиным из «Палаты №6» картина складывается совершенно иная. Рагин Курышева ленив и безучастен к работе, которая его тяготит, зануден во всем, что с ней связано. Когда возникает возможность поговорить по душам с Громовым, в его поведении возникают азарт, энергия, он становится гораздо более похож на Войницкого. Рагин в своей работе полностью растерял те идеалы, которые движут Стокманом. Оба врача, но один ради своей профессии, честного имени и гуманизма готов пойти на конфликт, переполюшить весь город, перечеркнуть собственное будущее; другой же, наблюдая за пациентами своей больницы, отчаянно пытается избежать службы как таковой. Находя в Громове интересного собеседника, он исповедуется ему в том, что не видит разницы между врачом и пациентом. Профессионал сам не верит в то, чему призван служить. Из ощущения, что жизнь его и работа были напрасны, возникает четкая параллель между ним и Войницким. Но там, где Войницкий честно ошибался, а кризис возник именно из признания



ошибки и крушения идеалов, Рагин предпочел размышлять о Канте и пиве, но никак не о том, что происходит с его собственными пациентами. В актерской биографии Сергея Владимировича можно было бы отметить Рагина как героя отрицательного, но нет, Курышев умудряется и здесь найти что-то человеческое, делает Рагина симпатичным для зрителя. Он не вызывает сочувствия, пока занят своей ужасной рутинной, но по мере общения с Громовым он раскрывается. Все то, что вызывало неприязнь у публики, со временем начинает вызывать отвращение и у него самого. И когда к финалу он сам оказывается на месте своих пациентов, никто из зрителей не скажет, что Рагин это заслужил. Он действительно вел себя недостойно, спрятавшись в абстракции от невыносимой реальности, в создании которой сам же принимал активное участие, однако в разговорах с Громовым вместе со зрителем невольно проникся осознанием всего ужаса больничного миропорядка. В его участии наверняка можно обнаружить проявление справедливости, но из-за того, что в пьесе есть Громов, зритель не может желать такой же судьбы Рагину. Ведь, в сущности, они оба интеллигентные люди, которые оказались не в то время не в том месте, были слишком впечатлительными и за это были лишены свободы. Из-за сходства их положения уже невозможно сказать, кто чего заслуживает, – скорее, приходит на ум, что такого в принципе быть не должно.

«Такого в принципе быть не должно» – эта мысль касается и истории Штрума из «Жизни и судьбы» В. Гроссмана. Персонажи Сергея Курышева обязаны ему определенной физикой, фактурой... Многие его манеры, вроде втягивания головы в плечи, скорее всего, продиктованы большой разницей в росте с другими артистами, но от этого он на сцене выглядит немного забито и устало, его герои кажутся грузными, неповоротливыми. Однако есть отдельные ситуации, в которых эти особенности поведения оказываются определяющими.

Особенно хороши у Сергея Курышева долгие монологи. Лишь изредка приходится ему играть сцены, в которых эмоция требует открытого, взрывного, острого пластического воплощения. Но в «Жизни и судьбе» есть сцена, на примере которой можно проследить, каким образом актер справляется с задачами, предельно для него непривычными. Виктор Павлович Штрум говорит по телефону со Сталиным, который выражает свое одобрение деятельности ученого. За этим следует постельная сцена между Штрумом и его женой. После того, как Виктор Павлович вешает трубку, еще какое-то время он в оцепенении



пересказывает супруге слова генерального секретаря, при этом медленно снимая с себя шубу. В этом монологе слышно, как нарастает в герое внутреннее напряжение, как он от совершенно заглушенного, высокого тона переходит на средние частоты, позволяет себе немного паясничать. Все это кажется весьма правдоподобным. Потом Штрум говорит жене: «Я соскучился», – та отправляется в ванную, ученый продолжает раздеваться, и вот они соединяются на ложе, и выглядит это... как-то глупо.

Движения Курышева кажутся немного замедленными, в них категорически не хватает витальности. Может, такое поведение продиктовано возрастом героя, но оно решительно не похоже на страсть. Штрум напоминает то ли неловкого подростка, который не уверен себе, то ли нелепого старика, на старости лет решившего потряхнуть сединой. Однако актер дает этой неловкости совершенно логичное объяснение: дело в том, что после предельного напряжения, которое пережил Штрум, разговаривая со Сталиным, он действует в состоянии помутненного сознания. Его захлестывают эмоции, он переносит возбуждение от разговора с Верховным на отношения с женой и не дает себе отчет в том, что с ним происходит. В этом заключается удивительная особенность созданного Курышевым героя: он предельно силен в моменты напряжения или опасности, он умеет с хладнокровием и достоинством реагировать на страшные повороты судьбы, но как только в его жизни возникает облегчение, он теряет все свои достоинства. И именно эта «эротическая» сцена, неприятная и неловкая, на самом деле очень сильно передает зрителю важнейшее обстоятельство жизни ученого – то невозможное давление времени, которое испытывает он каждую секунду своей жизни.

Штрум умеет существовать в обстановке постоянного давления и за пределами своей квартиры никак не может себе позволить эмоциям взять над собой верх. У него есть серьезные цели, он к ним идет, он талантливый ученый, и когда ему достается возможность построить лабораторию, он честно выполняет свой долг. Штрум идет на жертвы и сделку с совестью, но сам полагает, что цель оправдывает средства, – несмотря на все ужасы вокруг, он делает правое дело.

В этом он похож на Копенкина из «Чевенгура». Тот тоже, как и Штрум, уверен в правильности своего дела – революции. Он движим идеалом красоты, каким в его случае является Роза Люксембург. Ее он обожает, но не как живую женщину, а как нравственный идеал и абсолют.



С. Курышев – Штрум. «Жизнь и судьба».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

Фотографию из газеты с ее бесценным (для героя) изображением он все же жертвует остальным жителям Чевенгура. Ведь именно так поступил бы настоящий коммунист.

Все жители Чевенгура тоже коммунисты, и на протяжении сюжета они постоянно размышляют над тем, что такое коммунизм и как его достичь. Особенным в этой компании Копенкина делает то, что ему, как никому другому, присущ революционный запал, романтика переворота, и Курышев замечательно передает это – пластически и психологически.

Игровая природа Сергея Курышева многогранна. Имея уникальную внешность, необычный голос и особую манеру речи, он удивительно точно умеет подстроить их к каждой роли. Он прекрасно осознает те средства выразительности, которыми владеет, и, вдумчиво используя их, абсолютно правдиво воплощает на сцене разные образы, наделенные, впрочем, тем единым, что необходимо МДТ Льва Додина, – умением мыслить на сцене, думать словно бы своими словами «здесь и сейчас», делать саму мысль осязаемой, материальной. Тонко используя голос, пластически и психологически воплощая своих героев, он передает сам мучительный процесс мышления, отчего зритель не только сопереживает положению героя в сюжете, не просто следит за его отношениями с другими персонажами, но с ним соприкасается, с ним



С. Курышев – Платонов. «Пьеса без названия».

Малый драматический театр – Театр Европы. Фото из открытых источников

вместе думает. В своей работе Курышев всегда добивается того, чтобы невероятно убедительно и осязаемо играть не только конкретный характер, но само движение мысли. Это выдающееся умение делает Курышева идеальным артистом для воплощения сложных, рефлексизирующих, противоречивых персонажей, так необходимых в спектаклях по классической литературе.

Подобный уникальный талант мог быть воспитан только педагогом и режиссером Л.А. Додины и мог найти применение только в МДТ.

Роли Курышева находятся в диалоге между собой, и это тоже есть суть художественной программы Додина. Не избегая собственной органики, не стараясь отдалить существование в роли от собственного «я», Курышев использует точные и точечные приемы, в которых раскрываются характеры персонажей, а также отношение к нему актера.

Спектакли Льва Абрамовича рождаются в многоголосии разных мнений, в коллективном поиске смыслов и истин; так и образы Сергея Курышева создаются из массы вводных. Сергей Владимирович своим особым умением передавать все тонкости и подробности мышления своих героев, увлекая зрителя именно этим процессом, становится зачастую проводником из мира обыденного, полного повседневных забот и пошлого быта, в театральную вселенную, наполненную до отказа размышлениями о самом важном и ценном, о фундаментальных истинах и,

наоборот, о самых неоднозначных темах. Его великое умение полно невероятной любви к умственному труду, а потому заразительно, и таким образом у Курышева получается воспитывать уже в зрителе эту любовь. А чтобы ее утолить, зритель идет в МДТ – Театр Европы.

Лев Додин разглядел в Сергее Курышеве актера-мыслителя, человека думающего и страдающего.

Большинство героев Курышева (насколько хватает сил) подвижны идеалами, руководствуются принципами, живут идеями; они сталкиваются с непониманием, разочарованиями и сомнениями, часто наивны и нелепы, однако стремятся к истине. Сергей Владимирович воплощает и представление Додина об интеллигенции – со всеми ее достоинствами и недостатками, – играя Войницкого, Платонова, Стокмана, Штрума, Глостера (если бы в те исторические времена существовало слово «интеллигент»).

Л.А. Додин годами приучал своих артистов думать и сомневаться, не терпел никаких упрощений. Воспитывая такой тип актера, руководителю МДТ также нужно было разработать и особый подход к режиссуре, чтобы на сцену вышел не исполнитель, а Личность. Сергей Курышев кажется идеальным актером театра Додина.

<sup>1</sup> Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 109.

<sup>2</sup> Егошина О. Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 173.

<sup>3</sup> Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 380.

<sup>4</sup> Галендеев В.Н. Лев Додин. Метод, школа, творческая философия. СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 36–37.

<sup>5</sup> Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 127–128.

Михаил Пащенко

## Остров свободы

К открытию 50-го сезона  
Нового драматического театра  
и 75-летию Вячеслава Долгачева

**Каждый визит в Новый драматический театр похож на мистическое путешествие. На берегу необитаемого Лосинового острова на фоне леса неожиданно открывается солидное желтое здание с белыми колоннами (сталинский классицизм). В нем Вячеслав Васильевич Долгачев растит глубоко осмысленный актерский, реалистический театр, словно пришедший из прекрасного прошлого. Однако его театр полон одухотворенных молодых лиц, насквозь современен эстетически и эмоционально.**

Новый драматический театр возник пятьдесят лет назад (отец-основатель – В.Я. Станицын, из тех мхатовских «стариков», кому поручали ровнять дорогу молодым) – и сразу занял заметное последнее место в афише, которую ежедневно публиковала газета «Вечерняя Москва». На обочине богатейшей культурной жизни столицы СССР возник театр-фантом: все о нем слышали, но никто в нем не бывал и не представлял себе отчетливо, где он находится. В 1990-е гг., в период руководства Б.А. Львова-Анохина, некоторые постановки НДТ стали замечать. После кончины Бориса Александровича художественным руководителем стал Долгачев, до того много лет работавший в ефремовском МХАТе. Он пошел единственно открытой дорогой: сделал ставку на молодых, набирая фактически новую труппу.

Один из первых спектаклей Долгачева на этой сцене – «12 разгневанных мужчин» Реджинальда Роуза (2002) – живет до сих пор. Жизнь здоровой и полноценной. Очень крепки оказались блестяще драматургически выстроенный сюжет и режиссерская конструкция, гостеприимно открытая для новых поколений актеров.

Сюжет известен – сценарий культового фильма Сидни Люмета (1957). Присяжные решают вынести смертный приговор, но Восьмой выступает против общего мнения и переубеждает всех, кроме Третьего. В последние минуты и тот склоняется перед большинством – таков happy end напряженного разбирательства. Коллизия – психологический ребус. Всем предлагается утвердиться в своих сомнениях и вместо необоснованного «Да» сказать твердое «Не знаю». Каждый из присяжных проходит индивидуальный психоаналитический сеанс, чтобы найти на это силы.

Для воплощения такой драмы прежде всего нужны актеры с развитым в этом театре умением остро-индивидуально характеризовать своего персонажа. Автор пьесы кратко описывает всех действующих лиц, их социальные психотипы во вводной ремарке, для каждого исполнителя режиссер создал строгий рисунок роли, чтобы наполнить представляемую человеческую личность и выделить ее на фоне остальных.

Главные герои – самые равнодушные и потому самые несговорчивые. Полюса сформированы идеально: в сегодняшнем составе это Евгений Рубин (Третий) – тихий романтический блондин – и Олег Бурегин (Восьмой), массивный звероподобный хозяин жизни. Мизансценически один поначалу скромно стоит сбоку, второй – сидит, уверенно раскинувшись, в центре. Рубин играет тонкого психолога, умеющего



«12 разгневанных мужчин». Новый драматический театр.  
Сцена из спектакля

не только доказать свое, но и подловить каждого в момент сомнения и затем раздуть его, чтобы человек сам смог в нем утвердиться. Герой же Бурыгина выглядит чуждым какой-либо рефлексии, но постепенно актер дает нам почувствовать, что все-таки и в нем удалось зародить неуверенность в своей правоте и он не вдруг подчиняется большинству.

Вряд ли уместна аналогия с собранием св. апостолов только лишь из-за совпадения числа участников, но ничто не мешает использовать в театре композиционные приемы его изображения. Три деревянных стола могут сдвигаться в один, и тогда все двенадцать персонажей занимают за ним места: либо располагаются в ряд лицом к залу, либо разделяются, и тогда половина из них садится к залу то спиной, то вполоборота. Если же столы стоят по разным сторонам, герои либо расходятся по группам, либо собираются то слева, то справа – композиция меняется непрерывно и визуально придает дискуссии динамики.

Конечно, коллизия горячо трогает напористым и умным поиском справедливости; драматургия образцово действенна, как идеально выстроенная судебная речь, и полилогична, поскольку вовлекает в полноценную дискуссию всех действующих на сцене лиц. Опорные ее точки – моменты общего голосования и перемены во мнениях отдельных присяжных. Но ведь все это – сплошные разговоры, к тому же замешанные на юридической казуистике. Такой материал предлагает

театру лишь один путь: в параллель разворачиваемой рациональной аргументации требуется непрерывно вызывать зрителя и на сопереживание, и на совместное размышление. Этот эффект Долгачевым точно рассчитан и достигнут. Публика более двух часов напряженно следит за действием, эмоционально проходя весь непростой путь к твердому «Не знаю». На интернет-странице театра профессиональный юрист написал, что только благодаря спектаклю понял смысл термина «разумные сомнения».

Извлекая максимум из индивидуальности и техники актера, Долгачев при этом жестко конструктивен и в этом отношении настолько виртуозен, что хочется называть его формалистом. Если в «12 разгневанных мужчинах» (*12 Angry Men*) конструкцией служит сценическая партитура для многочисленного ансамбля солистов, не допускающая ни малейших отклонений, то в «Маленьком человеке» (*The Little Man*) Джона Голсуорси она совсем иного свойства. То, что там предельно жестко, здесь – крайне размягчено. Сценическая форма проникает в сам текст: пропитывает его, начиная с поверхности, проникает вглубь, расходится вширь, весь его схватывает и держит. При этом пьеса оставлена почти в полной неприкосновенности, хотя изменений никто и не заметил бы, ведь одноактный «фарс-моралите» 1921 г. мало кому известен.

Действие происходит на пограничной железнодорожной станции в Австрии. Собравшиеся в ожидании поезда пассажиры говорят на английском – оксфордском, кембриджском, американском, с жутким немецким акцентом – и немного по-немецки. И в спектакле Долгачева все произносятся на языке подлинника. Иностранная речь, сопровождаемая синхронным переводом из динамика, освоена актерами весьма основательно. Таким образом перед зрителями поставлен даже не невидимый экран, а будто бы ящик старого телевизора, глядя в который мы видим далекую, вызывающую любопытство жизнь. Вскоре появляется главный герой, чужак. Режиссер сделал его на четверть сербом. В пьесе генеалогия иная, но нарушения логики нет, так как серб в Австрии вполне уместен. Он плохо знает английский и часто сбивается на родной язык, легко понятный русскому уху, поэтому сразу оказывается по эту сторону экрана и становится для нас единственным «своим».

«Маленький человек» – последняя премьера театра (2024). Забытое произведение британского романиста, драматургия которого была неудачливой современницей пьес Бернарда Шоу... Каким образом оно



могло оказаться на сегодняшней московской афише?! Очевидно, дело в слове «мораль», вынесенном автором в жанровое определение.

В беседе героев сразу всплывает тема равенства и гуманизма в духе Л.Н. Толстого – она грозит перерасти в модный для 1920-х гг. роман-разговор в двух и более томах (вроде «Волшебной горы» Томаса Манна или «Жизни Клима Самгина» Максима Горького). Однако главный герой, Маленький человек, почти сразу проявляет этот самый гуманизм: помогает бедной женщине при посадке на поезд. Берет ее тюк и младенца, после чего всю дорогу мучается с орущим свертком, так как мамаша не успела запрыгнуть в вагон (фарсовая ситуация, возникающая после разговора о морали). Далее его поступок становится темой бурного обсуждения: сначала звучат обвинения в краже ребенка, немногим позже их сменяет благодарность добравшейся до своего чада матери и Маленького человека провозглашают буквально святым. Фарс соединяется с моралью, из чего и получается жанр «фарса-моралите».

Тщательной проработке насыщенного фона действия посвящена вводная сцена с минимумом односложных реплик. В ней режиссер знакомит зрителя с персонажами, и первые десять минут в привокзальном ресторане мы вместе с ними вовлекаемся в тягучее, полное эмоций ожидание опаздывающего поезда и заказанной у неповоротливого официанта еды. Актеры почти молча представляют нам характеры своих героев: пара сдержанных англичан, ярко одетый скандинав с натянутой на лицо улыбкой, угрюмо-агрессивный немец и заводной американец, которому предстоит стать главным спикером спектакля. Евгений Кениг в этой роли – обаятельнейший чародей-кукловод всего действия. Щелчки его фотоаппарата на мгновение останавливают действие – движения всех присутствующих и выражения лиц застывают. На фоне этой вялотекущей жизни тихий выход Маленького человека становится важнейшим драматическим событием.

Алексей Спирин делает роль мягко, на доброй улыбке, не сходящей с лица даже в самых неприятно-ошарашивающих обстоятельствах. Он стеснителен, потому что плохо говорит по-английски. Но, дублируя реплики по-сербски, он как бы ставит на каждую фразу печать внутренней уверенности в сказанном. Он не понимает, что делать с чужим ребенком, да и не умеет с ним обращаться – оттого растерян. Но при этом упорно не выпускает сверток из рук даже тогда, когда окружающие разбегаются, заподозрив, что у ребенка тиф. Сербская колыбельная, которую он напевает сначала нервно, потом ласково, – эмоциональная кульминация



«Маленький человек». Новый драматический театр. Сцена из спектакля

спектакля. Песня вовлекает зрителя в сопереживание. Ни фарс, ни мораль, по законам которых программно организована пьеса, казалось бы, не дают никакой возможности вывести диалог с залом на этот уровень.

Образ Американца в пьесе следует европейскому о нем представлению – это пафосный пустослов. Его пророчества о скором наступлении эры всеобщего братства звучат накануне Первой мировой (действие приходится на 1913 г.) – таков трагический подтекст происходящего. Но этот смысл теперь не передать без дополнительных пояснений, поэтому режиссер превратил Американца из промышленника (у Голсуорси) в журналиста. Он не только фотографирует, но и ведет записи. Таким образом, все его речи и поступки теперь связаны с его профессиональными интересами: он провоцирует дискуссию о гуманизме и как бы сочувствует Маленькому человеку не за просто так. Исходя из этого решения, режиссер придумал эпилог спектакля: на экране идет рекламный ролик, снятый Американцем. В нем любовь к ближнему объявлена истиной, которую он готов раскрыть участникам его платного курса личностного роста.

Действие всего спектакля, благодаря костюмам и манерам действующих лиц, отсылает на сотню лет назад, а финальный ролик переносит в наш день.

Так оказывается, что жизнь одних людей была и остается наполненной любовью к ближним, зато другие преобразовали гуманизм в коммерческий продукт. Добавив свой финал, Долгачев показал, какой путь прошло понимание морального долга за время, отделяющее нас от начала XX в.

\* \* \*

Сложно сделанные спектакли обычно стараешься пересматривать и, глядя второй раз, уже видишь механику, ту точность, с которой каждый раз заново воспроизводится постановочный текст. В театре Долгачева важна непосредственность работы актеров в причудливо организованном ансамбле, импровизация, в которую все вовлечены. В его театре спектакли не повторяются – они словно заново рождаются. А «12 новелл о любви (анатомия отношений)» по рассказам Чехова, выпущенные в 2008 г. на малой сцене «Мастерской», – вообще рождаются будто из ничего.

Не занятые в очередном эпизоде актеры сидят по разным сторонам на стульях, молчаливо участвуют в разыгрываемых историях и по ходу дела расставляют на сцене нехитрый реквизит: столы (они же кровати), стулья, ширмы, означающие стены комнат или дома. На длинном низком столе перед первым рядом зала – аксессуар, что оказываются иногда в руках, например, дверной колокольчик. В паузах на короткую перемену обстановки между рассказами включается музыка: то *The Beatles*, то Окуджава, то артисты сами вполголоса напевают романс чеховской поры вроде «Белых-бледных»... Все годится – лишь бы душевное.

Вот так просто, «на коленке», голыми руками создается чеховская атмосфера, узнаваемая нами безошибочно: ностальгия, тоска, печаль по каждому мгновению быстро уходящей жизни... Спектакль заканчивается сценой на кладбище из рассказа «Старость». Все актеры выходят и застывают спиной к зрителю, девушки – высоко на табуретках; поставленные на ребро столы украшены венками. «Как ни противно наше прошлое, а все лучше, чем вот это», – произносит герой, рассматривая эту картину.

В спектакле все летуче. Некоторые незатейливые истории взяты фрагментарно: одна только завязка. Одежда нейтральная, военные в современной форме, четыре девушки – в длинных платьях или легких платьицах. Все они удивительно красивы – окутаны еле уловимым флером особенного, отличающим повседневное от сотворенного, ожившего литературного образа.



А. Спирин – Огнев, Н. Гришагина – Вера.  
«12 новелл о любви» («Верочка»). Новый драматический театр

«О любви» – эти слова вынесены в название спектакля. Но речь, конечно, о пандемии нелюбви, активно изучаемой сегодняшним искусством. Выбор и композиция рассказов экстрагируют понятие «любовь» как нечто чрезвычайно нелепое. Она разрушает судьбы, провоцируя болезненные семейные неурядицы. Романтика же всегда одобрена юмором. Военврач с офицером, слоняясь ночью по городку, ищут весомый повод потревожить прекрасную аптекаршу; та, обслуживая покупателя, тоже рада задержаться с ними, пока не пробуждается ее супруг («Аптекарша»). Трио – Олег Бурыйгин, Евгений Рубин и Екатерина Демакова – все поддается тоске по эротическому мгновению и «конденсирует» будто висящее в воздухе настроение неприметного флирта.

Еврейка-винозаводчица мошеннически выманивает у наивного кредитора вексель, уничтожает его – но так завлекательно хороша, что гостю уже не до деловых разбирательств («Тина»). Наталья Мехия в этой роли – экзотический цветок российской провинции: роскошно вальяжна, с живописной печатью местечка на своем облике и манерах.

На всех красавиц один главный герой – Алексей Спирин. У него здесь три роли и три совершенно разные задачи.

Молодой статистик закончил работу в очередном округе и отправляется назад в Петербург («Верочка»). Он долго выкрикивает последние приветы хозяину, глядя куда-то вдаль, пускается в путь (по периметру

квадрата сцены), пару раз возвращается, чтобы ответить на все новые, несущиеся ему вслед, прощальные пожелания. При этом он напевает советскую песню «А я еду за туманом», бодро многословен и переполнен радостью настоящего. Его нагоняет дочь хозяина (Полина Тупицына или Наталья Гришагина) – они продолжают идти по периметру сцены «вперед» – и в конце концов она прерывает его монолог о впечатлениях, планах и отсутствии в его жизни любви признанием, что влюблена в него. Ему нечего ответить. Но в игре актера мы ясно видим, как радость мгновенно покидает оживленного героя, как находит на него неловкая суетливость, как одолевает тоска внутренней пустоты.

Рассказ «Жилец» – бенефис пьяного скрипача. Вернувшись поздним вечером со спектакля, он вываливает мужу хозяйки номеров (Дмитрий Светус), пришедшему требовать долг, правду про его зависимость от жены, про насмешки жильцов. Одновременно сочувствует напросившемуся на беседу бедолаге и спаивает его, хотя сам уже еле стоит на ногах и все время валится со стула.

Третья роль Спирина – в рассказе «Дорогая собака». Пьяный поручик (Дмитрий Светус), в сегодняшних реалиях спектакля – лейтенант, безуспешно пытается сбыть собутыльнику (Сергей Моисеев) свою собаку. Сначала выдает ее за породистого кобеля, потом признает, что это сука, к тому же беспородная, и в конце концов решает просто свести на живодерню. Спирин, сидя сбоку на стуле, все это время натурально подвывает, подтягивает, иногда выбегает к хозяину целоваться, на совсем уж завиральное возмущенно спрашивает: «Что?!» Как всякая собака, все знает и понимает. Пробирает до слез: настоящий трагикомический актер играет любовь собаки к человеку, которую, как мы все знаем из «Каштанки», Чехов считал подлинной любовью.

\* \* \*

Шекспир, театральный Эверест... Название «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (2017) перевернуто: на первое место поставлено «Что угодно». Зрителя готовят ко всему, то есть к феерии. Таким и получился спектакль – серьезный и дурашливый, нарядный и минималистичный, верный эпохе Шекспира, но не историческая реконструкция, с мужчинами в женских ролях, но без каких-либо подтекстов, пародийных и тем более скабрёзных. Все по-шекспировски правдиво и в то же время показано с современной дистанции: «сегодня» и «вчера», вернее, «позавчера», мирно беседуют, не пререкаясь, легко находя общий язык.



«Что угодно, или Двенадцатая ночь». Новый драматический театр.  
Сцена из спектакля

Известное суждение: в искусстве все решает «чуть-чуть». Весь спектакль легкой поступью идет по такой тонкой грани, когда уже невозможно объяснить, как удастся так долго и непрерывно на ней балансировать. Очень осознанными и твердо наработанными должны быть для режиссера такие эфемерно-относительные понятия, как вкус, мера, чувство стиля...

Самое верное – найденный темп: энергичный – не заскучаешь, но позволяющий весомо прозвучать каждому слову. Кажется, что режиссер от себя ничего не выдумал, – все идет от Шекспира. Такое впечатление, что его портрет на заднике сцены размещен именно для того, чтобы спектакль развивался в диалоге с автором и шел под его постоянным контролем.

Художник-постановщик всех обсуждаемых здесь спектаклей – Маргарита Демьянова. Она сотворец миров, создаваемых режиссером, и такой же мастер живой конструкции: каждое ее решение сообразно материалу, все элементы на сцене наделены своими голосами и сливаются в стройное многоголосье. Сценография «Двенадцатой ночи» – идеальное воплощение единства действия: четыре изящных павильона нарядного красного цвета на колесах – условный абрис ренессансного дворца. Роскошны костюмы: пышные, яркие, с принтами в виде броских маньеристских картин на кафтанах (у Орсино на груди – влюбленная пара,

у Капитана – парусник и т.д.). Гвоздь же всего дефиле – штаны Сэра Тоби, на которых поместился целый натюрморт из фруктов.

В спектакле поют и танцуют: действие обрамлено живой музыкой (композитор – Лариса Казакова), что вносит в него особую теплоту. Необычный квартет из скрипки, фагота, флейты и гитары (все главные тембры европейской площади того времени) расположился на заднем плане. Музыканты иногда вступают в диалог с Шутом.

В роли Шута тот же Алексей Спирин. Здесь его никак не назвать комиком. Он легко-изящно дает считывать не самые веселые мысли своего героя. Не только Спирин, но все актеры создают образы на грани между психологическим погружением и остранением. Только самого нелепого персонажа пьесы – Мальволио, главную жертву закрученной интриги – Дмитрий Шиляев полностью решает средствами психологического театра, потому что только на такой подаче его персонажа и удерживается ощущение достоверности происходящего. Шиляев задает роли непривычно большой масштаб. Герой по-человечески понятен, и, хоть он смешон и неприятен, его жаль.

Кульминация спектакля, финал его первого действия (акт II, сцена 5) – сцена в ночном саду: Мальволио подбрасывают любовное письмо, якобы написанное его госпожой. Злой розыгрыш устраивает веселая троица: неудержимый гуляка Сэр Тоби (Олег Бурыйгин), на все готовый «ломкий» и хрупкий горе-рыцарь Сэр Эндрю (Владислав Владимиров) и здравомыслящий слуга Фабиан (Максим Городов). Они подсматривают, как жертва заглатывает наживку, и комментируют происходящее. Все здесь – сплошная условность: трое громких забулдыг никак не могут остаться незаметными. Но все вопросы снимает предельно достоверно сыгранная Шиляевым сосредоточенность Мальволио на письме, погружение в размышления, из которых его невозможно вывести. Вот он машинально берет забытую пьяницами бутылку и отхлебывает, не задумываясь, откуда она взялась. Взвешивает варианты, какую линию поведения выбрать в отношении Сэра Тоби, и совершенно не удивляется, увидев того прямо перед собой. Выскочив из-за дерева, растущего в кадке на колесах, Тоби не успевает спрятаться, но встреча только стимулирует ход мысли Мальволио. Когда же через секунду он понимает, что Сэра Тоби он видел во плоти, и резко оборачивается, того и след простыл.

Все трое вплотную обступают Мальволио и – чуть что – забираются под лавку, на которой он сидит. Если же нет времени спрятаться, поворачиваются спиной, делают по глотку из бутылок и пускают вверх



фонтанчики воды, притворяясь парковыми статуями. И после всего этого Мальволио с такой болью требует призвать к ответу участников карнавала за их шутки!

Импровизационная легкость, заряд настоящего буффонного веселья, правда человеческих чувств и суровое философское послевкусие – это ли не настоящий шекспировский театр...

Актер труппы Борис Шильманский – молодой рефлекслирующий герой, тип философа-мечтателя. В цикле спектаклей «Чехов. Проект» он играет Тригорина и Андрея Прозорова. А в «Двенадцатой ночи», исполняя роль Оливии, дает особого рода сложный психологический портрет. В ней и достоинство знатной красавицы, и несуразная взбалмошность (героиня не всегда знает, чего хочет), и изображаемая добродушно-ироничным мужчиной женская манерность (здесь в помощь платочек в руке). Точно, чтобы не выбиться из серьезного тона, выдержаны тембр голоса, интонации, исключительно мастерский грим (заведующая гримерным цехом театра – Юлия Демьянова).

Не слабее и Дмитрий Светус в роли камеристки Марии, остро прямой, смешливой и кокетливой матроны, истинной подружки Сэра Тоби. И только у Виолы в этом сюжете трудные взаимоотношения с реальностью: вынужденная переодеться в юношу, влюбленная в Орсино и любимая Оливией, она в исполнении Артема Глухова и есть призрачное создание. Оно уже готово вот-вот сбежать-улететь от всей этой путаницы, но спасает вовремя явившийся дублер, брат-близнец (Евгений Рубин).

Бурные переживания заканчиваются пением всех участников под музыку квартета: «Вас всякий день театр ждет, и мы на сцене этой!» Только радостная театральная песня и способна завязать в единый узел все хаотичные перипетии шекспировской комедии.

\* \* \*

Конструируя грандиозный «Чехов. Проект» (2018), Долгачев и оперирует громадными блоками – целыми актами четырех главных драматических сочинений Чехова. Все четыре спектакля цикла начинаются первым актом одной пьесы, продолжаются вторым и третьим из двух других и заканчиваются финалом четвертой. Каждая часть – очередная «версия» проекта – имеет свое название: его кратким комментарием в программке поясняет режиссер. То есть предполагается, что зритель, который не приходит в театр все вечера подряд, всегда получает само-достаточный спектакль.





Е. Демакова – Маша, Б. Шильманский – Тригорин. «Чехов. Проект». Новый драматический театр.

Подобный прием уже встречался в бесконечной череде сценических экспериментов с Чеховым, и в данном случае смысл такой композиции очевиден. Вместо основного сюжета на первый план выносятся сюжет внутренний: герои проговаривают и проживают не только (и не столько) события, а себя, свои жизненные состояния. Действительно, сразу становится ясно, что герои разные, но думают об одном: где взять импульс для продолжения безрадостной жизни, как обрести смысл и радость существования? Эта драма выведена на поверхность и захватывает. Герои отыгранного акта пьесы в полутьме, как призраки, проходят от кулисы к кулисе, уступая место другим персонажам – точно таким же. Когда-то жаловались, что в пьесах Чехова ничего не происходит. Здесь вся внешняя событийность отодвинута намеренно.

Деконструкция громадного массива материала и его конструктивно продуманная пересборка в новое целое превращает драму в эпос, в инсценированный роман. Это полноводный поток жизни, в котором герои-личности одновременно и размываются, и укрупняются за счет отражений самих себя в других персонажах. Человек оказывается один на один с судьбой и историей. Абстрактная, незримая сила этого потока, у Чехова так живо ощущаемая, оказывается воплощена в действии. При этом нет никакого уплотнения абстракций в сценических образах – спектакль решается в строго реалистической манере. Мы – в эпохе Чехова: видим обычных людей, входим, благодаря актеру, в резонанс

с их переживаниями, в тщательно доносившем до зала слове ловим буквальный смысл их высказываний. Возникает острый контраст, который преобразует гложущую тоску чеховских героев в спокойно-тихую печаль о мироздании, сродни «суете сует» библейского пророка.

Весь замысел так крупен, композиция сама по себе так красноречива, так конструктивно-театрально взято все сущностное, что в глаза прежде всего бросается аскетизм внешнего решения. Интерьер крайне скромен. Для каждой пьесы – минимальный набор знаковых вещей, отвечающих за дух места и времени. С переменной картины, переходом от одной пьесы к другой, меняется лишь этот набор и цвет задника, на котором также появляется надпись с указанием, в какое место и в какой год мы переносимся. Даже хронологический разброс здесь минимален: менее десяти лет.

Вместе с тем этот минимализм оставляет впечатление богатства и насыщенности сценического пространства – за счет тепла от света и цвета, образной силы и выразительности каждой вещи.

Аскетически пользуется режиссер и актером: насыщение действия смыслом идет изнутри – от слова и интонации. Речь естественна (в театре Долгачева говорят без подзвучки), темп размерен, экспрессия вся на полтонах, актеры в разных пьесах, согласно замыслу, одни и те же. Кто-то играет похожие типы, кто-то до неузнаваемости перевоплощается.

В театре есть поколение опытных актеров со старой и более серьезной школой. Ирина Мануйлова – нянька Анфиса в «Трех сестрах», Войницкая, она же – Аркадина. В этой роли при тяжеломерно-волевом начале ею переданы и вспышки яркой женственности. Александр Курский, член труппы со дня основания театра, – слуга Ферапонт в «Трех сестрах», профессор Серебряков, но и Фирс. В этой роли обычная интеллигентность облика и манер артиста работает на образ человека горестно мудрого.

Но и то, на какой уровень поднимаются в этом спектакле молодые, – откровение. Евгений Рубин безгранично пластичен. В первые секунды его часто не узнать. В чеховском цикле он выводит на сцену трех разных людей и три самоощущения: нудноватого, честного долдона Медведенко, симулирующего ушедшую молодость Петю Трофимова, многословно вычурного от неуверенности в себе и в будущем Тузенбаха...<sup>1</sup> Екатерина Демакова – в суровом страдании тянущие свою лямку, по-русски тихие красавицы Варя и Маша сменяются у нее миленькой, безвкусно-капризной Наташей Прозоровой.

Главная же «чеховская девушка» – и Соня, и Ирина, и Нина Заречная – Наталья Гришагина, олицетворение романтического порыва юности (Гришагина – дублер Анастасии Безбородовой, участницы премьеры «Чехов. Проекта», по-прежнему также выходящей в этих ролях). В цикле у актрисы два важнейших финала. В вечер третий ее Соня расцветает монологом «Мы отдохнем». Гришагина начинает его в глубине сцены и, удерживая прямой взгляд, идет на зал, транслируя энергию чеховских слов, внушая их прямой смысл – надежду на конечность страданий и веру в вечное блаженство. В вечер четвертый, заключительный, ее чистая нежная девушка выходит на сцену побитой жизнью Ниной Заречной. Эта женщина слишком красива, слишком опытна, слишком эгоистична. Такая метаморфоза героини – уже трагедия, прямо предвещающая тот самый выстрел, которым все закончится.

\* \* \*

Мне удалось начать просмотр «Чехов. Проекта» только со второго спектакля. К последнему вечеру я еще не видел крайних актов «Вишневого сада» и «Чайки» и не знал, каковы же отправная и конечная точка всей композиции? Благодаря этому проявился еще один важный ракурс концепции: детективная интрига – совпадет ли моя версия с режиссерской? Когда открылся занавес, стало ясно, что я жестоко промахнулся. Сперва шел первый акт «Вишневого сада». Значит, финалом будет не «Здравствуй, новая жизнь!» и не упрек «недотепам», а «Константин Гаврилович застрелился». Что же для нас сегодня самоубийство творца-неудачника?

«А ничего», – как в шутку сказал Пушкин, чтобы до поры до времени утаить от читателя мистически-судьбоносные события своей квази-сентиментальной повести «Метель». Так, кажется, приговаривает и режиссер, избегая навязывать зрителю лобовое переживание финала.

У него действие продолжается дальше. Герои начинают петь. Получается, что звук выстрела так и остался для всех хлопком взорвавшейся аптечной склянки у доктора, гибель Треплева никто не переживает ни на сцене, ни в зале. Такова логика цикла: герои одной пьесы сразу же переходят в другую, а под самый конец представляют обобщенные чеховские типы.

Все на сцене поглощены романсом «Я вновь пред тобою стою очарован» (на слова Василия Красова, поэта круга В.Г. Белинского). Поют все по

отдельности, каноном, как бы вразнобой, прямо сейчас перед зрителем собирая общий смысл из личных. Романс завершается словами: «Могу об одном лишь молить, / Чтоб ты мою жизнь, мою горькую долю / Заставила вновь полюбить». Не уходить из горько-беспросветной жизни, суметь полюбить ее вновь – таков завет «Чехов. Проекта».

\* \* \*

Раневскую играет Наталья Рассиева. В «Чехов. Проекте» у нее единственной – одна роль. Это прочнее соединяет актрису с героиней, соотносит ее удивительную индивидуальность с уникальностью чеховского образа. Она сама будто и есть Раневская: вся в трепете воспоминаний, в облаке мечты и меланхолии. Волевым усилием она накрывает мечтами и воспоминаниями свои печали и беды, а заодно и всю прозу жизни. В Раневской–Рассиевой при всей теплоте есть статуарная законченность, леденящая невысказанность. Ее образ не развивается, а раскрывается – это связано и с тем, что композиция цикла разворачивает «Вишневый сад» от конца к началу.

А в спектакле «Счастливый день» по пьесе А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева (2023) Рассиева – провинциальная хабалка с режущим взглядом темных глаз, хищно горящих тем же огнем, что у Фаины Георгиевны Раневской в ролях спекулянтки. Жизнь героини Рассиевой трудна, исполнена забот и треволнений, но ей в удовольствие пробиваться, быть режиссером «политических» комбинаций в своей глухомани – оттого и светятся азартом ее глаза.

Понимаешь актерское счастье – играя подобных людей, высказывать все, что о них думаешь. Сыгравшая множество ролей актриса давно продемонстрировала свой диапазон: от романтики и лирики до острофарсовой характерности. Она легко чередует амплуа и в сегодняшнем репертуаре театра.

\* \* \*

А.Н. Островский – еще одна краска в палитре Долгачева. Каков же его подход к драматургу, чье творчество составляет одну из основ русского театра?

Режиссер переносит действие в современность. Над конторой уездного почтмейстера, где разворачиваются события, вывеска – «Почта России». На заднике – современный городской провинциальный пейзаж с узнаваемыми вывесками на магазинчиках и конторах. Они изменились, как и характер построек, но неказистость и запущенность

все те же, что во времена создания пьесы. И сам текст удивительным образом «переводится» на сегодня без потерь.

Совсем неизвестная пьеса Островского/Соловьева легкая и очень острая. Тема, хорошо знакомая по «Идиоту» Достоевского или чеховской «Анне на шее» (жена как средство для карьеры), проводится здесь в натуралистичном, крайне суровом варианте: начальник дает подчиненному задание жениться, не скрывая, что таким благопристойным образом хочет иметь при себе молодую любовницу.

Комбинация устраивается весело, азартно, радуя именно тем, что нет никакой двойственности: всем сразу все понятно и все счастливы. Баланс между веселым и ужасным выдержан режиссером идеально. Нам тоже весело (благодаря драматургам) и ужасно – оттого, что все столь отталкивающее по-прежнему с нами рядом.

Современность не просто в переодевании героев, а в том, как именно создается облик нынешнего захолустья. Весь гардероб выглядит на них чересчур неказисто – что чиновничья униформа, что партикулярная. Еще несколько мелких осовременивающих штрихов в тексте – и вот валяжный патриархальный XIX в. переливается в дремучую безнадегу сегодняшней провинциальной жизни. Чуть заметный региональный говор – и реалистическое действие приобретает ощутимый привкус абсурда.

Герои старшего поколения – и по пьесе характерные, комичные типы. А спектакль Долгачева и в младших утрирует черты сегодняшней молодежи. Наталья Гришагина играет дочь, такую же «расторопную» (по ремарке пьесы), как ее маменька, готовую любыми способами пробиваться наверх провинциалку. Прямо-таки срисовывая сегодняшний жизненный типаж, она показывает всю нелепость сочетания грубой напористости с симпатично цветущей юностью и туповатой наивностью. Максим Городов, видный молодой человек, самым своим обликом совсем не вяжется со своим персонажем – зажатый чиновником Ивановым, который, сознавая полную зависимость от начальства, только мямлит, не решаясь закончить хоть одно предложение. Его неожиданное согласие потанцевать и гротескная пляска под современную музыку становятся комедийно-абсурдной кульминацией всего спектакля.

Финал – привычное для режиссера бегство в песню. На сей раз все бодрым хором поют поучительные стихи Григория Сковороды «Всякому городу нрав и права» на тему изречения библейского пророка: «А мне одна только в свете дума, / Как бы умерти мне не без ума». У Долгачева

песня всегда использована по-разному: здесь поют в радости оттого, что все закончилось, актеры могут выйти из ролей и призвать публику не брать пример с их героев.

\* \* \*

Такова сегодняшняя жизнь Нового драматического театра под руководством Вячеслава Долгачева и некоторые из его сегодняшних тем и героев. Таковы и предъюбилейные обобщения: кредо – живой театр, живой спектакль с живыми людьми-актерами, способными на сцене психологически достоверно прожить человеческую судьбу и естественно говорить, не напрягая связки и при этом не используя микрофон. Репертуар берется самый разный, решения тоже всегда непохожи одно на другое, ориентированы на дух материала. Режиссер за ними порой трудно узнаваем.

Его эстетика – дать расцвести в театре и доброму старому, и свежему новому. Он ставит в реалистической манере, но при этом в модернистском духе всегда задает современный ракурс взгляда на литературный материал. Своевольная дистанция по отношению к автору, волюнтаристский импульс постановщика в актуализирующей трактовке произведений вписываются в разные спектакли Долгачева с необыкновенным изяществом, потому что все, продиктованное нашим днем, оказывается не во главе концепции, а само рассматривается под лупой вечных ценностей, базовых категорий человеческого общежития. Поэтому он может подать подлинную эпоху, полностью осовременить классику или наглядно смешать два принципа: смысл всегда окажется главным, а прием – подчиненным. Его открытые финалы всегда продлевают жизнь персонажей за пределы действия, а песня избавляет нас от окончательных и неприятных ответов на заданные вопросы и от самого переживания открывающегося ужаса жизни.

Почти двадцать пять лет возглавляя Новый драматический театр, Вячеслав Васильевич Долгачев испытал все плюсы и минусы «островного», удаленного от театрального «материка» (Садового кольца) существования. Сила его творческой воли обратила трагичную обделенность вниманием широкой публики и критики своей изнанкой: здесь культивируется первозданная, можно сказать, райская экосистема с уникальными микроклиматом.

<sup>1</sup> Совсем недавно Рубин стал играть Треплева и Лопахина.

Альберт Бондач, Илья Смирнов

## **Герой и его богиня: возможности современной интерпретации трагедии «Ипполит»**

**Классика на то и классика, чтобы оставаться «приобретением навеки», и чтобы каждая эпоха могла открывать в ней что-то новое, важное именно сейчас. К сожалению, в последние десятилетия стала модной механическая модернизация, при которой героев просто переодевают в современные костюмы и суют им в зубы смартфон, не задумываясь, как при этом меняется (или теряется) смысл.**

Феодалная власть наследственная, поэтому Ричард III у Шекспира – злодей рациональный. Он уничтожает принцев как политических конкурентов. Сейчас механизм передачи власти иной, потомство предыдущего правителя (Хрущева, Горбачева, Обамы, etc.) не представляет опасности, так что Ричард, совершающий те же самые поступки в пиджаке и галстуке, не жестокий политик, а маньяк. «Гроза» А.Н. Островского в родном контексте – трагедия, обусловленная не просто характером Катерины, но всем тогдашним положением женщин. В наше время подобная героиня – жертва собственной наивности и суеверия, ей можно сочувствовать, но смысл произведения резко сужается.

Классика обновляется не насилием над ней, а внимательным прочтением. Великие драматурги прошлого были неглупы. Проявив к ним уважение, мы открываем для себя то, в чем они опередили свое время и приблизились к нашему.

Конечно, мы вынуждены искать ракурс, выделяя те мотивы, которые найдут отклик в душе современника: «Актеры... при представлении драмы говорят не только друг с другом, но и с нами, и требуется, чтобы они были понятны обеим сторонам» (Г.В.Ф. Гегель)<sup>1</sup>. Например, с определенного момента «Венецианского купца» невозможно было интерпретировать в духе средневековой ненависти к иноверцу. Соответственно, постановщики акцентировали внимание на тех сценах, в которых автор поднялся над родными предрассудками.

Интерпретировать – значит не воевать с первоисточником, но сотрудничать с ним, выбирая из возможного в тех пределах, которые допускает текст.

В трагедии «Ипполит» (премьера второй редакции – 428 г. до н.э.) Еврипид запечатлел и обработал для сцены миф из аттического цикла – про царевича, в которого влюбилась его мачеха Федра; не добившись взаимности, она оклеветала пасынка перед царем Тесеем и покончила с собой, а юноша стал жертвой отцовского проклятия. Вдохновленные Еврипидом, эту печальную историю пересказывали по-своему Сенека, Расин, Цветаева. Внимание смещалось в сторону Федры, важные для древних Афин сюжетные линии и персонажи выпадали, а бедный царевич в довершение всех своих несчастий предстал в некоторых сочинениях патологическим женоненавистником.

Изначальная версия не избалована вниманием наших режиссеров. След в истории оставила постановка Юрия Озаровского в Александринском театре (1902): перевод и идейное оформление Дмитрия





Федра и Ипполит. Фреска из Геркуланума

Мережковского<sup>2</sup>, от которого идет трактовка «Ипполита» как предхристианского произведения: «Еврипид как будто за много веков прозревал неведомое, новое учение и носил его в душе своей»<sup>3</sup>. Откуда взялись христианские ассоциации, понятно – слишком необычен для Древней Греции такой герой, как Ипполит; но его «отшельничество» и «целомудрие», как мы увидим, совсем иной природы, чем у мучеников за веру. Так что в официальной реакции на постановку «Ипполита» в России<sup>4</sup> – помилуйте, господин Мережковский, чему нас может научить язычник, если мы и так обладаем всей полнотой истины? – проявилось не только самодовольство, но и некоторый здравый смысл.

Обратимся непосредственно к пьесе. Самый популярный ее перевод на русский язык – И.Ф. Анненского (1902)<sup>5</sup>. Мы будем постоянно использовать еще два перевода: упоминавшийся выше – Д.С. Мережковского (1893)<sup>6</sup> и новейший – В.С. Некляева (Вланеса) (2017–2023)<sup>7</sup>, а в ряде случаев также перевод А.И. Пиотровского (1937)<sup>8</sup>. Оригинал цитируется по современному научному изданию В. Штокерта в серии «Тойбнеровская библиотека»<sup>9</sup>. С этого же издания сделаны подстрочные переводы наиболее важных для нас фрагментов; при работе над ними использовались, кроме того, авторитетные комментарии

к подлиннику «Ипполита» (для контроля правильности понимания греческого текста)<sup>10</sup>.

Трагедия Еврипида называется «Ипполит». Не «Федра»: «...у Еврипида она явно пассивная жертва страсти, внушенной ей богиней Афродитой, а ее любовь к пасынку близка к безумию» (Б.А. Гиленсон)<sup>11</sup>. Сама героиня это осознает: «Злой демон меня поразил... Вне себя я // Была... бесновалась...» (Анненский И.Ф., 241)<sup>12</sup>. Современный служитель Асклепия добавил бы: болезнь Федры носит психосоматический характер, «...тело // И душу ей снедающий недуг» (Анненский И.Ф., 282–283) – общая интоксикация с расстройством сознания. Это категорически противоречит заявленной цели. Матери двоих детей трудно увлечь «безусого юнца» (Вланес, 11, 43), находясь в столь скверной физической форме, каковая описана у Еврипида.

Влечение Федры к пасынку того же рода, что у самонаводящейся зенитной ракеты к самолету.

Еще одна женщина, сыгравшая роковую роль в судьбе Ипполита, – Афродита. Она первой появляется на сцене и предрекает юноше скорую гибель (Анненский И.Ф., 56–57):

Не чует он, что Адовы врата  
Уж для него открыты... и что солнца  
Последнего он пьет теперь лучи...

Перед нами не просто соблазнительная красotka, развлекающая небо и землю скандальными новостями о своих романах с бессмертными и смертными.

По основным версиям, она принадлежит к старшему (доолимпийскому) поколению богов. «Афродита старше Зевса и является одной из первичных хтонических сил»<sup>13</sup>. Ее сын от благородного пастуха Анхиса – Эней – почитался как первопредок римского народа, покорившего всю Грецию и большую часть тогдашней Ойкумены. Через Энея возводил к богам свою родословную Юлий Цезарь.

Еврипид признал за Афродитой особое могущество (Анненский И.Ф., 1268–1269):

Х о р  
О Киприда, суровую душу людей  
И богов железную волю  
Ты, богиня, сгибаешь.

Во многих греческих трагедиях движущей силой выступает безличная сила судьбы, первопричина бед скрыта в далеком прошлом, за рамками описываемых событий – как подлый поступок Лая, навлекший проклятие на весь фиванский царский дом. В трагедии Еврипида злой рок имеет лицо, имя и ясный мотив. «Золотая Афродита» (Анненский И.Ф., 765–766) после приговора Ипполиту сформулирует замечательную правовую норму: ради справедливого возмездия не жалко и невинного уничтожить.

Чтобы не сводить образ к примитивному злодейству, отметим, что царевич перед ней действительно виноват. Наверное, взрослая и умная, она могла бы проявить снисхождение. Но если христиане смакуют историю о том, как святой Николай наказал параличом, безумием и смертью молоденькую девушку за безобидную шутку с его иконой<sup>14</sup>, то и языческая богиня могла всерьез обидеться за неуважение к своей статуе.

Что до главного героя, то с разных сторон – сверху (Афродита) и снизу (прислуга) – отмечается его крайняя молодость. «Юнец» (Вланес, 43), «безусый Ипполит» (Вланес, 11)<sup>15</sup>, «дитя» (Анненский И.Ф., 611, 613, 615), даже «молокосос» (Вланес, 118). В оригинале: νεανίαν – «юноша» (43), τέκνον – «ребенок», «дитя» (611, 615), παῖ – «ребенок», «дитя» (613)<sup>16</sup>, τις ὅφ' ἧβης – «кто-то по причине отроческого возраста» (118). При этом у «ребенка» имеются убеждения, резко расходящиеся со всем кругом представлений древнего грека. Он равнодушен к политике, его устраивает, что наследниками отца станут дети от Федры (Анненский И.Ф., 1013–1015):

Иль быть царем так сладостно для тех,  
Кто истинно разумен? Ой, смотри,  
Здоров ли ум, коли корона манит.

Конечно, он – «сын амазонки» [Анненский И.Ф., 351], т. е. его происхождение наполовину варварское и не вполне законное. Но это не отражается на реальном статусе Ипполита и самых непринужденных отношениях с отцом («...может быть, мы бросим шутки, царь...» (Анненский И.Ф., 923)). Напомним, что законность наследования самим Тесеем царской власти сомнительная: мать Тесея не была официальной супругой предыдущего царя Эгея, да и отцовство под вопросом.

Из рекомендованных порядочному эллину занятий Ипполита интересует только спорт, он читает подозрительную литературу, отрицает брак, соблюдает экзотическую диету и большую часть времени проводит



Ю. Юрьев – Ипполит. «Ипполит».  
Александринский театр. 1902

среди дикой природы, собрав нечто вроде неформальной группировки ровесников. Но он хороший мальчик. Представьте, что будет, если в наше время дворник станет поучать сына губернатора. Когда же раб делает замечание Ипполиту, тот отвечает на критику не без иронии, но по существу. А потом пускает под откос собственную жизнь, чтобы не нарушить слова, данного – кому? Служанке.

Вот еще современная аналогия. Представьте себе человека, который сам, по собственной совести, возьмется решать, кого из начальников слушать, а кого посылать лесом (трезенским). А наш герой сам выбирает, кого из богов уважать (Анненский И.Ф., 104–107).

И п п о л и т

Бог, дивный лишь во мраке, мне не мил.

С т а р ы й   р а б

Дитя, воздай богам, что боги любят.

И п п о л и т

Кому один, кому другой милее,

И из богов, и меж людей, старик.



Л.С. Бакст. Эскиз к спектаклю «Ипполит». Александрийский театр. 1902

М. Халлеран в комментариях к Еврипиду указывает на то, что словом *πολέμιος*, которым царевича назвала Афродита, обозначается «скорее военный или политический противник (в отличие от врага личного)... разграничение ни в коем случае не жесткое... но может подразумевать Ипполита в роли *θεομάχος*, “того, кто сражается с богами”» (буквально «богоборца»)¹⁷.

Реализм древнего автора в том, что главному герою, наряду с достоинствами, присущи слабости, свойственные возрасту: самонадеянность, хвастовство, восторженная увлеченность умозрительными идеями. Существенно и то, как характеризует Ипполита Тесей, провожая сына в изгнание (Анненский И.Ф., 1080–1081):

Да, сам себе ты был всегда кумир;  
Родителей бы лучше почитал ты.

Почему такой юноша не стал любовником своей мачехи?

Первый и совершенно очевидный ответ: а как должен был поступить царевич в ответ на признание Федры, переданное ему через Кормилицу? Сожительство с женой отца на глазах многочисленной

прислуги, обрекая себя на позор и суровую кару, предусмотренную для предателей?

Но возможны и другие варианты ответа. Например, Ипполит от природы вообще вне отношений пола. Или он гомосексуалист-женоненавистник. Эта версия при желании подпирается ссылкой на пламенную речь о женской подлости. Но эта речь была произнесена в ответ на «дипломатическую» миссию Кормилицы, воспринятую молодым человеком как тяжкое и совершенно незаслуженное оскорбление (Анненский И.Ф., 651–652):

Отца  
Священное она дерзнула ложе  
Мне, сыну, предлагать.

Когда мотивация из области сексопатологии была не в моде, для объяснения, почему Ипполит равнодушен к Федре, вводился новый персонаж – девушка-соперница, «юная афинянка знатного происхождения по имени Арикия» (Ж. Расин)<sup>18</sup>. Но зачем вообще понадобилось дополнять Еврипида, ведь избранница героя изначально присутствовала в списке действующих лиц трагедии?

Ипполит впервые появляется на сцене с цветами для нее, он не забывает о ней ни в радости, ни в горе (82–85).

| И.Ф. Анненский                                                                                                                             | Вланес                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ...милая царица, для твоих<br>Волос златисто-белых их свивала<br>Среди людей безгрешная рука.<br>Один горжусь я даром – быть с<br>тобою... | ...ты золото волос<br>повязкою укрась, моим смирен-<br>ным даром!<br>Я правом наделен, один из всех<br>людей,<br>с тобою пребывать, обмениваться<br>речью... |

В финале царевич смертельно ранен, боль чрезмерна для его сил, и он берет себя в руки только при появлении той единственной, имя которой Артемида. На взаимность чувств Ипполита и его избранницы указывает главный эксперт по этой части – Афродита. Ее слова в разных переводах (15–19):

| И.Ф. Анненский                                                                                                                                                                                               | Д.С. Мережковский                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| А меж богов сестры милее Феба<br>И Зевсовой нет дочери ему...<br>И с чистою среди зеленой чащи<br>Не знает он разлуки. Своры он<br>По зверю там гоняет с нею рядом,<br>Сообществом божественным<br>почтен... | Он гордую и девственную чтит<br>Дочь Зевсову, ее одну считает<br>Великою, в тени зеленых рощ<br>Охотится с надменной<br>Артемидой,<br>И более, чем смертный заслужил,<br>К себе его приблизила богиня.                     |
| А.И. Пиотровский                                                                                                                                                                                             | Вланес                                                                                                                                                                                                                     |
| Дочь Зевса Артемиду почитает он<br>Среди бессмертных величайшей.<br>День за днем<br>В лесу зеленом<br>с девушкой-богинею<br>Он зверя гонит псами<br>быстроногими,<br>Прославлен выше доли<br>человеческой.   | ...а Фебову сестру, дочь Зевса,<br>Артемиду,<br>считает больше всех достойной<br>поклоненья.<br>В зеленые леса он убегает к деве<br>и там, ловя зверей<br>стремительными псами,<br>обычный человек, общается<br>с богиней. |

Оригинал и подстрочный перевод:

|                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Φοίβου δ' ἀδελφὴν Ἄρτεμιν, Διὸς<br>κόρην<br>τιμᾷ, μεγίστην δαιμόνων ἡγούμενος,<br>χλωρὰν δ' ἀν' ὕλην παρθένῳ ξυνὼν ἀεὶ<br>κυσὶν ταχείαις θῆραξ ἐξαίρετ' χθονός,<br>μεῖζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας. | А Феба сестру, Артемиду, дочь<br>Зевса, он почитает, признавая<br>ее величайшей из божеств,<br>и в зеленом лесу, общаясь с<br>девой, всегда быстрыми псами<br>истребляет зверей, поддерживая<br>[с ней] отношения более близкие,<br>чем подобает смертным. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

М. Халлеран переводит παρθένῳ ξυνὼν (в нашем подстрочнике – «общаясь с девой»; другие варианты перевода причастия ξυνὼν – «живя с кем-либо», «имея связь с кем-либо») на английский как «consorting of the virgin», поясняя: «Не стоит усматривать в этих словах предположение о сексуальной близости... (хотя συνεῖναι + dat. – обычный эвфемизм для





Афродита – Венера Капуанская.  
Римская копия II в. с греческой  
скульптуры

полового сношения), но они по крайней мере указывают на неестественность союза»<sup>19</sup>. У.С. Барретт обращает внимание, что словосочетание *γυναικὶ ξυνόν* («имея [половую] связь с женщиной») выглядело бы вполне нормально, тогда как замена «женщины» на «деву»/«девственницу» придает этому выражению характер оксюморона; комментатор полагает, что таким образом Афродита «презрительно подчеркивает неестественный аскетизм Ипполита»<sup>20</sup>.

На ту же соперницу указывает и несчастная Федра. Вланес в комментарии к переводу трагедии (215–222) объясняет ее фантазии про горы, лес и фессалийское копье именно завистью: «Другими словами: почему я не могу быть Артемидой, чтобы Ипполит боготворил *меня*, а не ее? Чем она лучше меня? Я такая же прекрасная и умная» [курсив Вланеса. – А. Б., И. С.].

И главное: под конец трагедии сама Артемиде полностью подтверждает мнение «ненавистой» Афродиты о своих отношениях с героем (1393–1394).



| И.Ф. Анненский                                                                                                       | Д.С. Мережковский                                                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| И п п о л и т<br>Ты здесь со мной, со мною,<br>Артемида?<br>А р т е м и д а<br>Она с тобой, любимый, бедный<br>друг. | И п п о л и т<br>Мне легче... Здесь, со мной – моя<br>богиня!<br>А р т е м и д а<br>Здесь та, кого любил, мой бедный<br>сын <sup>21</sup> ,<br>Ты больше всех богов! |
| А.И. Пиотровский                                                                                                     | Вланес                                                                                                                                                               |
| И п п о л и т<br>Ты здесь, со мною, Артемида<br>милая!<br>А р т е м и д а<br>С тобою, злополучный и<br>любимый друг. | И п п о л и т<br>Ко мне сюда пришла богиня<br>Артемида!<br>А р т е м и д а<br>Да, бедный мой! Пришла<br>любимая богиня!                                              |

Оригинал и подстрочный перевод:

|                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Ип. ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά.<br/>         Ар. ὃ τλήμων, ἔστι, σοί γε φίλτάτη<br/>         θεῶν.</p> | <p>И п п о л и т<br/>         Здесь находится богиня<br/>         Артемида.<br/>         А р т е м и д а<br/>         О, несчастный! Да, она здесь,<br/>         [та, которая] для тебя милее всех<br/>         богов.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Именно она – вдохновительница юношей из свиты Ипполита, можно сказать, его товарищей по фан-клубу Артемиды. Еще в детстве «сестра Феба» додумалась до того, что ради сохранения свободы и независимости нужно запретить себе физическую близость, брак и деторождение (см. посвященный ей гимн Каллимаха)<sup>22</sup>. С учетом реального положения женщины в Древней Греции (и отсутствие контрацепции даже среди богов) можно понять мотивы такого радикализма. Здесь-то и возникает конвергентное сходство с аскетической традицией в христианстве.



Артемида. Садовый корпус Академии художеств, Санкт-Петербург

Частная фронда Артемиды (отказ от роли, отведенной женщинам) затронула сферу интересов старшей богини – Афродиты. Отсюда конфликт, в котором Ипполит, естественно, на стороне своей подруги. Мы не знаем, додумались они до этого вместе (в ходе долгих бесед на лоне природы) или молодой человек творчески развил мысль так, что получилась вопиющая ересь: боги бывают хорошие и плохие, а человеку дано право их оценивать и выбирать.

Отношения в нашей паре платонические, что естественно сразу из-за нескольких факторов:

1. Возраст героя. Именно в юности романтика легко отделяется от «грязной» эротики. «Любовь – это только лицо на стене, // Любовь – это взгляд с экрана» («Наутилус Помпилиус»).

2. Специфические взгляды на близость, усвоенные героем от его олимпийской подруги.

3. Колоссальная дистанция, не просто социальная, но, выражаясь современным языком, межвидовая.



Жозеф Дезире Кур. Смерть Ипполита

Интересно, что Актеон, не симпатичный «прекраснейшей из дев» (Мережковский Д.С., 66), мог себе на беду оценить ее физическую привлекательность. Ипполит же говорит, что счастлив «голосу внимать, лица не видя» (Анненский И.Ф., 86), хотя знает, как выглядит его из-бранница: «...Милая царица, для твоих // Волос златисто-белых...» (Анненский И.Ф., 82). Между тем в античной традиции общение смертных героев с божествами бывает довольно тесным, зачастую бытовым и даже сексуальным. Наш случай – исключительный.

И к чему же приводит Еврипид эту сверхчеловеческую *love story*?

Явление Артемиды сперва Тесею, потом Ипполиту – вроде бы пример «бога из машины». Классический прием античной (и не только) драматургии. Что бог (король, секретарь обкома КПСС, etc.) должен сделать? Разрулить ситуацию и вывести внятную мораль для благодарной аудитории. Именно так обычно трактуется финал «Ипполита».

Но дистанционный роман Артемиды серьезнее физических интрижек ее отца и брата со смертными (обоих полов). И роль ее в пьесе не протокольная («*Deus ex machina*»), а принципиальная. Да, поначалу она ведет себя, как ей и положено по канону. Высокомерно (она же «надменная», «гордая», etc.) объясняет Тесею, почему тот неправ по отношению

к сыну. Но по ходу монолога меняется тон и жанр. Богиня оправдывается (хотя ее не обвиняют, да и кто бы посмел?) [1332–1335; выделено нами. – А. Б., И. С.]:

| И.Ф. Анненский                                                                                                                                                   | Д.С. Мережковский                                                                                                                                                   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| О, если бы не страх, что оскорблю<br>Я Зевса, как хранителя законов,<br>Иль, думаешь, я бы подъяла <b>стыд</b> ,<br>Любимого из смертных уступая<br>Богам земли? | Не то, поверь, не стала бы<br>терпеть <sup>23</sup><br>Я, гордая, такого <b>униженья</b> ,<br>Чтоб из людей того, кто для меня<br>Дороже всех, невинного казнили.   |
| А.И. Пиотровский                                                                                                                                                 | Вланес                                                                                                                                                              |
| И не страшись я Зевса, никогда<br>бы, знай,<br><b>Стыда</b> не приняла я и богам<br>земли<br>Того не уступила, кто из<br>смертных всех<br>Был для меня милее.    | Пойми, что если б я так Зевса не<br>боялась,<br>не допустила б я такого<br><b>униженья</b> –<br>позволить умереть тому, кто был<br>мне ближе<br>всех жителей земли! |

Оригинал и подстрочный перевод:

|                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ἐπεὶ, σάφ' ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη<br>οὐκ ἄν ποτ' ἦλθον ἐς τόδ' αἰσχύνης ἐγὼ<br>ὥστ' ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν<br>ἐμοὶ<br>θανεῖν ἔᾶσαι. | Ибо, пойми как следует, если бы<br>я не боялась Зевса, я бы никогда<br>не дошла до такого <b>позора</b> –<br>позволить умереть человеку,<br>который для меня милее всех<br>смертных. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Перед этим она сообщает, что у богов есть закон: не противиться осуществлению желаний друг друга; Зевс же, как «гарант правопорядка», надо полагать, следит за его соблюдением. Но никаких упоминаний о подобном законе взаимного непротивления в древнегреческих мифах нет. Наоборот, примеры прямо противоположного поведения небожителей, вплоть до драк, встречаются многократно: в гомеровском эпосе, «Орестее» Эсхила, мифах о Геракле и др. (см. у В.Н. Ярхо выразительный пример: Афина – Посейдон, между ними Одиссей)<sup>24</sup>. Важно отметить,

однако, что в тексте «Ипполита» слова о существовании этого закона вложены в уста конкретной героини и потому должны восприниматься в контексте всей ее речи и сложившейся ситуации. «Артемиде не может... выразить возмущение действиями Афродиты, не представив какого-то объяснения собственной неспособности этому противостоять» (У.С. Барретт)<sup>25</sup>.

Она признается в любви к Ипполиту, в ненависти к Афродите, в том, что сама страдает вместе с отцом героя, выдает олимпийские технологии власти (довольно циничные). И когда приносят смертельно раненого юношу, происходит замечательный диалог, в котором реплики Артемиды – сплошные несообразности и противоречия. Некоторые отмечены в литературе: «...в стихе 1396 она говорит, что страдает, но не имеет права плакать. Эти слова скорее подходят смертной женщине, глубоко переживающей утрату близкого и едва сдерживающей свои слезы. Здесь Еврипид также не считается с традицией образа Артемиды – Артемиде у Гомера плачет (II. XXI.496; XXI.505)» (Н.А. Демина)<sup>26</sup>. Поэмы Гомера для афинской аудитории – настольная книга, невозможно поверить, что драматург забыл столь яркий эпизод.

Дальше следует утверждение, что богине нельзя смотреть на смерть. Одна из главных специализаций Артемиды – «смиряющая стрелами» (Вланес, 1451, прим. 154), т.е. смертей она видела больше, чем ветеран спецназа.

О Артемиде, богиня великая, дочь громовержца,  
Тихой стрелою твоею меня порази и из тела  
Выведи душу мою...<sup>27</sup>

А.Ф. Лосев даже обозвал ее богиней смерти<sup>28</sup>.

Пытаясь утешить умирающего, она – в полном соответствии со своей военно-учетной специальностью – обещает отомстить, сделав то же самое, за что осуждала Афродиту: застрелить ни в чем не повинного человека, все равно кого, лишь бы он был дорог ненавистной сопернице.

Если исходить из презумпции авторской добросовестности (а Еврипид не давал оснований в себе сомневаться), то как все это понимать? Б. Нокс трактовал сцену прощания таким образом: Артемиде с холодной настойчивостью отделяет себя от умирающего друга, они с Афродитой – «роли, которые можно легко поменять <...> Эти божества в обоих смыслах слова, буквальном и метафорическом, бесчеловечны»<sup>29</sup>. В.Н. Ярхо прямо обвиняет Артемиду в «предательском попустительстве»<sup>30</sup>.



Абель де Пюжоль.  
Асклепий оживляет Ипполита

Тогда ее речи – эталон цинизма и лицемерия. Но для этого они кажутся слишком эмоциональными и непродуманными.

Мы не вправе полемизировать с авторитетными исследователями Древней Греции по поводу того, как эллины воспринимали своих богов, для нас важно, что тогдашние теология и этика не вполне понятны современной аудитории. Для нее олимпийские красавицы будут прежде всего живыми женщинами. Поведение Афродиты аморально, но мотивировано всем текстом и легко может быть представлено актрисой: вот я – красивая, умная, взрослая, и вдруг какая-то девчонка (по основной мифологической версии Артемида ей – внучатая племянница) сама не проявляет уважения, да еще поклонника подстрекает, чтобы он, ничтожный, оценивал хозяев жизни.

Предположим, мы согласились с версией, что подруга главного героя предательница, которой не хватило ума даже на связное оправдание. Но из этого следует, во-первых, конфликт с автором пьесы, а во-вторых, крушение центрального образа – ведь Ипполит до последних мгновений жизни предан своей избраннице (1451). Выходит, никакой он не герой,





Подвиги Тесея. V в. до н. э.

а жертва собственной глупости: проводя современную аналогию, один из тех молодых людей, которых можно легко обмануть: «Привет, я дочка Трампа, пожалуйста, в знак нашей любви подожги банкомат...» За что же в таком случае его воспевают Хор? Какой интерес представляют его взгляды? И в чем состоит трагедия? При таком подходе она лишается смысла.

Остается одно-единственное объяснение финала – опирающееся на текст и психологически достоверное. Артемида – в растерянности, переходящей в отчаяние, она (да простят нас олимпийские боги) сама не понимает, что говорит. Как у Чехова: «О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове...»<sup>31</sup>

Самый дорогой ей человек умирает у нее на глазах, значительная доля вины – на ней, как бы она ни оправдывалась. Ведь это она вовлекла влюбленного в нее юношу в смертельно опасное противостояние и не сумела его защитить. Вне зависимости от «закона», она могла предупредить Ипполита, чтобы тот не повторял за ней оскорбительные выпады против других богов.

Выходя за рамки произведения, отметим, что в мифологической традиции у каждого бога, кроме олимпийского величия, есть личные

особенности: Гефест – работяга, Арес – буйный, Гермес – жуликоватый, etc. Артемида в основной своей ипостаси – юная девушка, отсюда образ жизни и круг интересов. Ее поступки, как добрые, так и злые (вплоть до жутких), – импульсивные, лицемерие ей совершенно не свойственно.

Логичнее предположить, что другу она не успела помочь просто по легкомыслию. Отвлечшись на что-нибудь, заигравшись.

Артемида в финале трагедии Еврипида уходит именно для того, чтобы не расплакаться, окончательно теряя олимпийское достоинство.

Поставлена под сомнение не только ее самооценка («я, гордая, такого униженья...») – треснул весь порядок, по отношению к которому она осуществляет «силовое сопровождение» (как сказали бы в XXI в.). Юная богиня (бедная девочка) воспроизводит формулировки тогдашних методичек (про справедливых богов, которые зря не наказывают (1339–1341)) в анекдотическом противоречии с обстоятельствами и ее собственными словами про конкретные проявления этой справедливости: «Если хочет бог, злодеем станет всякий» (Вланес, 1433–1434). Она осуждает Тесея за то, что он признал сына виновным без суда и следствия, но чем лучше Посейдон? Разве он проверил информацию, прежде чем привести в исполнение смертный приговор Ипполиту? Или бог – тупое механическое орудие вроде кирпича?

Артемида с Ипполитом успели подсчитать жертв: трое (сам Ипполит, Тесей, Федра (1403–1404)). На самом деле – четверо. Не зря в пьесе повторяется мысль об исключительном могуществе Афродиты (Анненский И.Ф., 359–361):

Киприда – ты не бог,  
Ты больше бога. Кто б ты ни была,  
Но Федру, и меня, и дом сгубила.

Такое специфическое торжество богини любви.

Особый интерес представляет образ Тесея. В столкновении с сыном-вольнодумцем он – типичный охранитель; читатель и зритель оценит, как мало изменился этот образ мысли на протяжении тысячелетий, но афинского царя можно понять в контексте героической биографии, известной во времена Еврипида каждому его земляку. Смелый и умный, Тесей посвятил жизнь тому, чтобы обеспечить благополучие своего небольшого кусочка Эллады в рамках существующего миропорядка. И вот в финале выясняется, что он не может защитить от этого порядка даже собственную семью.



Б. Нокс: «То, что произошло, не аномалия, так действует система божественного управления миром»<sup>32</sup> (ср. у М. Халлерана: «Могущество богов очевидно, их правота – нет»)<sup>33</sup>. Свое поражение в столкновении не только с конкретным божеством, а со всей «системой управления» Ипполит переносит достойно.

| И.Ф. Анненский                                                                                                                    | Д.С. Мережковский                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Т е с е й<br/>Затмение, ужасный дар богов...<br/>И п п о л и т<br/>Увы! Увы!<br/>Их наши-то проклятья не достигнут...</p>      | <p>Т е с е й<br/>Богами был мой разум омрачен!..<br/>И п п о л и т<br/>Зачем проклясть богов не могут люди!</p>                                |
| А.И. Пиотровский                                                                                                                  | Вланес                                                                                                                                         |
| <p>Т е с е й<br/>Да, божья воля отемнила разум мой.<br/>И п п о л и т<br/>Ой-ой!<br/>Людей проклятья пусть богов настигли бы!</p> | <p>Т е с е й<br/>Да, боги у меня весь разум отобрали!<br/>И п п о л и т<br/>Как тошно мне!<br/>Зачем нам не дано проклясть богов казнящих!</p> |

Оригинал и подстрочный перевод:

|                                                                                                            |                                                                                                                                                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Θη. δόξης γὰρ ἤμεν πρὸς θεῶν<br/>ἐσφαλμένοι.<br/>Ил. φεῦ·<br/>εἴθ' ἦν ἀραῖον δαίμονιν βροτῶν γένος.</p> | <p>Т е с е й<br/>Ведь мы были введены в заблуждение богами.<br/>И п п о л и т<br/>Увы!<br/>Если бы род смертных мог навлечь проклятье на богов.</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Он понимает суть происходящего (1414–1415): – но не хочет дополнительно ранить ту, которую любит, позволяя себе легкий укор (Анненский И.Ф., 1440–1441).

Будь счастлива, блаженная, и ты  
Там, в голубом эфире... Ты любила  
Меня и долго, но легко оставишь...

Оригинал и подстрочный перевод:

|                                                                             |                                                                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| χαίρουσα καὶ σὺ στεῖχε, παρθέν' ὀλβία·<br>μακρὰν δὲ λείπεις ῥαδίως ὁμίλιαν. | И ты, блаженная дева, иди –<br>и прощай;<br>Долгие же [наши] отношения ты<br>легко оставляешь. |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|

Такого героя, который ничего не завоевал и никого не убил, смутяян Еврипид поднимает и над великим политиком Тесеем (для Афин примерно как Дж. Вашингтон для Соединенных Штатов или Ленин для СССР), и над всеми богами, включая его избранницу. И венчает в финале: «Будут слезы журчать и струиться, потому что страдания героев останутся в легендах навеки» (Вланес, 1464–1466).

Без натужной модернизации открывается широкий простор для современной (даже опасно современной) постановки древней пьесы. Новые технологии предоставляют невиданные прежде возможности сценического воплощения мифа. Посейдон на гребне гигантской волны, чудище, атакующее колесницу, превращения живых женщин в собственные статуи (и обратно).

При этом текст трагедии дает основания решать ее ключевые эпизоды приемами психологического театра. Нашим актерам, воспитанным в системе Станиславского, здесь есть что играть. Согласитесь, интересная задача – показать характер Ипполита не просто героическим, но живым, порою смешным. Сыграть, как его подруга у нас на глазах превратится из надменной повелительницы в растерянную девочку. То, как Федра пытается противостоять безумию, напоминает популярный сюжет триллеров, в которых внешняя злая сила проникает в мозг и постепенно подчиняет себе человека («Сияние» или «Томминокеры» Стивена Кинга).

Казалось бы, зачем нам Еврипид? Стоит ли вновь перечитывать старые сказки? Ведь не чудище Посейдона угрожает нашим гражданам на большой дороге, а совсем другие персонажи. Однако сказками скорее являются произведения, претендующие на бытовую достоверность, например, современные детективы: чем точнее узнаваемые детали, тем фантастичнее общая картина.



Л.С. Бакст. Эскиз костюма Вестника.  
«Ипполит». Александринский театр.  
1902

Если в пьесе Еврипида нас смущают сверхъестественные существа, легко представить их не богами, а статусными персонами, элитой, селебрити – мало ли титулов у хозяев жизни. Это вполне логично уляжется в сюжет: «VIP-персона» определенного ранга легко расправляется с непочтительным юнцом (а заодно и с целой семьей, кто там считает). И механизм расправы – не ножом из-за угла, а официальным порядком, через бога Посейдона, и не за то, чем Ипполит на самом деле разгневал высшие силы, а за фейковое «сексуальное преступление». Me too.

Что еще кажется устаревшим? Молодежный эскапизм, будто списанный древнегреческим драматургом с субкультур XX–XXI вв? Или то, что «человек с ружьем» (с луком, с фессалийским копьем) мучительно разрывается между лояльностью и реальностью?

Представив пьесу Еврипида как историю молодой любви – первой и последней, – можно сохранить философскую и богословскую проблематику, включая вечный вопрос оправдания божества (теодицеи). «Ипполит» на то и трагедия, что гибель героя – результат не частной, а тотальной несправедливости, и отмщение за него возможно только через умножение бессмысленного зла.

- <sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / [Под ред. и с предисл. Мих. Лифшица; Пер. с нем. Б.Г. Столпнера]. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 274.
- <sup>2</sup> См.: «Ипполит», Еврипид (Эврипид), Озаровский Ю.Э., 14.10.1902 // Коллекция Александринского театра: [Сайт]. URL: <https://collection.alexandrinsky.ru/entity/SPEKTACL/3564919> (дата обращения: 19.02.2025).
- <sup>3</sup> Мережковский Д.С. Трагедия целомудрия и сладострастия // Мережковский Д.С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы / Изд. подгот. Е.А. Андрущенко. СПб.: Наука, 2007. (Литературные памятники). С. 302.
- <sup>4</sup> Бронзов А.А. «Нужно» ли «учиться христианству из Ипполита» – Еврипидовой трагедии? // Христианское чтение. 1903. №4. С. 614–628; №5. С. 760–786; №8. С. 173–199.
- <sup>5</sup> Еврипид. Ипполит // Еврипид. Трагедии: В 2 т. / Пер. с древнегреч. И. Анненского; Изд. подгот. М.Л. Гаспаров, В.Н. Ярхо. Т. 1. М.: Ладомир; Наука, 1999. (Литературные памятники). С. 168–230.
- <sup>6</sup> Еврипид. Ипполит // Эсхил. Софокл. Еврипид. Трагедии / Пер. с греч. Д. Мережковского; Вступ. ст. и примеч. А.В. Успенской; Сост. и подгот. текста Г.Г. Мартынова. М.: Ломоносовъ, 2009. С. 346–400.
- <sup>7</sup> [Еврипид.] Ипполит / Пер. с древнегреч. [и примеч.] Вланеса // URL: [https://evripid.com/wp-content/uploads/2023/07/HIPPOLYTOS\\_with\\_notes\\_July\\_2023.pdf](https://evripid.com/wp-content/uploads/2023/07/HIPPOLYTOS_with_notes_July_2023.pdf) (дата обращения: 19.02.2025).
- <sup>8</sup> Еврипид. Ипполит // Еврипид в переводе Адриана Пиотровского / Публ., подгот. текста, сост. и примеч. К.В. Львова; вступ. ст. Л.Б. Сумм. М.: ОГИ, 2024. С. 380–453.
- <sup>9</sup> Euripides. Hippolytus / Ed. W. Stockert. Stuttgartiae; Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1994. (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- <sup>10</sup> Euripides. Hippolytus / Ed. with Introd. and Comment. by W.S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964 (далее – Barrett); Euripides. Hippolytus / With Introd., Transl. and Comment. by M. R. Halleran. Warminster: Aris & Phillips, 1995 (далее – Halleran).
- <sup>11</sup> Гиленсон Б.А. История античной литературы: Учеб. пособие для вузов: В 2 кн. Кн. 1: Древняя Греция. М.: Флинта; Наука, 2001. С. 248.
- <sup>12</sup> Здесь и далее при цитировании «Ипполита» в скобках указываются фамилия переводчика (при необходимости номера) и номера строк (согласно нумерации, принятой в изданиях греческого оригинала).
- <sup>13</sup> Лосев А.Ф. Афродита // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1: А–К. С. 132.

- <sup>14</sup> См., напр.: Варсегов Н. Танцую с иконой, богохульница Зоя окаменела // *Комсомольская правда*. 2004. 1 ноября. URL: <https://www.kp.ru/daily/23394/33533/> (дата обращения: 19.02.2025).
- <sup>15</sup> В данном случае эпитет «безусый» представляет собой произвольное дополнение переводчика (в оригинале: Ἰππόλυτος ‘Ипполит’). Ср. в других переводах: «надменный Ипполит» (Анненский), просто «Ипполит» (Мережковский).
- <sup>16</sup> При всей схожести основных значений слов τέκνον и παῖς следует учитывать, что у трагиков τέκνον употреблялось преимущественно тогда, когда речь шла о ребенке в связи с его матерью (видимо, потому, что τέκνον образовано от глагола τίκτω «рождать», «рожать»); из-за этого один и тот же человек мог быть назван, например, «παῖς Агамемнона и τέκνον Клитемнестры» (A Greek-English Lexicon / Compiled by H.G. Liddell and R. Scott, revised... by H.S. Jones...; With a revised supplement 1996. Oxford, 1996. P. 1768). Впрочем, конкорданс к Еврипиду показывает, что у этого автора τέκνον могло означать и ребенка по отношению к его отцу (см.: Allen J.T., Italie G. A Concordance to Euripides. Berkeley; Los Angeles; London, 1954. P. 610).
- <sup>17</sup> Halleran. P. 151.
- <sup>18</sup> Расин Ж. Федра, предисловие / Пер. М.А. Донского // Расин Ж. Трагедии / Изд. подгот. Н.А. Жирмунская, Ю.Б. Корнеев. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1977. (Литературные памятники). С. 244.
- <sup>19</sup> Halleran. P. 148.
- <sup>20</sup> Barrett. P. 157.
- <sup>21</sup> Слово «сын» добавлено переводчиком; оно отсутствует в оригинале и не требуется контекстом. Перевод поэзии должен уложиться в размер. Но в данном случае возможен другой мотив. См. выше о концепции Мережковского, под которую вольно или невольно подстраиваются поэтические образы.
- <sup>22</sup> Каллимах. Гимны III, 4–6: «...Еще девочкой малой, // Сидя на отчих коленях, она лепетала умильно: // “Папенька, ты подари мне дар векового девства...”» (рус. пер. С.С. Аверинцева цитируется по изд.: Александрийская поэзия: Переводы с древнегреческого / Сост. и предисл. М. Грабарь-Пассек. М.: Худ. лит., 1972. С. 107). Если принимать всерьез установку «секс = грех и грязь», «безбрачие = чистота», героиня могла бы со стопроцентной эффективностью отделить себя от загрязнителей, избрав облик Гидры или Харибды. Но она, напротив, одна из самых красивых олимпийских богинь,

и именно в таком качестве прославляется юными поклонниками (61–71 и др.).

- <sup>23</sup> При таком переводе исчезает мотив страха Артемиды перед Зевсом. Между тем теоретически не исключена версия, что конфликт между богинями доведен до высшей инстанции, которая приняла решение в пользу Афродиты, и не потому что та ближе к престолу, а потому что Артемида взяла под покровительство опасного еретика.
- <sup>24</sup> *Ярхо В.Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худ. лит., 1978. С. 258.
- <sup>25</sup> Barrett. P. 401.
- <sup>26</sup> *Демина Н.А.* Образ Артемиды в трагедии Еврипида «Ипполит» // Ан-тичный мир и археология: Межвуз. науч. сб. Вып. 8. Саратов, 1990. С. 99.
- <sup>27</sup> *Гомер.* Одиссея XX, 61–63 (рус. пер. В.А. Жуковского цитируется по изд.: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 6: Переводы из Гомера: «Илиада». «Одиссея» / Ред. В.С. Киселев, А. С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 290).
- <sup>28</sup> См.: *Лосев А. Ф.* Гомер. М.: Учпедгиз, 1960. С. 293.
- <sup>29</sup> *Knox В.М. W.* The Hippolytus of Euripides // Oxford Readings in Greek Tragedy / Ed. by E. Segal. [Oxford]: Oxford University Press, 1983. P. 331, 330.
- <sup>30</sup> См.: *Ярхо В.Н.* Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1. С. 579–580.
- <sup>31</sup> *Чехов А.П.* Три сестры. Действие 3 (*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13: Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1986. С. 166).
- <sup>32</sup> *Knox В.М. W.* Op. cit. P. 327.
- <sup>33</sup> Halleran. P. 41.

Александр Серенко

## **Перевод зарубежной пьесы как воплощение режиссерской трактовки: «Король Лир» Льва Додина**

**Трагедия Уильяма Шекспира «Король Лир» в первые два десятилетия XXI в. появляется в репертуаре русских театров чуть ли не каждый театральный сезон. В современной постановочной практике активно используется многообразие русских переводов трагедии. Зачем?**

Польский теоретик театра и переводчик Ян Котт пишет: «Перевод – это всегда интерпретация. И не только – смысла. Перевод – не просто перемещение в другой язык, лексику и синтаксис, но, прежде всего, перемещение в другое время. <...> Перевод всегда современен, даже если переводчик об этом не знает или предпочитает забыть»<sup>1</sup>. Таким образом, новый перевод возникает тогда, когда переводчик ощущает острую необходимость через переводимое им произведение высказаться о том времени, в котором он живет.

В современном театре на первый план часто выходит воля режиссера, который уже не интерпретатор, но автор спектакля, сочинитель. Переводы в этом случае являются лишь отправной точкой для режиссерского воображения, материалом, посредством которого можно говорить с собой, труппой и зрителем.

Ярким примером такой авторской работы могут считаться спектакли Льва Додина «Король Лир», поставленные в Малом драматическом театре – Театре Европы в 2006 и 2023 гг. Перевод шекспировского «Короля Лира» для этих спектаклей специально по заказу театра сделала филолог-переводчик Дина Додина.

### **«Убить поэтичность...»**

Известно, что репетиции спектакля «Король Лир», появившегося в репертуаре МДТ в 2006 г., продолжались несколько лет. Сначала работа велась по поэтическому переводу Бориса Пастернака, но скрупулезный подход Льва Додина к изучению материала, к подробному исследованию природы взаимоотношений в «Лире» породил необходимость создания подстрочника к трагедии, с которым и продолжились репетиции. По-видимому, мир, постепенно рождавшийся у режиссера и актеров, удачно ложившийся в длинные строчки прозы, уже не мог сойтись с формой пастернаковского стиха, уместиться в ней. К тому же, Додин со своей труппой сосредоточился на том, как глобальные «тектонические» сдвиги в мире «Короля Лира» – борьба за королевскую власть, раздробленность внутри государства, захватившая страну война – связаны с частными конфликтами внутри семей Лира и Глостера. Закономерно, что прозаическая форма в большей степени соответствовала миру прозаических, казалось бы, проблем, из которых впоследствии и возникла трагедия. Новый перевод был нужен Додину и для того, чтобы приблизить речь персонажей к более естественной, чуть ли не бытовой, «приземлить» и очеловечить их: «Мы сначала сделали прямой подстрочный перевод,





«Король Лир». Малый драматический театр – Театр Европы.  
Сцена из спектакля. Фото взяты из открытых источников

чтобы пробиться к простым смыслам. И долго репетировали по подстрочнику. А затем поняли, что от подстрочника вернуться к переводу Пастернака уже не можем, потому что знаем целый ряд других смыслов, которые Пастернаком или изъяты, или изложены по-иному. На него влиял его собственный мощный гений, русская поэтическая традиция и, конечно, пуританское сталинское время. Мы боялись уйти в трепыхание условно возвышенных чувств. <...> Нам очень хотелось сначала заставить себя услышать простые и грубые смыслы шекспировских слов, а потом донести их до зрителя. Убить поэтичность – таково было одно из наших стремлений. Убить поэтичность, чтобы пробиться к поэзии»<sup>2</sup>.

Попытка «убить поэтичность» увенчалась успехом – главной чертой звучащего со сцены текста стали его резкость и прямолинейность, временами граничащие с откровенной грубостью. Драматург, публицист и переводчик Е.Г. Скульская в одной из своих статей заметила: «Когда стихи переводятся в прозу, они неизбежно теряют свою красоту, кружево разрывается, обнажая примитивную или даже уродливую словесную плотть»<sup>3</sup>. Именно эта «плоть» и была необходима для замысла Додина: «новый перевод трагедии, созданный специально для постановки, приблизил язык спектакля к шекспировскому оригиналу, предельно острому, беспощадному, нетерпящему недосказанности»<sup>4</sup>. В то же время непросто согласиться с тем, что этот перевод действительно

приближает нас к пониманию Шекспира. Каким бы ни был новый прозаический вариант трагедии, он уже формой своей перечит Шекспиру. Таким образом, новый перевод – скорее, попытка «препарировать» шекспировскую мысль, сосредоточиться на нюансах взаимоотношений и в какой-то степени превратить трагедию в драму – об этом после премьеры писала М. Дмитриевская: «...высокий стиль Шекспира переходит в сленговую речь, поэзия – в прозу, трагедия — в драму (спектакль Додина – драма)»<sup>5</sup>.

## Шекспир или не Шекспир?

Сравнивая перевод Дины Додиной и английский текст трагедии, можно заметить, что прозаический подстрочник – местами приближенный к оригиналу, местами литературно обработанный, местами даже досочиненный, – в итоге не имеет какой-то единой стилистики. С одной стороны, проза, действительно, помогла «заговорить со сцены МДТ внятным, современным языком. Без архаизмов и выпренности»<sup>6</sup>. С другой, Дина Додина стремилась перевести трагедию (или, во всяком случае, некоторые места из трагедии) «подтекстово» буквально, что временами делает речь персонажей несколько странной, звучащей не по-русски.

Оригинальный текст (Акт I, сцена 1):

Cordelia.

Unhappy that I am, I cannot **heave**

**My heart into my mouth**<sup>7</sup>.

Перевод Д. Додиной:

Корделия. Как я ни горюю об этом, я не в силах **вывалить сердце себе в рот**.

Уже в самом начале трагедии попытка буквального перевода слов Корделии рождает некоторую трудность для ее восприятия, однако это не случайность. Дело в том, что английский глагол «heave» имеет несколько значений, среди них: «перемещать тяжести», «с трудом издавать звук» и даже «напряженно тужиться при рвоте». Формулировка «вывалить сердце себе в рот», действительно, рождает ассоциацию с очень напряженным действием, даже рвотой, важную для понимания того, что происходит с Корделией в этой сцене. Таким образом, именно странное косноязычие ее речи свидетельствует о невозможности ответить отцу то, что он хочет услышать.

К слову, иные переводчики совершенно игнорируют этот смысл, значительно опрощая и смягчая высказывание Корделии. В первом стихотворном переводе «Короля Лира», выполненном Василием Якимовым в 1833 г., эта реплика звучит более складно: «Язык мой сердца высказать не может»<sup>8</sup>. У Михаила Кузмина (1934 г.) – «То, что в сердце есть, / До губ нейдет»<sup>9</sup>; у Бориса Пастернака (1941 г.) – «не умею / Высказываться вслух»<sup>10</sup>; у Осии Сороки (ок. 1980 г.) – «не способна / Я душу выворачивать свою»<sup>11</sup>. Современный поэт Григорий Кружков (2013 г.) вовсе превращает эту фразу в риторический вопрос: «Как приневолить сердце / Жить напоказ?»<sup>12</sup>

Приведу иной пример буквального перевода в тексте Дины Додиной:

Оригинальный текст (Акт I, сцена 1):

Lear.

Know we have divided

In three our kingdom; and 'tis our fast intent

**To shake all cares and business from our age,**

Conferring them on younger strengths while we

Unburthen'd crawl toward death<sup>13</sup>.

Перевод Д. Додиной:

Лир. Знайте, что я разделил наше королевство на три части. Я намерен немедленно **отрясти все заботы и дела с плеч моего возраста**, чтобы переложить их на ваши молодые плечи, пока я налегке ползу к смерти.

Как видно, здесь тоже есть попытка перевести текст буквально. В то же время, Д. Додина использует известный русский фразеологизм «отряхнуть с плеч», причудливо коверкая и превращая его в странное «отрясти с плеч моего возраста». Она, скорее, постоянно пытается обнаружить некую аналогию с теми художественными приемами, которые есть в пьесе Шекспира, то есть не только переводить конкретный английский текст русскими словами, но и находить собственные стилистические, ритмические решения для каждой сцены трагедии, которые, с одной стороны, должны опираться на поэтику Шекспира, с другой же – соответствовать режиссерскому замыслу Льва Додина. То, как происходит это соединение автора, переводчика и режиссера, можно проследить на примере перевода реплик Шута.

## Шутки шута

Шут в шекспировской традиции всегда предстает иным, отличным от других героев: он будто бы играет «спектакль в спектакле», комментируя происходящее в пьесе. Об этом пишет Ян Котт: «Шутовство – это и философия, и профессия. <...> Ситуация шута двузначна и внутренне противоречива. Это противоречие между профессией и философией. Профессия шута, так же как профессия интеллектуала, в том, что он развлекает; его философия – в том, что он говорит правду, демистифицирует»<sup>14</sup>. В спектакле МДТ развлекательность почти полностью убрана и доминантой додинского Шута становится безжалостная, болезненная прямолинейность. Это проявляется и в переводе Додиной: желание обнажить правду подчеркивается нарочитой грубостью текста.

Большинство песен Шута, сочиненных Шекспиром в стихотворной форме, переводятся Додиной прозаически. Однако песенная ритмическая структура в спектакле МДТ сохраняется: Шут пропевает прозаический текст, аккомпанируя себе на фортепиано. Таким образом, Додин, пользуясь прозаическим текстом, находит способ по-своему воплотить на сцене то, что есть в оригинале у Шекспира.

Оригинальный текст (Акт I, сцена 4):

King Lear.

When were you wont to be so full of songs, sirrah?

Fool.

I have used it, nuncle, ever since thou madest thy daughters thy mothers:  
for when thou gavest them the rod, and put'st down thine own breeches,

[Singing]

Then they for sudden joy did weep,

And I for sorrow sung,

That such a king should play bo-peep,

And go the fools among<sup>15</sup>.

Перевод Д. Додиной

(символом «» обозначен музыкальный аккорд):

Лир. Ты с каких это пор так распелся, любезный?

Шут. *(говорит без аккомпанемента)* Я распелся, дяденька, с тех пор, с каких ты превратил своих дочерей – в матерей. Силой пихнул им в руки розги и спустил с себя штаны при всем честном народе.  
*(поет)*

Они же рыдают 🎵 от неожиданно привалившего счастья, 🎵 а я пою 🎵 от горя, 🎵 что такой вот король 🎵 играет в песочек 🎵 и ведет себя ка-а-а-ак...

Лир. Дурак?

Шут. Ка-а-а-ак... «...удак»! 🎵

Позволю себе еще один пример перевода песенки Шута – на этот раз стихотворный. К слову, у Додиной Шут – единственный персонаж, которому изредка позволено говорить, точнее, петь своеобразными стихами.

| Оригинальный текст<br>(Акт II, сцена 4)                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Перевод Д. Додиной                                                                                                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Fool.</b><br/>That sir which serves and seeks for gain,<br/>And follows but for form,<br/>Will pack when it begins to rain<br/>And leave thee in the storm.<br/>But I will tarry; the fool will stay,<br/>And let the wise man fly.<br/>The knave turns fool that runs away;<br/>The fool no knave, perdy<sup>16</sup>.</p> | <p><b>Шут.</b><br/>Ради денег жопу лижем,<br/>Ради места жопу рвем,<br/>А за так – в упор не вижу<br/>Эту гадость даже днем.<br/>Пусть так, но все ж я не могу<br/>Понять, чего я не бегу?..<br/>Судьбы и жопы нет иной –<br/>Твой Шут и Кент всегда с тобой.</p> |

Здесь вовсе нет перевода шекспировского текста – это авторский текст Дины Додиной, возникший, по-видимому, как своеобразный оммаж, как попытка обострить смысл, – именно для этого стиль куплета Шута близок к блатному, уличному, частушечному. Подобный текст не предполагает никакого пространства для трактовки: смысл очевиден, а способ его выражения прямолинеен.

В подтверждение приведу еще одну реплику Шута в переводе Д. Додиной:

Оригинальный текст (Акт I, сцена 5):

Fool. ...I can tell why a snail has a house.

Lear. Why?

Fool. Why, to put's head in; not to give it away to his daughters, and leave his horns without a case<sup>17</sup>.

Перевод Д. Додиной:

Шут. У кого член находит убежище прежде, чем голова находит крышу, получит блох – и на член, и в голову.

Острота и резкость фразы, с одной стороны, делает смысл совершенно прозрачным, обнажает его до предела. С другой, в оригинале шекспировский Шут часто бывает гораздо сметливее и умнее в способе выражения собственных мыслей.

Перевод этого места у Пастернака оказывается куда ближе к подстрочнику:

Шут. А зачем улитке домик, я знаю.

Лир. Зачем?

Шут. Чтобы было куда всовывать голову, а не подставлять ее под удары дочерям вместе с незащищенными рожками<sup>18</sup>.

Очевидная грубость текста Дины Додиной в погоне за обнаружением голой шекспировской мысли становится причиной того, что актер лишается возможности особой шекспировской игры ума, иронического расслоения между произносимым текстом и действительным смыслом высказывания.

## **Грубый текст и грубый смысл**

Надо сказать, что грубость перевода в спектакле 2006 г. соединяется (и отчасти оправдывается этим) сильным акцентом на «физиологичность» постановки: Освальд, а затем Кент омывают Лиру ноги, далее Кент несколько раз нарочито выталкивает Освальда ногой под зад, Эдмунд наносит себе удар ножом и демонстрирует Глостеру кровь, Эдгар полностью обнажается в сцене превращения в Бедного Тома, затем и Лир, и его оставшаяся «свита» догола раздеваются, сцены любовной близости решены буквально – дочери Лира раздвигают ноги перед Эдмундом. Акцент на физиологию в спектакле и есть парадоксальный ответ на шекспировский вопрос – что же есть человек? И в трагедии Шекспира «Король Лир», и у Додина в спектакле он оказывается обнаженным, изможденным и униженным, буквально «бездомным нагим горемыкой». В таком мире всевозможные синонимы к слову «ублюдок» или вовсе нецензурный «выблядок», подчеркивающие происхождение Эдмунда, сальности Шута, разъяренная ругань и Кента, и Лира существуют уместно.

Оригинальный текст (Акт II, сцена 2):

Kent.

Draw, you rascal: **you** come with letters against the king; and **take vanity the puppet's part** against the royalty of her father: draw, you rogue, or I'll so **carbonado** your shanks: draw, you rascal; come your ways<sup>19</sup>.

Перевод Д. Додиной:

Кент. Ты привез письмо против короля, ты перешел на сторону дочери против ее венценосного отца. Дерись, мерзавец, иначе я все говно из тебя выбью.

Для сравнения приведу и перевод Б. Пастернака, который кажется более близким к шекспировской реплике:

Кент. Вынимай меч, мошенник! При тебе письма против короля. Ты пособник этой спесивой куклы, строящей козни против своего царственного отца. Защищайся, каналья, а то я искрошу и поджарю тебя. Держись, бездельник, отражай мои удары!<sup>20</sup>

М.М. Морозов, создавший два подробных подстрочных перевода к шекспировским «Гамлету» и «Отелло», в своих комментариях к английскому тексту «Короля Лира» придерживался того же толкования, что и Пастернак. Согласно примечаниям Морозова, *you take vanity the puppet's part* должно быть переведено следующим образом: «ты становишься на сторону этой тщеславной куклы (т.е. Гонерильи)»<sup>21</sup>.

Обращу внимание, что шекспировская реплика и перевод Пастернака гораздо гибче по смыслу, они богаче стилистическими оттенками: «на сторону дочери», использованное Д. Додиной, эмоционально нейтрально, в отличие от выражения «на сторону этой спесивой (у Морозова – тщеславной) куклы». У Додиной же эмоциональность в данной реплике создается исключительно за счет грубости: «все говно из тебя выбью».

Кроме того, в этой сцене Шекспир создает очевидную игровую структуру действия и во многом достигает этого именно за счет работы со словом. Негодование и возмущение Кента вырастает здесь до той степени эмоционального накала, которая не может вместиться в обычные слова, – поэтому его брань превращается в виртуозный речевой аттракцион, в котором на высоких скоростях сочиняются самые изощренные и часто даже несуществующие в языке ругательства. К примеру, в уже упомянутых примечаниях Морозова к трагедии можно найти коммен-



Е. Зайфрид – Шут. «Король Лир».  
Малый драматический театр – Театр Европы

тарий, раскрывающий принцип образования использованного Шекспиром странного выражения *I'll so carbonado*, – «этот глагол образован от существительного “carbonado” поджаренное мясо (ср. “я из тебя котлету сделаю”)»<sup>22</sup>. В той же сцене можно найти еще несколько любопытных примеров того, насколько смело и блестяще Шекспир творит смысл и самые разные образы из словесного материала. Английская брань Кента поражает наличием всевозможных изобретательных длинных эпитетов: *three-suited* (буквально «третьеплательный» – то есть тот, кто donaшивает одежду после двух предыдущих хозяев), *hundred-pound* (тот, у кого осталось лишь сто фунтов; в переносном значении – нищий), *lily-livered* (буквально «с печенью цвета лилии»: в Средневековье считалось, что печень являлась вместилищем мужества, а «бледная» печень – показатель трусости; в переносном значении – трусливый) и другие. На сцене это может сработать как цирковая словесно-действенная реприза, которая дает возможность зрителю переключиться, «освежить» свое внимание.

Для Додина же принципиальным и единственно необходимым оказывается грубый, оголенный, намеренно прямой смысл высказывания, провоцирующий оппонента на столь же прямой ответ. Это позволяет быстро и однозначно расставить акценты во взаимоотношениях между персонажами, чтобы стремительно двинуться дальше по мысли и сюжету, не отвлекаясь на сочинение всевозможных речевых пассажей.



Таким образом, «Короля Лира» Дины Додиной нельзя назвать подстрочником в прямом смысле. Во-первых, замысел спектакля и, соответственно, перевода диктовал необходимость вмешаться в структуру пьесы, несколько перекомпоновать ее. К примеру, монолог Эдмунда, идущий у Шекспира в начале второй сцены первого акта, перенесен во вторую половину спектакля, ближе к кульминационному моменту роли. Во-вторых, какой бы точной ни была попытка приблизиться к смыслу оригинала, желание обострить те или иные места заставляет вносить в пьесу много своего – как переводческого, так и режиссерского. Иногда такие вкрапления режут слух и изменяют расстановку акцентов – это происходит уже в первой сцене раздела королевства. Кент всячески пытается образумить разгневанного Лира, Лир же предупреждает Кента, что перечить королю недопустимо:

Оригинальный текст (Акт I, сцена 1):

Lear. The bow is bent and drawn, make from the shaft!<sup>23</sup>

Перевод Д. Додиной:

Лир. Кент, лук согнут и натянут, не стой на пути стрелы!

В данном случае шекспировский образ переводится дословно. Однако буквально через несколько мгновений выведенный из себя неповиновением слуги Лир кричит: «Да пошел ты в жопу!» Возможность говорить именно таким образом намеренно опрощает образ Лира, его речевую характеристику; это простота, которая хуже воровства. К слову, в оригинале обращение Лира к Кенту звучит более нейтрально, более стремительно и энергично – молниеносное четырехсложное выражение *Out of my sight!* короче варианта Додиной на два слога и переводится, скорее, как «прочь с глаз моих». Замечу, что в оригинале практически все реплики Лира в этой сцене, обращенные к Кенту, коротки и быстры – это подчеркивается комплексом взрывных согласных звуков: *Peace, Kent!*<sup>24</sup> (К примеру, эта фраза напоминает шиканье на дворового пса, отпугивание, буквально небрежное русское «брысь»); *The bow is bent and drawn, make from the shaft; Out of my sight!*<sup>25</sup>.

Здесь важно обратить внимание на то, что шекспировские действие и слово неразрывно связаны между собой ритмом. Богатая ритмическая партитура – одно из ключевых средств выразительности, используемых Шекспиром. Движение ритмов внутри трагедии организует само действие, создает особое драматическое напряжение внутри сцен. К примеру, когда любимая дочь Лира Корделия, вопре-



С. Курышев – Лир. «Король Лир».  
Малый драматический театр – Театр Европы

ки его ожиданиям, на вопрос *what can you say?* («что скажешь ты?») отвечает *nothing* («ничего»), в пятистопный ямб, которым написана вся сцена, вдруг вторгается резкая прозаическая синкопа. Шекспир именно с помощью слома ритма подчеркивает это важнейшее для развития действия событие. К тому же формальный прием ритмического сбоя как нельзя точно передает содержание сцены – действие будто бы спотыкается о дерзкий ответ Корделии, своенравно отделившейся от привычного поведения, нарушающей установившийся издревле уклад.

Оригинальный текст (Акт I, сцена 1):

Lear.

...Now, our joy,  
Although the last, not least; to whose young love  
The vines of France and milk of Burgundy  
Strive to be interest'd; what can you say to draw  
A third more opulent than your sisters? Speak.

Cordelia. Nothing, my lord.

Lear. Nothing?

Cordelia. Nothing<sup>26</sup>.

Перевод Д. Додиной:

Лир. Ну, теперь наша радость, последняя по рождению, но не по нашей любви, за чье сердце спорят виноградники Франции и молоко Бургундии. Ну, что можешь сказать ты, чтобы получить часть более обширную, чем твои сестры? Говори.

Корделия. Ничего.

Лир. Ничего?

Корделия. Ничего.

Прозаическая речь героев в спектакле Додина до неузнаваемости изменяет ритмику шекспировской пьесы. Знаменитое «ничего» (*nothing*), которое у Шекспира как раз акцентируется за счет резкого ритмического сдвига, в спектакле 2006 г. растворяется в других прозаических фразах и будто бы отходит на второй план. Это имело определенный смысл: «ничего», с которого начался крах целого мира, так ничтожно, что поначалу даже остается почти вне поля зрительского восприятия.

## Спустя семнадцать лет

Во второй редакции «Короля Лира», вышедшей в МДТ в 2023 г., Додин, по-видимому, стремился переосмыслить шекспировский сюжет и спектакль семнадцатилетней давности, вступить с ним в диалог, уточнить, обострить и досказать то, чего не было в прошлой версии «Лира».

Спектакль 2023 г. состоит из двух актов общей продолжительностью в полтора часа – на целый час короче предыдущего спектакля. Очевидно, что в такой хронометраж попросту не могут вместиться все 5 актов шекспировской трагедии: сюжет о Лире беспощадно сокращается и монтируется Додиным ради стремительного и даже откровенно схематичного движения к финалу. Сделавшись строже и жестче, этот «Лир» практически лишен какой бы то ни было театральности, сентиментальности и развлекательности – реплики героев пролетают монотонно и почти безэмоционально. Очевидно, что стремление уйти в прозу спустя почти два десятилетия стало острее, – поэтому вновь со сцены МДТ звучит текст Дины Додиной. Его стремительность и безапелляционность ожесточают ситуацию. Борьба за власть происходит теперь в какой-то мере буднично, даже гибнут и убивают персонажи по-актерски «холодно», почти равнодушно, что и зрителя оставляет в некоем недоумении: «Современная и сложная идея Додина “из ничего



А. Девотченко – Шут. «Король Лир».  
Малый драматический театр – Театр Европы

поставить ничего” ударились о самую природу старой пьесы и старого театра, не терпящего в своем классическом выражении безличности, актерской стертости»<sup>27</sup>.

Время в этом спектакле сжато до предела, у героев нет лишней минуты ни на что другое, кроме как полумеханически выполнять функции, предписанные их ролями. В этих бесконечных скоростях есть лишь Лир, некогда бывший королем, и его маленькая верная свита, по-видимому, представляющая собой несколько alter ego самого Лира, вместе с ним странствующих по холодному и пустому пространству.

Практически все герои нового «Короля Лира» лишены каких-либо характерных речевых особенностей: все говорят очень быстро, намеренно тихо и монотонно-одноритмично – это ощущение усиливается именно за счет прозаического языка. Выбивается из общей усредненной манеры речи только сам Лир, являющийся центром спектакля.

В постановке 2023 г. Додин дает возможность думать и быть живым только Лиру. Режиссер именно через него рассказывает трагедию человека, поступившего крайне опрометчиво и непоследовательно и вслед за тем мучительно прозревающего, открывающего для себя страшные парадоксы жизни. Он постоянно пытается понять, где он ошибся, что



С. Курышев – Лир, А. Завтур – Корделия.  
«Король Лир».  
Малый драматический театр –  
Театр Европы

сделал не так, но разрушить прежнюю логику мышления ради обретения новой поначалу практически непосильно. Потому и речь Лира отличается от речи всех других персонажей содержательно, тембрально, ритмически – с этим удачно соединяется узнаваемая специфическая манера будто бы несколько затрудненно говорить, присущая актерской индивидуальности Сергея Курышева – Лира.

Весь спектакль словно сосредоточен вокруг одного слова «ничего» (*Cordelia: Nothing*<sup>28</sup>), которое и становится главным высказыванием. В первой сцене Лир делает сильный акцент на одной из своих реплик: «“Ничего” есть ничего». Это слово появляется в спектакле часто и каждый новый раз оно сознательно подчеркивается – динамически, ритмически, интонационно. Оказывается, что тихое «ничего» страшнее и трагичнее, чем самые сильные бури. Одного лишь «ничего» Корделии в сцене раздела Британии достаточно, чтобы в финале Лир понял: его жизнь и его род закончились, продолжения не будет – погибли все три его дочери. Это эпилог, а со всех сторон к нему подступает небытие, за которым ничего не будет – *nothing, nothing, nothing*.

Главное различие «Королей Лиров» 2006 и 2023 гг. заключается в откровенной категоричности режиссерского высказывания, что отражается на композиции и способе работы с текстом. Спектакль 2006-го значительно мягче и, как каламбурят театральные критики,

более «ЛИРический»<sup>29</sup>, нежели постановка 2023-го. В первой сценической редакции спектакля Лир в финале умирает от горя над бездыханным телом любимой дочери. Сегодняшний Лир остается в тотальном одиночестве, окруженный смертью: он пьтится в темноту и много раз повторяет «ничего... ничего... ничего...».

В спектакле 2006 г. трагедия оказывалась окончательно развенчана прозой и превращалась в драму; тем не менее, шекспировский сюжет о крахе мира внутри семей Лира и Глостера как отражение краха мира в целом почти полностью был сохранен. В 2023-м прозаический вариант необходим еще и для того, чтобы полностью деконструировать шекспировского «Короля Лира», разрушить структуру трагедии до основания, тем самым подчеркнув трагизм разрушения мира. Это дает возможность сочинить спектакль почти «с чистого листа», используя лишь некоторые мотивы известного сюжета и komponуя на их основе собственное оригинальное сценическое высказывание, и позволяет предпринять попытку организовать не столько трагедию страстей и потрясений, сколько трагедию мысли.

Бесспорно, театр Льва Додина – авторский. Текст трагедии «Король Лир» необходим ему для того, чтобы, исследовав его, предложить собственный вариант композиции, выработать на его основе личное и беспощадное высказывание – как в 2006-м, так и в 2023 г. Именно рабочий перевод, специально созданный в процессе репетиций и, скорее всего, изменявшийся в зависимости от вектора работы, который задавал Додин, стал не только законченным режиссерским экземпляром пьесы, но и отражением режиссерского замысла и новой интерпретацией шекспировской трагедии.

Сравнивая двух «Королей Лиров», становится видно, как за прошедшие семнадцать лет изменилось режиссерское мировоззрение Додина и его театра. В 2006 г. поэтика шекспировской трагедии вскрывалась прежде всего через парадоксальный уход от поэтической формы оригинала. Прозаическим был не только новый перевод трагедии: проза жизни окружила шекспировских героев. Додин избрал пьесу с трагическим сюжетом и сохранил его, но жанр самого спектакля все же – драма. «Король Лир» 2023 г. при сохранении сценографии и перевода лишен странного «лиризма», присущего первой редакции спектакля. Додиним переосмыслиется все: природа театра, понятие трагедии, ощущение времени, в котором он жил и живет, сюжет пьесы, роль перевода и, кажется, сама жизнь. Желание обнаружить «живых» людей в шекспировском

сюжете сменилось стремлением подчинить всех главной идее. Додин будто бы не столько работает с актерами, сколько экспериментирует с самим жанром трагедии – герои и их терзания теперь необходимы ему лишь для демонстрации неотвратимого движения судьбы и проявления рока. Живой в спектакле один король Лир, но и его страдания нужны режиссеру для того, чтобы вложить в них свою собственную боль, заострить внимание на философском и вместе с тем трагическом содержании человеческой жизни, приходящей к тотальной пустоте, превращающейся в прах, буквально в «ничего, ничего, ничего...».

- <sup>1</sup> Котт Я. Шекспир – наш современник. СПб: Балтийские сезоны, 2011. С. 5.
- <sup>2</sup> Соломонов А. Режиссер Лев Додин: «Я борюсь с тем, что я советский человек» // *Известия*. 17, 18, 19 марта 2006. №46 / 27087. С. 10.
- <sup>3</sup> Скульская Е.Г. Тайны Шекспира, которые он хотел выдать // *Звезда*. 2024. №4. С. 59.
- <sup>4</sup> КОРОЛЬ ЛИР. Уильям Шекспир. МДТ – Театр Европы. URL : <https://mdt-dodin.ru/plays/korollir/> (дата обращения: 28.05.2024).
- <sup>5</sup> Дмитриевская, М.Ю. Сестры и братья // *Петербургский театральный журнал*. 2006. №2 [44]. С. 32.
- <sup>6</sup> Там же. С. 31–32.
- <sup>7</sup> *Shakespeare W. The tragedy of King Lear*. Предисл. и коммент. проф. М.М. Морозова. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1950. С. 21.
- <sup>8</sup> *Шекспир У. Король Лир*. Перевел с английского Василий Якимов. СПб: типография Х. Гинце, 1833. С. 9.
- <sup>9</sup> *Шекспир У. Трагедия о короле Лире* // Уильям Шекспир. Пьесы в переводе Михаила Кузмина. М.: Московский рабочий, 1990. С. 157.
- <sup>10</sup> *Шекспир У. Король Лир*. Перевод Б. Пастернака // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 томах. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 432.
- <sup>11</sup> *Шекспир У. Король Лир*. Перевод Осии Сороки. М.: Common Place, 2022. С. 26.
- <sup>12</sup> *Шекспир У. Король Лир*. Кварто 1608, фолио 1623. М.: Наука, 2013. С. 14.

- <sup>13</sup> *Shakespeare W.* The tragedy of King Lear. Предисл. и коммент. проф. М.М. Морозова. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1950. С. 19.
- <sup>14</sup> *Дмитревская М.Ю.* Сестры и братья // *Петербургский театральный журнал*. 2006. №2 [44]. С. 157.
- <sup>15</sup> *Shakespeare W.* The tragedy of King Lear. Предисл. и коммент. проф. М.М. Морозова. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1950. С. 50.
- <sup>16</sup> Там же. С. 81.
- <sup>17</sup> Там же. С. 60.
- <sup>18</sup> *Шекспир У.* Король Лир. Перевод Б. Пастернака // *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: в 8 томах. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 463.
- <sup>19</sup> *Shakespeare W.* The tragedy of King Lear. Предисловие и комментарии проф. М.М. Морозова. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1950. С. 68–69.
- <sup>20</sup> *Шекспир У.* Король Лир. Перевод Б. Пастернака // *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: в восьми томах. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 472.
- <sup>21</sup> *Shakespeare W.* The tragedy of King Lear. Предисловие и комментарии проф. М.М. Морозова. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1950. С. 69.
- <sup>22</sup> Там же. С. 69.
- <sup>23</sup> Там же. С. 24.
- <sup>24</sup> Там же. С. 23.
- <sup>25</sup> Там же. С. 25.
- <sup>26</sup> Там же. С. 21.
- <sup>27</sup> *Дмитревская М.Ю.* «Они мертвы – как эта земля» // *Петербургский театральный журнал*: [официальный сайт]. 2023. 4 декабря. URL : <https://ptj.spb.ru/blog/oni-mertvy-kak-eta-zemlya/?ysclid=lwvbm9ruu9771721176> (дата обращения: 10.11.2024).
- <sup>28</sup> *Shakespeare W.* The tragedy of King Lear. Предисловие и комментарии проф. М.М. Морозова. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1950. С. 21.
- <sup>29</sup> *Скульская Е.Г.* Тайны Шекспира, которые он хотел выдать // *Звезда*. 2024. №4. С. 31.





# PRO MEMORIA

Мариалуиза Феррацци

## **Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Джованни Антонио Сакко**

**В одном из предыдущих номеров этого журнала была опубликована моя статья об итальянском балетмейстере Антонио Ринальди (Фузано)<sup>1</sup>, внесшем значительный вклад в рождение русского балетного театра в 1730–1750 гг. Вторым таким балетмейстером в 1750–1760 гг. явился Джованни Антонио Сакко.**

Реконструкция русского турне танцовщика-хореографа Джованни Антонио Сакко в 1757–1762 гг. для исследователей разных стран была (и еще продолжает быть) затруднена неожиданным случаем омонимии. Такое же имя – Джованни Антонио Сакко – имел и знаменитый Труффальдино (Арлекин), итальянский актер комедии дель арте, которого драматург К. Гольдони назвал в своих «Мемуарах», наряду с Гарриком в Англии и Превилем во Франции, одним из крупнейших комедиантов XVIII в.<sup>2</sup> Именно он с 1733 г. и до конца 1734 г. также находился в России и служил в театре при русском дворе.

Что касается России, путаница и совмещение этих двух артистов из-за их имен и фамилий происходили (и до сих пор происходят) очень часто. Правду сказать, итальянская исследовательница Анна Сканнапьеко в своей работе 2014 г.<sup>3</sup> уже отметила, что в 1959 г. А. Гозенпуд в книге «Музыкальный театр в России от истоков до Глинки» упомянул об опасности спутать этих двух персонажей<sup>4</sup>. Однако замечание музыковеда не опиралось ни на какую документальную основу, и исследователи продолжали путать их имена, даты, роли. Характерна в этом смысле статья о Д. А. Сакко Г.Н. Добровольской в энциклопедии «Русский балет» (1997), где ею, с одной стороны, правильно сообщено о том, что Джованни Антонио приехал в Петербург в 1757 г. во главе кордебалета труппы содержателя итальянской оперы Джованни Баттиста Локателли, но даты рождения и смерти, поставленные после его фамилии (1708–1788), в действительности относятся к комедианту, бывшему при дворе Анны Иоанновны в 1733–1734 гг. Неточность эта повторена Добровольской и в «Музыкальном Петербурге» (1999)<sup>5</sup>, а затем воспроизведена Н.Н. Зозулиной в первом томе издания «Петербургский балет. Три века» (2014)<sup>6</sup>. В Италии идентичность двух персонажей недавно утверждала Джульетта Базоли<sup>7</sup>; некоторое смешение ролей этих артистов выявляется в статье «А.Сакко», написанной Лоренцо Колавекия для Мультимедиаального архива итальянских актеров (А.М.Ат.И)<sup>8</sup>. В 2000 г. автор настоящей статьи, описывая комиков, чередовавшихся на русской придворной сцене в течение 1730-х гг. XVIII в., представила омонимию двух Сакко как еще не решенный вопрос<sup>9</sup>. В настоящее время, благодаря многочисленным документам, собранным разными исследователями, возможно дать на этот вопрос более ясный ответ, нежели раньше.

Начнем с первых неоспоримых данных о Сакко – танцовщике-хореографе. В истории придворного театра Турина (*Teatro Regio*) М.-Т. Буке помещены некоторые документы, повествующие о выступлении на его



Портрет императрицы  
Елизаветы Петровны.  
Гравюра Е.П. Чемесова  
с оригинала П.А. Ротари.  
1761

сцене летом 1750 г. танцовщика Антонио Сакко среди массовых хореографических сцен в опере «Победа Именео» (Б. Галуппи / К. Гольдони), представленной по случаю бракосочетания савойского герцога Виктора Амадея (будущего Виктора Амадея III) с Марией Антонией Фердинандой Бурбонской, испанской инфантой, совершенного в Мадриде в середине апреля того же года<sup>10</sup>. В это же лето 1750 г. актер Сакко-Труффальдино выступал со своей труппой комедии дель арте в туринском *Teatro Carignano*<sup>11</sup>.

Стоит подчеркнуть, что в списке танцовщиков *Teatro Regio* рядом с именем Антонио Сакко находится имя Анджолы Сакко, статистики в том же самом балете. В сезоне 1750/51 гг. имя Антонио Сакко опять встречается: в этот раз рядом с именами Андрианы Сакко – главной исполнительницы балетов двух мелодрам того периода: «Фарначе», (Д. Перез / Я. Дуранди), «Дарио», (Б. Галуппи / А. Дзено); и Либеры Сакко – статистики в тех же самых балетах. В списке артистов нет, однако, никакого упоминания о каких-либо родственных связях между четверьмя Сакко. Сведения о Сакко-танцовщике, относящиеся к следующим годам, малочисленны. Есть сообщение об участии в 1752 г. Джованни Антонио и Андрианы Сакко в балетах, сопровождавших оперу-буффа «Чудесные эффекты матери-природы» (*I Portentosi Effetti della Madre Natura*, Дж. Д. Скарлатти / К. Гольдони), поставленную в венецианском *Teatro San Samuele*.

В 1753 г., по собранным К. Сартори данным, танцовщик руководил балетами для оперы «Кайо Марио» (Н. Йомелли / Г. Роккафорте), представленной в *Teatro Municipale di Casale Monferrato*. В сезон 1755/56 гг. в туринском *Teatro Regio* Антонио Сакко назван в программе вторым танцовщиком в балетах двух опер: «Ричимеро» (Дж. Кальдерара / Ф. Сильвани) и «Солиmano» (М. Валентини / Дж.А. Мильявакка)<sup>12</sup>.

То, что Сакко хореограф-танцовщик и Сакко-Труффальдино являются двумя разными личностями, неоспоримо доказано фактами в последние годы. Перечислим основные из них, ограничиваясь периодом рубежа 1750-х и 1760-х гг., бывшим наиболее спорным в биографиях двух артистов. Летом–осенью 1757 г. труппа Сакко-Труффальдино гастролеровала в Турине<sup>13</sup>, а Сакко-танцовщик в сентябре этого же года приехал в Петербург. Весной 1758 г., он выступал здесь в придворных спектаклях в Оперном доме – а комедиант Сакко-Труффальдино подписал в этот момент четырехлетний контракт с Микеле Гримани, владельцем венецианского *Teatro San Samuele*. К 1761 г., когда Сакко-хореограф еще был в России, Сакко-Труффальдино завязывает тесные творческие узы с Карло Гоцци в Италии. Ко всему нужно еще добавить имена их жен – партнерш по жизни и искусству в эти годы: у Сакко-Труффальдино – Антония Франки; у Сакко-хореографа – Анна Конти де Салес.

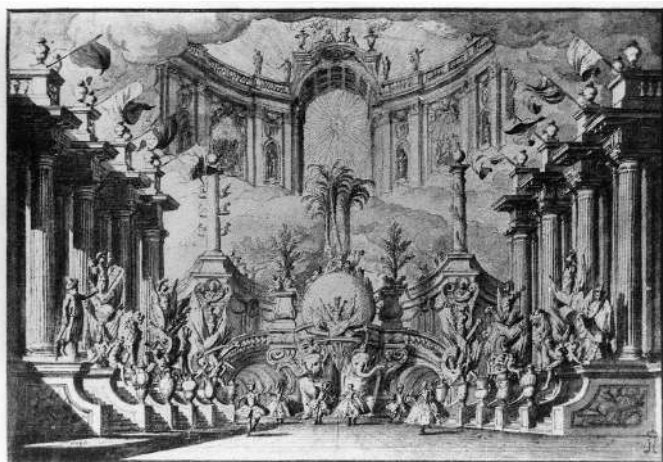
С осени 1757 г. танцовщик-хореограф Джованни Антонио Сакко выступает в России, прибыв туда с труппой антрепренера Ж.-Б. Локателли, представлявшего комическую оперу (оперу-буффа) – для русских совсем новый жанр, оказавший значительное влияние на развитие национальной оперы<sup>14</sup>. Локателли, официально ангажированный двором 13 сентября 1757 г. с годовым гонораром 7000 рублей<sup>15</sup>, проехал 15 сентября через Ригу в Петербург вместе с Сакко и некоторыми другими членами труппы<sup>16</sup>. После долгого периода работы в Праге и многих весьма успешных турне по Северо-Восточной Германии импресарио собрал тогда отличный состав из более чем тридцати артистов. Музыкальная дирекция была поручена композитору Франческо Цоппису. Вторым капельмейстером являлся Джованни Мария Плачидо Рутини. Среди певцов стоит упомянуть контральто Джованну Локателли, по прозвищу «Ла Стелла», жену антрепренера; Марию Камати, по прозвищу «Ла Фаринелла»; Розу Коста из венской Оперы; тенора Марко Буини<sup>17</sup>. В состав балетной труппы входили два хореографа: Антонио Сакко и Карло Беллуцци (часто и автор музыки балетов), а также две прима-балерины: Либера Сакко, сестра Джованни Антонио, и Анна Беллуцци, жена Карло. Еще среди

танцовщиц были Анна Конти де Салес, жена Джованни Антонио, «красавица» Андреана (Андриана, Адриана), вторая сестра хореографа, и два «полухарактерные» (*di mezzo carattere*) танцовщика – Альвизе (Луиджи) Толато и Франческо Кальцеваро (Кальцавара), работавшие в России и в качестве хореографов<sup>18</sup>. Дополняли труппу «машинист» Джузеппе Бригонци и живописец-декоратор Анджоло Карбони.

Данные, находящиеся в документах туринского *Teatro Regio*, позволяют нам считать, что Либера и Андреана были сестрами Джованни Антонио и то, что знакомство танцовщика с Анной Конти де Салес, приехавшей в Россию в качестве его жены, восходило тоже к годам, проведенным в пьемонтской столице, где танцовщица фигурировала среди исполнителей разных балетов<sup>19</sup>. В России нет сведений об Анджоле, тоже работавшей с Антонио в *Teatro Regio* танцовщицей в кордебалете в опере «Победа Именео». Есть основание предположить, что эта молодая танцовщица (не названная нигде среди членов этой семьи Сакко) являлась дочерью Сакко-Труффальдино, которую звали именно Анджола. В 1750 г. она находилась в Турине вместе с отцом и другими членами своей семьи, тогда гастролировавшими в *Teatro Carignano* (как говорилось выше), что свидетельствует о знакомстве семей Сакко-Труффальдино и Сакко-танцовщика.

Для спектаклей труппы Локателли в Петербурге был отведен старый Оперный дом при Зимнем дворце, где раньше представлялись итальянские интермедии и французские пьесы. Контракт, подписанный итальянским антрепренером с русским двором, предусматривал, кроме спектаклей для придворного зрителя, представления и для городской публики за плату, составлявшую рубль за место в партере и триста рублей в год за ложу (три первые ложи абонировались двором)<sup>20</sup>, императрица Елизавета часто посещала спектакли этого театра (в основном «инкогнито»).

Первый спектакль итальянцев должен был быть посвящен годовщине вступления на престол Елизаветы (25 ноября), но его отложили на несколько дней, и состоялся он 3 декабря 1757 г. Для «случая» Локателли представил оперу, либретто которой было специально написано им самим на музыку Ф. Цопписа: «Убежище богов, действие драматическое, представленное перед балетом Богов Морских» (*Il Retiro degli Dei, Composizione Drammatica, che Introduce un Ballo di Deità Maritime*). Как обычно, спектакль был обогащен двумя балетами: «Морские Боги» и «Пастухи», сочиненными Джованни Антонио Сакко. Успех оперы был



Декорация к оперному спектаклю с изображением балетной сцены.  
Дж. Вальериани. 1750-е гг.

большим, и особенно понравились хореографические антракты. Я. Штелин писал: «Первые спектакли этой оперы-буфф <...>, насыщенные жизнерадостной музыкой, веселыми сценами и показывавшие прекрасный балет, имели всеобщий успех, и обычно партер ломился от зрителей»<sup>21</sup>. Сопоставляя все данные – документы, опубликованные Л. Стариковой, сведения из периодики того времени<sup>22</sup>, а также тексты подлинных либретто с работами Штелина, Всеволодского-Гернгросса и Моозера, – возможно восстановить довольно подробно репертуар, представленный между февралем 1758 г. и октябрём 1761 г.<sup>23</sup>.

Он таков:

#### **1758 г.**

14 февраля: «Девушка из Лондона возвратившаяся», Д. Фискиетти / К. Гольдони, (1756); балет: «Волшебство Армиды»;

На Масляной неделе: «Аптекарь», В. Паллавичини и Д. Фискиетти / К. Гольдони (1755); балеты Сакко с музыкой Беллуцци: «Похищение Прозерпины» и «Балет в английском духе».

26 апреля: «Небрежный» [«Нерадивый»], Дж.М. Рутини / К. Гольдони (1749); балеты Беллуцци.

Летом: «Ревнивый муж», Ф. Цоппис или Дж.М. Рутини / А. Денцио, новое сочинение и «Лунный мир» [«Мир луны»], Б. Галуппи<sup>24</sup> / К. Гольдони (1750); балет Сакко: «Амазонки-победительницы».





Эскизы костюмов к балетным спектаклям. Л.-Р. Боке. 1760-е гг.

30 августа: пантомима Беллуцци «Отец солюбовник сыну своему, или Завороженная табакерка» (Антонио Сакко исполнял роль Панталоне).

5 сентября: «Сельский философ», Б. Галуппи / К. Гольдони (1754); балет: «Прощание матросов».

Осенью, может быть, вместе с «Сельским философом», и оперой «Мыза, или Сельская жизнь» («Сырованя»), Дж. Сколари / К. Гольдони (1756); балеты: «Героический балет Психе» и «Балет диких».

25 ноября / 11 декабря: «Покинутая Дидона», Ф. Цоппис / П. Метастазιο (1758) на либретто 1724 г.; балеты Сакко: «Героический балет» и «Возвращение матросов».

18 декабря: «Суд Аминты», Ф. Цельбел / Л. Лаццарони, новое сочинение.

### 1759 г.

29 января: «Аркадия на Бренте», Б. Галуппи / К. Гольдони (1749); балеты: «Любовь врага» и «Маскарад».

12 февраля: «Мыза, или Сельская жизнь» и «Сельский философ»; два балета.

25 апреля: «Суд Аминты».

5 июля: «Трое горбатых» [«Три горбуна»], В.И. Чампи / К. Гольдони (1749).

13 августа: два сочинения неизвестного названия с балетами: «Турецкая» и «Щастливый дезертир».

10 сентября: «Ночной барабан, или Граф Карамелла», Б. Галуппи / К. Гольдони (1749).

25 октября: «Учительница», Дж. Кокки / А. Паломба (1751); балет: «Свойства Богини цветов».

Дата неизвестна: «Славный сумасшедший», Дж. Кокки / К. Гольдони (1753).

#### **1760 г.**

25 апреля: *La Princesse Crue Bergère* / Дж. Б. Локателли; балет Кальцедаро: *Le Rameau d'Or*<sup>25</sup>.

5 сентября: «Галатее», Ф. Цоппис / П. Метастазियो (1760) на либретто 1722 г.

21 октября: новый балет.

29 октября: новая опера (?) и балеты: «Армида» и «Крестьянская ярмарка, или Рекрутский набор».

#### **1761 г.**

7 или 8 января: «Китайянки», К. Глюк / П. Метастазियो (1754); балет Кальцедаро: «Суд Парисов».

11 февраля: «Балет в английском духе с новым фейерверком» одновременно с трагедией «Синав и Трувор» и комедией «Принужденная женитьба», сыгранными русскими актерами.

23 февраля: «Беседа», Дж. Сколари / К. Гольдони (1758).

25 февраля: два сочинения, первое русского, второе итальянского автора; балеты неизвестного названия.

23 апреля: «Бертольд при королевском дворе», В. Чампи / К. Гольдони (1749) (тогда с названием «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно»); два балета, из которых один новый: «Разбитие корабля у варварских берегов».

8 октября: «Купальни в Абано» [«Баня»], Б. Галуппи / К. Гольдони (1753); два балета, из которых один под названием «Викторию венчанной победитель».

29 октября: одна опера и героический балет «Оставленная от Тезея Арядна» или «Оставленная Тезеем и Бахусом присвоенная Арядна».

Штелиным и Моозером упоминаются и другие балеты: «Похищение сабинянок», «Амур и Психея», «Празднества Клеопатры» (с Анной Беллуцци), «Госпожи в серале», «Дидона и Еней», «Аполлон и Дафне», «Орфей и Евридика», «Пандуры», «Ярмарка в Лондоне, или Вокзал».

25 декабря 1761 г. скончалась императрица Елизавета Петровна; был объявлен годичный траур, во время которого все театры не функционировали. Это окончательно подорвало финансовое положение Локателли, и его театр перестал существовать<sup>26</sup>. Еще в последние годы жизни императрицы Елизаветы многие артисты из двух трупп Локателли (петербургской и московской), в связи с его сложным финансовым положением, перешли на придворную сцену. Сакко в период между отъездом балетмейстера Ринальди и приездом принятого на службу Франца Гильфердинга (в январе 1759 г.), кроме должности танцовщика, исполнял функции придворного балетмейстера<sup>27</sup>, перейдя вместе с женой на императорскую службу 25 июня 1759 г. Их контракт предусматривал гонорар тысячу рублей в год каждому и по сто рублей на расходы, необходимые к балетам<sup>28</sup>.

Франческо Кальцеваро, оставшийся в России до конца 1761 г., стал придворным балетмейстером на службе у Петра Федоровича<sup>29</sup>, у которого служили и Карло Беллучци с женою-танцовщицею до осени 1761 г.<sup>30</sup> Перешел в придворную труппу и Альвизе Толато<sup>31</sup>.

В ноябре 1761 г. Сакко, почти за год до истечения срока своего контракта с русским двором, подал челобитную, с просьбой дать ему надлежащий паспорт в Италию, который и был выдан 26 ноября. В последний момент из-за болезни Сакко не смог отъехать<sup>32</sup>, однако его жена Анна Конти де Салес уехала одна со служителем в Италию<sup>33</sup>. В начале марта 1762 г. (уже в царствование Петра III) Сакко покидает Петербург со служителем и «дацким театральным танцевальщиком» Эрасмом Золбергом, направляясь чрез Выборг в Швецию<sup>34</sup>. В конце апреля Сакко возвращается в русскую столицу, как он пишет, «для получения с партикулярных людей долгу своего»<sup>35</sup>, а 12 августа (уже при Екатерине II), опять обращается с просьбой о выдаче паспорта. 23 августа он окончательно покидает Россию и направляется в Стокгольм<sup>36</sup>.

Единственной ссылкой на дальнейший период деятельности Сакко мы обязаны К. Сартори, который в своем каталоге «Напечатанные итальянские либретто от истоков до 1800 г.», цитируя либретто одной драмы на музыке 1772 г., указывает в ней хореографа – Джованни Антонио Сакко – «танцмейстера балетов датского короля»<sup>37</sup>. Учитывая, что Эрасм Золберг был датчанином, возникает мнение, что для Сакко Швеция была только первым привалом, а настоящим назначением являлась Дания, которая, благодаря своему нейтралитету во время Семилетней войны, жила в относительном мире. Любитель искусств и удовольствий,

король Фредерик V обогатил свою столицу великолепными дворцами и в 1748 г. вновь открыл *Det Kongelige Teater*, закрытый при Кристиане VI, возобновив ставший со временем широко известным Датский королевский балет. Сакко был там принят как хореограф, тем более что с 1753 г. театром управлял итальянец Джузеппе Сартти<sup>38</sup>. Т. Корнеева, занимаясь подробным изучением датского периода творчества Сакко, сообщила полный список его балетов<sup>39</sup>. Дополняют наши сведения о датском пребывании Сакко-хореографа по большей части извлечения из словаря *Dansk Biografisk Leksikon*<sup>40</sup>.

Ангажированный в марте 1763 г., Сакко оставался в Дании до конца сезона 1766/67 гг., сочиняя балеты для опер-буффа и для опер-серия: «Цезарь в Египте» (*Cesare in Egitto*), «Кораблекрушение на Кипре» (*Il naufragio di Cipro*), «Великий Тамерлан» (*Il Grande Tamerlano*, Дж. Сартти)<sup>41</sup>. Некоторые балеты, например *Proserpinae Botførelse*, *Wauxhall*, *Det Chinesiske Bryllup*, являлись возобновлениями его постановок, представленных в Петербурге. Останавливаясь на стиле хореографа, Р. Нейендам, автор статьи о Сакко двух последних изданий «Лексикона», правильно отмечает аналогию между его стилем и новыми хореографическими принципами, введенными французом Ж.-Ж. Новерром и итальянцем Г. Анджолини. Вероятно, из-за недостатка информации, исследователь совсем не учитывает влияния, оказанного на балетную практику Сакко его петербургским опытом. Здесь нужно сказать, что успех первых выступлений на сцене гарантировал итальянскому хореографу отличные отношения с датским светским миром, который, по Нейендаму, высоко оценил и его голос (тенор – деталь нам совсем неизвестная). После смерти короля Фредерика V (1766) Сакко, в результате сложных взаимоотношений с театральной дирекцией в связи с чрезмерными расходами на его балеты, перешел во французскую труппу нового короля Кристиана VII. По сведениям «Лексикона», Сакко оставался в Копенгагене до июня 1772 г. Однако по новым данным, оказавшимся в нашем распоряжении, хореограф покинул Данию уже в 1771 г. и по пути на родину, в Гамбурге, женился на актрисе И. Рихард, гастролировавшей там<sup>42</sup>. Кроме того, К. Сартори сообщает, что в 1771 г. Сакко выступал в Венеции как хореограф балетов в опере *Erede Riconosciuta* («Познанная наследница») Н. Пиччинни / К. Гольдони в *Teatro San Benedetto*. В 1772 г. в этом же театре он ставил балеты в опере *Andromaca* («Андромаха», П. Бертони / А. Салви), в либретто которой он значился как «балетмейстер датского короля»<sup>43</sup>. Однако пребывание Сакко в Венеции было непродолжительным:



Эскиз мужских костюмов к балету «Орфей и Эвридика». Л.-Р. Боке. 1764

известно, что с октября 1774 г. он с женой уже служил при польском дворе Станислава Августа, куда переехал из княжества Гессен-Касселя (по сведениям Л. Бернацкого)<sup>44</sup>. Документы из разных источников, собранные Бернацким, уточняют список балетов, приписываемых Сакко, представленных между 1775 г. и весной 1776 г. в операх и комедиях<sup>45</sup>. В апреле 1776 г. Сакко переехал с женой в Вену (благодаря влиятельному камергеру Станислава, Франциску Рыху), где супружеская пара решила расстаться: Иоанна, имевшая большой сценический успех, оставалась там до смерти; Джованни Антонио осенью 1779 г. вернулся в Варшаву с труппой польского импресарио Михала Бизести<sup>46</sup>. Именно в течение этого второго польского турне он успешно поставил балет *Die Grönlandische Braut, oder die Entdeckte Entführung* («Гроенландское бракосочетание, или Раскрытая измена»), уже представленный в Венеции в 1771 г. в одном из антрактов вышеупомянутой оперы «Познанная наследница»<sup>47</sup>.

В двухлетие 1786–1787 гг. имя Сакко опять всплывает в Копенгагене. В датской столице хореограф организовал три балета достаточно значимых, но присутствие новых, авторитетных коллег убедило его оставить Данию<sup>48</sup>. Согласно «Датскому биографическому Лексикону», Сакко скончался 20 декабря 1796 г. во Вроцлаве (Бреславле), где работал учителем танцев<sup>49</sup>.

\*\*\*

Реконструкция деятельности танцовщика-хореографа Антонио Ринальди во время его пребывания в России: апрель 1735 – февраль 1738 г.; май 1742 – январь 1749 г.; июль 1750 – март 1759 г. (см. статью о нем<sup>50</sup>); а также творчества Джованни Антонио Сакко в Петербурге (1757–1761) наглядно свидетельствуют о значительном вкладе этих итальянских балетмейстеров в рождение и формирование русского театрального танца.

Ринальди поставил балетные сцены в первой опере-серии «Силы любви и ненависти», представленной в России в Санкт-Петербурге (1736); а также ему принадлежат хореографические антракты, обычно сопровождавшие спектакли итальянских комедий и интермедий. Во второй приезд в Россию он сочинял балеты и обучал русских танцевальных учеников совместно с Ж.-Б. Ланде, а после его смерти (1747) многие годы украшал великолепные придворные оперы хореографиями единолично.

В то время балетные антракты состояли из виртуозных хореографических выступлений, как правило, существенно не связанных с содержанием оперы, что было присуще и Ринальди. Однако талант и широта взглядов хореографа подсказали ему ввести в свои балеты некую связность действия, предшествовавшую так называемым *ballet d'action* или *ballet pantomime* (т.е. действенному балету), с явным стремлением установить тематическое соотношение между представляемой оперой и сопровождающими ее балетами. Так, в опере «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй» описываются постановки Ринальди: «Балеты в италианских операх с представляемым действием обыкновенно, хотя никакого не имеют сходства, однако в сей опере оному совершенно приличны. Первый изображает торжество, <...> представляя басню о Галатее, Полифеме и Ацисе так, как она Овидием описывается. <...> Третий изображает веселие всего Феодосиева двора о браке сем»<sup>51</sup>. В 1755 г. оперу «Александр в Индии» Ринальди сопровождал танцами, изображавшими завоевательную эпопею главного лица.

Совпадение того, что делал Ринальди, и того, о чем позже писал Ж.-Ж. Новерр, очевидно. К одному из рассуждений Новерра, его пассажи из «Письма II»<sup>52</sup>, отсылают, мне кажется, и попытки Ринальди ввести в свои балеты мотивы, характерные для русских традиционных танцев. Также он «составил на русские мелодии несколько контрадансов для придворных балетов и сочинил русско-италианский балет,

исполненный в опере с большим успехом»<sup>53</sup>. Итак, если ко всем многочисленным балетным постановкам, в которых Ринальди щедро употребил свой творческий талант, присовокупить и его педагогический труд, его влияние на рождающийся национальный балет обретает неоспоримое значение.

\*\*\*

Из реконструкции деятельности труппы Локателли в Петербурге явствует, что балеты Сакко и его сотоварищей по сцене значительно отличались от балетов Ринальди. Беглый обзор позволяет подразделить их на две различные группы: с одной стороны, мифологическая-экзотическая, еще связанная со старым репертуаром оперы-серия; с другой – группа, которая определялась как «комическо-гротескная». Названия балетов, как «Похищение Прозерпины», «Амазонки-победительницы», «Героический балет Психе», «Суд Парисов», «Оставленная Тезеем и Бахусом присвоенная Арядна», «Амур и Психея», «Аполлон и Дафне» и т.д., явно отсылают к сюжетам хореографий Ринальди. С другой стороны, такие названия, как, например, «Балет диких», «Турецкий», «Госпожи в серале», говорят о новом нарождающемся вкусе к различным культурам, лицам, средам, далеким от европейской культуры, – чему, впрочем, и Ринальди неоднократно отдавал дань<sup>54</sup>. Более новой и пестрой является вторая группа, которую, в свою очередь, можно подразделить на две подгруппы. Первая – та, образцовый пример которой, балет «Отец солюбвник сыну своему, или Завороженная табакерка», где Сакко играл роль Панталоне, прямо отсылает к традиции комедии дель арте, вводя на сцену ее характерных постоянных персонажей (простоватого отца, любовников, соперника-хвастуна, хитрую служанку и слугу-плута). Вторая подгруппа – «Прощание матросов», «Возвращение матросов», «Любовь врага», «Щастливый дезертир», «Ярмарка в Лондоне, или Вокзал», «Крестьянская ярмарка, или Рекрутский набор» и т.д. В них балетмейстер, преодолев использование масок, основывает сценическое действие на маленьких оживленных событиях повседневной жизни.

Как нам кажется, Сакко, как и Ринальди, хотел не только снабдить свои хореографические постановки явной повествовательной последовательностью, но и обеспечить разные части театрального зрелища, в состав которого входили сами балеты, взаимным очевидным сцеплением. Неоспоримо, что он пытался извлечь, как из либретто и из партитур опер-буффа, так и из окружающего его мира, стимулы большой новизны. При этом надо помнить, что в репертуаре труппы Локателли





Музыкант и танцовщица.  
Раскрашенная литография.  
Конец 1770-х гг.

фундаментальным являлось присутствие либретто К. Гольдони, осуществившего на рубеже 1740–1750-х гг. свою реформаторскую программу, «открывая» Театр Миру. Его сюжеты разворачивали перед зрителями пеструю толпу персонажей, наделенных точными личными и социальными приметами, но очищенными от гротескных черт, характерных для вкуса старого XVII в. Значительное свидетельство глубоких культурных изменений, отразившихся в гольдониевских либретто – особое место, отведенное женским персонажам, часто являющимся двигателями интриги. Именно с этой новой артистической перспективой связан чрезвычайный успех, достигнутый двумя прима-балеринами труппы, – Либерой Сакко и Анной Беллуцци.

Внимательный к предложенным либреттистами и композиторами новинкам, Сакко старался обогатить спектакль хореографиями, придуманными как гармоничное дополнение их предыдущих вокально-инструментальных частей. Иначе говоря, он старался поставить знак равенства между своими танцовщиками и особенно танцовщицами и исполнителями рассказанной в либретто истории и, следовательно, соразмерить балетные выступления первых с вокальными колоратурами вторых.

В заключение мы должны утвердить, что именно Антонио Ринальди и Джованни Антонио Сакко мы обязаны подготовкой той почвы,



на которой в будущем расцветет в России творчество выдающихся балетмейстеров: Франца Гильфердинга, Гаспаро Анджиолини, Джузеппе Канциани, Шарля Ле Пика – последователей Новерра, распространителей его реформаторской эстетики внесших, в свою очередь, существенные вклады в развитие русского балетного театра.

- <sup>1</sup> *Феррацци М.* Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Антонио Ринальди (Фузано) // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2022. №3–4. С. 264–289.
- <sup>2</sup> *Goldoni C.* Mémoires. III. IV // *Opere complete di Carlo Goldoni*, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita, a cura di G. Ortolani. TT. I-XI + Indici. Venezia, 1907–1971. T. XXXVI I. P. 24.
- <sup>3</sup> *Scannapieco A.* Noterelle gozziane ('In margine' al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi) aggiuntavi qualche schermaglia. *Studi goldoniani*, 2014. XI, 3 N.S. P. 103.
- <sup>4</sup> *Гозенпуд А.* Музыкальный театр от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. С. 78. Прим.1.
- <sup>5</sup> Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Кн. 3 (Р-Я). СПб., 1999. С. 65–66.
- <sup>6</sup> Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. 1: XVIII век. Автор-составитель Н.Н. Зозулина. СПб., 2014. С. 269.
- <sup>7</sup> *Bazoli G.* La compagnia Sacchi // *L'orditura e la truppa*. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico. Padova, 2012. P. 199.
- <sup>8</sup> См. URL: <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1283&idmenu=8>. Дата обращения: 04.12.2019.
- <sup>9</sup> *Ferrazzi M.* Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–1738). Roma, 2000. P. 291; (см. русс. пер.: *Феррацци М.* Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. 1731–1738. М.: Наука, 2008. С. 271).
- <sup>10</sup> *Storia del Teatro Regio di Torino*. P. 285.
- <sup>11</sup> *Vescovo P.* Antonio Sacco // *Dizionario biografico degli italiani*. T. 89. 2017. См. также: *Vescovo P.* Postilla; *Korneeva T.* Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino: itinerari e peripezie nell'Europa del Settecento Con una postilla di Piermario Vescovo, «Ballando con i Sacco». *Studi goldoniani*. 2019. XVI, 8 n.s. P. 87.
- <sup>12</sup> См. *Vescovo P.* Postilla. P. 84; *Sartori C.* I libretti italiani a stampa. T. II. P. 16. n. 4447; *Storia del Teatro Regio di Torino*. C. 294.

- <sup>13</sup> Scannapieco A. *Noterelle gozziane*. P. 104. В процитированной статье P. Vescovo Sacco, Antonio, опубли., в кн. *Dizionario biografico degli italiani*, подтверждает, что с июля по ноябрь 1757 г. комическая труппа Сакко выступала в Турине в 112 спектаклях. К работе А. Сканнапекко отсылаю и для ознакомления с прочими подробностями дальнейшей деятельности труппы Сакко-Труффальдино.
- <sup>14</sup> Любопытно, что также Локателли был вовлечен в вопрос омонимии. Путаница между ним и одним соотечественником с той же самой фамилией характеризует как статьи нескольких, в принципе очень авторитетных биографических словарей (см., напр., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts von Rob. Eithner*. Bd. 6. Leipzig. 1902), так и исторические реконструкции неоспоримой значимости. Напр., в кн. «Театр в России при императрице Елизавете Петровне» (С. 113) Всеволодский-Гернгросс высказывается в пользу идентификации содержателя итальянской оперы-буффа с авантюристом Франческо Локателли, бывшим в России в 1730-е гг. XVIII в. и оставившим путевой дневник своих восточных приключений (*Lettres Moscovites. 1733–1734*). О деятельности Локателли до русского турне см. статью: M. Armellini в *Dizionario biografico degli Italiani* (Т. 65. 2005).
- <sup>15</sup> Архив дирекции императорских театров. СПб., 1892. Вып. I (1746–1801 гг.). Отд. II. С. 59; также см. документы, опубликованные Л.М. Стариковой в издании *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1750–1761*. Вып. 3. Ч. I. М. 2011. С. 663. №1350. Контракт, подписанный только на год, был потом продлен до 13 сентября 1766 г.
- <sup>16</sup> См. документ №1350, опубликованный Л.М. Стариковой, подтверждающий уже указанную Штелиным дату и опровергающий тезис Моозера, по которому в 1758 г. Сакко еще находился в Венеции (см. *Annales de la musique...* P. 200). В действительности в том году в Венеции находился Сакко-Труффальдино, подписавший тогда, как информирует Анна Сканнапекко (*Noterelle gozziane ...* С. 105), контракт с театром Сан Самуеле.
- <sup>17</sup> Для более полной картины певцов труппы Локателли см. Mooser R.-A. *Annales de la musique...* P. 265; см. также: Костышин Д.Н. Антреприза Джиованни-Батиста Локателли в России и московский Российский театр // *Старинные театры России XVIII – первая четверть XIX в. М. 1993*. С.78–91.

- <sup>18</sup> Альвизе Таолато (Таволаджо, Толато, Теолато), неизвестный Сартори, упомянут в словаре Т. Виела как участник балетов разных спектаклей, поставленных в Венеции между 1753 и 1756 г. (*Wiel T. I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800). Venezia, 1897*); Франческо Кальцеваро упоминается Сартори трижды, в связи с поставленными в России балетами.
- <sup>19</sup> Среди танцовщиц, выступавших в *Teatro Regio* в сезоны 1747//48 и 1753//54 гг., упомянута некая «Анна Конти по прозвищу Ла Салес» (см.: *Storia del Teatro Regio di Torino*. С. 279–280 и 290–291).
- <sup>20</sup> *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 117.
- <sup>21</sup> *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Я. Штелин. Музыка и балет в России XVIII в. Л. 1935. С. 96. После большого успеха в Петербурге Локателли попросил у Елизаветы разрешение открыть и в старой столице собственный театр комической оперы. Его просьба была принята: меньше чем за год в Москве было построено специальное здание, а из Италии была приглашена вторая труппа артистов, начавшая спектакли 29 января 1759 г. представлением оперы «Сердечный магнит» (Б. Галуппи / К. Гольдони). Актеры московского театра Локателли были впоследствии переведены в Петербург. Джованни Антонио Сакко никогда не принимал участия в московских спектаклях. Более подробно об антрепризе Локателли в России см.: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 128–132; *Mooser R.-A. Annales de la musique...* Р. 276–305; *Костышин Д.Н.* Указ. соч. С. 78–91; в книге *Старикова Л.* Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. 1. С. 633–723; см. также: *Старикова Л.* Указ. соч. Вып. 3. Ч. 2. М. 2022. С. 538–581.
- <sup>22</sup> «Камер-фурьерский журнал», «Санкт-Петербургские ведомости», которые, к сожалению, сообщая об успехе представленных Локателли опер, не приводят их названий.
- <sup>23</sup> В таблице после имени композитора и либреттиста стоит в круглых скобках дата первого представления указанной оперы до России; имя хореографа приводится только в тех случаях, когда оно указано в либретто.
- <sup>24</sup> Благодаря Локателли, русская публика впервые познакомилась с творчеством Балдассаре Галуппи, которого в 1765 г. Екатерина II пригласила к русскому двору в качестве композитора и капельмейстера, где он оставался около трех лет.

- <sup>25</sup> Перевод на русский язык данного итальянского либретто, напечатанного параллельно с французским, выполненный А. Деминым, опубликован, см.: *Локателли Дж. Б. Княжна, пастушкой почитаемая // Современная драматургия*. 2011, №3. С. 249–258.
- <sup>26</sup> Локателли, потерпев банкротство, устраивал публичные маскарады, давал уроки французского и итальянского языков, с 1784 г. был принят на службу в Театральное училище учителем упомянутых языков, скончался в Петербурге 22 апреля 1787 г. (см.: *Mooser*. Ibid. P. 275; *Костышин Д.Н.* Указ. соч. С. 82).
- <sup>27</sup> См. документы, опубликованные Л.М. Стариковой: *Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны*. Вып. 3. Ч. I. С. 496. №1129.
- <sup>28</sup> См. там же. С. 506. №1145. Между прочим, как и Ринальди, так же и Сакко с женою поручили обучать несколько русских танцевальных учеников (двух мальчиков и двух девушек).
- <sup>29</sup> См. там же. С. 538–539. №1190/а и 1190/б. Кальцеваро в Ораниенбауме поставил балеты в опере «Семирамида познанная», представленной с музыкой Манфредини; в 1759 г. – в опере «Александр в Индии»; в 1761 г. – «Народные увеселения в Петербурге на масленице», где, испытывая интересные формы контаминации, он вывел на сцену сюжеты местной традиции (*Гозенпуд А.* Указ. соч. С.211).
- <sup>30</sup> См. *Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны*. Вып. 3. Ч. I. С. 702–703. №1398/а, 1398/б, 1398/в.
- <sup>31</sup> В июле 1760 г. Толато получил от императрицы разрешение «сочетаться законным браком» с русской танцовщицей, ждущей от него ребенка. Поэтому он должен был отказаться навсегда от возвращения на родину (см. там же. С. 525–526. №1173). В Петербурге Толато продолжал работать, как танцовщик и как хореограф до 1777 г., когда был уволен на пенсион (см.: *Архив дирекции императорских театров*. Отд. III. С. 92). Кальцеваро, и Толато сочиняли балеты, на сюжеты фольклора и местной повседневной жизни («Балет с мельницей», «Балет с саботами». См.: *Гозенпуд А.* *Музыкальный театр в России*. С. 212).
- <sup>32</sup> Этим и следующими документами я обязана Л.М. Стариковой, которой здесь приношу свою искреннюю благодарность за щедрую помощь. См.: *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны*. Вып. 3. Ч. I. С. 5550–551 №1206/а, 1206/б.
- <sup>33</sup> См.: там же. С. 539–541. №1191/а, 1191/б, 1191/в, 1192/а. По данным, приводимым Т. Виелом, после возвращения из России Анна Конти,

прозванная «La russienne», поселилась в Венеции, где в 1760–1770-е годы исполняла главную роль во многих балетах. В 1765 г. в списке исполнителей оперы *Amore Industrioso* («Трудолюбивая любовь») танцовщица указана как Анна де Салес Террадес (см. *Wiel T. I teatri musicali veneziani del Settecento*. С. 255. №698). Так как в то время в Венеции работал хореограф Антуан Террадес, можно заключить, что она вышла за него замуж. То что в итальянских документах Анна Конти не названа Анна Сакко, и то что после петербургского турне, как она, так и Джованни Антонио вскоре смогли вступить в законный брак, заставляет думать, что их брак не был оформлен юридически.

<sup>34</sup> См.: там же. С. 550–551. №1206/а, 1206/б.

<sup>35</sup> См.: там же. С. 552–553, №1208.

<sup>36</sup> См.: там же. С. 552–554, №1208/а, 1208/б, 1208/в.

<sup>37</sup> *Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Т. I. Р. 200. №1917.

<sup>38</sup> В 1780-е гг. Сартти будет в свою очередь приглашен на службу при русском дворе. Приехавши в Петербург в 1785 г., он там остался до 1801 г. За его заслуги как композитора так и директора Оперы, Екатерина ему даровала дворянское звание. Среди его русских произведений особое упоминание заслуживает опера «Начальное управление Олега», сочиненная на либретто императрицы. Умер Сартти на пути возвращения в Италию.

<sup>39</sup> *Korneeva T. Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino*. Р. 80–83.

<sup>40</sup> См. статью *Sacco* (автор А. Aumont) в первом издании словаря *Dansk Biografisk leksikon* (19 т., København, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1887–1905; URL: <http://runeberg.org/dbl/> (Дата обращения: 27.11.2019)) также статья доступна по ссылкам: 1) URL: [https://www.rosekamp.dk/DBL\\_All/DBL\\_20\\_text.pdf](https://www.rosekamp.dk/DBL_All/DBL_20_text.pdf) (Дата обращения: 27.11.2019); 2) URL: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideld=296813> (Дата обращения: 18.01.2020).

<sup>41</sup> *Korneeva T. Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino*. Р. 82.

<sup>42</sup> См.: статью *Sacco Johanna* // *Allgemeine deutsche Biographie*, München-Leipzig, 1875–1912. Т. 30. Р. 111.

<sup>43</sup> *Sartori C. I libretti italiani a stampa*. Т. III. Р. 47. №1917. В своем словаре Сарттори упоминает только некоторые из драм для музыки, исполненных при русском дворе с балетами Сакко.

<sup>44</sup> См. *Bernacki L. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Т. I. *Źródła i materiały*. Lwów, 1925. Р. 63. В тексте, в примечаниях, относящихся

- к гастрوليрующей в Варшаве комической труппе, неоднократно упоминается некая «Johanna Sacco» (Р. 51 *passim*).
- <sup>45</sup> Как в Коненгагене, так и в Варшаве многочисленны были возобновления уже поставленных в России или в Венеции балетов. Их общее число (около 135 за полтора года) свидетельствует об огромной работе, сделанной Сакко и его сотрудниками при Станиславе.
- <sup>46</sup> См. статью *Sacco Antonio* в кн. *Piekzara M. Włosi w Polsce Stanisława Augusta. Słownik obecności*. Warszawa, 2012. Р. 223. Искренно благодарю коллегу М. Пьячентини за указание мне этой книги. По *Allgemeine Deutsche Biographie* в последние годы жизни Johanna Sacco полностью посвятила себя дочери: вероятно, от ее брака с Сакко.
- <sup>47</sup> См. там же и *Bernacki L. Teatr, dramat i muzyka*. Т. II. Р. 328. Что касается венецианского спектакля см. *Wiel T. I teatri musicali veneziani del Settecento*. Р. 285. №766.
- <sup>48</sup> С 1775 г. Датским королевским балетом управлял итальянец Винченцо Галеотти (Флоренция 1733 – Копенгаген 1816), остававшийся в Копенгагене всю жизнь. С 1772 г. в датский кордебалет поступил танцовщик-композитор Клаус Шалл (Claus Schall).
- <sup>49</sup> В Бреславле и в наши дни открыт известный Оперный Театр, созданный в 1725 г. итальянским импресарио Антонио Мария Перуцци. В 1720-е гг. Перуцци привозил в Богемию итальянскую оперную труппу, в ее состав входил и Антонио Денцио. В 1724 г., в результате раздоров внутри коллектива, Денцио перебрался с некоторыми артистами в Прагу, а Перуцци переехал в Бреславль, где в 1725 г. создал, как сказано, Оперный Театр, ставший в 1795 г. Королевским театром.
- <sup>50</sup> *Феррацци М.* Указ. соч. С. 264–289.
- <sup>51</sup> См.: либретто оперы «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй». СПб., 1751. С. 5.
- <sup>52</sup> *Noverre J.-G. Lettres sur la danse*. Р. 18.
- <sup>53</sup> *Штелин Я.* Указ. соч. С. 89.
- <sup>54</sup> Напр., «Балет, представляющий китайское торжество», поставленный в 1747 г. в опере «Митридат».

Галина Коваленко

## Вьетнамская трилогия Дэвида Рейба

**XX век пронзен многочисленными войнами. О некоторых начинают забывать. Однако есть произведения искусства, благодаря которым мы помним. Самый очевидный пример – «Герника» (1937) Пабло Пикассо, запечатлевшая гибель шеститысячного населения баскского городка в результате бомбардировки во время Гражданской войны в Испании. Не столь известный – трилогия Дэвида Рейба, воевавшего во Вьетнаме.**

Война между Северным и Южным Вьетнамом, который изначально поддерживали Соединенные Штаты, длилась двадцать лет (1955–1975), с 1961 г. Америка активно включилась в военные действия. Погибло по разным данным от миллиона трехсот тысяч до трех миллионов вьетнамцев, около шестидесяти тысяч американцев. Шестьдесят четыре процента погибших американских солдат были моложе двадцати одного года. После окончания войны у тысяч военных диагностировали посттравматический синдром. В 1967-м известный британский философ Бертран Рассел вместе с Жаном-Полем Сартром создали неофициальный международный трибунал, куда вошли многие известные писатели: Симона де Бовуар, Петер Вайс, Джеймс Болдуин...

Появились книги и фильмы о войне во Вьетнаме. Сперва – «Тихий американец» (1955) английского писателя Грэма Грина. Военный корреспондент лондонской *Times*, он был свидетелем первого этапа вторжения США во Вьетнам. Название его романа стало эвфемизмом для обозначения агентов спецслужб. В 1974 г. вышел «След солдата» северо-вьетнамского писателя Нгуена Минь Тяу. В Соединенных Штатах изданы книги, написанные очевидцами например: «Бледный Блуппер» (1979) и «Старики» (1979) Густава Хэсфорда. По «Старикам» Стэнли Кубрик снял выдающийся фильм «Цельнометаллическая оболочка» (1987). Оливер Стоун экранизировал трилогию о Вьетнаме: «Взвод» (1986) и «Небо и земля» (1993) – по двум романам вьетнамской писательницы Ле Ли Хейслип, «Рожденный 4 июля» (1989)<sup>1</sup> – по автобиографической книге ветерана Рона Ковика. В 1990 г. вышла книга Тима О’Брайена «Что они несли с собой».

Первым театром, отозвавшимся на вторжение США во Вьетнам, стал *Open Theatre* Джозефа Чайкина, создавший методом импровизации рок-мюзикл *Viet Rock* – первую пьесу против войны во Вьетнаме и первый интерактивный спектакль. Автор текста Меган Терри и композитор Мэриэнн де Пьюри, определили жанр спектакля как «фильм о войне в жанре *folk*» (*folk war movie*). Премьера состоялась в 1966 г. в *La MaMa Experimental Theatre Club*, затем театр выступал на сцене *Yale Repertory Theatre*, играл в офф-бродвейском *Martiniere Theatre*. Кристофер Бигсби осторожно пишет, что *Open Theatre*<sup>2</sup>, гастролировавший в Лондоне с *Viet Rock*, вдохновил англичанина Питера Брука, к тому времени всемирно известного театрального деятеля, на создание спектакля *US* (1966), – это был период, когда он с группой актеров занялся изучением театра жестокости Антонена Арто. По признанию Брука, его «стало тошнить



от театра»: «Его искусственность ужасала, хотя я признавал, что именно в форме – его сила... Внезапно мы почувствовали, что ситуация во Вьетнаме задевала более мощно, остро, настойчиво, чем любая из уже существующих пьес»<sup>3</sup>. Так появился спектакль, в названии которого обыгрывалось звучание местоимения *us* и название Соединенных Штатов – *US*. Когда режиссера обвинили в пропаганде, он ответил: «Театр кончился, актер и зритель замерли: они и Вьетнам смотрели друг другу в лицо»<sup>4</sup>.

Одна из самых мощных метафор постановки – сожжение бабочки. Она была бумажной, однако у британских зрителей даже такая «жестокость» вызвала протест (в киноверсии *US* в финале показали самосожжение буддийского монаха во Вьетнаме и квакера в Вашингтоне). Брук писал: «Я не думаю, что причиной Французской революции стала “Женитьба Фигаро”, не считаю, что пьесы, фильмы и вообще искусство может влиять на историю. “Ужасы войны” Гойи или “Герника” Пикассо – великие произведения, но они не имели практических результатов. Считая так, мы сами себе оказываем медвежью услугу. Какой-нибудь акт протеста останавливал убийство? Мы задаемся этим вопросом, зная, что это невозможно, но в глубине души надеемся на чудо. Оно не происходит, и мы чувствуем себя обманутыми. Нужен ли был этот акт протеста? Есть ли выбор?»<sup>5</sup> Брук выбор сделал. Продолжая исследование теории Арто, он через год выпустил фильм по пьесе Петера Вайса «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, разыгранное обитателями сумасшедшего дома в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» (Марат/Сад) (1967), снятый в студии RSC: «Правда – радикальное средство»<sup>6</sup>.

В Америке *Viet Rock* вдохновил композитора Гэлта Макдермота и драматургов Джеймса Рэдо и Джерома Ранье на создание мюзикла *Hair* («Волосы», 1967): впервые на сцену вышли хиппи. Они проповедовали ненасилие, дарили прохожим цветы, за что и получили название «дети цветов»; их лозунги – *Make love, not war* («Занимайтесь любовью, а не войной!»), *All you need is love* («Все, что тебе нужно, это любовь» – песня *Beatles*). На пафос спектакля горячо откликнулась публика, а одноименный фильм Милоша Формана (1979), усиливший антивоенную направленность, популярен до сих пор.

Стало быть, искусство говорило о войне, но ее реальности не чувствовалось. Начавшая войну Америка находилась далеко от зоны боевых действий, и ее не волновало психологическое состояние

воевавших сограждан. Драматург Дэвид Рейб впоследствии скажет: «Когда меня призвали в армию, ситуация была такова: если вы были недостаточно внимательны, войны не было. Ее просто не существовало»<sup>7</sup>.

Первая антология пьес о войне во Вьетнаме была выпущена некоммерческим издательством в 1985 г. В нее вошло семь пьес, она переиздана в 2016 г.<sup>8</sup> Вошедшие в нее произведения отличаются по художественным достоинствам, но объединены общей темой – страстным осуждением войны, что отражено в самом названии: «Единодушие: американские пьесы и война во Вьетнаме»<sup>9</sup>. Из драматургов, чьи тексты здесь опубликованы, воевали только Дэвид Рейб и Эмлин Грэй.

Однако автором первой драмы о войне во Вьетнаме «Боттичелли» (1968) стал «бард американского театра» Терренс Макнелли (1938–2020). Премьера состоялась на телевидении. Место действия – джунгли. Двое патрулирующих солдат играют в «Боттичелли»: один из игроков должен ответить на двадцать вопросов партнера, характеризующих известную личность, и понять, о ком идет речь. Не прерывая игры, солдаты видят вьетнамского партизана и убивают его.

В 1970-м в Лондоне театр *Royal Court* представил пьесу Майкла Уэллера «Лунные дети» (*Moonchildren*) в постановке Петера Гила. Первоначально она называлась «Рак» (*Cancer*). В 1971 г. была поставлена в Вашингтоне в *Arena Stage* Аланом Шнайдером<sup>10</sup>, в 1972-м спектакль переехал на Бродвей в *Royal Theatre* и в том же году получил *Tony Award*<sup>11</sup>. «Лунные дети» ставятся и сегодня, однако каждый раз пьеса получает разные оценки в зависимости от социально-политического положения страны. Уэллер запечатлел поколение, чья юность пришлась на годы войны во Вьетнаме, он показал группу студентов середины 60-х, заканчивающих университет и надеющихся поступить в аспирантуру, дабы не попасть под призыв. Они исповедуют свободную любовь, принимают участие в антивоенных маршах, балуются наркотиками, слушают рок, много пьют. Центральная фигура – Боб, юный музыкант с повышенной эмоциональной возбудимостью, усиленной смертью матери и разрывом с девушкой.

Самый влиятельный американский критик 60–70-х Клайв Барнс, известный суровостью оценок, был растроган спектаклем Шнайдера. Он назвал дебютную пьесу Майкла Уэллера «эпитафией своей эпохи»: «...временами пьеса напоминает “Вишневый сад” Чехова, временами – менее великие пьесы, такие как “Проснись и пой” (*Awake and Sing*)

Клиффорда Одетса, “Оглянись во гневе” (*Look in Anger*) Джона Осборна»<sup>12</sup>. Можно не сомневаться, что на подобные сравнения Барнса сподвиг именно спектакль, поскольку поэтика самой пьесы далека и от Одетса, и от Осборна, не говоря уж о Чехове. Однако Барнс прав в том, что «цель Уэллера – точность воссоздания эпохи... Это не натуралистическая картина о студентах 1965 года, но остроумный и очень человечный комментарий одной из самых живых и современных пьес за последние несколько сезонов»<sup>13</sup>.

Спустя пятнадцать лет восприятие не меняется: «Неверно было бы видеть в “Лунных детях” подведение итогов эпохи 60-х, подобной шведскому столу, на котором соседствуют яркие плакаты, лозунги, моды, рефлексирующие юнцы... Это было время перемен, бездействия, насыщенного электрическими разрядами затишья перед бурей»<sup>14</sup>.

Рецензент офф-офф-бродвейского спектакля 2002 г. называет пьесу «безнадежно устаревшей на заре нового миллениума», но в то же время считает ее «жизненно важной работой одного из самых талантливых и ценимых драматургов», и спектакль *The Oberon Theatre Ensemble*, по его мнению, «заслуживает самых высоких похвал»<sup>15</sup>.

В 2011-м маленький *Unicorn Theatre* представил пьесу на Беркширском театральном фестивале (*Berkshire Theatre Festival*). Спектакль вызвал «восхищение и ярость». Л. Мюррей писал так: «Лучшие моменты всколыхнули ностальгию, но если говорить серьезно, то вау, это безнадега, чувак... повод для воспоминаний и копания в старых философских аргументах»<sup>16</sup>. Любопытный факт: «Лунные дети» были представлены в мае 2024-го в Мюнхене в театре *AcTUM* – значит, они продолжают волновать.

Пьеса Эмлина Грэя «Как я узнал про это» (*How I Got That Story*, 1979) получила премию *Obie*, которая дается за лучший офф-бродвейский спектакль. В двухактном сочинении, действие которого разворачивается во Вьетнаме, два персонажа. Первый – совсем молоденький репортер из маленького города Дюбюк, напоминающий своей наивностью и Швейка, и Кандида из философской повести Вольтера. Второй – собирательный образ, названный «Историческое событие». Актер, получивший эту роль, должен сыграть двадцать одну роль. Среди его персонажей – сквернословящие солдаты, вьетнамская проститутка, буддийский монах, и многие другие. Юный репортер попадает под обстрел, получает ранение, после чего становится человеком с другим мировоззрением. В США пьеса была поставлена в 1981 г., в Британии – в 1982 г.

Участник войны Том Коул (1933–2009) положил в основу своей пьесы «Медаль Конгресса – блеф» (*Medal of Honor Rag*, 1975) событие, случившееся в Детройте в 1971 г. Действие происходит 23 апреля 1973 г. в армейском госпитале. Чернокожий ветеран не может приспособиться к мирной жизни, погружается в депрессию. Он пытается выйти из этого состояния, обратившись к психиатрам, но ни с одним из них не может найти общий язык. Прибывший из Нью-Йорка врач пытается найти подход к пациенту, но хаос в его душе вызывает неприязнь, которую доктор пытается скрыть. Оба испытывают взаимную антипатию, но все же надеются, что сумеют подобрать ключ друг к другу. Однако, не дождавшись второй встречи, солдат сбегает из госпиталя, чтобы раздобыть денег. При попытке ограбления магазина его убивает полицейский.

Название пьесы Эмили Манн «Натюрморт» (*Still Life*, 1980) таит в себе двойной смысл, имея в виду дословный перевод – «мертвая жизнь». В основе – сто сорок часов записей интервью ветерана войны во Вьетнаме, вылившиеся в восьмьсот страниц машинописного текста. Он рассказывал о трагических событиях и о своей личной трагедии по возвращении домой. Война превратила его в жестокого домашнего тирана, вымещавшего душевную боль на беременной жене. Он, фотограф и художник, писавший натюрморты, теперь фиксирует в своих произведениях воспоминания о Вьетнаме. В интервью Эмили Манн он признался: «Я жив, мои товарищи погибли. Это мертвая жизнь» (*I am alive, my friends aren't. This is a still life*)<sup>17</sup>.

Центральную проблему – войну и ее последствия – драматург обрамляет побочными: друг Марка убит во время ограбления банка, любовница находится в состоянии вечной борьбы с мужем, физическое насилие приносит им удовольствие. Вьетнам подействовал на американское общество, насилие перестало быть частным случаем. Пьеса составлена тремя монологами людей, связанных между собой, но не общающихся друг с другом. Решающую роль в ней играет язык. Известный британский исследователь театра США Кристофер Бигсби пишет: «Ритмы тщательно проработаны. Каждый из монологов обладает своим ритмом, использован пятистопный ямб. Конечно, большая часть пьесы написана не ямбом. В повседневной жизни британцы и американцы не говорят шекспировскими метрами. Текст создается сменой речевых ритмов, тщательной организацией эмоций и образов»<sup>18</sup>.

Один из ярких примеров – монолог любовницы Марка. Мир должен быть безопасным, а мужчины – теми, кем они должны быть:

All they had left was being Provider.  
And now with the economics, they're losing it all...  
We don't want them to be Provider,  
Because we want to do that ourselves.  
...We don't want them to be heroes,  
And we don't want them to be knights in shining armor, John  
Wayne<sup>19</sup>—  
And what's left for them to be, huh?  
They were programmed to fuck  
Now they have to make love...  
We don't like them in the old way any more.  
And I don't think they like  
us, much.  
Now that's a war, huh?<sup>20</sup>

Все, что им оставалось, – быть Кормильцами.  
Но теперь экономически это не нужно...  
Мы не хотим, чтобы они были Кормильцами,  
Потому что мы сами хотим ими быть.  
...Мы не хотим, чтобы они были героями,  
И не хотим, чтобы они были рыцарями в блестящих доспехах,  
Джон Уэйн, –  
Так что же им остается?  
Они запрограммированы на спаривание,  
Теперь они должны заниматься любовью...  
Они не нравятся нам в прежнем качестве,  
И не думаю, что мы им сильно нравимся.  
И все это война, так?

Так наивно и откровенно рассуждает девушка, обнажая душевную рану всех женщин, дождавшихся с войны мужей, вернувшихся другими и в другую страну. Некоторые монологи, включая вышеприведенный, воспринимаются как комментарий. Кристофер Бигсби пишет, что режиссер осуждает войну, «используя эффект остранения Брехта»<sup>21</sup>.

По признанию Эмили Манн, театры за пьесу не брались. И все же в 1980 г. в *Goodman Studio Theatre* в Чикаго состоялась премьера. В следующем году она была поставлена в *New York Off-Broadway WP Theatre (Woman's Project Theater)*. *The New York Times* буквально разнесла

драматурга, нарушив политкорректность: «Пьеса мисс Манн, у которой не в порядке с головой (*fuzzy-head*), не просто оставила публику равнодушной, она пренебрегла такими проблемами, как бедственное положение ветеранов Вьетнама, военные зверства... Ее некомпетентность свела на нет благие порывы»<sup>22</sup>.

Учитывая, что пьеса написана на документальном материале, подобная оценка несправедлива и говорит о некомпетентности или предвзятости рецензента. И критика не помешала Эмили Манн получить премию за лучшую офф-бродвейскую пьесу, а затем первую премию на Единбургском фестивале (1984 г.) и хорошую прессу на гастролях в Британии. В 2022 г. в нью-йоркском офф-бродвейском театре *Aneram Opera House* состоялась еще одна премьера. Рецензент пишет: «Эмили Манн, проведя нас сквозь темную ночь, царившую в душах трех персонажей, использовала запрещенный прием. Перед этим спектаклем не лишним был бы глоток бурбона или водки»<sup>23</sup>. Во время трагического монолога Марка о том, как он убил вьетнамскую семью, на экране проецировались написанные им натюрморты. В спектакле чикагского театра показывали документальные кадры жестокой расправы американских солдат над мирными жителями. В финале меняется тон: «Это смелая пьеса для смелых людей, готовых забыть о здравом смысле, чтобы узнать трудную правду об обществе 1975 года и о нашем сегодня»<sup>24</sup>.

В 1982 г. в некоммерческом *Manhattan Theatre Club*, знакомящем зрителей с новыми именами, состоялась премьера пьесы Стивена Меткафа «Странный снег» (*Strange Snow*). С момента окончания войны прошло почти десять лет, но тема посттравматического синдрома продолжала волновать Америку. Два солдата, прошедшие Вьетнам, не могут найти себя в мирной жизни. Дэвид работает водителем грузовика, живет с незамужней сестрой, учительницей биологии в школе. Не в силах забыть своего погибшего друга, он замкнулся и немилосердно глушит себя алкоголем. До войны он был звездой в школе, подавал большие надежды в атлетике. Однажды в их дом является Мерс, с которым Дэвид прошел войну. Он также не может забыть общего погибшего друга, но, в отличие от рефлексирующего Дэвида, пытается наладить жизнь. У него и сестры Дэвида намечается роман.

Маститый Мел Гассоу в рецензии «Эхо Вьетнама» нашел пьесу небедительной, а проблемы – нерешенными. Нарождающиеся отношения девушки и солдата, который не может забыть гибель друга, он сравнил

с ситуацией известной мелодрамы Ричарда Нэша «Продавец дождя» (*The Rainmaker*)<sup>25</sup>. Но проблемы не решены и в стране, а описание жизни ветеранов Вьетнама очень впечатляет искренностью и правдивостью. Эмоциональные высказывания автора рецензии *Chicago Reader* точнее характеризуют пьесу Меткафа: «Из всех книг, пьес и фильмов о Вьетнаме, с которыми я знаком, “Странный снег” оказал на меня наибольшее воздействие, вызвал ужас... убивающий веру в человечность, родил стыд за желание выжить... Пьеса раскрывает динамику самопознания»<sup>26</sup>.

Антологию, опубликовавшую все вышеназванные сочинения, открывает пьеса Дэвида Рейба «Стримеры» (*Streamers*, 1975) – заключительная часть его драматической трилогии о Вьетнаме. Кристофер Бигсби отмечает, что за два последних десятилетия «современная американская драма оказалась на обочине; предсказуемо лидируют Эдвард Олби, Артур Миллер, Август Уилсон и Теннесси Уильямс, но – вопреки длительной впечатляющей карьере – отнюдь не Джон Гуэйр, не Дэвид Рейб или Ленфорд Уилсон»<sup>27</sup>. Отнеся Рейба к драматургам второго ряда, Бигсби отводит ему первое место среди тех, кто пишет о войне во Вьетнаме<sup>28</sup>.

## **Дэвид Рейб и его трилогия**

Дэвид Рейб родился в 1940 г. в городе Дюбюк. Окончив среднюю школу и университет в Айове, он продолжил образование в университете *Villanova* (Пенсильвания). В школе и в обоих университетах считался подающим надежды писателем. В 25 лет был призван в армию. Не участвовал в боях, хотя на первых порах стремился на передовую: «Понадобилось два месяца, чтобы моя позиция изменилась». Он начал работать в госпитале, наблюдая «грузовики с человеческими конечностями и груды зеленой униформы». Рейб пишет: «Мы видели это ежедневно, и это производило ужасающее впечатление»<sup>29</sup>. Вернувшись домой, Рейб стал репортером. Только через полгода решился начать писать о Вьетнаме. Находясь там, он пытался вести дневник, но не смог: «Фраза застревала на странице, как шелуха. Я остро осознавал, что писать, будто язык не более, чем простой символ, невозможно... Я был одержим грандиозными событиями, происходящими вокруг меня. Я сидел на койке, стоявшей на деревянном полу, уставившись на слова, заполнившие желтую страницу. Все, что я знал, были факты, более ничего: простые факты такой сложности, что мне не под силу было с ними справиться»<sup>30</sup>. Рейб принялся за роман, считая театр «легковесным –

пустяки и метафоры, блестящие позы, сверкание, втиснутые в форму, неподвижную, как какая-то машина, воспроизводящая до бесконечности разновидности формы»<sup>31</sup>. Но позже написал первый вариант пьесы «Сирота» (*The Orphan*), поставленный в 1968 г. в *Villanova University* под названием «Кости птиц» (*The Bones of Birds*). К 1971 г. в основном были закончены пьесы «Боевая подготовка Пэвло Хаммела» (*The Basic Training of Pavlo Hummel*) и «Палки и кости» (*Sticks and Bones*). Тогда же он подходит к завершению окончательного варианта «Сироты»; была написана часть «Стримеров», законченных в 1975-м. Премьера состоялась в 1976-м. А в 1973-м показали вторую версию «Сироты» на Нью-Йоркском шекспировском фестивале. Клайв Барнс, рецензируя спектакль, говорит о трилогии, отнеся «Сироту» к пьесам о Вьетнаме<sup>32</sup>. С появлением «Стримеров» Кристофер Бигсби пишет про «квартет пьес о Вьетнаме».

Рейб использует миф о проклятии дома Атридов, в основном следуя за «Орестеей» Эсхила, но вводя в действие дочь Агамемнона Ифигению, принесенную отцом в жертву Артемиде. Миф он соединяет с документальным сюжетом о банде Чарльза Мэнсона и жестоком убийстве актрисы, жены Романа Полански, беременной Шэрон Тейт, а также с историей кровавой резни в деревне Ма Лай<sup>33</sup> 16 марта 1968 г. Спектакль был показан на Нью-Йоркском шекспировском фестивале, как и две первые пьесы Рейба. Основатель и художественный руководитель фестиваля Джо Папп поместил в программке комментарий: «Дэвид Рейб переплел первозданный греческий миф со всеми версиями “Орестеи”, делом Мэнсона, культурой наркотиков и резней в Ма Лай... В созданной им буре он сам – в эпицентре... Он – в Клитемнестре, отчаянно стремившейся быть услышанной; ...в невинной жертве Ифигении, в гнев и обмане Аполлона, в мучительном крике безрукой, безъязыкой Электры, в разбитом сердце Эгисфа и даже в Агамемноне»<sup>34</sup>.

Критик Клайв Барнс в противовес Джо Паппу, подчеркивавшему повышенную эмоциональность пьесы, называет ее «интеллектуальной», «рассудочной»: все персонажи «имеют дело с Америкой, насилием страны над ними, ее военным и политическим вмешательством в дела Вьетнама, убедительно связана с Мэнсоном тема семьи и войны во Вьетнаме... Рейб задает вопрос, выжила бы Шарон Тейт в Ма Лай? Возможно, это к месту, но это поверхностно»<sup>35</sup>. Заканчивается рецензия тем, что «Сирота» вместе с двумя предыдущими пьесами составляет трилогию, «истинный вклад в современный театр»<sup>36</sup>.



Однако после того, как появились «Стримеры», мало кто причисляет «Сироту» к циклу пьес о Вьетнаме. В «Сироте» Вьетнам – символ, в то время как в трилогии – трагическая реальность, история, которую должны помнить не только в Соединенных Штатах.

### **«Боевая подготовка Пэвло Хаммела»**

Папп считал важнейшим делом своей жизни помощь в осуществлении постановки этой пьесы в *Public Theatre*<sup>37</sup>. Название *The Basic Training of Pavlo Hummel* метафорично. «Базовая подготовка означает “необходимую” подготовку в большей степени, чем просто армейскую, но метафора не реализована ни в пьесе, ни в спектакле. Первый акт основан на документальном реализме; во втором акте, более фрагментарном и импрессионистическом, реализма нет ни грана»<sup>38</sup>.

Издавая под одной обложкой «Боевую подготовку Пэвло Хаммела» и «Палки и кости», Рейб предпослал сборнику два эпиграфа. Первый – из вьетнамской легенды: «Жизнь, подобно цветку, расцветает и увядает... Если бы я мог восстановить ход событий, мои слезы лились бы, не переставая, тысячу осеней». Второй: «Жизнь – смешная штука». В «Боевой подготовке» Рейб подробно восстанавливает ход событий в жизни новобранца Хаммела, отправившегося добровольцем во Вьетнам, потому что с молоком матери он впитал веру в великую Американскую мечту. Он недотепа, неудачник. Рейб создал новый образ американца со всеми чертами, присущими молодежи подобного социального слоя: «У него нет отца, он живет с матерью, но вырос он среди детей среднего класса»<sup>39</sup>.

В солдатском кафе, принадлежащем вьетнамцам, солдаты пьют, общаются, пользуются услугами проститутки-вьетнамки. Пэвло рассказывает официантке о своих страданиях – его бросила девушка. Он так страдал, что его мать написала ей оскорбительное письмо. Джоанна – персонаж второстепенный, появляющийся на пару минут в финале, но она постоянно возникает в рассказах Хаммела. В кафе брошена граната, вечный неудачник Хаммел падает на колени, хватает ее, граната взрывается. В этот момент входит чернокожий сержант Арделл в немыслимой форме с черными лентами, медалями, в тапках без задника, в солнцезащитных очках. Это фантазмагорический персонаж, до поры до времени ангел-хранитель и наставник Хаммела, вернувший его к жизни. Реальное время здесь смещено, оно идет вспять.

В пьесе большое количество действующих лиц и каждый персонаж индивидуален, но Хаммел не может ни с кем вступить в контакт.



У. Атертон – Пэвло Хаммел,  
Д. Филдс – сержант Тауэр.  
«Боевая подготовка  
Пэвло Хаммела».  
*New York Shakespeare Festival Public  
Theater. 1971*

Первый акт заканчивается ироничной песней, которую запекает Арделл и подхватывают все:

А р д е л л . Если бы у меня был более низкий IQ  
(Хор повторяет),  
А р д е л л . Я мог бы стать сержантом<sup>40</sup>.

Второй акт, вопреки заявлению Рейба, все же достаточно реалистичен: убийства становятся будничными и Хаммел жесток, как все. Вьетконговец втыкает в Хаммела нож, рана оказывается смертельной, но он не понимает, что с ним произошло, и Арделл комментирует: «Знания, парень, приходят не сразу. Я толкую тебе о том, что известно каждому ребенку, но только не твоей дурьей башке: твоя кожа тонка, как бумага. Мы растворяемся, мы плачем и рвемся на части. Пленка, парень. Целлофан. Дерьмо»<sup>41</sup>. Далее Рейб прибегает к эстетике театра абсурда. Тело доставлено в алюминиевом гробу на родину. Хаммел стоит у гроба, Арделл продолжает с ним диалог. Затем его кладут в гроб и Арделл заканчивает свою краткую эпитафию: «Выше голову! Выше!.. Идет Пэвло Хаммел...»<sup>42</sup>

Бессмысленная бойня, одиночество человека, его отчуждение от мира, подобие братства. Пьеса об Америке с ее потерянными ценностями, провозглашенными на заре ее становления и давно уже профанированными, была удостоена премии *Obie*.



У. Атертон – Пэвло Хаммел,  
Ф. Коффин – Мики.  
«Боевая подготовка Пэвло  
Хаммела». *New York Shakespeare  
Festival Public Theater*. 1971

Премьера (режиссер Джефф Блекнер, сценограф Дэвид Митчелл) состоялась 20 мая 1971 г. и прошла с большим успехом. В 1972-м пьеса была поставлена режиссером Дэвидом Уиллером в *Boston Theater Company* с Аль Пачино в заглавной роли и Густавом Джонсоном – Арделлом. В 1977-м спектакль был возобновлен и с большим успехом шел на Бродвее в *Longacre Theater*. Театральный обозреватель *The New York Times* Мел Гассоу поместил большую статью «Боевая подготовка Аль Пачино», соединив рецензию с ответами Аль Пачино на вопросы журналистов. Объясняя, почему он захотел сыграть Хаммела, актер сказал, что считает пьесу Рейба «замечательной, в Пэвло видит сложный характер, и ему было интересно работать с Дэвидом Уиллером»<sup>45</sup>. Почувствовав некую общность своего героя со Швейком и Войцеком, актер считает, что эти роли обычно «играют слабо, на нулевом уровне, превращая их в скучные теневые фигуры. Так же играют и Пэвло, а Пэвло раскален добела. Я беру среднестатистического солдата, очеловечиваю его, стараясь раскрыть все аспекты его личности – рвение, доверчивость, слабость и особенно его уязвимость. Хаммел считает себя жертвой. Но он и клоун, соединивший Чарли Чаплина и Харпо Маркса. У Пэвло невероятная воля к жизни, он смел. Это человек, с которым я хотел бы находиться



Аль Пачино – Пэвло Хаммел.  
«Боевая подготовка Пэвло Хаммела». *Boston Theater Company*

рядом. Он заставляет над ним смеяться. Он – противовес окружающим его нормальным людям. Я стремлюсь показать его боль, его недостатки. Против него множество обстоятельств – карты подтасованы. В каждом из нас есть что-то от Пэвло»<sup>44</sup>.

Герой Пачино – «мятежный аутсайдер». Рейб был потрясен, увидев, как, репетируя сцену, Пачино сыграл двадцать вариантов душевного состояния Пэвло: своеволие, страсть, злость, горе, превращение в сбитого с толку ребенка, – «едва переводя дыхание между этими пробами, каждый раз преображаясь»<sup>45</sup>.

### «Палки и кости»

Вторую пьесу вьетнамской трилогии – «Палки и кости» – впервые показали в *Villanova University* в 1969 г. Затем – в рамках Нью-Йоркского шекспировского фестиваля 7 ноября 1971 г., снова в *Public Theatre* в постановке Джеффа Блекнера. Уже в марте спектакль играли на Бродвее.

Рейб, отобразив свое собственное состояние, с огромной драматической силой показал синдром вернувшегося с войны солдата. Первые месяцы жизни дома – как будто «попал на Марс, столкнувшись с невероятным непониманием и безразличием, которые невозможно



«Палки и кости».  
Сцена из спектакля.  
*Public Theatre. 1971*

постигнуть. Думаешь, что вернулся домой, но оказывается, что вернулся неизвестно куда, и отчаянно борешься, чтобы не сойти с ума»<sup>46</sup>.

Пьеса глубоко погружена в семейные отношения. Рейб вписался в генеральную линию американской драматургии, основной жанр которой – семейная пьеса (Юджин О’Нил, Теннесси Уильямс, Артур Миллер, Эдвард Олби, Нил Саймон, Сэм Шепард, Дэвид Мэмет, Трейси Леттс...). Когда в середине 80-х прошлого столетия известный английский критик Бенедикт Найтингейл обвинил американских драматургов в том, что их пьесы «перегружены подгузниками, а важнейшие социальные и политические идеи отодвинуты в сторону и заменены суррогатом проблем отношений родителей и детей»<sup>47</sup>, ведущий американский критик Роберт Брустин нашел это заявление «поспешным»: тогда и «“Долгое путешествие в ночь” Юджина О’Нила – тоже пьеса о подгузниках»<sup>48</sup>.

Рейб скуп на ремарки. В основном они касаются сценографии, но в пьесе указано, что место действия – дом, где живет семья (*Place: the family home*)<sup>49</sup>. Далее появляются слайды нескольких поколений этого семейства, начиная с 1900-х гг. Детские голоса спрашивают, кто изображен на этих слайдах, взрослые отвечают. Затем материализуется современная квартира. Родители именуют друг друга Оззи и Харриет.

Это имена из популярной передачи о жизни среднестатистической американской семьи, не сходившей с экранов телевизоров более двадцати лет. Сержант доставляет из Вьетнама старшего сына. Дэвид слеп, и его реакция: «Сержант, ты ошибся. Это не мой дом, я не чувствую себя дома. Я не знаю этих людей. И запах, и звуки чужие, кругом сквозняк. Сержант, будь ты проклят, я одинок здесь, одинок. Я не хочу здесь оставаться!»<sup>50</sup>.

Мать постоянно призывает его молиться и назойливо повторяет: «Ты – дома. Мы семья»<sup>51</sup>. Без перехода говорит о желтой коже вьетнамцев, о том, что они едят собачье мясо. Дэвид страдает оттого, что не взял в Америку любимую девушку-вьетнамку, потому что испугался, как встретит ее его семья. Эта вина его терзает, у него галлюцинации – он видит ее в своем доме, разговаривает с ней. Девушка – действующий молчаливый персонаж. Он пытается рассказать о ней матери: «Ее руки и волосы, как крылья. Она легче пыльцы»<sup>52</sup>. В ответ на его поэтическое признание, мать бросает привычное, банальное: «Желтая шлюха».

Отца раздражают оба сына, которых он с удовольствием вышвырнул бы из дома. Чудовищна сцена, когда семья собирается, чтобы посмотреть снятый Дэвидом фильм о зверствах на войне. На экране только помехи, Дэвид пытается рассказать, что там должны быть вьетнамцы, сожженные заживо американскими солдатами, но семья не желает это слушать. Одиночество Дэвида абсолютно: «Мы чужие друг другу, подаем в темноте знаки. Нас объединяет только утренний кофе»<sup>53</sup>. Все же он пытается нащупать какие-то связи, признается матери, что временами скучает по своим однополчанам и даже по вьетнамцам, неожиданно раскрывается перед отцом: «Я хотел бы, чтобы они были здесь, с нами, чтобы были ты и мама, Рик, Занг и я»<sup>54</sup>. В ответ – безумные крики о превосходстве белой расы.

Родовая черта американской семейной драмы – диалоги между членами семьи, раскрывающие их непонимание друг друга. Это более всего проявляется в репликах матери: «Как чудесно слышать в доме голоса моих любимых мужчин – ради этого я и живу! Хотите кофе? Ну, конечно же, хотите. Я сделаю. Я ваша верная служанка. Подам кофе и уйду»<sup>55</sup>. Во всех пьесах такие речи произносятся невпопад и приводят к жесткому выяснению отношений.

Рейб переводит реалистическую пьесу в драму абсурда. Дэвид нарушает привычное, всех устраивающее, воцарившееся шаткое спокойствие. Начинает Рик, который, «как брат брату»<sup>56</sup>, советует Дейву покончить с собой, перерезав вены, и предлагает ему помочь.

Единомышленниками Рика становятся родители, особенно мать: «Давай, Дейв. Двор пустой. Не бойся»<sup>57</sup>. Отец выражает надежду, что «Дэвид не умрет. Он только почти умрет»<sup>58</sup>. Рик играет на гитаре что-то бодрое, веселое.

В финале просматривается влияние Эдварда Олби, его пьесы «Американская мечта» (1960). Усыновившие младенца Папочка и Мамочка, раздраженные его плачем, постепенно отрывают от него части тела. Олби довел абсурд до эксцентрики. Рейб, как и Олби, создал мощную и страшную аллгорию истинных семейных отношений в «нормальной» американской семье.

Клайв Барнс отмечал режиссеру Джеффа Блекнера, создавшего политическую карикатуру, а также исполнителей ролей Оззи (Тони Олдридж), Харриетт (Элизабет Уилсон), у которой только один ребенок – персонаж сериала – и которой нет дела до родных сыновей. Особо критик выделяет Дэвида Селби, воплотившего «с тихой угрозой слепого Дэвида, мстительного ангела запятнанной души Америки»<sup>59</sup>.

Постановка 1972 г. принесла Рейбу премию Американской академии искусства и литературы, но драматург не был доволен: «Быть может, в тот период времени спектакль не мог быть поставлен так, как я задумал. Тогда и публика, и актеры хотели лично участвовать в решении моральных проблем, но театральность пьесы этому сопротивлялась. Мультижанность, гротеск и поэзия должны соединиться театральным образом»<sup>60</sup>.

В том же сезоне (1972/73) Анджей Вайда выпустил в «Современнике» «Палки и кости» под названием «Как брат брату» (в переводе и сценической редакции Игоря Ирова). Он вынес в название фразу Рика, советующего Дэвиду – «как брат брату»<sup>61</sup> – покончить жизнь самоубийством. Вскоре в *The New York Times* появилась статья о спектакле. Ее автор – Теодор Шабад, американский журналист и географ, специалист по экономической географии СССР. Статья Шабада под названием «“Палки и кости” завоевали симпатию в СССР» отразила типичную точку зрения американца того периода на СССР в целом. Автор считает, что спектакль привлекателен прежде всего именем режиссера, чей фильм «Пепел и алмаз» известен всему миру. Появление на афише «Современника» пьесы Рейба объясняется тем, что избирательная политика сужает диапазон в выборе американской драматургии, поскольку сам выбор диктуется стремлением показать проблемы США. В этом плане пьеса, казалось бы, идеально вписывается в эту схему. «На всякий случай, если советские





«Палки и кости». Сцена из спектакля. *Public Theatre*. 1971

зрители этого не уловили, официальные критики дали понять, почему эта пьеса включена в репертуар самого популярного театра Москвы»<sup>62</sup>. Далее даются обширные цитаты из рецензии Виктора Комиссаржевского «Этот жестокий, жестокий мир», опубликованной в «Правде», как подчеркивает Шабад, «ежедневной газете коммунистической партии», и из «Комсомольской правды». Суть обеих рецензий, по мнению Шаблада, – «противопоставить человеческие отношения “того, другого мира” тем, которые мотивируют советских людей. Вайда максимально использовал карикатурность, заложенную автором в персонажей, передав американскую действительность через рекламу еды и напитков, много внимания уделив тому, как все члены семейства прикованы в телевизор»<sup>63</sup>. Из актеров Шаблад уделил внимание только Игорю Кваше – Дэвиду, подчеркнув, что актеру уже сорок лет.

Эта статья буквально взбесила Рейба, который немедленно отправил в Москву на имя Олега Ефремова и Анджея Вайды письмо, заодно опубликовав его в *The New York Times*. Ссылаясь на Шаблада и на цитируемые им рецензии из советских газет, драматург возмутился спектаклем, обвинил театр в нарушении авторских прав, изменении названия, искажении пьесы, в том, что двадцатилетнего ветерана Вьетнама играет



сорокалетний артист: «У меня такое чувство, что все создатели и участники спектакля каждый вечер плюют мне в лицо. Из рецензий я понял, что вы исказили пьесу ради политической потребности. Пьеса либо о тебе и твоём народе, либо ни о чём. Если вы увидели в пьесе только Соединённые Штаты, то не увидели ни Штаты, ни себя самого. Если бы я жил в России, я писал бы о России, и это была бы пьеса, подобная моей пьесе “Палки и кости”; в ней были бы нерв и любовь, и это была бы история об исцеляющемся в России солдате, вернувшемся из Венгрии в 1956 г. или после столкновений на границе с Китаем. Но вы поставили спектакль о собственных фантазиях, исказив мою пьесу»<sup>64</sup>.

Если обратиться непосредственно к рецензиям, обнаружить в них то, что увидел Шабад, невозможно. Рецензия Комиссаржевского написана сухим, официальным языком, но автор ни в коей мере не исказил пьесы. Комиссаржевский анализирует образ Рика в исполнении Олега Табакова, акцентируя внимание на авторской характеристике. Рик не расстается с фотоаппаратом и постоянно снимает слепого брата в неудачных позах, делающих его смешным. Комиссаржевский пишет, что Рик «с охотой снимал бы расстрелянных в Сонгми. Он и есть Сонгми»<sup>65</sup>. Вся логика поведения Рика позволяет прийти к такому выводу. Видас Силюнас в «Комсомольской правде» отмечает, что вернувшийся из Вьетнама слепым Дэвид «ворошит перед домашними свои самые болезненные воспоминания, чтобы обжечь страданиями своих домашних»<sup>66</sup>. Критики не пишут о главном персонаже Дэвиде – Игоре Кваше. «Советолог высшего класса» не разобрался в режиссуре Анджея Вайды, передавшей «драматизм и гротеск, выразительные национальные особенности и характерные формальные элементы такого рода поэтики»<sup>67</sup>.

Рейб слишком доверился мнению Шабада.

В 2014 г. «Кости и палки» уже в постановке Скотта Эллиса возвратились на Офф-Бродвей в *Pershing Square Signature Center – Off-Broadway*. Прошло более полувека со времени создания пьесы. Восприятие изменилось. Тема войны, история возвращения слепого, психически покалеченного героя отодвинулись на второй план: «Вьетнамская драма об утрате основных американских ценностей»<sup>68</sup>. Разумеется, на первый план вышли родители. Публику более занимали известные актеры, создатели образов Харриет и Оззи, чем судьба Дэвида. Название рецензии «“Палки и кости” с Биллом Пуллманом и Холли Хантер» говорит само за себя: «сюрреалистический взгляд Рейба на возвращение солдата

в семью – микрокосм американской нации. Никто не желает думать о зверствах. Пока война остается вне поля зрения, ее не существует. Живой призрак Дэвид приносит войну в семью»<sup>69</sup>. Далее эта мысль подтверждается оценкой исполнения Билла Пуллмана, «жертвы абсолютной веры в фальшивую американскую мечту»<sup>70</sup>. Холли Хантер – Элизабет характеризуется так, как полвека назад писал Клайв Барнс: ее единственный сын – персонаж сериала. *The New York Times* также пишет об отчуждении внутри семьи, «придающем пьесе мрачный комизм»<sup>71</sup>.

Самоубийство ветерана Вьетнама, на которое его толкает младший брат, превратилось в спектакле Скотта Эллиса, решившего пьесу с позиций первой четверти XXI в., в гротесковую сцену.

### «Стримеры»

В 1983 г. американский режиссер Роберт Олтман снял фильм по этой пьесе Рейба. В советском прокате он вышел под названием «Потоки».

Крупнейший исследователь американской драматургии М.М. Коренева переводит *Streamers* как «Парашюты»<sup>72</sup>. Название метафорично. У стримера в полете не раскрывается парашют, и парень гибнет еще до начала боя. В пьесе сержант, ветеран войны в Корее, вместе с новобранцами ждущий отправки во Вьетнам, объясняет: «Парень в воздухе... парашют, весь перекрученный, не раскрывается, торчит, как римская свеча... он смотрит на парашют и грохается на землю, втыкается, как нож»<sup>73</sup>.

Персонажи пьесы Рейба обречены. Действие разворачивается в штате Вирджиния, в учебном лагере, в 1965 г. Четверо молодых солдат, прошедших обучение, ждут отправки во Вьетнам. Мартин пытался покончить самоубийством, но неудачно. Теперь он, наспех перевязанный, ждет своей участи: «Это произошло между армией и мной. Я их ненавижу»<sup>74</sup>. Инцидент с Мартином, который больше в пьесе не появится, предсказывает судьбы остальных персонажей.

Помещение, где обитают трое сблизившихся новобранцев, притягивает других солдат: здесь чисто, спокойно, царит товарищеский дух. Билли призван в армию, ему двадцать четыре года, он окончил колледж, пуританин. Роджер, чей характер сформировался после победы черных в борьбе за гражданские права, полон достоинства. В нем нет и намек на «дядюшку Тома», как могли называть, к примеру, его родителей. При внешней свободе он насторожен. Ричи – из среднего класса, нервный, страдающий из-за нетрадиционной ориентации, самый одинокий из всех.



Афиша к/ф *Streamers*. 1983

Новобранцы не представляют, что такое война. Спорят, кто является современным Гитлером – Хо Ши Мин или Линдон Джонсон. Персонажи пьесы психологически достоверны во всех своих национальных и социальных проявлениях.

В комнате, которую трое ребят так любовно обустроили, поселился страх, грозное воплощение которого – неуправляемый Карляйль, не знающий другой жизни, кроме армейской. На нем, невежественном, повышенно импульсивном, лежит печать негритянского гетто, где преступления не наказуемы, убийство – обычное явление, а его стихийный анархизм поддержан войной, ее бесчинствами и убийствами. Карляйль воюет давно, постоянно находится под действием наркотиков или алкоголя. Он провоцирует интеллигентного нервного Билли на оскорбительный выкрик: «Я – интеллеktуал, никогда не собирался убивать... хочу перерезать этому ниггеру горло»<sup>75</sup>. Ответ Карляйля – удар ножом: «Смотри, это твоя кровь, и как легко у меня это вышло, а у тебя теперь куча проблем»<sup>76</sup>. Карляйль ненавидит армию, но без армии не может жить: «Проклятье! Я убил его. Я сделал это ... армия разбила мне сердце. Я не могу быть там, где порядок, не хочу жить! Отмойте меня от этого дерьма!»<sup>77</sup>

Пьеса заканчивается песней о великолепном стримере. Ее поет сержант Кокс. Она «звучит издевательски, медленно переходя в колыбельную, в жалобу, затем во что-то, похожее на звук, издаваемый ребенком, потом имитирующий взрыв»<sup>78</sup>.

Великолепный стример,  
Мой парашют не раскрылся,  
Похоже, это конец.  
Только земля подо мною  
Смотрит на меня, как мать<sup>79</sup>.

Рейб в одном из интервью сказал, что эту пьесу он написал «за один день, за три часа, но этот день длился семь или восемь лет»<sup>80</sup>. Драматург показал будни призывников, еще не нюхавших пороха, но уже столкнувшихся со смертью, запахом которой казарма была пропитана задолго до того, как они в ней поселились. Постепенно притираясь друг к другу, они ощутили дух товарищества, но смерть распорядилась по-своему. Бигсби считает, что пьеса близка Беккету и Пинтеру, что казарма – «преддверие смерти, а Карляйль – Годо, которого они ждут»<sup>81</sup>. Но Рейб – участник войны во Вьетнаме, ему не нужны абстрактные философские идеи.

«Стримеры» – одно из высших проявлений реализма в современной американской драматургии.

Премьера состоялась в Нью-Хейвене в *Long Wharf Theatre* 30 января 1976 г. в постановке Майка Николза; в апреле спектакль был сыгран в Нью-Йорке в *Lincoln Centre*. Клайв Барнс назвал «Стримеров» лучшей пьесой трилогии, в которой показано «лицо национального насилия, столь же типичного для Америки, как американский яблочный пирог. Великолепный актерский ансамбль – реальные люди, не сценические персонажи. Мрачная сценография Тони Волтона настолько реальна, что даже море крови в финале воспринимается не мелодраматически, но как результат уличного происшествия»<sup>82</sup>.

После одного из предпоказов «Стримеров» режиссера обвинили в «попытке превзойти *grand guignol*». Он отклонил обвинения: в хорошей пьесе серьезное обязательно соседствует со смешным.

В дальнейшем к этой вещи обращались нечасто и воспринимали ее по-разному. В 2007 г. ее показала молодежная *Huntington Theatre Company* (Бостон). Если *Boston Phoenix* писал о «Стримерах», как о пьесе

«жестоко честной и в той же мере жестокой»<sup>83</sup>, то автор рецензии «Насилие в “Стримерах”» в *The Arts Fuse* называет ее «фальшивой, далекой от живых образов, показанных телевидением и кинематографом»<sup>84</sup>. В поддержку своего мнения он ссылается на двух пожилых леди, которым было скучно, и сообщает, что большая часть молодежи ушла в антракте.

Спектакль 2008 г. в Нью-Йоркском *Laura Pells Theater* вызвал больше рассуждений о пьесе. *The New York Times* в рецензии «Стеб в казармах принимает серьезной оборот» назвала «Стримеров» «захватывающей драмой», отметила: «Темы не сведены, сюжет вращается вокруг повторяющихся проблем – жалоб на неизбежность смерти, страх перед ней, вопросы пола, классовых различий»<sup>85</sup>. *New York Post* еще более строг к пьесе, находя ее «схематичной, слишком разговорной, что неминуемо приводит к мелодраме»<sup>86</sup>.

Таково восприятие «Стримеров» в XXI в. И все же трилогия Рейба о Вьетнаме принадлежит не только прошлому и не только Соединенным Штатам.

<sup>1</sup> 4 июля – день независимости, государственный праздник США.

<sup>2</sup> Кристофер Бигсби мимолетно бросает: 'Admittedly, the Open Theatre's Joseph Chaikin was in England which produced Megan Terry's Viet Rock'. Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. P. 252

<sup>3</sup> Brook P. The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946–1987. London, Methuen, 1988. P. 61.

<sup>4</sup> Ibidem. P. 63.

<sup>5</sup> Ibidem. P. 208.

<sup>6</sup> Ibidem. P. 210.

<sup>7</sup> Schroeder E., ed. Vietnam: We're All Been There (Westport, CT, 1992). P.197.

<sup>8</sup> Coming to Terms: American Plays & the Vietnam War. Theatre Communication Group, Inc. 1985, 2016.

<sup>9</sup> Coming to Terms: American Plays & the Vietnam War. London, Nick Hern books, 2017.

<sup>10</sup> Шнайдер Алан (1917–1984) – выдающийся американский режиссер, первый постановщик Беккета и Пинтера в США, «Кто боится Вирджинии Вулф?» и других пьес Э. Олби и ряда пьес Пинтера в Лондоне.

- <sup>11</sup> Tony Award – ежегодная театральная премия за достижения в области американского театра.
- <sup>12</sup> Barnes C. Theater. Moonchildren. *The New York Times*, February 22, 1972.
- <sup>13</sup> Ibidem.
- <sup>14</sup> Rich F. Theater; Moonchildren. *The New York Times*, December 8, 1987.
- <sup>15</sup> De Vita D. Plus ç Vita. OObR.com/voleight/eighteen/moon
- <sup>16</sup> Murray L. Moonchildren at Berkshire Theatre Festival's Unicorn Theatre. July 06, 2011.
- <sup>17</sup> Savran D. In Their Own Words: Contemporary American Playwrights. N.Y., Theatre Communication Group Inc, 1988. P. 155.
- <sup>18</sup> Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. Cambridge University Press. 1999. P. 147.
- <sup>19</sup> Джон Уэйн – голливудский актер, поддержавший вторжение США в Южный Вьетнам. Он снялся в пропагандистском фильме «Зеленые береты» (1968), выступив как сорежиссер и сопродюсер.
- <sup>20</sup> Mann E. Still Life // Mann E. Testimonies: For Plays. N.Y., Theatre Communication Group, Inc., 1996. P. 71.
- <sup>21</sup> Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. P. 152
- <sup>22</sup> Rich F. Still Life. *The New York Times*, February 20, 1981.
- <sup>23</sup> Bergman P. Still Life. *Home Arts & Entertainment*. October 3, 2022.
- <sup>24</sup> Ibidem.
- <sup>25</sup> Gussow M. of Vietnam. *The New Yorks Times*. February 1, 1982.
- <sup>26</sup> Valeo T. Strange Snow. *Chicago Reader*. November 19, 1987.
- <sup>27</sup> Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. P. VII, VIII.
- <sup>28</sup> Ibidem.
- <sup>29</sup> Kolin Ph.S. David Rabe. A Stage History and a Primary and Secondary Bibliography. N.Y., Routledge & Kegan Paul, 1988. P. 10.
- <sup>30</sup> Rabe D. The Basic Training of Pavlo Hummel. Sticks and Bones. Introduction. N.Y., Penguin Books, 1978. P.XVI, XVII.
- <sup>31</sup> Savran D. In Their Own Words. P. XIII.
- <sup>32</sup> Barnes C. The Orphan Arrives. *The New York Times*, April 19, 1973.
- <sup>33</sup> Резня в Ма Лай так же известна, как массовое убийство в Сонгми в Южном Вьетнаме. Тогдашний президент Никсон назвал этот кровавый инцидент «единичным случаем».
- <sup>34</sup> Цит.: Little S.W. Enter Joseph Papp. In Search of a New American Theatre. N.Y., Coward, McCann & Geoghegan, 1974. P. 256, 257.
- <sup>35</sup> Barnes C. Rabe's the Orphan Arrives. *The New York Times*, April 19, 1973.
- <sup>36</sup> Ibidem.

- <sup>37</sup> Lahr J. Land of Lost Souls. *The New Yorker*, November 24, 2008.
- <sup>38</sup> Rabe D. The Basic Training of Pavlo Hummel. Sticks and Bones. Two Plays by David Rabe. Introduction. Penguin Books, 1983. P. XI.I
- <sup>39</sup> Rabe D. Author's Note // The Basic Training of Pavlo Hammel. P. 110.
- <sup>40</sup> Ibidem. P. 62.
- <sup>41</sup> Ibidem. P. 96.
- <sup>42</sup> Ibidem. P. 109.
- <sup>43</sup> Gussow M. The Basic Training of Al Pacino. *The New York Times*, June 5, 1977.
- <sup>44</sup> Ibidem.
- <sup>45</sup> Ibidem.
- <sup>46</sup> Schroder, ed. Vietnam: We're all Been There. P.201.
- <sup>47</sup> Brustein R. Combating Amnesia//Who Needs Theatre. Dramatic Opinions. N.Y., The Atlantic Monthly Press, 1987. P. 79.
- <sup>48</sup> Ibidem. P.80.
- <sup>49</sup> Rabe D. Sticks and Bones. The Basic Training of Pavlo Hummel. Stocks and Bones. P. 119.
- <sup>50</sup> Ibidem. P. 132.
- <sup>51</sup> Ibidem. P. 136.
- <sup>52</sup> Ibidem. P. 144.
- <sup>53</sup> Rabe D. Sticks and Bones. P. 163.
- <sup>54</sup> Ibidem. P. 194.
- <sup>55</sup> Ibidem. P. 202.
- <sup>56</sup> Ibidem. P. 220.
- <sup>57</sup> Ibidem. P. 221.
- <sup>58</sup> Ibidem. P. 223.
- <sup>59</sup> Ibidem.
- <sup>60</sup> Rabe D. Interview // Savran D. In Their Own Words: Contemporary American Playwrights. P. 193.
- <sup>61</sup> Rabe D. Sticks and Bones. P. 220.
- <sup>62</sup> Shabad Th. Sticks and Bones Wins Favor in Soviet. Special to *The New York Times*, March 12, 1973.
- <sup>63</sup> Ibidem.
- <sup>64</sup> Rabe D. Drama Mailbag. *The New York Times*, March 18, 1973.
- <sup>65</sup> Комиссаржевский В. Этот жестокий, жестокий мир. *Правда*, 16 января 1973 г.
- <sup>66</sup> Силюнас В. Тени в мещанском раю. *Комсомольская правда*, 18 января 1973 г.

- <sup>67</sup> Байда А. Интервью, данное корреспонденту польского агентства «Интерпресса» А. Марковскому. *Театральная жизнь*, №10, 1973. С. 25.
- <sup>68</sup> Heilpern J. The Devil and Dr. Kildary. *Variety Fair*, 2014.
- <sup>69</sup> Stasio M. 'Sticks and Bone's with Bill Pulman, Holly Hunter. *Variety*, November 6, 2014.
- <sup>70</sup> Ibidem.
- <sup>71</sup> Collins-Huges L. Acting Out a Tale Before Their Times. *The New York Times*, 30 October, 2014.
- <sup>72</sup> «Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века // Коренева М.М. Американская драматургия и социально-политическая реальность 70-х годов». М.: Наука, 1982. С. 108.
- <sup>73</sup> Rabe D. Streamers. N.Y., London, Toronto: Samuel French, 1977. P. 35.
- <sup>74</sup> Ibidem. P. 8.
- <sup>75</sup> Ibidem. P. 72.
- <sup>76</sup> Ibidem. P. 71.
- <sup>77</sup> Ibidem. P. 75.
- <sup>78</sup> Ibidem. P. 90.
- <sup>79</sup> Ibidem. P.37.
- <sup>80</sup> Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. David Rabe. P. 274.
- <sup>81</sup> Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. David Rabe. P.277.
- <sup>82</sup> Barnes C. Streamers. Mitzi E. New House Theater. *The New York Times*, April 22, 1976.
- <sup>83</sup> Mar B. "Streamers" and Imaging Violence. *The Arts Fuse*. December 2, 2007.
- <sup>84</sup> Ibidem.
- <sup>85</sup> Isherwood Chr. Banter in the Barracks Takes a Serious Turn. *The New York Times*, November 11, 2008.
- <sup>86</sup> Scheck F. Chute Messenger. *The New York Post*. 12 November, 2008.



Надежда Мининкова

## **Основные темы и мотивы театроведения С.Н. Дурылина**

**Февральскую революцию 1917 г. Дурылин встретил настороженно. Жил он, как и прежде, скудно. Снимал совсем небольшую комнату в доме близ храма пророка Илии Обыденного, где много читал, еще больше думал над прочитанным, внимательно вглядывался в разворачивающиеся события и усиленно молился.**

В красном углу бедного жилища висела старинная, шитая бисером икона «Благовещение», а над кроватью – акварель: на верхней ступени лестницы стоит Шатов со свечой в руке, провожая Ставрогина в ночь<sup>1</sup>. Как отмечал Сергей Фудель, «в этой небольшой акварели был весь “золотой век” русского богоискательства и его великая правда». Учитель и ученик, чувствуя себя монахами в миру, подолгу вели «все те же старые разговоры шатовской мансарды»<sup>2</sup>. Говорили о путях к Богу и от Бога, о старцах Оптиной пустыни... Беседы, часто уходившие в ночь и длившиеся до рассвета, прерывались ударами колокола к ранней обедне.

Дурылин предчувствует, что февралем русская революция не кончится. Свои тревоги и волнения он заносит в дневник: «Если суждено России быть – поднимется как-нибудь медный всадник – и “вздернет на дыбу”»<sup>3</sup>. Участь эмигранта Сергей Николаевич исключил для себя сам. Он верил, что если даже сгинет «цветник» исторической России, то не исчезнет «луг» Святой Руси<sup>4</sup>. В годы революции, тягот военного коммунизма, постоянного холода и хронического недоедания он делал все, что было в его силах, для сохранения Святой Руси: читал лекции по истории древнерусской иконописи на богословских курсах в Даниловом монастыре; писал брошюры о проблемах современной церковной жизни; участвовал в издании журнала «Возрождение»; в РФО памяти Вл. Соловьёва выступил с докладом «Апокалипсис и Россия» (и в качестве секретаря провел его последнее заседание); по благословению преп. старца Анатолия Оптинского вел полумонашеский образ жизни в Сергиевом Посаде (молитвы, церковные службы, чтение Евангелия, Апостола и душеспасительных книг); принимал участие в работе комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры; был свидетелем снятия оклада с рублевской «Троицы» и ее временного возвращения на свое историческое место – в иконостас Свято-Троицкого собора; пережил ужас при осквернении большевиками мощей св. преп. Сергия Радонежского...

8 марта 1920 г. в Троицком храме Данилова монастыря Сергей Николаевич Дурылин был рукоположен еп. Феодором (Поздеевским) в сан диакона, а 15 марта – во иерея (целибат). Он был уверен, что с мирской жизнью покончено, что у него «началось житие». На первых порах служил в церкви Николая Чудотворца в Клённиках на Маросейке под началом о. Алексия (Мечева), а затем был переведен настоятелем в часовню Боголюбской иконы Божией Матери у Варварских ворот Китай-города. Жил там же, при часовне, в келье, размещенной в Варварской башне.



Михаил Нестеров.  
Портрет С.Н. Дурылина.  
Тяжелые думы (Портрет  
неизвестного священника).  
Церковно-археологический музей,  
Сергиев Посад. 1926

В «свои» дни продолжал служить в Никольской церкви и давать уроки детям прихожан в Маросейской общине. А параллельно читал курс аскетики в Народной духовной академии, открытой для всех желающих в церкви во имя свт. Григория Богослова в Богословском переулке; выступал с докладами в Вольной академии духовной культуры, основанной Бердяевым в Вознесенском переулке.

Когда в 1922 г. был принят Декрет об изъятии церковных ценностей и патриарх Тихон объявил актом святотатства изъятие богослужебных предметов, о. Сергей не скрывал своего возмущения произволом властей. В публичных проповедях говорил, что «вера Христова попрапа, что храмы ограбляются и верующие насилуются Властью, что на землю сошел антихрист...»<sup>5</sup>

За открытые выступления в защиту церкви о. Сергей был арестован и отвезен на Лубянку, с последующим переводом в тюрьму города Владимира. Близкие обращались за поддержкой к А.В. Луначарскому, их ходатайства увенчались успехом – при условии властей, что он оставит службу приходского священника. Сергей Николаевич согласился<sup>6</sup>. Данное согласие не означало, что Дурылин стал «расстригой». Версия о его добровольном отказе от священнического сана основана на недостоверных слухах и недоброжелательных домыслах. В архивах Московской патриархии не обнаружено ни одного документа, подтверждающего акт извержения о. Сергея (Дурылина) из сана. Зато имеются достоверные сведения, что Сергей Николаевич священного сана с себя не снимал.

В письмах к брату Сергей Николаевич продолжал подписываться «иерей Сергей», хранил у себя антиминс, тайно служил литургию на дому и проводил тайные венчания<sup>7</sup>. Как к иерею, обращался к нему в 1926 г. поэт Георгий Чулков: «Ты не герой, не подвижник, не воин, в боях закаленный, – // Но у тебя, иерей, сердце – как чаша любви, // И на агапах блаженных ты первый по праву меж равных. // Земно тебе поклонюсь. Христианин! Человек!»<sup>8</sup> В 1945-м артист Малого театра В.Ф. Лебедев обратился к нему со словами «мой пастырь-друг, мой иерей».

Почему же все-таки Дурылин оставил приходское служение? По мнению Сергея Фуделя, он «принял на себя в священстве не свое бремя и под ним изнемог»<sup>9</sup> – точная формулировка, отражающая душевные коллизии Дурылина перед рукоположением. Незадолго перед этим Сергей Николаевич сказал своему ученику, что нельзя держать на одной полке сочинения Макария Великого и Пушкина. Но на его книжной полке рядом со Священным Писанием стояли «Свет Невечерний» С.Н. Булгакова и «По звездам» Вяч. Иванова, «Размышления о Гете» Э.К. Метнера и «Из книги невидимой» А.М. Добролюбова, «Русский архив» П.И. Бартенева и двухтомник И.В. Киреевского, «Кипарисовый ларец» И.Ф. Анненского и книги о Гоголе. Символистские журналы «Весы» и «Аполлон» соседствовали с «Богословским вестником», а романы Клода Фаррера – с альбомом рисунков Рувейра и собственными сочинениями. Пожалуй, этот подбор литературы свидетельствует о насыщенной жизни в светской культуре.

Вероятно, монашество, на которое Сергей Дурылин после смерти матери просил благословение у своего духовного отца, было для него способом личного дистанцирования от безбожного мира. Но при этом он не переставал терзаться тем, что во имя высоты культа должен пожертвовать вершинами культуры: «Судьбы русской истории, русской культуры для меня – слезы и скорбь, я не могу не думать, не болеть, не терзаться»<sup>10</sup>.

В культурологическом контексте эта экзистенциальная проблема имеет свою теоретическую подоплеку. О. Павел (Флоренский), почитаемый Дурылиным, называл богослужебный *cultus* «завязью» и «бутоном» светской *cultura*: «Из культа исходит все, что затем обмирщается в культуре: философия, наука, формы общественности, искусство»<sup>11</sup>. Культурфилософская идея о «прорастании» художественной культуры из духа и материи религиозного культа была органически близка Дурылину. В его восприятии русская культура есть культура православная. Это было общим убеждением русских религиозных мыслителей.



С.Н. Дурылин и И.А. Комиссарова  
с Ваней Игнатовым.  
Челябинск. 1923

Сергей Николаевич, с его слабым здоровьем и полной житейской неспособностью, не пропал в ссылке потому, что рядом с ним безотлучно находилась Ирина Алексеевна Комиссарова, усердная прихожанка храма свт. Николая Чудотворца. Настоятель храма о. Алексей (Мечев) благословил ее следовать за Дурылиным в ссылку в качестве его духовной сестры и помощницы. Эта простая деревенская женщина оставалась его верным другом и надежной опорой до конца жизни.

По приезде в Челябинск (9 января 1923 г.) пришлось думать о том, на что жить и куда трудоустроиться. Сергей Николаевич вспомнил о полученном в Археологическом институте профессиональном образовании и устроился младшим научным сотрудником в местный краеведческий музей, готовящийся к открытию: занимался формированием музейной коллекции, комплектованием и систематизацией фондов, выставочной работой, вел археологические раскопки курганов, выступал с публичными лекциями по краеведению и этнографии. Иными словами, в челябинской ссылке работал по своей первой специальности.

По возвращении из ссылки (начало декабря 1924 г.) Дурылин ясно понял, что религиозно-философские сообщества, христианские братства, литературно-художественные кружки и поэтические содружества остались в прошлом. Он остро переживал состояние одиночества, полное горечи и тоски. Из дорогих ему людей рядом с ним не осталось



С.Н. Дурылин (2-й слева) и И.Г. Горохов (3-й слева) в группе сотрудников Челябинского музея. 1923/1924

никого, вокруг кого он мог бы «обвиться», чтобы продолжать «расти и жить». Одни, как С.Н. Булгаков и Н.А. Бердяев, оказались в вынужденной эмиграции. Другие преждевременно скончались от лишений и болезней: преп. старец Анатолий Оптинский (Потапов), о. Иосиф (Фудель), прот. Алексей (Мечев), кн. Евгений Трубецкой, друг юности Всеволод Разевиг, В.В. Розанов, с которым Дурылин сблизился в Сергиевом Посаде. Кто-то, приговоренный к заключению «без права переписки», сгинул без вести в ссылках и лагерях, кто-то был казнен: о. Павел (Флоренский), о. Сергей (Сидоров), еп. Димитрий (Добросердов Иоанн), М.А. Новоселов.

38-летний Дурылин раздобыл скромное место внештатного сотрудника на социологическом отделении Государственной академии художественных наук. Выступал с докладами: о связях живописи и литературы<sup>12</sup>; о классиках русской литературы<sup>13</sup>; о мастерах «изустного сказа» и артисте МХТ Артеме<sup>14</sup>.

Театральную секцию возглавлял историк театра В.А. Филиппов, автор первого в отечественной науке о театре «Опыта введения в театроведение». Ученым секретарем был П.А. Марков, уже написавший «Новейшие театральные течения». Среди сотрудников числились А.К. Джигелегов, Л.Я. Гуревич, Т.Л. Щепкина-Куперник, Н.П. Кашин. Режиссерский цех представляли В.Г. Сахновский и А.Я. Таиров...



С.Н. Дурылин

Интерес Дурылина к театру снизился еще в годы Первой мировой войны, а во времена революционных событий – вовсе сошел на нет. Ученые дискуссии о кризисе театра и условности на сцене, о новой драме и режиссуре, о соборном театре и театре-балагане, о традиционализме и модернизме прошли мимо его внимания. Он по-прежнему был предан литературе. Усиленно занимался творчеством Достоевского, Леонтьева, Розанова, Лескова – с тогдашней точки зрения, писателей «старорежимных» и в идейном отношении «сомнительных». Его доклады в советских научных изданиях были неуместны, более того, опасны. 10 июня 1927 г. он был вновь взят под арест за то, что «пропагандировал некоторые моменты из учения Розанова, являющегося, несомненно, контрреволюционным»<sup>15</sup>. После четырех месяцев пребывания в Бутырской тюрьме Дурылин был выслан из Москвы в Томский округ и под конвоем отправлен по этапу. В период отбывания томской ссылки свое свободное литературное творчество он запер «в своем углу» и решил покончить с попытками его обнародования. Захотелось людей, радостного оживления, душевной наполненности – театральных впечатлений.

Юношеская театральная впечатлительность Сергея Николаевича с годами не иссякла. После премьеры «Трех сестер» в МХАТе (1940) Г.Н. Бояджиев писал: «Его реакция на спектакль меня поражала, эта реакция для человека уже в годах была очень бурной и очень страстной»<sup>16</sup>.



Сергей Воронов.  
Актер Московского Художественного  
театра

Знакомое душевное состояние Дурылин ощутил на спектаклях, которые в Томске давала труппа под руководством режиссера С.Н. Воронова (сезон 1928/1929 гг.). Сам факт, что он пришел в местный театр, говорит о его возвращении к жизни и обретении душевного равновесия. Дурылин инсценировал гоголевские «Мертвые души» (1930). Первым слушателем выбрал Воронова. Режиссер выслушал с вниманием и по окончании осчастливил автора тем, что «наградил» его театральным амплуа комика-резонера<sup>17</sup>. Инсценировку отправили в МХАТ Второй, но ответа не получили.

Узнав о кончине Воронова (1938), Сергей Николаевич посвятил его памяти небольшую статью, а спустя еще десяток лет дал зарисовку его сценического облика<sup>18</sup>.

После окончания томской ссылки Дурылин не оставляет мысли о театре. Поселившись в Киржаче, он инсценирует «Домик в Коломне» и пишет либретто оперы «Барышня-крестьянка» (1931); пробует силы в драматургии – сочиняет пьесу «Пушкин в Арзамасе» (1931); а через два года дебютирует как театровед – публикацией статьи о творчестве А.П. Ленского (1933).

Участия в показательных идеологических «проработках» своих коллег Дурылин не принимал: ни в довоенной борьбе с формализмом (1936), ни в послевоенной борьбе с космополитами (1949). Его имени мы





Ирина Алексеевна и Сергей Николаевич. Томск. 1929

не встретим ни в сохранившихся протоколах собраний, ни в мемуарных источниках<sup>19</sup>. Даже на опасных поворотах судьбы он никого не предал, не оговорил ни близких, ни дальних знакомых. Театральная культура в восприятии Дурылина – христианская *par excellence*. Но не на уровне религиозных структур, сюжетов, тем и мотивов, а в плане *меры восприятия* человека и мира, *ракурса* его рассмотрения, понимания того, *что* есть человек и *что* есть *человеческое в человеке*. Именно таким театром (его репертуаром, актерским искусством, смыслом и поэтикой) Дурылин-теatroвед будет заниматься всю оставшуюся жизнь.

В декабре 1933 г. Дурылин вернулся в Москву. Отныне основной род его занятий – театроведение. Он посещает вечерние спектакли, а по ночам пишет заметки об увиденном. Опыт практической музейной работы решает использовать по театральному назначению: устраивается на службу в Музей Малого театра (1935). Из зрительного зала он перебирается в театральное закулирье и начинает познавать театр «изнутри».

В Москве бывшему ссыльному жить было негде, и Дурылин поселяется в подмосковном Болшево, где ему был выделен участок земли под строительство дома. Прознав об опыте работы Дурылина в качестве инсценировщика, к нему обращается режиссер Ивановского драматического театра М.Л. Курский с просьбой инсценировать роман «Анна Каренина» (1934). Дурылин соглашается, принимается за работу, а после



Сергей Дурылин и Ирина Комиссарова. Москва. 1933–1935 гг.  
Фото публикуется впервые

премьеры пишет на нее рецензию (1935). На полученный гонорар Дурылин завершает строительство в Болшево и потом будет шутить, что дом ему построила сама Анна Каренина<sup>20</sup>. В Болшевском доме он проживет оставшиеся годы жизни (1936–1954).

Жизнь Сергея Николаевича снова разделяется надвое. «Приватный» Дурылин оставался верен своему дореволюционному обиходу: ежедневные молитвы и тайные богослужения у иконостаса; по просьбе близких знакомых – совершение обрядов причащения и исповеди, крещения и венчания. По праздникам (Рождество, Пасха, День Ангела) – поздравления друзей скромными гостинцами, праздничные гуляния и вечерние посиделки, на которые допускались немногие «проверенные люди». Теперь в их число входили литераторы, музыканты, художники, артисты Большого, Малого и Художественного театров (на святках в колядованиях особо отличались Евдокия Турчанинова и Александр Дорошевич). Дурылину удалось сохранить вокруг себя «настой» старины. Он удачно «пересадил» на болшевскую почву традиции, обряды и обычаи.

«Публичный» Дурылин свое призвание нашел в совмещении двух видов творчества – литературного и театрального. В качестве научного сотрудника ИМЛИ им. А.М. Горького он с 1938 г. занимался академическим литературоведением и по совокупности опубликованных трудов в 1944 г. получил ученую степень доктора филологических наук.

С 1945 по 1948 г. преподавал историю русского театра в ГИТИСе, ему присвоили ученое звание профессора, некоторое время он заведовал кафедрой истории русского театра (1945–1946). Это – внешняя сторона дела публичности. Важнее – ее содержательная часть.

Нет ничего удивительного в том, что вернувшийся из ссылки репрессированный интеллигент для научных занятий выбрал в качестве приоритета не советскую современность, а русскую классику; не современную режиссуру, а актерское искусство в его прошлом и настоящем; не театральную критику и публицистику, а историю театра. Излюбленная форма его стиля и стилистики – воспоминание или памятная записка. Основой для выбора темы и отправной точкой для создания текста является личная память критика. Этот подход впервые опробован в дебютной статье о Ленском, посвященной 35-летию со дня кончины великого артиста<sup>21</sup>. Почти нечаянно найденный ход к организации содержания превратился в едва ли не в основной принцип критического анализа. Это удостоверяется библиографической фактурой за первое пятилетие (1933–1938) театрально-критической деятельности Дурылина<sup>22</sup>.

Часть дурылинских публикаций подписаны псевдонимами. Некоторые навеяны памятью о прошлом. Некоторые заимствованы из театральной периодики XIX в.: Артем, Старый театрал, Посетитель галерки, Книжник, Библиофил. Иные – перенесены из собственной дореволюционной литературной деятельности: С. Северный и С. Раевский. Меняя псевдонимы, Дурылин не менял себя. Он не кривил душой и не менял личин, что подтверждают отзывы людей, знавших его близко.

В годы Серебряного века Дурылин исследовал авторскую поэтику, следуя путем выявления духовного состава личности писателя и схватывания религиозного зерна литературного творчества. Отсюда рождалась свободная и очень личная эссеистическая форма его статей и докладов, написанных в пору «богословствования мирян» и символистского теоретизирования. В советскую эпоху Дурылин-литературовед занимался составлением специфически научных комментариев к собраниям сочинений русских классиков, библиографической деятельностью, публикациями ранее неизвестных исторических источников. И.В. Мотеюнайте справедливо писала о специфично советском академическом стиле его научных исследований «Со всеми плюсами академической методологии (документальная и фактическая оснащенность, внимание к истории вопроса, обязательность историко-культурного контекста) и минусами идеологизированности»<sup>23</sup>.



Евдокия Турчанинова и Сергей Дурылин. Болшево. 1953

В критическом наследии Дурылина-театроведа «минусы идеологизированности» заметнее и досаднее. Но возникли они отнюдь не по воле автора. Типична метаморфоза с театральным портретом Е.Д. Турчаниновой, в 1937 г. отданном в журнал «Советское искусство». Рукопись была серьезно отредактирована в ущерб авторскому содержанию. Этим обстоятельством Дурылин поделился с актрисой в переписке: «Моя статья о Вас – это бранные остатки той статьи, которую я действительно, с увлечением написал <...>. Статью безбожно и бессмысленно окорнали в редакции – так, здорово живешь. Я Вам прочту подлинник, и Вы увидите, какой беспардонной стрижке я подвергся»<sup>24</sup>. Во избежание подобных инцидентов Дурылину пришлось научиться самому вставлять в свои труды формулировки, требуемые временем.

Дурылин выбирает органичную ему форму повествования: «прежде и теперь», «вчера и сегодня». Его профессиональное существование в советском социуме строилось на постоянном усилии соединить «дней связующую нить», разорванную революцией. Н.А. Шалимова отметила его родство с гуманитариями старшего поколения: «протягивание нитей из века минувшего в век нынешний, сопряжение русского прошлого с советским настоящим стало подлинным историческим призванием уцелевших»<sup>25</sup>.

В 1940-е гг. издательство «Искусство» выпускало в серии «Массовая библиотека» маленькие карманные издания популярного характера. Печатались они внушительными тиражами по десять тысяч экземпляров и стоили около трех рублей. Для этой серии Дурылин написал несколько биографий русских сценических деятелей. Вот где ему пригодились навыки создания просветительских произведений, обретенные в издательстве «Посредник», ориентированном на народную аудиторию. Писал Дурылин доходчиво, просто и ясно. Одну из таких биографий он в 1943 г. отослал Т.Л. Щепкиной-Куперник с дарственной надписью: «Вместо письма посылаю Вам эту книжку. Она – тоже письмо, но обращенное к 2500 читателей»<sup>26</sup>. Дешевые народные книжки Дурылина были его «письмами» к читателям – неважно образованным молодым театралам, которые со школы знали много об «ужасах царизма» и почти ничего – о подлинной, не искаженной агитпропом культуре дореволюционного прошлого. Воспитывались они на ультрареволюционных или производственных пьесах с шаблонными сюжетами, искусственными конфликтами и ходульными персонажами. Всему этому Дурылин противопоставлял идеалы и ценности великого театрального наследия.

Он пишет множество юбилейных газетных и журнальных статей «к поводу» и «к дате». Из года в год их количество возрастает в геометрической прогрессии. Только за 1935 г. он выпускает более сорока публикаций; в 1938-м – около ста. Здесь с современностью органически сомкнулась еще одна сторона жизнедеятельности Дурылина. Его юношеское, насквозь идеалистическое народничество обрело практическую почву, перестало быть умозрительной теорией, превратилось в полезное и нужное просветительское дело.

В «круг памяти» Дурылина-христианина попадают судьбы театров и театральных коллективов, актеров и актрис, театральных художников и драматургов. Люди театра для него – не за церковной оградой, а внутри нее, как для св. Франциска Ассизского «внутри» были скоморохи, которых он почитал служителями Господа. Писать о них для Дурылина – не только оглядываться на «милое далеко» и пробуждать «память сердца», но и выполнять «долг, диктуемый прошлым», отдавать должное «пред теми, кто там жил и кто дал жизнь живущему»<sup>27</sup>. Работа памяти – такая же ценность для него, как для его старого знакомого А.Ф. Лосева. «Ударник строительства Беломорканала» вернулся в Москву в том же 1933 г., что и ссыльный Дурылин. В его рассказе «Театрал», написанном



А.Ф. Лосев, С.Н. Дурылин  
и А.В. Звенигородский.  
Болшево. 1950 г.  
Фото публикуется впервые

еще в лагере (1932), сквозь все повествование проходит мысль о том, что у тех, кто умер духовно, нет памяти и чувства собственной вины.

Формой просветительства Дурылин считал свои лекции и беседы в театрах. Начал он их проводить с того момента, как устроился старшим научным сотрудником в Музей Малого театра. Дурылин читает лекции для посетителей Музея и зрителей<sup>28</sup>, по заданию литературной части театра пишет статьи для газеты «Малый театр»<sup>29</sup>, по настоянию режиссера С.Э. Радлова, работавшего над постановкой «Отелло» (1935), проводит консультации по истории сценического воплощения трагедии для А.А. Остужева и М.Ф. Ленина, в очередь репетировавших заглавную роль. В следующем сезоне перед началом работы над «Ревизором» (1936) он рассказывает труппе о временах Гоголя.

В театральной среде слухи разносятся быстро. Через Радлова о выступлениях Дурылина узнал Вл.И. Немирович-Данченко. Приступив к работе над «Борисом Годуновым» (1935), он пригласил Дурылина провести цикл консультаций, лекций и творческих бесед для занятых в спектакле актеров<sup>30</sup>. Перехватывает незаурядного лектора Алексей Дикий, когда берет в работу комедию «Бедность не порок» А.Н. Островского (1935). В его театральной мастерской Дурылин рассказал труппе о сценической истории пьесы, подробно остановившись на том, какие постановочные принципы использовал Ленский при работе над нею в 1897 г.

Дурылин признавал, что «сценичность часто не дружит с литературностью»<sup>31</sup>, и текст пьесы воспринимал не столько как литературный, сколько как театральный феномен, изначально рассчитанный на сценическое воплощение. А потому внимательно перечитывал не только классику, но и пьесы скромных литературных достоинств, которые не перешли порога своей современности. Он был убежден, что без знания и понимания таких пьес, как «Матрос» Т. Соважа и Ж. Дерюлье или «Жакар, или Жакардов станок» Л. Фурнье, не раскрыть того нового, что привнес в актерское искусство М.С. Щепкин, когда исполнял центральные роли в этих неброских комедиях<sup>32</sup>.

Совмещая серьезную преподавательскую нагрузку и разные виды работ, Дурылин развивал и личный «театральный сектор», где из статьи в статью разрабатывались одни и те же сюжеты, мотивы, персонажи. Из журнально-газетных заметок и публичных лекций постепенно складывалась тема для крупной монографической формы.

Так, небольшая статья о выступлениях американского артиста Айры Олдриджа в России «Черный раб и белые невольники. Из ярославской театральной старины»<sup>33</sup> через пять лет оформилась в объемное монографическое исследование, посвященное успехам актера на русской сцене<sup>34</sup>. «Непрофильное» для историка русского театра исследование снискало высокую оценку Г.Н. Бояджиева, считавшего, что эта книга является «образцом проникновения в иностранный материал»<sup>35</sup>.

В случае с М.Н. Ермоловой первым подступом к теме явилась статья «Актриса трагедии: мастера русской сцены» (1937). Далее одна за другой последовали публикации писем актрисы и воспоминаний о ней, ее портреты в отдельных ролях, очерки о ее жизни в искусстве<sup>36</sup>. В них прослеживается его поступательное движение к последнему капитальному труду – фундаментальной монографии, посвященной жизни и творчеству великой Ермоловой (1953).

Постоянный фокус внимания ученого сосредоточен на искусстве Малого и Художественного: в них он видел носителей русской национальной традиции в советской современности<sup>37</sup>. В понимании Дурылина Художественный театр прежде всего не театральный оппонент, а наследник и обновитель классического сценического реализма Малого театра.

Живыми носителями актерской школы Малого театра Дурылин считал артистов своей молодости, в тридцатые годы занявших место «стариков»: Яблочкину, Турчанинову, Рыжову, Остужева, Яковлева,





Вечер памяти Л.Н. Толстого. В.Ф. Лебедев, С. Н. Дурюлин, В.О. Топорков (стоят).  
Е.М. Шатрова, А.П. Зуева, А.Б. Гольденвейзер и Е.Д. Турчанинова (сидят).  
Центральный дом работников искусств. 22 ноября 1940 г.  
Фото публикуется впервые

Садовского (сына Михаила Прововича Садовского, названного Провом в честь великого деда).

Среди нового актерского поколения МХАТ он выделял тех, кто в своем творчестве продолжал эту традицию: воспитанников мхатовских студий Берсенева и Гиацинтову, Еланскую и Тарасову, Морес и Грибова, Добронравова и Коонен, а также тех, кто перед поступлением в прославленную труппу прошел актерскую школу Корша и провинциальной антрепризы (Леонидов и Топорков).

Отношение Дурюлина к драматургии продиктовано общими взглядами на театр. При анализе пьесы он почти не пользовался мхатовскими понятиями «зерно» или «подводное течение», но и не анализировал произведения как чисто формальную структуру (сумма сценических положений и набор ролей как материал для демонстрации самодовлеющего актерского мастерства). Он предпочитал рассматривать пьесу с точки зрения ее содержательных возможностей и заключенного в ней «фермента театральности» (выражение Н.А. Шалимовой). Все его работы об Островском посвящены *театру* Островского, а не его *драматургии*. О каждом из классиков русской драматургии – Грибоедове, Пушкине,



Лермонтове, Гоголе, Тургеневе, Чехове – он писал в первую очередь как о театральных авторах, измеряя их репертуарную ценность количеством сценических удач.

Сергей Николаевич – плоть от плоти и дух от духа московской интеллигенции, воспитанной на принципах русского европеизма. Он и сам был представителем того культурного типа, который принято обозначать словосочетанием «русский европеец». Применительно к нему самому, к его индивидуальному бытию и сознанию, смысловое ударение падает не на существительное («европеец»), а на прилагательное («русский»). В европейской классике ему были важны не столько Данте или Гете, Расин или Бомарше сами по себе, как они представлены в трудах их биографов или в примечаниях литературоведов к их творениям. Его волнует бытование европейской классики в русской культуре. От феномена «русского францисканства» и «русского вагнеризма» он переходит к рассмотрению феноменов «русского Мольера», «русского Шиллера», «русского Шекспира», «русского Ибсена» – такими, какими они представлены на русской драматической сцене в прошлом и настоящем<sup>38</sup>.

Дурылин-критик не только не отрицал европеизма русской сценической классики, но чутко выявлял его в игре русских актеров-реалистов<sup>39</sup>. Им подробно проанализированы мольеровские роли Щепкина, шекспировские и шиллеровские роли («старый и вечно юный репертуар»!) в исполнении Роберта и Рафаила Адельгеймов, главные роли Комиссаржевской в «Норе» по пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом» и «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, роли Качалова и Станиславского в европейской классике и новой драме.

При всей «русскости» театроведения Дурылина, ему не свойствен принципиальный культурный изоляционизм. Актерское искусство русской Пелагеи Стрепетовой, украинской Марии Заньковецкой, итальянской Элеоноры Дузе он рассматривает через единство творческой темы. По его словам, эти актрисы были, «каждая по-своему и каждая в духе своего народа, несравненными воплотельницами женского страдания и подвига»<sup>40</sup>.

В целом взгляд Дурылина на театр «литературоцентричен». Даже после несомненных успехов Вл.И. Немировича-Данченко в постановке прозы Дурылин оставался защитником строгой «жанровой предназначенности» литературы для сцены и протестовал против расплодившихся постановок классической прозы в ущерб драматургии. Он считал, что при переносе романа на сцену нет никакого «сценического варианта»,



С.Н. Дурылин, А.А. Яблочкина и А.Д. Чудинова в Большом.  
Фото публикуется впервые

как правило дробного, а есть образ, на который «нанизываются эпизоды романа, а самый образ заполняет весь спектакль». Анализируя «Мадам Бовари» в Камерном театре, грех дробности «собрания пестрых глав» он относил к режиссерской композиции Александра Таирова, а образ, целиком заполняющий спектакль, – к актерской работе Алисы Коонен: «То, что есть в спектакле, это не “сценический вариант романа”, это – роль Эммы Бовари, роль, замечательно сыгранная замечательной артисткой А.Г. Коонен»<sup>41</sup>.

Почти на все постановки прозы Дурылин-критик отзывался не рецензиями, а актерскими портретами: кроме Алисы Коонен в «Мадам Бовари», пишет о Леониде Леонидове в «Братьях Карамазовых», Алле Тарасовой в «Анне Карениной», Евдокии Турчаниновой в «Евгении Гранде», Алексее Грибове в «Земле». Сквозной темой театроведческих изысканий Дурылина стала классика сценического реализма, рожденная на скрещении двух видов творчества – литературного и актерского.

Дурылин родился, возрастал и формировался как личность в одну эпоху, а жить ему досталось совсем в другую. Революция разрубила его жизнь на «до» и «после», на «вчера» и «сейчас», подобно многим его знакомым, от Яблочкиной и Качалова до Нестерова и Пастернака. Поэт писал ему о работе над романом: «В числе немногих, для кого я в данные дни пишу свою вещь, я пишу ее для тебя...»<sup>42</sup>



Во дворе дома в Болшеве

День за днем, год за годом шло планомерное и неуклонное «вымывание» христианской религиозности из повседневного быта и обихода общества. Тогда-то и обнаружилось, что литературная, музыкальная, художественная, театральная классика – едва ли не единственноеместилище идей и ценностей русской культуры в советскую эпоху. Для интеллигентов из «бывших» она стала настоящим прибежищем и источником вдохновения души. Классика сценического реализма стала не только предметом научных штудий Дурылина, но и его духовной опорой, как для Ахматовой такой опорой была «русская речь, великое русское слово». Можно сказать, что он «обвился» вокруг сценической классики, которая давала ему силы дышать и жить.

Вечер памяти Достоевского, устроенный в ГАХН в 1925 г., обнаружил это со всей очевидностью. Молодые актеры МХАТ Второго разыграли на вечере сцены из произведений писателя. Серафима Бирман и Михаил Громов представили диалог Хромоножки и Шатова из «Бесов»: закатные лучи солнца, Богородица – «мать сыра земля». Михаил Чехов с Михаилом Громовым разыграли встречу Мармеладова и Раскольникова в трактире из «Преступления и наказания». Михаил Чехов – Ставрогин и Иван Берсенев – Верховенский сосредоточенно и умно вели диалог об «Иване Царевиче». Глядя на них, Дурылин воспринимал происходящее на подмостках как особое театральное служение религиозного порядка.

По его зрительским ощущениям, Бирман и Громов своей игрой «спели молебен Богоматери», Чехов исполнил роль Мармеладова с «Отче наш» в конце монолога так, словно отслужил «молебен Христу Спасителю», а Чехов и Берсенева своей игрой «обличили Антихриста». И все это происходило в забитом до отказа огромном зале – «во всеуслышание, во всеубеждение». Потрясенный искусством актеров, переживший громадное религиозное волнение, Сергей Николаевич сказал стоявшей рядом Н.Г. Чулковой: «Сколько таимых воспоминаний христианских отзвуков, припоминаний, мыслей возбудили они в слушавших своим театральным “молебном”...»<sup>43</sup>

Прежде в его эстетическом сознании существовало четкое разделение: реалисты пишут о «реальном», символисты – о «реальнейшем». Теперь «реальное» он видит в жизненно достоверном *изображении* реальности, «реальнейшее» – в художественно-эстетическом *преображении* реальности, пропущенной «через очистительный фильтр поэтического чувства»<sup>44</sup>.

Согласно Дурылину, давая в произведении реальное воспроизведение жизни (с греческого *μίμησις*, мимесис – подражание, воспроизведение), классики русского реализма насыщают его такой образностью, атмосферой, лексикой, ритмами, фактурами, стилистикой (у каждого автора – собственными, индивидуальными), которые силой искусства возводят «реальное» жизнеподобие к «реальнейшему» впечатлению одухотворенной осмысленности бытия. Сверхзадачу искусства Дурылин видел в создании из рыхлого, неоформленного жизненного материала образа нового высшего порядка, в котором за «реальным» угадывается «реальнейшее».

В театре это возведение «дольного» к «горнему» выражается в том, что реальная жизненность являемого на сцене «здесь и сейчас» пронизывает века, поколения, эпохи и оказывается действенным для иных поколений и эпох. По мысли Дурылина, большие артисты передают *реальное* таким образом, что возвышают читателя и зрителя до *чувствования* и *понимания реальнейшего*, то есть «реализма в высшем смысле»<sup>45</sup>. В эти минуты изображение всяческого *бывания* и *бытования* отступает на второй план – человек перестает быть только зрителем спектакля, в его душе совершается то самое «внутреннее событие», о котором Дурылин писал Пастернаку. К таким событиям советского периода жизни Дурылина можно отнести, пожалуй, два мхатовских спектакля – «Ревизор» с Михаилом Чеховым – Хлестаковым (1921) и «Три сестры» (1940), –

«Отелло» с Александром Остужевым в Малом театре (1935), «Чайку» с Алисой Коонен – Заречной в Камерном театре (1944).

Живым воплощением классического сценического реализма для Дурылина оставался Малый театр: «Малый театр стоит для меня особо, отдельно, ни с кем не сравним. Это моя родина, тут родилась моя любовь к искусству, тут я узнал красоту русского слова, познал правду великой русской литературы. Малый театр для меня – Отчизна: имена Садовских, Ермоловой, Ленского, Федотовой – для меня священны: в них живой завет, голос, сердце этой Отчизны русской художественной правды. Когда я пишу о Малом театре и об его актерах, я чувствую себя русским, москвичом, наследником великой русской культуры. Вот почему каждая радость и горесть Малого театра – моя личная радость и горечь»<sup>46</sup>.

Если классическая драматургия предоставляла для спектакля-события океан возможностей, то современная – почти ничего. Он был уверен: в отличие от классики, живой всегда, в любую эпоху, все сиюминутное, публицистически-злободневное в искусстве – преходяще (в дореволюционной терминологии – «временно и тленно»). Героическая романтика революционной темы его не привлекала ни как зрителя, ни как театрального критика. Полемика между сторонниками «потолочной» драматургии и драмы «без потолка» в круг его критических интересов не входила. Все, что он читал, казалось ему «тусклым, скучным, однообразным», а персонажи были «лицами без лиц». Даже пьесы Л. Леонова были «не по душе», не исключая переделанного из повести «Унтиловска»: «Какая бедность замысла!»

В театроведческом наследии Дурылина нет ни одного портрета современного драматурга, тогда как о классиках мировой драматургии им написано двадцать девять очерков, статей и заметок. Из ста двадцати пяти рецензий только восемь посвящены спектаклям по советской драматургии<sup>47</sup>. Та же картина – в статьях о современных актерах: основную часть текста составляет критическая аналитика классических ролей, а под финал в нескольких строках описываются роли в советском репертуаре. Той или иной современной пьесы Дурылин касается только тогда, когда не может этого избежать, а именно: при характеристике исполнителей ролей.

Так, при описании игры Марии Бабановой в «Тане», он затрагивает и пьесу А.Н. Арбузова. На его взгляд, пьеса «грешит многими художественными промахами»<sup>48</sup>. В написанном спустя два года актерском

портрете Бабановой он конкретизирует: роль заглавной героини «страдает жизненным худосочием», – и делает вывод, что автор «был плохим союзником артистки, а может быть и не был им вовсе»<sup>49</sup>. Из контекста понятно, что сопротивление критика вызывает второй акт пьесы, в которой драматург показывает «перековку» Тани: из прелестной домохозяйки, живущей лишь интересами мужа, она превращается в настоящую советскую женщину, способную сквозь снежную бурю упрямо идти на далекий прииск, чтобы спасти жизнь чужого заболевшего ребенка (показательно, что в 1946 г. Арбузов переработал пьесу и не исключено, что с учетом отклика Дурылина.)

В театральном портрете Веры Марецкой Дурылин ни полслова не говорит о «Машеньке» А.Н. Афиногенова. Внимание он сосредоточивает исключительно на том, как актриса играет заглавную роль. Выделяет в ее исполнении «чистозвучие», «светлую жизнерадостность» и ту симпатичную простоту, с которой артистка раскрывает «человеческое в человеке»<sup>50</sup>.

Еще две фамилии современных драматургов возникают в театральном портрете Валентины Серовой – признанной звезды советского кинематографа, сумевшей потеснить в сердцах зрителей и блистательную Любовь Орлову, и лучезарную Марину Ладынину. Пьесу «Галина» И.В. Штока критик кратко оценивает как «суховатый драматургический чертеж на тему: колхозница». «Русским людям» К.М. Симонова повезло больше. По мнению критика, автор «дал прекрасный материал для образа Вали Анощенко». Дурылин подчеркивает, что истоком для создания «правдивого и светлого» сценического образа у Серовой стала не роль, а живая реальная жизнь и внутренний мир самой актрисы, талантливой по-настоящему.

Пьеса Н.Е. Вирты «Земля» переделана автором для сцены из романа «Одиночество», сюжет которого строится на событиях, связанных с крестьянскими волнениями на Тамбовщине. В актерском портрете Алексея Грибова ни о романе, ни об инсценировке ничего не написано. Связь образа Фрола Баева с Савельичем из «Капитанской дочки», Акимом из «Власти тьмы», мужиками из «Плодов просвещения» и целой толпой деревенских лиц из Глеба Успенского критик относит не к заслуге автора, а исключительно к «обаятельной жизненности» исполнителя центральной роли.

О современном репертуаре вахтанговцев Дурылин пишет: «При показе советских “трудов и дней” театр то впадал в сплошное



С.Н. Дурылин в Ярославле  
в день 100-летия со дня рождения  
М.Н. Ермоловой. 1953 г.  
Фото публикуется впервые

бытописание, лишенное мысли, то давал холодные, сухие чертежи и схемы»<sup>51</sup>. В его оценке «Интервенция» Л.И. Славина и «Аристократы» Н.Ф. Погодина – образцы «театра социалистического реализма». Дурылин вообще редко пользуется едва ли не самым ходовым термином театральной критики 1930–1950-х гг., отчасти из-за его неоднозначности. По точному замечанию И.Н. Соловьевой, стилевые приметы социалистического реализма – это «ясность и жизнеподобие, морализм, твердая дидактика, воля к яркой простоте»<sup>52</sup>. С этой стороны соцреализм мог быть даже привлекателен для Дурылина, если вспомнить, как ему в молодости нравился «наивный реализм» Малого театра. Основоположником этого направления в драматургии считался Максим Горький, талант которого Дурылин признавал. Более того, считал, что такие спектакли, как «В людях» и «Враги» у мхатовцев, – ярчайшие образцы искусства социалистического реализма. В статье «Художественный театр и советская культура» он пишет об этом со всей определенностью, хотя и без особого энтузиазма<sup>53</sup>.

В принципе Дурылину претит драматургия соцреалистического толка, построенная на «чудесном сплаве» фальши, энтузиазма и умиления. От искусственности драматургических ситуаций и натужности ролей актеров любимого Малого театра спасало открытое игровое начало. Но на актеров не менее любимого МХАТа, привыкших идти к образу «от себя», искреннее существование в насквозь лживых предлагаемых обстоятельствах действовало губительно. Дурылину ведомы замеча-

тельные актерские создания, нередко возникавшие на основе слабых пьес. Были они и у Щепкина, и у Мочалова, и у Ермоловой, что он всегда отмечал в историко-биографических очерках.

Позиция Дурылина-критика в отношении к классике и современности тесно связана с его человеческими свойствами. В рецензиях он избегает иронии, насмешки, унижения. Его критические суждения большей частью позитивны и оптимистичны по тону. В основном для критического разбора он выбирает те работы, которые ему нравятся. А ему изначально нравятся те спектакли, в которых артисты проявляют свои дарования и мастерство отчетливо по смыслам и ярко по театральным краскам. В опоре на театральную «веру отцов», Дурылин вступает за театр слова и смысла – настоящего слова и смысла русской классики, а не ее трафаретного преломления в современности. Аналитическую четкость и ясность его аргументов современники ценили. Обращаясь к Дурылину с просьбой быть редактором его шекспировских переводов, Борис Пастернак писал: «Но кто, кроме тебя, может с такой силой и правом судить о тексте в его собственном самостоятельном качестве, с его поэтической стороны и театральной»<sup>54</sup>.

Проблемы соотношения классики и современности в наследии Дурылина, рассмотренные выше, вплотную подводят нас к центральному звену его театроведения – актерскому творчеству прошлого и настоящего.

Сергей Николаевич Дурылин достаточно рано почувствовал свое родство с культурой XIX в. Он был персонажем старомодного покроя и неуютно чувствовал себя в стремительно меняющемся мире. С начала XX столетия понятие «режиссерский театр» видоизменило саму суть театрального мышления. Однако эти изменения не коснулись воззрений Дурылина на театр. Он в принципе воспринимал актерское искусство как феномен классического прошлого, а режиссуру – как феномен современности, с ее претензиями на исключительность и вытекающими отсюда минусами. «Режиссер – подобен воздуху: он необходим для автора, спектакля и актера, так необходим, как воздух: он должен быть незаметен, как воздух. А современный режиссер не довольствуется своей необходимостью; он постоянно, непрерывно заявляет о себе публике: “Я – воздух! я – воздух!..” – и оттого перестает быть прозрачным и часто застит собою автора и пьесу»<sup>55</sup>.

Согласно Дурылину, главное в режиссерском творчестве: разгадать художественную волю автора и сохранить авторский стиль, постичь





На диспуте о воспитании актера. Н.Ф. Погодин, М.М. Тарханов и С.Н. Дурылин (сидят). С.В. Образцов, Т.Н. Хренников, В.Ф. Пименов, В.А. Филиппов и В.Г. Комиссаржевский (стоят). 1947 г. Фото публикуется впервые

мысль драматурга и верно уловить звучание его слова. Нетрудно увидеть здесь полное совпадение с позициями Южина и Немировича-Данченко. Тенденция активного «внедрения» режиссера в авторский текст и его трансформации не внушала ему никакого доверия, в ней он не видел надежного залога обновления театра<sup>56</sup>.

В критическом наследии Дурылина нет ни одного портрета режиссера. О режиссуре он пишет мало, не распространяется о режиссерском замысле, почти не затрагивает проблем декорационного оформления, редко высказывается о световом решении и музыкальной партитуре действия. Глядя на сцену, он внимает только актеру, выхватывает его из круга своих театральных впечатлений и предоставляет ему главное место в статьях и рецензиях. Выбор Дурылина-критика – не драматург, не режиссер, не спектакль в целом, а актер – связан с его пониманием театра как искусства антропоцентрического. «Оправдание театра» он видел в актерах. Он был тактичен и глубоко интеллигентен в оценках, за что актеры его высоко ценили.

Дурылин был не только критиком, но и конфиденнтом многих актеров. Ему можно было довериться, обратиться к нему за помощью и

советом в уверенности, что результат работы будет должным образом воспринят и оценен. Актера Малого театра В.Ф. Лебедева Сергей Николаевич консультировал при подготовке чтецкой программы по Гоголю. Его помощь носила не узко профессиональный, а объемно человеческий характер. Она вдохновила актера на следующие стихотворные строки: «У входа в гроб / Я “Нос” рождal, / “Копейкина”, “Шинель”... / Достигнута ли цель, – / не знал... / Горел, и жаждал, и искал... / Все ближе гроб / И мир теней... / Отчески целуя в лоб, / Мой пастырь-друг, мой иерей / На Гоголевский путь воззвал, / Не раз в пути ласкал, / И вдохновив, / И укрепив, / Благословлял... / Я благодарен, я польщен... / Храню, храню завет, / Сердечностью восхищен... / Ответный поцелуй – привет»<sup>57</sup>.

Для Дурылина актер не только «исполнитель роли», воплотитель литературных образов, способный воскресить ушедшие эпохи. Актер – это еще и автор, от которого зависит трактовка содержания или, если речь идет о произведении мировой литературы, его усвоение на русской почве. С предельной ясностью и точностью мысль о «двойном авторстве» классических образов Дурылин сформулировал в письме к Южину, которое не было отправлено: «Я сознаю, что дважды были созданы “Горе от ума”, “Ревизор”, “Воевода”, “Не в свои сани не садись” – тогда, когда их написали Грибоедов, Гоголь, Островский, и тогда, когда их сыграли Щепкин, Садовские, Ленский, Ермолова. Для меня навсегда бесспорно, что не только Грибоедов, но и О.О. Садовская – творцы графини-бабушки... <...> Но кроме Грибоедова, Гоголя, Островского есть еще Шекспир, Мольер, Шиллер. Не Н. Полевой, не Кронеберг и Жуковский были их переводчиками для России, а Мочалов, Щепкин, Ермолова. <...> Какая удивительная участь была дана Малому театру: усваивать русской культуре, русской литературе, русской жизни великих писателей всего мира! Его деятели не только великие актеры, они великие авторы, великие переводчики»<sup>58</sup>.

Согласно Дурылину, путь и призвание актера – познание человека в его внутреннем бытии и художественное воплощение образа в пространстве сцены. Он не пользовался понятием «перевоплощение». Может быть, в связи с настороженностью к этому буддийскому понятию, близкому в религиозном отношении к метемпсихозу (реинкарнации) – учению о переселении душ, осужденному на Пятом Вселенском Соборе. В согласии с православным учением о человеке, Дурылин считал человеческое *лицо* звеном между одухотворенным *лицом* и омертвленной *личиной*. Лицо – «средоточие всего человеческого

в человеке», отражение его подлинного «я»<sup>59</sup>. Через этот живой и неразложимый микрокосм проявляется внутренняя жизнь и красота человеческого духа. Задача актера – разгадать образ человека в его подлинности и явить во всей правде и красоте высшую ценность на земле – образ человеческий (подобие образа Божия). Создание на сцене вместо живого человеческого *лица* его неживого масочного или кукольного подобия Дурылин считал отторжением и неприятием «человеческого в человеке». В такой *личине* отсутствует «космически-прекрасное» – то, что есть в *лице* человека: глубина сердца, сила духа, мир мысли, чувства и воли.

Различение «актерства» и «художества», которое проводил М.С. Щепкин, для Дурылина представляло несомненную смысловую ценность. Он дифференцирует понятия «актер» и «артист»; выявляет отличие актера (с лат. ago, actum, agere – действовать) от артиста (с лат. ars – искусство владения ремеслом; с англ. art – само искусство). Исходя из этого, он характеризовал персонажей «Без вины виноватых»: «Миловзорову, типичнейшему актеру, противопоставлен Незнамов, артист, рождающийся, но еще не рожденный». Вопрос вопросов для него: «Чему быть или не быть в театре – актеру или артисту, ремеслу или искусству?»<sup>60</sup>

Реалистический метод Щепкина Дурылин расценивал как динамический, действенный характер артистического творчества. Основная заповедь щепкинского реализма для Дурылина заключена в «прекрасной, то есть театральной простоте, которая требует пластики, но не допускает позировки; ищет ритма в речи, но боится декламационности; дорожит драматической волнительностью, но страшится неестественной приподнятости»<sup>61</sup>. Достичь этого возможно лишь в растворении личности актера в бытии творимого им образа. Описывая роли Лилиной в МХТ, он отмечал ее умение «безраздельно растворяться в образе»: «Никто не говорил: “Как хорошо играла Лилина”, – а повторяли: “Как трогательна Соня, как отвратительна Наташа!” Зрители верили в Машу, безутешно рыдающую на скамье запущенного парка, в сверхсплетницу Карпухину, задыхающуюся от собственной злости, пустоты и жалкой никчемности...»<sup>62</sup>

В сущностном смысле Дурылину не был близок театр, стоящий вне жизни человеческой души. Для Дурылина *intérieur* спектакля – только средство для выражения лица. Если на декорациях и вещах лежит отпечаток лица, то за ними – настроения и состояния, в которых находится человек. Подлинно художественное на сцене возможно



Последнее выступление. 1954

только в случае оживотворения сценической среды внутренней жизнью действующих лиц. За эту обжитость интерьеров, живую жизнь, текущую в них, он любил спектакли МХТ.

В центр своего понимания актерского искусства Дурылин ставит триаду: *художник – артист – человек*. Светлый ум и величавость, благость и мудрость мыслящего сердца творят личность артиста, но и личность человека – художника просветляющей красоты, которая пробуждает в человеке человеческое. Елену Ивановну Кручинину из «Без вины виноватых» он называет «нормативной» артисткой: «Кручинина – как подлинная *артистка*, соединившая в себе искусство и человечность, – и просвещает, и утепляет, очеловечивает всех вокруг себя»<sup>63</sup>. Эту характеристику он переносит на Ермолову. Она для него – олицетворенное искусство, художник, пробуждающий «высокие начала человечности и правды», способный «умственно осердечить» тему автора и выполнить свою миссию: артистическое просвещение ведет к очеловечиванию публики.

Актерскую профессию Дурылин неразрывно связывал с личной биографией, с личностью артиста. Он подчеркивал, что работа актера над ролью есть не что иное, как работа ваятеля над тем человеческим материалом, который заключен в нем же самом<sup>64</sup>. Без внутреннего человеческого богатства нет артиста-художника. Актер неотделим от

человека. И потому Дурылин – враг амплуа. В письме к Яблочкиной он писал об этом так: «Много я видел Вас в больших, сильных, трудных ролях, но ничем нигде Вы так не тронули меня, как в труднейшей, самой реалистической и ответственной из ролей, – в роли *Человека* (с самой большой буквы). В трагедии, а иногда и трагикомедии, называемой *Жизнь*, почти все проваливаются, выступая в этой роли человека, а у Вас, что ни дольше Вы ее исполняете, не провал, а все увеличивающаяся удача: чем больше приходится Вам выступать в этой роли, которую всем нам дает Великий Режиссер, тем лучше Ваше исполнение, тем сильнее захватываете Вы его простотой, искренностью, величием»<sup>65</sup>.

Дурылин понимал, что актеру легче занять на сцене место, уготованное традицией или преданием, чем увидеть в роли живого человека. Проще ограничиться тем, что Чацкий – это драматический герой, первый любовник или почти водевильный неудачник, а Репетилов – чистой воды фат. Дурылин размышлял о том, что Репетилов, если идти к нему не от условного амплуа, а от реальной жизни, есть продолжение Чацкого в другом возрасте: «Актеры давно это поняли (они умнее историков литературы)»<sup>66</sup>.

Так Южин играл Репетилова в «Горе от ума» – постаревшим Чацким, набросившим шинель на плечи. И Качалов, долгие годы игравший благородного Чацкого, при возобновлении «Горя от ума» захотел перейти на роль Репетилова. К этому можно добавить, что большинство русских актеров, начинавших сценическую биографию с роли Чацкого, в старости выступали в роли Фамусова.

Воссоздавая роль Щепкина в «Скупом рыцаре» (1852), он прямо утверждал, что театральные амплуа – главный штамп, с которым боролся «первый актер-реалист»: «Щепкин сделал попытку разбить то, что разбил впоследствии Станиславский, – разбить ярмо амплуа – сыграть “Скупого рыцаря”. Он не имел права на эту роль <...>, “первый комический актер” <...> разорвал трагическое амплуа и заставил признать, что есть одно амплуа, бесспорное амплуа – человек»<sup>67</sup>.

Не раз и не два повторял Дурылин-критик простую мысль об «амплуа человека», которую можно считать его личным открытием в науке о театре. Сообразуясь с этим, в поле зрения Дурылина попадают не только знаменитая Тарасова в роли Тугиной и гениальный Москвин в роли Флора Федулыча из мхатовской «Последней жертвы», но и артист Добронравов – Тихон в «Грозе»: «Б.Г. Добронравов, играя Тихона, разрушает все амплуа, в которые обычно втесняли неудачливого сына

суровой законодательницы нравов города Калинова – Кабанихи. Ни “простак”, ни “бытовой любовник”, ни “неврастеник”, ни “характерный актер”, – никто не придет в голову, когда хочешь найти обычное “театральное место” Тихону Добронравову. <...> Тихон вырван Добронравовым из всех “амплуа” и переведен им в единственное амплуа, право на существование которого не может быть оспорено, – в амплуа человека. Это простое амплуа труднее всего замещается и реже всего удаётся на театре»<sup>68</sup>.

В театроведении Дурылина мотив раскрытия *человеческого в человеке* (даже в самом ничтожном представителе человеческого рода) – важнейшая из традиций русской актерской школы, русского классического реализма в целом. Тот же гуманистический посыл характерен и для театрального мировоззрения его современников: П.А. Маркова, Н.М. Любимова.

Марков и Дурылин избирают самое трудное в театроведческой аналитике – описание, закрепление и воссоздание актерской игры. Вопрос, волнующий Дурылина, – что должно лечь в основу творческой биографии актера, где искать центр, материал и основу исследования. В качестве источников исследования Дурылин выделяет:

- 1) «самопоказания» актера о себе из дневников или мемуаров, интервью или переписки и «актерские показания» о своих партнерах (в особенности те, что созданы в рамках одного стиля игры или школы исполнения);
- 2) фотографии актера или рисунки в ролях;
- 3) статьи и заметки рецензентов и зрительские отклики об игре актера.

Незакрепленность актерской игры Марков и Дурылин признавали основной проблемой в изучении актерского искусства. Дурылин решал эту проблему практически. Он был убежден, что прямая обязанность театроведа – собирать свою библиотеку, архив, письма, фототеку и картотеку, рисунки и афиши, а главное – заставлять людей (не обязательно профессиональных критиков) писать воспоминания о театре, даже если они окажутся самыми пристрастными. Собирал он и собственный архив. Турчанинова говорила, что на его книжной полке в Болшево все знакомые могли бы найти себя<sup>69</sup>.

Последние дни жизни Сергея Николаевича протекали как обычно: «приватный» Дурылин писал «в родном углу» заметки о людях, с которыми его в прошлом сводила судьба и о которых современность

молчала, «публичный» Дурылин за девять дней до кончины выступал с лекцией о Ермоловой, за три дня – с докладом о Комиссаржевской на вечере памяти актрисы. После кончины о. Сергия хранившиеся в его доме антиминс, священническое облачение, богослужебные книги, а также портрет кисти Нестерова, на котором он изображен в рясе с крестом на груди на фоне книг, были переданы в Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии. А спустя полгода в Институте истории искусств АН СССР состоялся вечер памяти профессора Сергея Николаевича Дурылина. Так волей истории в судьбе героя нашего исследования сошлись и нашли примирение священнослужение и служение театральное.

- <sup>1</sup> Сергей Фудель ошибочно приписывает авторство акварели Илье Машкову. Судя по описанию, это больше похоже на иллюстрацию Мстислава Добужинского к роману «Бесы» или на его эскиз декорации к спектаклю МХТ «Николай Ставрогин».
- <sup>2</sup> Фудель С.И. Собр. соч. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Письма. М.: Русский путь, 2001. С. 46, 47.
- <sup>3</sup> Дурылин С.Н. Из «Олонецких записок» // *Наше наследие*. 2011. №100. С. 134.
- <sup>4</sup> См. подробнее: Дурылин С.Н. Луг и цветник. О поэзии Сергея Соловьева // Труды и дни: альманах. Тетрадь 7. М.: Мусагет, 1914. С. 151–156.
- <sup>5</sup> Макаров Г.В. «...Элемент политически безусловно вредный для Советской Власти» (по материалам следственных дел в отношении С.Н. Дурылина 1922 и 1927 годов) // Сергей Дурылин и его время. Кн. I: Исследования. Тексты. Библиография. М., 2010. С. 41.
- <sup>6</sup> См.: Гончаров В.А., Нехотин В.В. «Дурылин согласен дать подписку, что он никогда не будет приходским священником». Из материалов архивно-следственного дела по обвинению С.Н. Дурылина (архивное следственное дело №Р-46583 в ЦА ФСБ РФ) // Вестник ПСТГУ. II: История. История Русской Православной Церкви. 2008. Вып. 113 (28). С. 127–128.
- <sup>7</sup> См. подробнее: Торопова В.Н. Сергей Дурылин. Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 196–199; Монах Вафоломей (Чернышев С.Н.) Сергей Николаевич Дурылин – ученый и тайный священник советской эпохи // *Ипатьевский вестник*. 2022. №2 (18). С. 157–181.



- <sup>8</sup> Запись Г.И. Чулкова в альбоме С.Н. Дурылина. 16.04.1926 // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Д. 276. Л. 164.
- <sup>9</sup> *Фудель С.И.* Собр. соч. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Письма. М.: Русский путь, 2001. С. 52.
- <sup>10</sup> *Резниченко А.И., Резвых Т.Н.* Метафизическая проза С.Н. Дурылина. Истоки и параллели // *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести и хроники. СПб: Владимир Даль, 2014. С. 32.
- <sup>11</sup> *Флоренский П.А.* Философия культа (Опыт православной антропологии). М.: Мысль, 2004. С. 10.
- <sup>12</sup> «Художник деревни – Максимов», «Исторический жанр у передвижников», «Молодой Гоголь в социальном окружении», «Нестеров как иллюстратор», «Крамской. Новые материалы», «Неизданные письма Сурикова и Серова», «Репин и Гаршин».
- <sup>13</sup> «Гоголь – художник живого слова», «Об одном символе у Достоевского», «Пейзаж в романе Достоевского», «К. Леонтьев и Н. Лесков о Достоевском», «Как работал Лесков», «Эстетические взгляды К. Леонтьева», «Леонтьев как романист», «Леонтьев-художник. Заметки. “Подлипки”», «Толстой и Леонтьев», «Александр Добролюбов и Валерий Брюсов», «Александр Добролюбов. К истории раннего символизма».
- <sup>14</sup> «Художники живого слова» [Гоголь – Горбунов – Садовские], «Артем и Артемьев – артист и художник».
- <sup>15</sup> *Макаров В.Г.* «...Элемент политически безусловно вредный для Советской Власти» (по материалам следственных дел в отношении С.Н. Дурылина 1922 и 1927 гг.) // Сергей Дурылин и его время: исслед., тексты, библиогр. Кн. 1. Исследования. М.: Модест Колеров, 2010. С. 70.
- <sup>16</sup> *Бояджиев Г.Н.* Сергей Николаевич Дурылин // *Дурылин С.Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: Сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 26.
- <sup>17</sup> См.: «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 373.
- <sup>18</sup> *Дурылин С.Н.* Актер и режиссер: памяти С.Н. Воронова // *Советское искусство.* 1938. 14 сентября. С. 5–6; *Дурылин С.Н.* Русские классики на советской сцене // *Советский театр.* К 30-летию советского государства. Сб. ст. М.: ВТО, 1947. С. 290–293.
- <sup>19</sup> См. подробнее: *Рудницкий К.Л.* Сорок девятый. Автобиографические записки // *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. С. 423–464; *Гаевский В. М.* Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2007. С. 24–26, 34–35.



- <sup>20</sup> На самом деле строительством занималась Ирина Алексеевна. Она вывезла окна и бревна, сохранившиеся от взорванного Страстного монастыря. Сергей Николаевич в это время работал над монографией «Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского», проживая сначала в пансионате Журнально-газетного объединения (ЖУРГАЗа) недалеко от участка в Болшево (июнь 1936.), а затем в музее-усадьбе им. Ф.И. Тютчева в Муранове (июль-сентябрь 1936 г.).
- <sup>21</sup> Дурылин С.Н. А.П. Ленский (1908–1933) // *Театр и драматургия*. 1933. №9. С. 57–63.
- <sup>22</sup> 1934 г. – «А.П. Ленский в “Борьбе за престол”», «Памяти Е.М. Садовской», «Первый Ленский: Л.В. Собинов»; 1935 – «Вчера и сегодня: [о провинциальном театре]», «Любимый актер Чехова: этюд к сценическому портрету А.Р. Артема», «От Ермоловой до наших дней», «Прежде и теперь: [о профессии актера]», «Те, кто играли по Чехову: из воспоминаний о первом “Вишневом саде”»; 1936 – «В.А. Макшеев»; «Н.И. Музиль: из прошлого Малого театра», «Первые пьесы Горького на сцене», «Прежде и теперь: (из прошлого Зеленого театра)», «Провинция и периферия: (воспоминания и справки)», «Пятнадцать лет театра им. Вахтангова»; 1937 – «Пять мастеров: [Ю.М. Юрьев, В.А. Мичурина-Самойлова, П.М. Садовский, Н.Ф. Монахов, К.С. Станиславский]», «Первая встреча МХАТ с Горьким: из воспоминаний»; 1938 – «Вторая встреча МХАТ с Горьким», «Горький и актеры», «Несравненный Чацкий: [В.И. Качалов]», «Разговор с суфлером: (из театральных встреч)», «Станиславский на сцене».
- <sup>23</sup> Мотейунайте И.В. Сергей Николаевич Дурылин – исследователь русской литературы. М.: Литературный факт, 2020. С. 15.
- <sup>24</sup> Дурылин С.Н. Письмо Е.Д. Турчаниновой 09.08.1937. // РГАЛИ. Ф. 892. Оп. 1. Д. 88. Л. 5.
- <sup>25</sup> Шалимова Н.А. Об авторе // Дурылин С.Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 5.
- <sup>26</sup> РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Д. 558. Л. 10.
- <sup>27</sup> Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 155.
- <sup>28</sup> «Лев Толстой и его драматургия в Малом театре», «Ученические годы крупнейших мастеров русского театра», «Творчество О.О. и М.П. Садовских».
- <sup>29</sup> За год работы в Музее Малого театра Дурылин опубликовал пять статей: «Н.А. Добролюбов и Малый театр», «Н.И. Музиль», «В.А. Макшеев» (под псевдонимом С. Николаев), «И.Ф. Красовский», «Книга живого опыта актера».

- <sup>30</sup> О работе МХАТ им. М. Горького над пушкинским спектаклем см. подробнее: *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. М.: Искусство, 1975. С. 264–279.
- <sup>31</sup> *Дурылин С.Н.* По мастерской Островского // *Театр и драматургия*. 1935. №5–6. С. 42.
- <sup>32</sup> См.: *Дурылин С.Н.* Актер и образ (О работе над монографией об актере) // О театре. Сб. ст. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 93–94.
- <sup>33</sup> См.: *Дурылин С.Н.* Черный раб и белые невольники. Из ярославской театральной старины // *Северный рабочий*. Ярославль. 1935. 23 июня.
- <sup>34</sup> *Дурылин С.Н.* Айра Олдридж. М.; Л.: Искусство, 1940.
- <sup>35</sup> *Бояджиев Г.Н.* Сергей Николаевич Дурылин // О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 28.
- <sup>36</sup> «М.Н. Ермолова: (к 10-летию со дня смерти)» (1938); «Письма М.Н. Ермоловой» (1939), «Ермолова в ролях Екатерины, Волумнии и королевы Маргариты» (1939); «Ермолова и театральный сторож: [с неизданными письмами Ермоловой к А.М. Кондратьеву]» (1939); «М.Н. Ермолова (1853–1928)» (1943).
- <sup>37</sup> Ср. с названием статьи С.Н. Дурылина «МХАТ и Малый театр как носители национальной традиции в советском театре». См. в кн.: 25 лет советского театра (материалы научно-творческой сессии). М.: ВТО, 1943. С. 28–37.
- <sup>38</sup> Показательны в этом смысле названия его статей: «Шекспир в Малом театре: к постановке “Отелло”» (1935), «“Гамлет” на русской сцене» (1938), «Шекспир на московской сцене» (1939), «Родной драматург: к 135-летию со дня смерти Фридриха Шиллера» (1940), «“Уриэль Акоста” в Малом театре» (1940) и др.
- <sup>39</sup> Количество примеров, приводимых в театральных портретах Дурылина, говорит само за себя: А.П. Ленский в ролях сэра Питера Тизла («Школа злословия» Шеридана) и епископа Николаса («Борьба за престол» Ибсена), А.И. Южин в шиллеровских ролях маркиза Позы («Дон Карлос») и графа Дюнуа («Орлеанская дева»), Н.М. Радин в ролях Тартюфа («Тартюф» Мольера) и лорда Горинга («Идеальный муж» Уайльда), А.А. Остужев в заглавных ролях («Отелло» Шекспира и «Уриэль Акоста» Гуцкова), А.Г. Коонен в заглавных ролях («Адриенна Лекуврер» Скриба и «Мадам Бовари» по Флоберу), М.И. Бабанова в ролях Джульетты («Ромео и Джульетта» Шекспира) и Дианы («Собака на сене» Лопе де Вега), В.П. Марецкая в роли Мирандолины («Трактирщица» Гольдони) и Бетти Дорланж («Школа неплательщиков» Вернейля) и др.

- <sup>40</sup> *Дурылин С.Н.* Нестеров в жизни и творчестве. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 28.
- <sup>41</sup> *Дурылин С.Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 241, 240.
- <sup>42</sup> Письмо Пастернака Б.Л. к Дурылину С.Н. 27.01.1946. // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1990. Вып. 7. С. 402.
- <sup>43</sup> *Дурылин С.Н.* В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 342.
- <sup>44</sup> *Дурылин С.Н.* Нестеров в жизни и творчестве. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 60.
- <sup>45</sup> В театральном портрете «Л.М. Леонидов в роли Дмитрия Карамазова» С.Н. Дурылин свел воедино «ральнейшее» Гете и «реализм в высшем смысле» Достоевского: «В том и непреходящее значение образа, созданного Леонидовым, в том и разгадка его мощного воздействия на зрителей, что артист создал Дмитрия Карамазова – одного из любимейших и сложнейших образов Достоевского, в духе и силе того реализма “a realibus ad realiora”, который Достоевский признавал единственным себе свойственным». Ср. с известным высказыванием Ф.М. Достоевского: «Меня зовут психологом: не правда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой».
- <sup>46</sup> Цит. по: *Телегина Н.В.* Юбилейное письмо Дурылина 1949 года из музейного фонда ГАМТ России (К теме «С.Н. Дурылин и Малый театр») // Творческое наследие С.Н. Дурылина. Сб. ст. Вып. 3. М.: Совпадение, 2019. С. 50.
- <sup>47</sup> «Любовь Яровая» К. Тренёва (в Ростовском театре им. М. Горького); «Близнецы» (в Московском областном ТЮЗе), «Русские люди» (в театре им. Ленсовета) и «Русский вопрос» (в Театре им. Ленинского комсомола) К. Симонова; «Капитан Костров» А. Файко (в Московском театре драмы); «Два капитана» по В. Каверину (в ЦДТ); «Мужество» Г. Березко и «Жизнь в цитадели» А. Якобсона (в Центральном театре транспорта); «Мирное утро» Е. Мина и А. Минчковского (в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола).
- <sup>48</sup> *Дурылин С.Н.* К итогам театрального сезона: в Театре Революции // *Московский большевик*. 1939. 17 июля. №39. С. 2.
- <sup>49</sup> *Дурылин С.Н.* М.И. Бабанова // *Вечерняя Москва*. 1941. 7 июня. №133 (5264). С. 3.
- <sup>50</sup> *Дурылин С.Н.* Марецкая // *Литература и искусство*. 1942. 18 апреля. №16. С. 3.

- <sup>51</sup> Дурылин С.Н. Пятнадцать лет театра им. Вахтангова // *Рабочая Москва*. 1936. 12 ноября. С. 4.
- <sup>52</sup> Соловьева И.Н. Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Театральные течения. Сб. ст. к 100-летию со дня рождения П.А. Маркова. М.: ГИТИС, 1998. С. 245.
- <sup>53</sup> См.: Дурылин С.Н. Художественный театр и советская культура // *Театр*. 1948. №10. С. 6–23.
- <sup>54</sup> Две судьбы: Б.Л. Пастернак и С.Н. Дурылин: переписка // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1990. Вып. 7. С. 388.
- <sup>55</sup> Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 404.
- <sup>56</sup> См. об этом подробнее: Дурылин С.Н. «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 150–151.
- <sup>57</sup> Стихотворение В.Ф. Лебедева. 18.06.1945. Машинопись с пометами // НИОР РГБ. Ф. 872. К. 4. Д. 5. Л. 1.
- <sup>58</sup> Цит. по: Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 115, 116.
- <sup>59</sup> См.: Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 636–637.
- <sup>60</sup> Дурылин С.Н. Выступление в Камерном театре [О пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые»]. 1944. // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156. Л. 15.
- <sup>61</sup> Дурылин С.Н. Н.М. Радин. М.; Л.: Искусство, 1941. С. 80.
- <sup>62</sup> Дурылин С.Н. Искусство высокой правды // Мария Петровна Лилина. Сб. материалов. М.: ВТО, 1960. С. 70.
- <sup>63</sup> См.: Дурылин С.Н. Выступление в Камерном театре [О пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые»]. 1944 г. // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156. Л. 21.
- <sup>64</sup> См.: Дурылин С.Н. Айра Олдридж. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 113.
- <sup>65</sup> Дурылин С.Н. Письмо А.А. Яблочкиной [Не позднее 1947 г.] // РГАЛИ. Ф. 2034. Оп. 1. Д. 453. Л. 39. В передаче текста подчеркивания С.Н. Дурылина сохранены.
- <sup>66</sup> Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 147.
- <sup>67</sup> Дурылин С.Н. Как изучать творчество актера // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21 Д. 758. Л. 22–54.
- <sup>68</sup> Дурылин С.Н. Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского. М.: Всесоюз. дом нар. творчества им. Н.К. Крупской, 1939. С. 51.
- <sup>69</sup> Турчаникова Е.Д. Сергей Николаевич Дурылин // Дурылин С.Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 17.

Станислав Васильев

# **Плач в театральной системе Ежи Гротовского на примере спектакля «Акрополь»**

**Ежи Гротовский поставил «Акрополь» в октябре 1962 г. в маленьком польском городке Ополе в «Театре 13 рядов». Соавторами выступили художник Юзеф Шайна и архитектор Ежи Гуравский. Основой звуковой стихии спектакля стал плач, с помощью которого режиссер исследует жизнь человеческого духа, ищет точку соединения времен и ведет зрителя к трансцендентному началу бытия.**

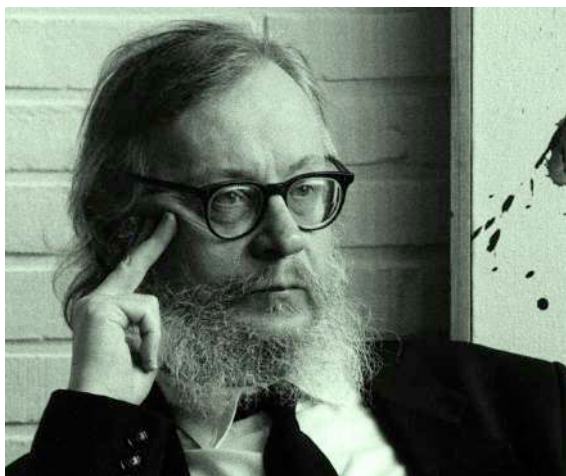
«Действие драмы Станислава Выспянского происходит в старинном кафедральном соборе и в королевском замке на Вавеле. В ночь Воскресения Господня оживают персонажи ветхозаветной и античной истории, запечатленные в скульптурах и на гобеленах, и начинают проигрывать между собой те сцены, которые можно назвать узловыми событиями для всей европейской цивилизации»<sup>1</sup>, – пишет Людвик Фляшен о пьесе, легшей в основу спектакля. И далее справедливо отмечает: в «Акрополе» Гротовский отклоняется от литературного источника более, чем в других работах<sup>2</sup>.

Гротовский создает свой текст на основе пьесы. Из девяти сцен первого акта оставляет только четыре. Он перемонтирует первоисточник и помещает историю в такие сценические обстоятельства, которые меняют восприятие, возбуждают особого рода ассоциации, радикально отличные от тех, что вызывает чтение пьесы. Фляшен пишет, что режиссер делает «прививку словесной ткани неоромантической драмы»<sup>3</sup>. Гротовский добавляет нецензурную лексику; некоторые обычные, на первый взгляд, фразы обращает в ритуальные заклатья-восклицания: «Акрополь наш!», «Кладбище племен!». Навязчивые слова-сорняки, табуированные слова, повторяющиеся рефреном, образуют важный для спектакля лейтмотив вечного проклятия, к которому приговорено человечество.

Выспянский начинает свою мистерию словами «Они пошли и оставили над церковью облако дыма». Спектакль – ими завершается. Пролог поэта становится здесь трагическим финалом, а стихотворение о человеческом бессмертии и воскресении – образом «кладбища племен» и окончательного уничтожения человека. Парадоксально: поэтический гимн цивилизации режиссер интерпретирует как панихиду по ней. Акрополь превращается в некрополь.

Режиссер переносит действие в лагерь смерти Освенцим. Вместо мраморных скульптур, прозрачных витражей и золотом вытканых соборных гобеленов, к которым прибегали предыдущие постановщики пьесы, – проржавевшие трубы крематория и грубая обувь узников концлагерей.

В центре камерного пространства «Театра 13 рядов» располагался небольшой деревянный подиум-ящик, на котором лежали трубы, а сверху была водружена большая ванна<sup>4</sup>. Конструкция напоминала место для сжигания умерших. Зрители сидели вокруг на разных уровнях – на одной плоскости со сценой или возвышаясь над ней. Впрочем, не только



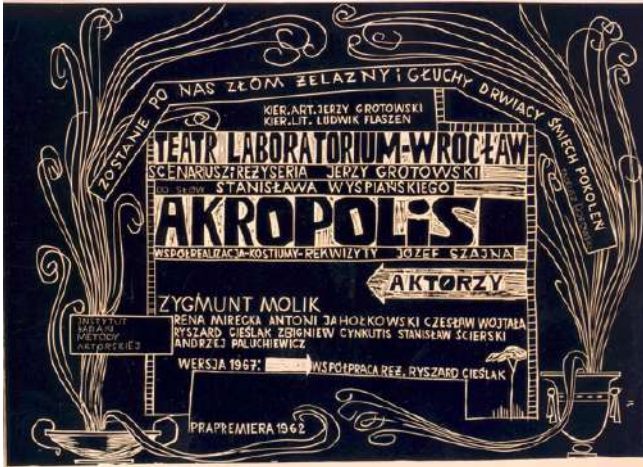
Ежи Гротовский

пространство, но и общий строй спектакля требует обстоятельного описания для полноценного представления о том, что являл собой «Акрополь» и какое место занимал в его художественной реальности плач.

«Акрополь» начинается со звука шагов<sup>5</sup>. В ботинках на деревянной подошве выходит Зигмунт Молик, вынося с собой подобие тряпичной куклы в человеческий рост, без головы, – плоской, похожей на тень тела. Он поднимается на подиум, встает в ванну и начинает оглашать «правила игры»: с особой серьезностью цитируя письмо Выспанского, где тот называл свою пьесу символом цветущей цивилизации, предлагает подвергнуть проверке результаты «цветения». Маршируя в таких же ботинках, появляются остальные исполнители с рабочими инструментами в руках. Останавливаются с застывшим выражением лица, словно это живые маски.

Актер объявляет главных действующих лиц и исполнителей: Зигмунт Молик – глашатай, он же – Иаков, скрипач и «предводитель вымирающего племени»<sup>6</sup>; Рена Мирецкая – Ребекка и Кассандра; Антони Яхольковский – Исаак; Ангела и Париса по очереди играют Збигнев Цинкутис и Мечислав Яновский; в роли Исава – Ришард Чесляк.

Одетые в лохмотья из мешковины актеры по мере объявления их партий принимают разные пластические позы. Сигналом к началу действия служит музыкальная реплика скрипача. Все спешно берут свои



Афиша спектакля «Акрополь». Автор плаката В. Кригье. 1962

тачки, трубы, молотки, двое переворачивают ванну и несут ее как крышку гроба. Начинается песня – она звучит как жалобное заклинание и трижды прерывается репликой: «Акрополь наш». Вдруг все останавливаются, прислушиваются и начинают медленно разбирать рабочие инструменты. Двое поднимают и опускают трубы, будто наказывая самих себя и издавая звуки низкой вибрации – хрип терпящих самоистязание. Эпизод самобичевания переходит в эпизод с терновым венком: признав в тряпичной кукле Спасителя, герои хотят увенчать его, но, обнаружив головы, вешают куклу на колючую проволоку. Остальные замирают, их лица – маски смерти.

Снова звучит скрипка, как лагерная сирена, задавая темп действию. Все бегут к рабочим местам, ставят по углам трубы. Скрипка умолкает, и персонажи принимаются прибивать трубы к полу, стуча молотками – создавая «шум апокалипсиса». Между узниками завязывается разговор, во время которого один из актеров взбирается на подиум. Он ложится на трубы, подняв согнутые в коленях ноги, и, держа перед лицом полиэтилен, застывает, как мертвое тело на ритуальном костре. Фляшен называет эту сцену в исполнении Рены Мирецкой и Збигнева Цинкутиса «диалогом памятников»<sup>7</sup>.

Вновь вступает скрипка. Актриса, причитая, дергано танцует вокруг лежащего в центре человека. В конце каждого вокально-пластического



эпизода следует смех Кассандры, направленный вверх. Остальные в это время не двигаются. После третьего повтора ее смеха музыка останавливается. Тишину нарушает только полусшепот героев. Тогда скрипка-сирена опять зовет к работе: слышится «музыка» труб, молотка и шагов. Скрип, скрежет, стук.

Охранники выносят мученика, толкая его между собой, а затем подвешивают на колючую проволоку рядом с тряпичной куклой. Их интонация напоминает церковную, молитвенную, они его будто отпевают, из-за чего простые слова получают особый смысл и эмоциональный градус. В спектакле практически всегда звуковая оболочка и смысл слова «перессорены» между собой. То же происходит в монологе мученика Исава. Он выстроен режиссером на противопоставлении внутреннего действия внешнему, на контрапункте речи и пластики: герой рассказывает о радостной охоте – и при этом как бы совершает самоубийство, бросаясь на колючую проволоку. Висящее тело мученика на проволоке вызывает ассоциации с телом Спасителя.

Смена ритма. Снова – скрипка и шаги. Ванна, поставленная вертикально, превращается в исповедальную кабинку. Узник становится священником, принимающим исповедь у прихожанки. После этого исповедальня трансформируется в кровать – и вот они уже супружеская пара. Жена нависает над мужем, лежащим в «закрученном» положении – на животе с согнутыми ногами и поднятой головой на уровне нижней части ее живота. Она ложится на него спиной, и так они ведут свой интимный разговор, который прерывается скрипкой-сиреной.

Под эти звуки продолжается работа: разбирают трубы, стучат молотками. Когда скрипка умолкает, начинается новый эпизод: Зигмунт Молик из музыканта превращается в Иакова. И он, и его жена говорят несколькими голосами и напоминают одержимых. В то же время Иаков похож на юродивого, который преклоняется перед Спасителем. Его слова здесь являются лишь формой, наполненной особым энергетическим звуком, мольбой, криком, переходящими в шепот гибнущего. Такой же контраст высокой поэзии и жестокости сценического действия выстраивается режиссером в эпизоде, где Исава символически убивает своего отца.

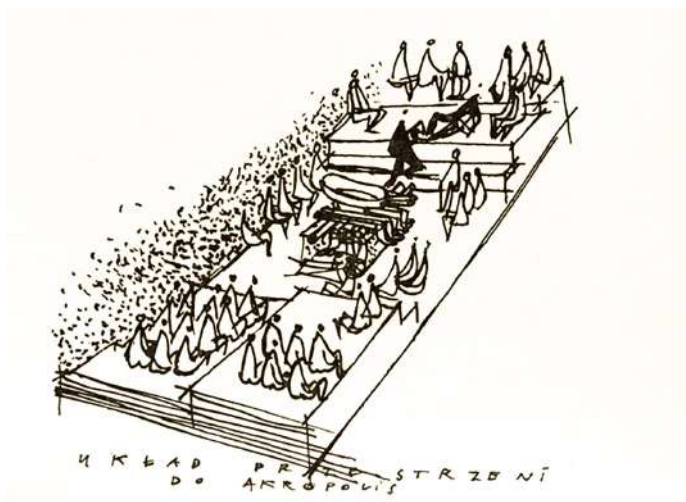
Свист скрипки в очередной раз прерывает ход действия. С четырех сторон звучит в молитвенной мелодике плач-стон ангелов-узников – ритуальный плач. Четверо из них прикованы к трубам в разных точках пространства в позах, выражающих смирение. «Это некое единое



З. Цинкутис, З. Молик, А. Бельский, Р. Мирецкая. «Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции спектакля. 1964

существо, говорящее и поющее в меняющихся ритмах, с шумом и лязгом орудующее железными предметами. Существо плазматическое, бесформенное и одновременно многообразное, распадающееся в какую-то минуту на свои составные части, но все только для того, чтобы снова тут же соединиться в раздерганную массу, в непрерывно движущуюся слитность. Что-то вроде капли воды под микроскопом», – пишет Фляшен<sup>8</sup>. Эта толпа кажется хором неприкаянных душ. В униформе все выглядят однотипными существами, лишенными пола, возраста, индивидуальности и социальной принадлежности<sup>9</sup>. Они приговорены к сизифову труду толкать камень за грехи человечества. Тяжелая, бесполезная в конечном счете, работа ритмизирована звуками шагов, молотков и экспрессивными выкриками ругательных слов-заклинаний. Одна только скрипка прерывает монотонное сердцебиение вечности.

Идет, повторяется жестокая игра судьбы – как родовое проклятье человеческого племени, как бесконечный дурной сон. Фляшен отмечает, что в этом «библейском сне Иаков, сватаясь к Рахили и заведя разговор с ее отцом, Лаваном, душит и давит своего будущего тестя, повалив его на землю: тут правит не патриархальный закон семейных отношений, но жестокий закон борьбы за существование»<sup>10</sup>.



Эскиз Ежи Гуравского к спектаклю «Акрополь»

Борьба Иакова с Ангелом бесконечна, они не могут избавиться друг от друга. Это ветхозаветная история двух жертв, терзающих друг друга – и терзаемых друг другом: «Она воплотилась в поединке двух узников, невидимо прикованных к тачке. Один из них, Иаков, упав на колени и скрючившись в три погибели, удерживает на спине ее гнет, другой, ангел, заваливается в нее всей своей тяжестью»<sup>11</sup>. Битва происходит под звуки простонародной милонги, упрощенной и лишенной ясной мелодии, пульсирующей, как сердце. Вплетенные в скульптурной пластике в тюремные тачки, словно в орудие пыток, герои выступают символом вечного противостояния.

В следующем эпизоде узники разыгрывают историю о Парисе и Елене из гомеровского эпоса. Возникает тема любви. Режиссер делает всех персонажей безрукими – актеры убирают руки под робу. Елену в первоначальном варианте играла Майя Коморовская, а после ее ухода из труппы роль стали исполнять мужчины: Мацей Прус, Гастон Кулиг, затем Станислав Шиерский. Своим воркованием, выяснением отношений влюбленная пара вызывает только смех окружающих. Елена и Парис тянутся друг к другу, но, лишенные рук, не могут прикоснуться, обняться. Плач их звучит тихо. В акрополе господствуют хохот и табу на проявление чувств.

Очередная смена ритма – свадебная процессия. Свадьба – это акт инициации, а роль невесты – переходная роль. Женщина уходит не просто из одной семьи в другую, но из одного мира в другой<sup>12</sup>. Из ржавой водосточной трубы и водруженной на нее прозрачной клеенки создают куклу-невесту<sup>13</sup> – происходит ритуальное облачение Рахиль. Все принимают участие в этой церемонии, поют и причитают. Только один из несущих «невесту» периодически возносит плач о ней. Ведут ее по «прощальному кругу». Действо сопровождается стуком деревянных башмаков пританцовывающих людей и пением – звучит старинная польская народная песня, напоминающая плач невесты из древнего ритуала «свадьбы мертвых»<sup>14</sup>, принятого у некоторых тюркских народов, где так же, как в спектакле Грозовского, в роли «брачного партнера»<sup>15</sup> мог выступать неодушевленный предмет. Здесь нет *игры* – все сосредоточено на исполнении ритуала. Обходят центральный подиум, провожают невесту к алтарю, встают на колени, а затем укладывают ее то ли в постель, то ли в могилу. Плач Рахили, а за ним и вся процессия прерываются звуком колокольчика.

В этой церемонии не принципиально, кто жених и кто невеста. Важен именно процесс. Этот реальный ритуальный акт, который Ежи Грозовский включил в действо, имеет сакральное значение. Для режиссера важно проявить через него древнейшие корни человеческого бытия, обнажить силу обрядовой стихии во внерелигиозной, внеконфессиональной плоскости.

Всю звуковую партитуру спектакля «Акрополь» можно рассматривать как плач, как вопль отчаяния. Плач вещей Кассандры, истеричный, с хриплым криком, звучит как заклинание, призыв к смирению, переходящий в проклятье. От плача с его особой мелодикой она переходит к дикому напеву низким голосом, с поднятием рук и битьем себя по груди, а затем к стенанию. В другом эпизоде плач-проклятье Кассандры, уставшей пророчествовать обществу скорую гибель, плавно трансформируется в плач-колыбельную, а потом в плач-отпевание, поминальный плач. В ответ на все свои мольбы она слышит нецензурные вскрики узников и смех – ими режиссер заменил карканье ворон в оригинальной пьесе. Они не воспринимаются как нечто бытовое: это тоже своего рода ритуальное действие – защита, возвращение проклятия проклинаящему.

Плач-воплъ Иакова к Всевышнему происходит в скульптурной мизансцене. Когда все выстраиваются на центральном подиуме,

он забирается на плечи двоих из толпы, оказываясь наверху «вавилонской башни», и вытягивает руки вверх. В его голосе – крик потерявшего надежду человека, переходящий в вибрирующий рев дикого зверя, обращенный к вселенной, и завершающийся длинным восходящим звуком. Испугавшийся силы своих претензий, герой сползает с плеч. Его вопль уходит в тихое стенание-просьбу. В этот момент скульптурная композиция начинает распадаться, все присаживаются, склоняют головы, сдержанное роптание разрастается до крика и ругательств – «вавилонская башня» разрушена. Вслед за безумной какофонией наступает тишина, которая постепенно наполняется шепотом-эхом: «Будьте здоровы!» После всего увиденного и услышанного это кажется проклятием: «Будьте здоровы и мучайтесь дальше». Почти финалом череды стенаний и воплей становится еще одна, на этот раз лирическая сцена, где пронзительный плач Кассандры звучит как раскаяние, как элегия о потерянном человечестве.

Эту драматическую сцену прерывает крик народа, из которого выделяется один голос – глас вопиющего в толпе, обращенный к Творцу. Его перехватывает «предводитель исчезающего племени»<sup>16</sup> – Зигмунт Молик. Толпа приходит в движение. Предводитель идет впереди и поет гимн протеста, ведя за собой – вокруг центрального ящика – остальных. Они плетутся за ним, шатаются, падают, пробуют выстроиться друг за другом. Мизансцена напоминает картину «Притча о слепых» Питера Брейгеля Старшего. Бредущие натываются на тряпичную куклу и признают ее Спасителем – Сальватором. Начинается ритуал поклонения, возносится молитва, переходящая в гоморитмичную песню, которая местами напоминает то «Интернационал», то хорал, то традиционную колядку, то пасхальные песни, то голоса у Стены плача. Народ в экстазе, пританцовывая, ходит вокруг центрального подиума и несет над собой тело Спасителя: то ли Аполлона, то ли Христа, названного ими Сальватором. Вдруг песня прерывается. Предводитель, подняв руки, молитвенно просит милости. Церемония хода вокруг подиума возобновляется, сквозь песню слышен плач, кто-то смеется, кто-то кричит. Раздаются стенания о мертвой кукле – о Спасителе. Фляшену это видится похожим на «средневековые религиозные шествия: процессии самобичевателей, церковных нищих, самозабвенно пляшущих “верных”»<sup>17</sup>. Хождение напоминает еще и прощальный круг – древний обычай тюркских народов, когда во время прощания с покойником люди три раза обходили против солнца гроб и могилу<sup>18</sup>.



З. Молик, Р. Чесляк, М. Яновский, А. Бельский, Г. Кулиг, Р. Мирецкая.  
«Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции  
спектакля. 1964

Близится финал спектакля. Потеряв всякую веру, герои решают принести последнюю жертву: Предводитель поднимает над собой куклу, назначенную ими на роль Спасителя, и показывает ее Всевышнему, а затем вместе с ней спускается (хочется написать «в ад») в люк в подиуме. В сущности, жертвы тут – все, и они же – жертвоприношители, равно как пленники и палачи одновременно. Вслед за Предводителем все, в таком же экстазе и трансе, уходят в маленький ящик в центре зала, вокруг которого они до того совершали обходы. Крышка закрывается. «Герои гибнут от смирения. Все они – древние иудеи и троянцы, рыцари и узники – ждали Мессию. Ждали героя. Мессия не пришел. Герой их не спас»<sup>19</sup>. Тишина. Из глубины доносится голос: «И пошли, и рассеялись с дымом...» Не осталось ни следа. Все исчезло: ни дров, ни труб, ни пепла.

Ритм главенствует в спектакле, складываясь из стука башмаков, молотков, монологов и диалогов, песен и молитв, марша, исполняемого на скрипке, восклицаний и смеха. Темп меняется от эпизода к эпизоду, то убыстряясь, то затихая. Экспрессивные, «скоростные» сцены переходят в медленные, почти бездейственные, и наоборот. Ритм режиссером используется как в шаманской практике – для гипнотического



С. Молик, Р. Чесляк, А. Бельский, А. Яхолковский, М. Яновский, Г. Кулиг, Р. Мирецкая. «Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции спектакля. 1964

воздействия не только на зрителей, но и на исполнителей, для вхождения в состояние транса. Ритм оказывается способом преодолевать непреодолимое.

Разнообразные плачи – основа этих ритмических переключений и ключевой фактор воздействия. Именно через них, главным образом, формируется внебытовая, священная атмосфера спектакля. Это причитания, завывания, вскрикивания, всхлипывания, вопли. Монотонные речитативы-заклинания с восходящей интонацией сменяются плачами-проклятиями, завершающимися звериным рычанием; возносятся причеты-стенания, плачи отпевания и поминовения и т.д.

Здесь все имеет голос. Даже движение формируется как музыка, а звукоряд, в свою очередь, выстраивается режиссером в своеобразную «скульптурную партитуру», визуализируется. Все это создает особые вибрации энергии. Взаимосвязь видимого и слышимого в спектакле вырабатывалась в ходе долгих тренировок и репетиций. Как вспоминает актер Ришард Чесляк, при работе над «Акрополем» они проводили много изысканий, исследуя возможности голоса, пробуя нащупать то, что сами называли «голосовой маской» или «голосовым жестом»<sup>20</sup>.



Взаимосвязь всех элементов спектакля устроена сложно – они действуют не в унисон. Интонация не подчиняется смыслу слова. Лицо, укрытое маской, как бы отделено от тела и голоса. Метод рассинхронизации нужен режиссеру, чтобы защитить актеров от штампов, от всего привычного. Он ведет их к принципиально *иному* самочувствию на сцене, радикально внебытовому.

В книге «От Бедного театра к Искусству-проводнику» Гротовский напишет: «Этот человеческий феномен, актер, вы видите его перед собой, он переступил границу собственной разорванности. Это уже не игра, вот почему это уже Акт (вы же в повседневной жизни без устали “ведете игру”). Это *феномен целостного действия* (вот почему его хочется называть “тотальным Актом”). Актер уже не разделен, в эту минуту в нем уже не существует половинчатости, и он сам существует уже не половинчато»<sup>21</sup>.

Актеры, исполняющие роли узников концлагеря, одновременно разыгрывают архаические мифы человечества. Это не столько люди, на мой взгляд, сколько тени людей – тени предков, замурованные в ветхозаветные сюжеты. Они – неприкаянные души, которые в наказание приговорены к рабскому труду и бесконечному повторению библейских преданий, – чтобы помнили. Они не успокоятся, пока не докатят сизифов камень до вершины горы – или же пока их не отмолят живые.

В пространстве театра в данном случае нет жесткого деления на сцену и зал, они как бы едины, однако актеры никак не реагируют на зрителей, словно не видят и не слышат их<sup>22</sup>. Мир мертвых глух и слеп к миру живых – но не наоборот. Темпоритмическая и музыкально-звуковая партитуры выстроены так, чтобы настроить публику на определенный лад восприятия, пробудить воспоминания, хранящиеся в глубоких слоях подсознания. Режиссеру нужна чувственная трансформация зрителя как ответная реакция на совершаемый при нем акт священнодействия. Гротовскому недостаточно жертвования временем на просмотр представления – необходимо тотальное энергетическое присутствие. Именно для этого он преднамеренно создает своего рода «препятствия» (барьер, отсекающий инерционные потоки восприятия, требующий духовного усилия): «В случае с “Акрополем” – где зрители перемешаны с актерами – мы получили интересный результат: между теми и другими разверзлась пропасть»<sup>23</sup>. Каждый должен проложить свой индивидуальный мост через эту бездну – и так пройти от личного к всеобщему,



от настоящего к прошлому, от конечного к вечному, к корням. Об этом и шепчет Иаков ближе к финалу спектакля.

Гротовскому важно, чтобы публика поняла мифологичность и космогоничность «модели бытия»<sup>24</sup>, заключенной в спектакле, воспринимая его не только логически, рационально, но и ассоциативно. Идея режиссера «тела как памяти» в этой постановке проявляет себя и в актерах, и в работе со зрительской реакцией. «Искусность вырабатывается через идеограммы (жесты, интонацию), обращается к ассоциациям в психике зрителя»<sup>25</sup>, – напишет он позднее. Для одних «Акрополь» – сон наяву, для других – «припоминание», для третьих этот «спектакль-плач» становится источником звуковибрационного и энергетического импульса, пробуждающего бессознательное, духовную и телесную память вечного прошлого.

Режиссер подводит в «Акрополе» итог цивилизации. Если автор пьесы оживляет в тексте персонажей, запечатленных на стенах старинного собора в мозаиках, витражах и скульптурах, то Гротовский пробует оживить всю историю человечества, освобождает духов из лагереи смерти. За ширмой повествования об узниках Освенцима он прячет миф о «вымиравшем племени». В спектакле нет ответа на вопрос о том, что это за племя – Богом избранный народ, или Богом проклятый, или носитель некоей миссии. Эта неопределенность – провокативна, на мой взгляд, и может казаться кошунственной. К слову, после премьеры Папа Римский Блаженный Иоанн XXIII отлучил Гротовского от церкви<sup>26</sup>.

Еще до появления «Акрополя» Тадеуш Кудлинский в статье «“Дзяды” в 13 рядах, или Краковяк в Ополе»<sup>27</sup> назвал игровой принцип спектакля «диалектикой насмешки». Его занимала двойственность сценического явления, когда гротеск становится серьезным и, более того, опасным. Признав точность определения Кудлинского, «диалектику насмешки» Гротовский использовал в своих дальнейших исследованиях и постановках.

Во время работы над «Акрополем» Ежи Гротовский формирует основные принципы Бедного театра: единое место действия для актеров и зрителей; универсальные актеры, играющие несколько ролей; многофункциональный реквизит; принцип строгой сценической самодостаточности – никаких лишних предметов, все должно пребывать в динамике и ей служить, трансформироваться и проявляться во множественности значений. У Гротовского всякая деталь спектакля –



З. Молик, Р. Мирецкая.  
«Акрополь». Театр 13 рядов.  
Сцена из третьей редакции  
спектакля. 1964

своего рода музыкальный инструмент, на котором «актер проигрывает однообразную какофонию нелепого страдания и нелепой смерти»<sup>28</sup>.

В период работы над финальной редакцией «Акрополя» режиссер приходит к следующей мысли: «Не существует в наше время религиозной общности веры <...> Разьедаемые внутренними противоречиями, в какую-то минуту вы сталкиваетесь лицом к лицу с феноменом, идущим из недр земли, вырастающим из чувствований, из инстинктов, из древних истоков, даже из реакций минувших поколений, но в то же время просветленным и индивидуальным, сознательным и управляющим собой»<sup>29</sup>. Гротовский рассматривает действие как акт, проходящий на границе имманентного и трансцендентного. По его мнению, достичь этого можно кантовским методом – «изнутри бытия, признавая трансцендентное небытие фундаментом, остоном бытия, которое разворачивается человеком как конечным существом»<sup>30</sup>. Основываясь на этой идее, Гротовский в своих спектаклях-исследованиях предлагает рассматривать жертвоприношение как трансгрессивный акт. К слову, тема жертвы и жертвенности появляется в его постановках довольно рано – начиная со спектакля «Орфей» по Ж. Кокто в «Театре 13 рядов» в 1959 г. В «Акрополе» она доведена до предельности.

Трансгрессивный акт ученые определяют как «преодоление непреодолимого предела»<sup>31</sup>. Через выход за контуры сугубо человеческого



«Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции спектакля. 1964

и пробуждение звериного, животного начала, которое не исчезло, но прикрито моралью и нормами общества, Гротовский приводит участников действия – актеров и зрителей – к конечному (или изначальному, извечному) «Я», отделяя от него все социальное, внешнее, ему не принадлежащее. Он высвобождает природу человека, снимает с него социальные маски, призывая к переходу за границу известного.

Трансгрессия – это акт творения и творчества, с одной стороны, и акт разрушения и снятия табу с того, что томится под запретом, – с другой. Это переход за пределы бытия и предвкушение смерти<sup>32</sup>. Высшей ее – трансгрессии – точкой можно считать самопожертвование. По мнению французского философа Жоржа Батая, здесь важен процесс и обретаемый в нем опыт, а не конечный результат<sup>33</sup>. Человек переживает самопожертвование как вхождение в экстатическое состояние предчувствия вечности.

Именно это осуществляет в своих спектаклях, в «Акрополе» в том числе, Гротовский. Для него театр – это лифт, поднимающий человека к высшим сферам (или опускающий вниз, к низшим слоям), это путь познания истины. Он провоцирует актера на откровение, на внутреннее «свечение»<sup>34</sup>. А действие становится своеобразным ритуалом служения

избранных и посвященных. Ему нужны только «святые»<sup>35</sup> действующие лица, готовые к самопожертвованию, к отказу от земного и ограниченно-телесного, способные к единению с целым и вечным. Все актерские силы направляются на достижение связи с подсознанием на уровне инстинктов.

Для исполнителя плача понятие индивидуальности уходит на последнее место. Он должен «вернуться к целостному человеку, к себе «неразделенному» (вот основа слова «individuum» – in-divido)», как говорит Гротовский в беседе с Питером Бруком; и продолжает: «Нужно быть сориентированным на другой центр, где нет социального “Я”. Значит, чтобы стать самим собой, нужно совершить поиск в мире “асоциальном”»<sup>36</sup>. Требуется тотальное отречение – от себя, от бывшей жизни, от родителей, от социального уклада и т.д.

В «Акрополе» плач – главный инструмент, позволяющий предпринять это духовное странствие, проделать путь к сокровенному началу сущего и вечного. Плач – первый крик и последнее дыхание жизни. Это то, что сопровождает человека с рождения до смерти. Он обладает особыми звуковыми, вибрационными, энергическими свойствами, благодаря которым мощно воздействует на окружающий мир – как созидательно, так и разрушительно. В спектакле плач обретает черты ритуала, соборного всеобщинного действия, где есть участники и соглядатаи, жертвы и жертвователи. Это паром, переправляющий души из одного мира в другой, из одного пространства в другое.

Надо сказать, «Акрополь» был труден для восприятия иногда даже для поляков, не говоря о публике за пределами Польши, не понимающей слов. Но звук, рождающийся в «плачущем» теле, дает импульс в виде вибрации и рождает смысловые знаки. Плач, на каком бы языке он ни звучал, нет необходимости переводить – его энергия самодостаточна, общепонятна и содержательна.

Благодаря вибрационной энергии плача, публика становится частью духовного события, бессознательно настраивается на особое восприятие и инстинктивно открывается в коммуникации с иной реальностью. Плач для Гротовского является инструментом соединения прошлого с настоящим и будущим, он позволяет проходить через непроходимое, постигать мир и иномирие, их многомерность и примитивность одновременно. Путь познания трансцендентного, принципиально непознаваемого окончательно, позволяет выйти за пределы привычного и пробраться к скрытым основам истинного бытия.

Он дает ощутить себя частью вселенной, обрести космогоническое миропонимание, оказаться в ином смысловом измерении.

«Для того чтобы возбудить смысл, необходимо иметь энергию, наполняющую слова. Нужно наложить одно на другое: энергию-речь, энергию-голос, энергию-тело-голос, энергию-тело-голос-речь», – говорит Ежи Гротовский в упомянутом разговоре с Бруком в 1998 г.<sup>37</sup> Первые исследования на тему импульсивной энергии в теле и голосе Гротовский начал в «Акрополе» в 1962 г. В следующей работе, в «Трагической истории доктора Фауста» по К. Марло, Гротовский впервые предпринял попытку создания «тотального акта». Там же впервые на практике было проявлено то, что он называл внутренним актерским «светоизлучением». Этот опыт был важным, хотя его не удалось в точности повторить при следующих исполнениях. Тем не менее, именно работа над этими спектаклями указала путь, который станет главным при постановке «Стойкого принца», где Гротовский еще шире раскроет возможности плача.

К концу жизни Гротовский будет использовать в работе старинные песни стран Азии, пытаясь «открыть песню как некую персону»<sup>38</sup>. Сотворенная народом и для народа, она, по его словам, «становится песней благодаря тому, кто ее поет». Он напишет: «Песня – не столько личность, не столько человек, который ее поет, и даже не тот, кто ее пел первым, не тот, кто ее сочинил, песня – персона, когда я пою, я должен открыть ее»<sup>39</sup>. Исполнитель становится проводником знаний и энергий всех когда-либо живших поколений. Начало этих поисков и открытий Гротовского – в «Акрополе».

Для Гротовского этот спектакль-плач – реквием по своему народу, коллективная исповедь-покаяние, утоление жажды социально-психологического и, главное, духовного единения и соборности. Это воплощенная воля к исцелению, которая влечет зрителя в той же степени, что и актера. Это подобие ритуально-религиозной службы, где важно не количество прихожан, но присутствие человека, осуществляющего акт веры.

Начиная с «Акрополя», Гротовский поведет свои театральные поиски в направлении к истокам и корням. Спектакль будет высоко оценен мировой критикой и станет самым значительным достижением польского театра XX в.

<sup>1</sup> Фляшен Л. Акрополь / Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 276.

- <sup>2</sup> Там же. С. 276.
- <sup>3</sup> Там же. С. 276.
- <sup>4</sup> Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 173.
- <sup>5</sup> Grotowski J. Acropolis // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4> (дата обращения 25.11.2024).
- <sup>6</sup> Фляшен Л. Акрополь: парафраз текста / Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 62.
- <sup>7</sup> Афанасьева Л. А. Краткий этнолингвистический словарь похоронно-поминальной обрядности чувашей. Стерлитамак: Стерлитамак. фил. БашГУ, 2015. С. 67.
- <sup>8</sup> Фляшен Л. Акрополь / Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 279.
- <sup>9</sup> Osinski Z. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1980. S. 108.
- <sup>10</sup> Фляшен Л. Акрополь / Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 280.
- <sup>11</sup> Там же. С. 280–281.
- <sup>12</sup> Виноградова Л.Н. Похороны-свадьба // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Междунар. отношения, 2009. Т. 4. С. 225–228.
- <sup>13</sup> Примечание – роль невесты в начальной версии спектакля играла актриса, но потом от этой идеи Гротовский решил отказаться и тем усилил ритуальную основу эпизода.
- <sup>14</sup> Афанасьева Л. А. Указ. соч. С. 28–29.
- <sup>15</sup> Петров И.Г. Посмертная свадьба в традиционных представлениях и ритуальной практике чувашей Южного Приуралья // *Вестник Чувашского университета*. 2023. №1. С. 50–63.
- <sup>16</sup> Flaszen L. Akropolis. Komentarz do przedstawienia, "Materiały – Dyskusje" 1962 (październik), Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole. Przedruki: [w:] Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Teatru Laboratorium i Jerzego Grotowskiego, pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006. S. 51–52.
- <sup>17</sup> Flaszen L. "Dziady", "Kordian", "Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów // "Pamiętnik Teatralny". 1964. Z. 3. S. 220–234; Przedruki [w:] Flaszen L. / Teatr skazany na magię, przedmowa, wybór, opracowanie H. Chłystowski. – Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983. S. 310–335; [w:]

- Grotowski J. Ku teatrowi ubogiemu, opracował E. Barba, przedmowa P. Brook, przełożył z języka angielskiego G. Ziółkowski, redakcja wydania polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2007. S. 57–73; [w:] Flaszen L: Grotowski & Company. Źródła i wariacje, wstęp E. Barba, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2014. S. 66–76.
- <sup>18</sup> Орлов А. Похоронные обряды у северных и южных чувашей. [Электрон. ресурс]. // URL: <https://pandia.ru/text/77/470/18573.php> (дата обращения 10.11.2024).
- <sup>19</sup> Bratkowski S. Podróż na peryferie. Wydawnictwo "Książka i Wiedza". Warszawa, 1965. S. 152.
- <sup>20</sup> Чесляк Р. Сколько людей – столько и методов // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2009. №№3–4. С. 96.
- <sup>21</sup> Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 118.
- <sup>22</sup> Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 173.
- <sup>23</sup> Гротовский Е. Театр и ритуал // *Театр*. 1988. №10. С. 64.
- <sup>24</sup> Степанова П.М. Телесность актера школы Ежи Гротовского в театре и кино // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. №4. С. 90.
- <sup>25</sup> Гротовский Е. Оголенный актер // *Актер в современном театре*. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 134.
- <sup>26</sup> Башинджагян Н.З. Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр и за пределами театра // *Театр XX века. Закономерности развития*. М.: Индрик, 2003. С. 59.
- <sup>27</sup> Kudliński T. "Dziady" w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu, "Dziennik Polski" 1961 nr 159 z 1 lipca. S. 3; przedruk: "Dziady" w 13 Rzędach [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Wrocław 2006. S. 139–140.
- <sup>28</sup> Flaszen L. "Dziady", "Kordian", "Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów // *Pamiętnik Teatralny*. 1964. Z. 3. S. 220–234; Przedruki [w:] Flaszen L. *Teatr skazany na magię*, przedmowa, wybór, opracowanie H. Chłystowski. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983. S. 310–335; [w:] Grotowski J.: *Ku teatrowi ubogiemu*, opracował E. Barba, przedmowa P. Brook, przełożył z języka angielskiego G. Ziółkowski, redakcja wydania polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2007. S. 57–73; [w:] Flaszen L: *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp E. Barba, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2014. S. 233.

- <sup>29</sup> *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 118–119.
- <sup>30</sup> *Дорофеев Д.Ю.* Конечность и проблема Другого в критической философии Канта. [Электрон. ресурс] // URL: [http://anthropology.rchgi.spb.ru/kant/kant\\_i1.htm](http://anthropology.rchgi.spb.ru/kant/kant_i1.htm) (дата обращения 10.11.2024).
- <sup>31</sup> *Бланио М.* Литература и право на смерть // *Новое литературное обозрение*. 1994. №7. С. 74–101.
- <sup>32</sup> *Сперанская Н.* Трансгрессивный опыт Жоржа Батая. Лекция №1. М.: Евразийское Движение, 2012. С. 290.
- <sup>33</sup> *Батай Ж.* Эротика // *Проклятая часть: сакральная социология*. М.: Ладомир, 2006. 705 с.
- <sup>34</sup> *Гротовский Е.* К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 16.
- <sup>35</sup> Там же. С. 33–36; *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 118–121.
- <sup>36</sup> *Brook P.* Avec Grotowski. Preface de G. Banu. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009; *Александровская М. Б.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. С. 347.
- <sup>37</sup> Там же. С. 343.
- <sup>38</sup> Там же. С. 349.
- <sup>39</sup> Там же.



Наталья Витвицкая

# **Интерпретация классической драматургии: методология Юрия Бутусова**

**Юрий Бутусов – художник, который живет своими впечатлениями от текста в синтезе с переживаниями действительности. Он ставит не пьесу, а созданную на ее обломках собственную драму. Традиционной режиссерской интерпретацией классических произведений спектакли Бутусова ни в коей мере не являются – пьеса для него не столько литературная основа, сколько «почва для свободных ассоциаций и эмоциональных импульсов»<sup>1</sup>.**

Вольное обращение с текстом драмы, отсутствие зависимости от сюжета, нарратива – основа режиссерского метода и самостоятельной драматургии Бутусова. Основная фабула может сохраняться, но сюжетная конструкция всегда если не сломана полностью, то изменена и дополнена. В одном из интервью Бутусов говорит: «Разрушение сюжета, структуры связано с тем, что я совершенно не хочу обслуживать никакой сюжет, я пытаюсь воплотить эмоцию»<sup>2</sup>.

Эмоция – суть и смысл спектаклей Юрия Бутусова. Все определяется потоком чувств и ассоциаций режиссера, «расшифровывается» через его внутреннее переживание. Повествовательность исключается. Попробуем выявить постановочные приемы Бутусова на основе спектаклей «Бег» и «Король Лир» (Театр им. Евг. Вахтангова), «Чайка» («Сатирикон»), «Макбет. Кино», «Дядя Ваня» и «Три сестры» (Театр им. Ленсовета).

Первое, на чем стоит остановиться, – этюдный метод, адептом которого является режиссер. Этюд для Бутусова есть возможность пробуждения исполнительской активности и энергии, способ поиска себя в материале. Бутусов находится в полемике с первоначальным текстом, с актерами, во многом сценический текст определяющими. Поэтому от начала и до конца работы над спектаклем отсутствует внятная редакция – итоговый текст рождается во время репетиции с актерами, вырастает именно из их этюдов-проб. Показателен эпизод прощания Вершинина с Машей в «Трех сестрах». Из бесконечного поиска и повторов родилась «та самая» сцена, ставшая для театра Бутусова канонической. Вершинин, Маша «и присоединившийся к ним Кулыгин носятся по кругу через зал и боковой выход из него, с возвращением на сцену, спотыкаясь, задыхаясь (реально!) от бега, путая, кто кому говорит: “Прощай!”»<sup>3</sup>. Из-под комического эффекта отчетливо проступает трагедия. Еще пример. Вершинину Маша четыре раза приносит письмо от жены. Зритель видит четыре варианта реакции подполковника – от гротескных ужимок до страдальческой озабоченности. Эта сцена также результат бесконечных актерских поисков.

Финал спектакля «Король Лир». Артур Иванов в образе Лира хоронит убитую Корделию, укрывая ее бесконечным количеством одеял. Свой монолог он произносит практически шепотом – это единственная «тихая» сцена в оглушительном эмоциональном вихре постановки. Пробуя самые разные решения, требуя от актера сверхусилий в проживании боли своего персонажа, Бутусов добивается рождения гипнотически действующей на зрителя трагической тишины.



«Бег». Театр им. Евг. Вахтангова. Сцена из спектакля.  
Фото А. Иванишина

Важно отметить: спектакли Бутусова импровизационно подвижны. Актеры имеют много степеней свободы, процесс поиска продолжается часто и после премьеры, но имеет предел, после которого режиссер требует исполнения зафиксированного рисунка. Бутусов так поясняет свой способ репетировать: «Мне важно, чтобы артист обладал способностью к импровизации. Это поиск решения сцены в пробе, в открытой ситуации, в импровизационной среде. Это необходимая способность актеров и режиссеров жить в постоянном психофизическом напряжении. <...> Артист понимает что-то, пройдя путь своей шкурой, ногами, сердцем. Собственно говоря, для этого и нужен так называемый этюд. Обладать возможностью к импровизации – это высшее мастерство. Это огромное умение, которому человек должен учиться всю жизнь. Оно заставляет артиста быть всегда живым»<sup>4</sup>.

Так, например, в спектакле «Бег» – в сцене допроса Голубкова – в диалоге начальника контрразведки (Валерий Ушаков) и его подчиненного Скунского (Василий Симонов) с каждым новым показом возникают все новые насмешки и подначивания.

Второй важный прием – построение «нелинейного» театра, обладающего своей собственной логикой. Режиссер разрушает последовательность повествования, перемешивает события и персонажей, часто давая место смыслообразующим повторам отдельных мизансцен и диалогов и флешбэкам (иногда текст «разбросан» между персонажами или



«Дядя Ваня». Театр им. Ленсовета. Сцена из спектакля.  
Фото А. Иванишина

произносится по несколько раз). Акты в спектаклях распадаются на череду эпизодов, драматургия спектакля выстраивается по принципу коллажа – из фрагментов речей героев, из «вставных» эстрадных номеров и танцев, кусков пьесы и эпизодов, выдуманных режиссером.

В «Дяде Ване» Войницкий все время повторяет, что ему 47 лет<sup>5</sup>, а Соня кричит «скажи “да!”» и «если не знать – это хоть какая-то надежда!». Повторы укрупняют эмоцию, делают весомее аргументы. В финале зритель волен представлять себе невозможное у Чехова. Соня берет в руки топор и с его помощью рушит картонную конструкцию дома, так нестати ставшего для Серебрякова разменной монетой. Затем она сооружает из обломков костер и обливает его бензином из канистры.

В «Чайке» последнюю встречу Нины и Кости играют несколько раз разные актеры – и в прямо противоположной манере. Как психологическую драму, как экшен-хоррор (Заречная разряжает в Треплева целую обойму), как пьяную истерику и т.д. В «Беге» горячечный бред Серафимы идет в параллель с точно таким же (но не написанным Булгаковым) бредом Чарноты. Действие «Макбет. Кино» и вовсе основано не на сюжете, а на проявлении мучительно болезненных психофизических состояний героев<sup>6</sup>. Основные сцены повторяются полностью, интерпретируются и репетируются прямо на глазах у зрителя, в них вводятся другие актеры. Эмоциональные пики выражены невербально, в абстрактных транстанцах.



«Король Лир». Театр им. Евг. Вахтангова. Сцена из спектакля.  
Фото А. Иванишина

Третий прием – интуитивный подход к построению финальной структуры. Бутусов разбирает пьесу по отдельным сценам, впоследствии каждая сцена, вошедшая в спектакль, становится уникальной краской, необходимой частью целого. Она выстрадана и актерами, и режиссером. Ее смыслы не всегда работают только на спектакль, иногда это замкнутые системы, «спектакли в спектакле». Режиссер перемешивает эти сцены часто непредсказуемо. Парадоксальное мышление Бутусова подчиняется интуиции – это театр, построенный на ассоциациях и нарушении привычной логики.

Ученик Юрия Бутусова, молодой режиссер Егор Ковалев говорит об этом так: «Юрий Николаевич открыл мне интуицию как инструмент. Не “мне так захотелось” – это не аргумент, – а именно понятие “профессиональной интуиции”. У хирурга иногда руки сами знают, где резать, потому что у него есть определенная база знаний и опыта. У режиссеров то же самое: надо напиваться, пробовать, практиковать, знать, читать, смотреть, чтобы разработать мощный интуитивный аппарат. О таком я ни от кого раньше не слышал»<sup>7</sup>.

Ярчайший пример – «Макбет. Кино» – поставлен режиссером так, что даже шекспировед Алексей Бартошевич признавался, что в неумном калейдоскопе бутусовского спектакля он не мог порой отличить Дункана от Банко, а Макдуфа от Макбета<sup>8</sup>. Одну и ту же роль в спектакле, идущем до сих пор, играют несколько артистов, эпизоды намеренно



«Макбет. Кино». Театр им. Ленсовета. Сцена из спектакля.  
Фото А. Иванишина

перепутаны и поданы как череда бесконечно повторяющихся флешбэков. Это произвольный поток режиссерской фантазии, часто необъяснимый поверхностной логикой. В спектакле много отсылок к «Любовному настроению» Вонга Кар-Вая<sup>9</sup>, несколько раз звучит саундтрек к фильму, дважды читаются финальные титры, дважды звучит реплика «Не плачь, не принимай это всерьез, это всего лишь репетиция». Смысловых переключек спектакля и фильма нет, но та самая импрессионистическая фактура, о которой говорилось в начале, у них, несомненно, одна и та же.

В «Беге» Бутусов кружит по тексту, варьирует его и несколько раз возвращается к началу, смещая кульминацию, завязку, нарастание напряжения. Завязка может повторяться не единожды, развязка – вообще не наступить, а действие – сбиться на один из десятка вариантов. В «Чайке» трагическое напряжение порой вообще не имеет четких причин, но оно тем не менее очевидно. Смещая перспективу, разрушая логику, Бутусов добивается возникновения некоего эмоционального поля, в которое он вовлекает зрителя, как в некий сакральный ритуал.

Костя Треплев на память срезает с головы Нины рыжий волос ножом; раненый, он завязывает его на голове вместо бинта. И только в четвертом акте, встретившись с Ниной, разматывает.

Слова, которыми Бутусов описал этот спектакль, легко могут служить объяснением его драматургии: «Смысл жизни для людей, населяющих



«Три сестры». Театр им. Ленсовета. Сцена из спектакля.  
Фото А. Иванишина

вымышленный мир Чехова, – Театр, который больше жизни, больше любви, который замещает все, принося боль, одиночество, уничтожая и калеча души, но люди, которые ему служат, знают что-то, чего не знает никто»<sup>10</sup>.

В таком «осколочном» и интуитивном методе построения драматургии, который исповедует Юрий Бутусов, заложен огромный смысловой потенциал. Актуальные и глобальные смыслы рождаются в полемике режиссера с драматургом, театра с литературой. А актеры и зрители театра Бутусова «обречены» на глубокую интеллектуальную и эмоциональную работу, на возможность прочитывать и понимать классику заново.

<sup>1</sup> См.: *Песочинский Н.* «Макбет» и Юрий Бутусов: постдраматическое кино // *Вопросы театра. Proscenium.* №1–2. 2013. С. 154.

<sup>2</sup> Юрий Бутусов: «Очень важный подход к любой пьесе – услышать ее звучание, увидеть ее цвет». Андрей Долженков. 16.06.2018. URL: <https://gorsovet.ru/recommended/yurij-butusov-ochen-vazhnyj-podhod-k-lyuboj-pese-uslyshat-eyo-zvuchanie-uidet-eyo-tsvet/>

<sup>3</sup> *Горфункель Е.* В ожидании... // *Вопросы театра. Proscenium.* №1–2. 2014. С. 13.

- <sup>4</sup> Анастасия Пронина. Юрий Бутусов. Интервью. URL: <http://maskbook.ru/yurij-butusov-2/>
- <sup>5</sup> См.: *Дмитревская М.* Пролетая над гнездом Войницких, или «Дядя Ваня», представленный актерской труппой госпиталя в Шарантоне... // *Петербургский театральный журнал*. 4.04.2017. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-vteatre-im-lensoveta/>
- <sup>6</sup> См.: *Песочинский Н.* «Макбет» и Юрий Бутусов: постдраматическое кино // *Вопросы театра*. Prosaenium. №1–2. 2013. С. 154.
- <sup>7</sup> *Маханова М.* «Можно попробовать взлететь». Молодой режиссер Егор Ковалев – о гастролях в Китае, учебе у Юрия Бутусова и любимых драматургах // *Сноб*. 01.07.2024. URL: <https://snob.ru/interview/mozhno-poprobovat-vzletet-molodoi-rezhisser-egor-koval-ev-o-gastroliakh-v-kitae-uchebe-u-iurii-a-butusova-i-liubimikh-dramaturgakh/>
- <sup>8</sup> *Бартошевич А.* «Макбет» Вильяма Шекспира и Юрия Бутусова. Первые впечатления после премьеры // *Петербургский театральный журнал*. 20.10.2012. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/>
- <sup>9</sup> *Стоева Н. Филатова Л.* Он намекнул нам кой на что – и только. *Петербургский театральный журнал*. Ноябрь 2022 г. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/70/the-petersburg-prospect-70/onnameknul-nam-koj-nachto-itolko/>
- <sup>10</sup> «Чайка». Сайт театра «Сатирикон». URL: <https://www.satirikon.ru/spektakli/repertuar/chayka/>



# Андрей Левинсон о балеринах русской школы: Карсавина, Трефилова, Спесивцева

В публикуемую подборку включено пять статей: признание плененного Т. Карсавиной Левинсона, три свидетельства об О. Спесивцевой, новой приме-балерине Парижской оперы, – на французском языке и эссе «Балерина Трефилова» – на русском. Все они написаны в первые годы жизни Левинсона в Париже (1922–1925, газеты *Comœdia* и «Звено»).

Классический танец, сохраненный в России школой, театровед называет «великим мастером». Этот мастер совершенствует свое творение до тех пор, «пока живая статуя не станет выражать единственную сущность: дух танца, т.е. достигнет “полной слитности логического равновесия движения без перебоев, без изъяна”». Балерину и выдающегося танцовщика отличает “пластическая личность”<sup>1</sup>. «Высшее достоинство произведения: реальное присутствие творца, его вдохновенного дыхания»<sup>2</sup>. Левинсон убежден, что именно оно чарует зрителей, в нем тайна искусства балета.

## В театре Могадор. Спектакль-гала Карсавиной<sup>3</sup>

Сколько раз, Карсавина<sup>4</sup>, по ходу великих вечеров русского балета нам не давала покоя память о Вас и Ваш бережно хранимый образ становился посредником между нашим внутренним видением спектакля и его реалиями. И теперь, когда Вы здесь, я не решаюсь вернуться к этой игре – так понимают некоторые нашу профессию, – прибавлять по случаю новые эпитеты. Так что же я мог бы сказать о Вас – Карсавиной, которая

Неизвестный художник.  
Портрет А. Левинсона



*Андрей Левинсон*

всегда была танцовщицей поэтов, о Вас, чье пленительное имя слилось с ритмом стольких высочайших стихов и роскошной прозы? Признаться, в особенности мне хотелось бы пробыть в темном зале неопределенное время, чтобы напиться дивной и мучительной печали, которую, вопреки всему, вызывает у нас зрелище, исполненное грациозности, смешанной с обманчивыми и горькими реалиями жизни. И грустными, как и Вы, Карсавина. Вы носите девственную тунику из муслина будто траурное платье, белое траурное. И делаете это по той причине, что не можете забыть Россию.

Вы танцевали в пользу русских интеллектуалов, укрывающихся во Франции. Для этого благородного дела Вы были призваны. Вы знаете, как много места заняли в наших сердцах. Помните тот ноябрьский вечер в Санкт-Петербурге, когда в прокуренном подвале, бывшей королевской резиденции русских Муз, элита наших поэтов и художников отдала Вам дань уважения? Скольких из этих благородных молодых людей больше нет; среди позорно расстрелянных, умерших от голода и отчаяния: Александр Блок, самый крупный из всех, Гумилев, который не переставал славить Вас в стихах, пересекая верхом Восточную Пруссию во главе своих гусар. Сколько осталось там, меж ужасных невзгод: Ахматова – Карсавина поэзии, восхитительный Кузмин, постаревший, суровый, поглощенный Библией. Другие рассеяны всеми злыми ветрами изгнания. Некоторые из тех писателей-изгнанников, которые покинули



Т. Карсавина – Жар-птица.  
1911

Россию, чтобы наилучшим образом сохранить ей верность, но зачали, но остались вдали от нее, пришли к Вам во вторник. Какой час радости, утешения, гордости подарили им Вы, Карсавина, Вы, привносящая на сцену что-то от нашей души для всех нас...

Я прекрасно понимаю, что обязан отчитаться перед моими читателями, и признаю, что вряд ли приучил их к излияниям чувств. Но они простят (не правда ли?) русскому, с такой болью и такой гордостью откладывающему анализ «разностороннего великолепия» искусства Карсавиной. Как бы я справился с отзывом сегодня, когда даже знакомые мелкие недостатки этого искусства манят меня, подобно засохшему цветку, если бы я нашел такой в письме оттуда?

Потом, этот зал! Тальма<sup>5</sup> когда-то играл перед партером в присутствии королей. Вы, Карсавина, танцевали перед партером звезд. Вся слава бывшего Императорского балета собралась, чтобы аплодировать Вам: величайшая из всех – Кшесинская<sup>6</sup>, Седова<sup>7</sup>, Егорова<sup>8</sup>, Трефилова<sup>9</sup>, наконец, «тот другой очаровательный ангел воображаемых небес»<sup>10</sup>, которого только что принял Париж. И как мы были тронуты, увидев Барреса<sup>11</sup> – пылкого прозаика, автора «Смерти в Венеции», рядом с нашим мэтром Буниным, графиней де Ноай<sup>12</sup> – поэтом «Безграничного сердца», а Фернана Грега<sup>13</sup>, написавшего «Человеческую ясность», рядом с Куприным, Мережковским, другими писателями из нашей страны, неприкаемыми русскими, ветеранами старинной дружбы, первыми членами грядущего союза<sup>14</sup>.



С. Сорин. Т. Карсавина  
в балете «Сильфиды»  
(фрагмент). 1910

И я полагаю, что французский комитет, который посвятил себя этому благому делу, Дягилев, поддержавший комитет своим престижем и беспрецедентной энергией, его восхитительная труппа, приложившая столько старания, чтобы протагонисты, Карсавина и Владимир<sup>15</sup>, наконец, показавший себя превосходным танцовщиком, каким он и является, – все те, кто работал над осуществлением памятного события, оказали важные услуги не только России, но и Франции.

Обе стороны не забудут этот вечер<sup>16</sup>.

29 июня 1922

## **Балерина Трефилова<sup>17</sup>**

На днях в частном театре Сен-Жерменского предместья танцевала на благотворительном утреннике балерина Мариинского театра Вера Александровна Трефилова<sup>18</sup>. Искусство ее отличено благородной ясностью, не умаленной ни внешним пафосом страстей, ни суетными побуждениями успеха. Танцы ее носят печать совершенства, иначе: полного и естественного совпадения между пластической формой и внутренней жизнью артистки. Стоит балерине показаться, и это излучение, смягченное и притушенное, словно взгляд из-за длинных ресниц, проникает в зрителя. Все в этой женщине, на вид столь беспомощно хрупкой, от маленькой головы, так горделиво посаженной на стройную шею, до коротких тупых носков изваяно великим мастером: классическим



В. Трефилова. Танец Ману. «Баядерка».  
1900

танцем. Мастеру этому мало влить человеческий состав в единую форму; он чеканит свое творение, устраняет все излишнее, подпиливает все неровности, пока живая статуя не станет выражать единственную сущность: дух танца.

Вследствие этого начальная *préparation*\* Трефиловой, какая-нибудь исходная пятая позиция с ее устойчивым равновесием, чарует нас совершенством и непринужденностью компоновки, простой и логической гармонией вертикальных линий и дуг. Но несмотря на все то, что есть в танцовщице нашей бестелесного, безбурного, отрешенного от материального бытия, никогда абстракция не сковывает ее; едва приметный трепет, дуновение простодушного лиризма, оттенок беглый, как налет дыхания на глади зеркала, придают ей человечность тем более волнующую, что она скована формой.

В.А. Трефилова исполнила на этом спектакле классическое адажио и вариацию, вальс, в который вторгается вечная мимическая тема любовной досады, и еще четыре танца из рода характерных. Нет речи о том, чтобы в кратком отчете дать приемлемую транскрипцию ее танцев, толковую опись исполненных *pas*. Да и смог ли бы читатель извлечь пользу или радость из номенклатуры движений и групп? К тому же впечатление и не зависит в сущности от исполнения той или иной

---

\* *Préparation* (фр.) – подготовка; начальная позиция исполнения элементов классического танца.



В. Трефилова – Ману.  
«Баядерка». 1900

трудности. Апломб, резвость и плавность многократных туров, рисунок конечных аттитюдов – все это у Трефиловой на диво хорошо. Есть, однако, не мало танцовщиц, даже посредственных, которым удается взять с налета какой-нибудь блестящий прием. Но никогда им не добиться той полной слитности, того логического развития движения без перебоев, без изъяна, что обращает *ras* Трефиловой в то, что Вагнер в музыкальной терминологии своей именует *бесконечной мелодией*.

Ни один толчок не потрясает кантилену линий, никакая заминка не обрывает ее; и это изумительное «легато» творит из танца Трефиловой *связный язык форм*. После *ras de deux* из «Коппелии» Делиба Трефилова исполнила «японский». Разумеется, «японщина» Трефиловой – не наглядный урок этнографии Востока. Это классический танец, целиком проходящий на пальцах; восточный характер его совершенно претворен, сведен – согласно преемственной эстетике балета – к многим намекам и символам.

В своей «Мадам Баттерфляй» Трефилова является в короткой юбочке разового атласа с бордюром из «ламе»\*, наброшенной на прелестные пачки в итальянском вкусе, густые, пышные, пенистые (костюм Питоева<sup>19)</sup>); бант кушака – словно два черных крылышка; в руке – зонтик, в другой – веер. Откуда берется очарование насмешливой грации,

---

\* Ламе – парча с шитьем металлическими нитями.



В. Трефилова – Аврора. «Спящая красавица». Лондон. 1921

пленивающее нас в этой прогулке на пуантах? От нескольких перегибов тонкой кисти, от нескольких классических «темпов», нарочито скошенных *en dedans*\*. Шедевр? Скорей безделка, но отразившая высокое мастерство.

В «песне индийского гостя» Римского<sup>20</sup> черты египетского стиля, так же претворенного, дают балерине то ощущение *необычайного*, то окружение грез, которое ей мило. В «Туонельском» же «Лебеде» Сибелиуса<sup>21</sup> томительный клик вещей птицы страдальчески звучит в ней. И тогда глаза ее трагически ширятся, а руки, связанные двумя черными крылами, трепещут. Но неизменно проникновенность классическим стилем придает несказанное благородство улыбке гейши, как и смертной тоске лебедя.

Великолепный танцор Новиков<sup>22</sup>, захватывающий тем патетическим и буйным размахом, в котором видна красота иных статуй стиля барокко, поддерживал балерину и танцевал как большой мастер – в несколько экспансивном, «броском», московском духе. Ставил танцы другой знаменитый москвич, И. Хлюстин<sup>23</sup>; к «пластической личности»

---

\* *En dedans* (фр.) – направленный вовнутрь.



В. Трефилова – Китри. «Дон Кихот». 1907

балерины он подошел с большим чутьем, поняв и выделив ее неопценимые особенности. Но кто бы ни коснулся струн этого Страдивариуса, звук будет чистым и глубоким.

Трефилова – большая наша гордость.

19 февраля 1923

## **В Национальном оперном театре «Жизель, или Вилисы»<sup>24</sup>**

Балет-пантомима Сен-Жоржа, Теофиля Готье и Коралли.

Музыка Адольфа Адана. Хореография восстановлена меье Сергеевым. Декорации меье А. Бенуа

Вполне прочная традиция допускает: роль, предназначенную про-тагонистке, при возобновлении «Жизели» отдать русской звезде. Этот балет, творение Опера́, импровизация французского поэта для милан-ской танцовщицы, со времени премьеры стал духовным достоянием русского театра. Звезда из Санкт-Петербурга приступает к «Жизели» с каким-то мистическим пылом: успех этой роли для нее уже не триумф тщеславия, а коронация. Мариус Петипа осуществил переливание крови



оперного театра, создав французский балет, исполненный русской тайны. Ему довелось видеть, как его брат, красавец Люсьен<sup>25</sup>, подготовил роль Альберта в Оперá; все указывает на то, что он главным образом придерживался хореографической версии, осуществленной в Париже Коралли<sup>26</sup>. Если говорить об изначальной теме, то «Жизель» – легендарная история молодой девушки, которая, слишком сильно полюбив бал, была обречена танцевать вечно. Славянская чувствительность углубила драму и возвысила мечту. У русских «танцемания» Жизели отступает пред трагедией преданной любви; а белый костюмированный балет вилис при «полной немецкой луне» утопает в трансцендентальном свете. Неизменная, с точки зрения хореографической композиции, обычная «Жизель», адаптированная Сен-Жоржем<sup>27</sup>, отныне насыщена человечностью; перегруженная печалью поэзия преображена любовью, которая «сильнее смерти».

Программа балета «Жизель, или Вилисы», изобилующая ошибками, по непонятному недоразумению приписывает хореографию месье Николаю Сергееву. Последний, по завершении обучения в императорской школе долгие годы режиссер танцев в Мариинском театре, прилагал редкое терпение, «записывая» по методу Степанова<sup>28</sup> основные балеты репертуара. Драгоценные тетради позволяют Сергееву сегодня в точности воссоздать «Жизель» согласно Петипа. Насколько мне известно, он никогда не сочинял сам. Этот добросовестный и преданный человек присягает лишь *in verba magistri*<sup>\*</sup>. Он фиксирует нетленные красоты произведения с тем же упорством, как и некоторые второстепенные и устаревшие детали постановки. Его «Жизель» – поистине тщательная копия. В ней содержится не вся правда. Копии не хватает высшего достоинства произведения: реального присутствия творца, его вдохновенного дыхания. Вот почему первый акт, где действие доминирует, показался довольно бледным; он поставлен с кордебалетом, перестраивающимся вокруг персонажей драмы неясным образом; у него нет ни одного правила равновесия, которое придает порядок массам, никакой сплоченности. Увиденное далеко от чудесной живости, от мощного ритма, найденного Борисом Романовым в своей незабываемой версии первого акта<sup>29</sup>. Точно таким же томным остается и начало второго с его разноцветными персонажами, жестикулирующими позади скверной рамы, которая в развязке скроет от зала смерть Жизели. Бескомпро-

---

\* *In verba magistri* (лат.) – словами учителя.



О. Спесивцева

миссная верность лучшей хореографической традиции, абсолютное отсутствие собственно театрального смысла – таков противоречивый итог реконструкции; будущие представления позволят мне проанализировать ее сцену за сценой.

«Жизель» была представлена в Париже как дебют м-ль Ольги Спесивцевой<sup>30</sup>. Во время выступления в Лондоне в «Спящей красавице» молва об успехах балерины пересекла Ламанш. Еще в школе на нее возлагались самые большие надежды. Спесивцева их не обманула. Она слишком молода, чтобы быть звездой императорских театров. Она, несомненно, стала бы звездой, если бы империя продолжала существовать. Ее стиль полностью перенимает великую русскую традицию французского танца.

С момента первого появления Спесивцева поражала и очаровывала. Она – единственное в своем роде и неподражаемое существо, воплощение порожденного Тальони определенного типа хореографической красоты. Удлиненные и искренне взволнованные линии Спесивцевой, ее внешний вид, идеализированный до крайности, даже преувеличивают, если можно так выразиться, форму серафической сильфиды. Деликатность, трогательная хрупкость новой Жизели достигают той меры, что кажутся болезненными. *A morbidezza*\* – еще одни чары этой элегической поэзии. Рисунок ног, контур голеностопного подъема вызывают вос-

---

\* *Morbidezza* (um.) – нежность.

хищение. Простой вход в четвертую позицию у обладательницы таких ног на редкость красив. Тело Спесивцевой достойно того, чтобы в нем обитал гений. Ее дух – странный, болезненный, усталый, кроткий, временами будто отсутствующий. Ничего общего с ураганом души, который поднимается вдохновением Павловой<sup>31</sup>. Спесивцева схожа с сияющей своей бескорыстной чистотой лилией. Не напоминает ли Спесивцева, мечтательная и истерзанная, со склоненной головой, немного опущенными плечами скорее иву, дорогую для грустных двадцатых годов де Мюссе<sup>32</sup>?

При всем том эта пленительная выздоравливающая – танцовщица высочайшей силы таланта и незаурядного знания дела. Ее длинные стройные ноги воплощают движение с великолепной полнотой. Они служат пружинами для *temps sautés*, поднимают на превосходную высоту. Со стойки на искусных пуантах толчком они с легкостью переносят вес тела на полупальцы, что вызывает бурные аплодисменты. И наклонный *arabesque* звезды долго вибрирует, как струна Амати. Ее пантомима превосходно имитирует пантомиму Павловой; для Спесивцевой это было тяжелой работой; мечтать или тихонько томиться, будучи убаюканной танцем, – в большей степени ее дело, нежели действовать пылко. Эта женщина – если позволительно изменить известный текст – танцующая тростинка.

Месье Альберу Авелину<sup>33</sup>, резвому маркизу, дерзкому красному каблуку, озорному пастуху Буше, досталась роль тетки, принца Альберта, мрачного красавца, волочащего черную мантию Гамлета в лес вилис. Жизель–Спесивцева довольно неподходящая ему пара. Авелину предстояло согласовать свою осмотрительную игру с широким полетом звезды: потребовались весь опыт и такт танцовщика, чтобы выйти из затруднительного положения; констатируем, он справился с этим заданием и добился в своей вариации личного успеха<sup>34</sup>.

<...><sup>35</sup>

28 ноября 1924

## Второй дебют м-ль Спесивцевой. В стороне от Шопена<sup>36</sup>

Когда я испытываю трудности с приведением в порядок своих впечатлений от «Танцевальной сюиты»<sup>37</sup>, следует ли относить эту нерешительность к собственному состоянию обостренного любопытства и нервному

Ю. Анненков.

Портрет О. Спесивцевой. 1926



напряжению, вызванному смущающим меня выводом? Что? если по сути первопричина беспорядка не во мне и моя легкая неуверенность отразила только ту реальную неразбериху, которая возникла по ходу представления? Ведь на сцене в пятницу вечером ощущалась если не тревога, то, по меньшей мере, неопределенность положения.

Разрабатывая свою «сюиту» на основе избранных произведений Шопена, меcье Хлюстин расположил материалы согласно целенаправленному плану. Последовательность и сочетание ритмов и темпов, различных или контрастирующих, не произвольны. Конечно, этот балет не имел развитой темы; в лучшем случае – краткое содержание: «урок любви в парке». Но баланс частей, продуманный выбор отрывков придали ему определенное единство. Когда автор уходит, любой балет остается сиротой. Однако меcье Лео Стаатс<sup>38</sup> не стал для произведения Хлюстина злым отчимом. Он уважал созданную им композицию. Целое было лишь немножко испорчено интерпретацией нового вальса, который служит помехой, как девятый стих в восьмистишии.

Эта перемена была сделана для дебюта в «Танцевальной сюите» м-ль Спесивцевой, уже известной Жизели. Как только танцовщица появляется на сцене, ее поэтическое обаяние впечатляет подобно волшебству. Прежде чем она начинает действовать, необычность силуэта, грация сломанной лилии, озаряет ее и восхищает нас. Самые стройные участницы балета кажутся коренастыми рядом с ней.

Красоты исполнения Спесивцевой подтверждаются как выдающиеся и редкие; можно увидеть, каким образом в *adage* длинная нога разворачивается, входя в четвертую позицию, одновременно тонкая талия изгибается, а тело отклоняется назад; мы видим также, каким именно образом вытянутые ноги скрещиваются в вальсе, когда охваченный порывом Гюстав Рико<sup>39</sup> уносит танцовщицу, – и покоряемся чистоте линий, нежной музыке форм. Однако показанное в прошлую пятницу представляется нам лишенным единства, мучительным и тревожным. Танец Спесивцевой не течет непрерывным потоком, а вызванный прерывистыми побуждениями, спокойно изливается или выплескивается, и это иногда заставляет ее терять связь с музыкальным ритмом. Так произошло в быстром вальсе, *престо* на три такта переломного момента движения на пуантах, который Спесивцева танцевала, чрезмерно принуждая свою подлинную натуру. «Локализации» фортепианного ритма Шопена и его мелодической линии самих по себе недостаточно для воплощения хореографии месье Хлюстина. Необходима надежность музыкального слуха и пальцев ног м-ль Замбелли<sup>40</sup>, чтобы согласовать эту хореографию с этой музыкой. Если бы данная вариация исполнялась без ведущих танцовщиков кордебалета – вспомогательной части произведения, м-ль Спесивцева могла бы без усталости и понижения качества бисировать вальс с месье Рико, о чем публика, несомненно, будет снова просить на каждом представлении. Я также убежден, что замена мазурки для детей на вариант Фокина в «Сильфидах» (руководство должно было подумать об этом, но здесь возникает вопрос права) привела бы Спесивцеву к триумфу. Широкие *jetés* в *arabesque*, взлетающие в воздух по диагоналям, – достижение самой молодой звезды. Как бы то ни было, любая окончательная оценка неровной, но пронизанной вспышками красоты интерпретации мне кажется преждевременной. Работа еще не завершена.

Месье Рико, внимательный и неутомимый кавалер, мастерски скользил и прыгал в своих вариациях, мощно поднимаясь в *cabrioles* и выдерживая вертикаль по завершении своих двойных вращений в воздухе. *Pas de trois* с м-лями Руссо, де Краппоне и Дамацио<sup>41</sup> имели обычный успех: их кавалеры старались изо всех сил, но из-за нынешней нехватки танцовщиков пары оказались плохо подобранными по росту.

Ходили разговоры об оформлении «Танцевальной сюиты» по-новому, и проект поручили исполнить месье Вальдо Барбею<sup>42</sup>. Однако мы после разлуки, вздрогнув, опять оказались перед отвратительной

лестницей в стиле рококо и еще раз увидели кавалеров в одеждах времен Директории, чьи баски ниспадали до лодыжек круживших танцовщиц в балетных пачках. Если на этом работа над проектом закончится, мы легкомысленно лишимся произведения. Когда костюм строго нейтрален, ему позволительна бедность, потому что у нас есть возможность его не замечать. Старая одежда «Танцевальной сюиты» вызывает неприятные ощущения. Польская элегантность Шопена очень плохо сочетается с поношенными вещами<sup>43</sup>.

16 февраля 1925

## **Будни<sup>44</sup>**

Похоже, хореографический сезон набирает обороты. В Оперá он старательно тянется от возобновления к возобновлению, эксгумирует «Жизель», не воскрешая ее, заставляет шевелиться дремлющую «Танцевальную сюиту». Сезон отмечает, зевая, юбилей: состоялось семнадцать сотен представлений «Фауста»<sup>45</sup> – балета, о котором говорят, что он должен быть восстановлен в первоначальном виде, ибо его цельность сейчас сильно нарушена, или же полностью переработан; Оперá не интересуется «Намуной»<sup>46</sup> и подумывает о подборке из «Ручья»<sup>47</sup>. Конечно, я настоятельно требовал заранее составлять репертуар, но меня не обвинят в непоследовательности, когда я предупреждаю об опасности чрезмерной ретроспективной мании. Нельзя заполнить оперную сцену исключительно Лазарями, обмотанными бинтами, с позеленевшими от могильной плесени лицами. Одного увлечения, даже искреннего, определенным этапом прошлого недостаточно, чтобы подготовить будущее. Кажется, согласно общественному мнению, классический танец сегодня одерживает победу. Его эстетика одобрена элитой. Кипение темпа борьбы за первенство приглушено: оно едва заметно – поверхностно. Поле свободно. Однако классический танец дремлет на своих позициях, инертный, лишенный инициативы.

Приходится горько сожалеть о кончине Леона Бакста. Этот художник, вспыхнувший страстью неопита к школьному танцу, основанному на французских традициях, возможно, смог бы избавиться от оцепенения, охватившего балет в Оперá. Он искренне верил в ценность и творческую силу молодой танцевальной труппы; и вера этого замечательного человека способна была преобразить ее маленький мир, апатичный и ограниченный поисками личного успеха. Иллюзия породила бы

реальность. Сильный фланг воспламенил бы самых умеренных. Конечно, «Волшебная ночь»<sup>48</sup> – наиболее жизнеутверждающая вещь, даваемая в Оперá более года, – все еще была переходным произведением. Пылкость Бакста скрывалась за маской веселой иронии. Музыка была адаптирована. Разве другой балет, «Безумная молодость»<sup>49</sup>, создание которого прервала смерть художника, не стал бы манифестом обновленного танца, покрывшегося цветами, как посох Папы в легенде?

В нынешних условиях дебют м-ль Спесивцевой остается главным на данный момент делом. Я видел ее снова в «Танцевальной сюите». *Pas de deux* совершенно благодаря чистоте и великолепной красоте рисунка линий. Второй вальс по существу не далек от него. Достижения вальса – уравновешенность и кружение счастливой пары, влекомой к седьмому небу, меланхолическая нежность и духовное сладострастие – позволяют очертить на сцене магический круг.

Зрители, замерев, созерцают таинственный расцвет души в круговых эволюциях двух прекрасных артистов. А танцовщицы и танцовщики на сцене, представляющие кордебалет (идеальную публику для превосходного вальса), в это время отряхиваются, переступают с ноги на ногу, с равнодушием прохаживаются или разгоняют скуку, «подавая сигналы» в сторону кресел. Месяе Денизар<sup>50</sup> проходит через сцену. Даже в хорошо организованном *классе* так не ходят; все незаметно скользят вдоль стен во время перерыва в упражнении! Я полагаю, что эти барышни ошибаются, считая, что спектакль может приостановиться или прерваться до момента, когда другой любимец публики начнет танцевать. Они должны быть фоном или рамкой, неподвижной или живой декорацией. Сцена не может зависеть от фойе.

И снова *valse-pas de trois* получает все голоса. Несколько досадно, что месяе Хлюстин слишком часто черпал вдохновение из того самого вальса Фокина, о котором я только что говорил, включенного на сей раз в «Танцевальную сюиту»: чересчур много фигур из-за этого повторяется. М-ль де Краппоне великолепна на своем месте, с легкостью прельщает *entrechats-six*, проходит круг улыбающаяся, корректная, сдержанная. М-ль Руссо, миниатюрная, очень легкая, взлетает в облаке сильно смятого тарлатана; м-ль Дамацио движется по сцене из угла в угол тяжелыми скачками, с трудом выполняет прыжки и *battus*: ее нынешняя форма ниже, чем у остальной группы.

Что касается так называемого «вальса маленькой собачки»<sup>51</sup>, то м-ль Спесивцевой следует смириться и отказаться от него. Несмотря

на внесенные изменения, эта вариация по-прежнему противоречит ее темпераменту.

Лиризм и патетика у Павловой, ее прирожденные свойства, сливаются в одно целое с удвоенной живостью, пронизательностью, искрометной стремительностью. А печальную Спесивцеву любой слишком быстрый *темп* приводит в смущение. Она движется поспешно и, словно охваченная паникой, измученная торопливыми акцентами *престо*, бьет воздух руками. Готов согласиться: Спесивцевой достаточно быть королевой адажио, объединяющей замечательные позы по ходу продуманного их развития, обобщающей красоту неторопливого движения, против которой не устоит никакая нетерпеливая суета. Пусть она продолжает стремиться к безупречному благородству, к широким траекториям блестяще выполненных *grands jetés*. Пусть ей хватит духу отказаться от привлекательности *batterie*, от незначительной очаровательной игры светотени, в которой нога ее, обретая неестественную для этой танцовщицы свободу, делает свой первый шаг.

Говорят, м-ль Спесивцевой предназначено восстанавливать «Ручей». Сможет ли она в нем полностью применить свои качества? Разве некоторые известные страницы главной партии «Ручья» не претендуют на исполнение «приземленной» танцовщицей? Это еще только предстоит увидеть. И разрывающая сердце поэзия, которой Спесивцева, несомненно, сумеет пронизать свое видение забытой героини безвестного сегодня балета, в конечном счете разрешит спор, надо ли замышлять в данный момент такое начинание<sup>52</sup>.

6 марта 1925

Публ., предисл. и коммент. С.Г. Сбоевой

<sup>1</sup> Левинсон Андрей. Балерина Трефилова // *Звено*. Париж, 1923. 19 февр. №4. С. 2–3.

<sup>2</sup> Levinson André. Au Théâtre National de l'Opéra. *Giselle ou les Willis* // *Comœdia*. Paris, 1924. 28 nov. №4359. P. 1.

<sup>3</sup> Levinson André. Au théâtre Mogador. Le Gala Karsavina // *Comœdia*. Paris, 1922. 29 juin. №3483. P. 1.

<sup>4</sup> Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978), артистка балета, педагог. Окончила в 1902 г. Петербургское театральное училище, педагоги Э. Чеккетти, Х. Иогансон, П. Гердт. С того же года солистка, затем балерина



Мариинского театра. Партии: Жизель, Раймонда, Одетта–Одиллия, Никия, Аврора, Медора, Царь-девица («Конек-Горбунок»), Пахита и другие. Партнерша В. Нижинского и М. Фокина. Муза мирискусников. В 1909–1914 и 1918–1929 гг. – ведущая балерина Русских сезонов и «Русского балета» С. Дягилева. Первая исполнительница главных партий в постановках Фокина: «Сильфиды», «Карнавал», «Жар-птица», «Видение розы», «Нарцисс», «Петрушка», «Исламей», «Дафнис и Хлоя». В 1918 г. Карсавина вышла замуж за английского дипломата Г. Дж. Брюса, жила в Лондоне. Танцевала партии Мельничихи («Треуголка»), Соловья («Песнь соловья») и Пимпинеллы («Пульчинелла») в новых спектаклях Л. Мясина. «Она способствовала возрождению интереса к балету в Западной Европе <...> Самым лучшим своим созданием считала Шемаханскую царицу в “Золотом петушке”, который назвала шедевром М. Фокина». В 1930 г. артистка возрождала свои наиболее известные роли в труппе *Ballet Rambert*. С 1931-го была консультантом возобновлявших балеты Фокина хореографов: «Карсавина помогла основать Королевскую академию танца (1920), организовала при ней Курс подготовки преподавателей и Общество Камарго (1930); стала репетитором одной из ведущих танцовщиц Великобритании М. Фонтейн» (Tamara Karsavina. URL: <https://www.britannica.com/biography/Tamara-Platonovna-Karsavina> /03.12.2023/).

Среди сочинений Карсавиной: статьи о технике балета для журнала *Dancing Times*; автобиография *Theater Street* (London, 1930), в русском переводе «Театральная улица. Воспоминания» (М.: Центр-полиграф, 2010); публикация «Классический балет: поток движения» (1962).

- <sup>5</sup> Тальма (*Talma*) Франсуа-Жозеф (1763–1826), французский актер, педагог, реформатор театрального искусства. Его взгляды на театр складывались под воздействием просветителей Англии и Франции. С 1787 по 1791 г. и с 1799 г. до конца жизни он выступал в *Comédie-Française* и *Théâtre de la République*.

- <sup>6</sup> Кшесинская (*Krzesińska*) Матильда Феликсовна, наст. фам. и имя Кржесинская Мария-Матильда (1872–1971), артистка балета, педагог, мемуарист. С восьми лет приходящая ученица Петербургского театрального училища, педагоги Л. Иванов, Х. Иогансон и Е. Вазем. После окончания училища в 1890 г. вошла в труппу Мариинского театра, в 1896–1917 гг. ее прима-балерина. Брала уроки у Э. Чеккетти. Кшесинская танцевала в балетах М. Петипа и Л. Иванова фею Драже («Щелкунчик»), Пахиту, Одетту–Одиллию, Никию. С особой благосклонностью критики отно-

сились к ее образам Китри, Эсмеральды, Сванильды. Специально для нее ставились балеты «Пробуждение Флоры», «Арлекинад», «Времена года». Кшесинская – первая исполнительница главных партий в созданиях М. Фокина «Эвника» (1907), «Бабочки» (1912), «Эрос» (1915), а также в «Фее кукол» Н. и С. Легатов (1903). В 1904 г. балерину удостоили звания заслуженной артистки императорских театров. Она с успехом гастролировала в Монте-Карло (1895), Варшаве (1895, 1899, 1909), Вене (1903), Париже (1908, 1909); выступала в Русских сезонах С. Дягилева (1911/1912). В 1920 г. Кшесинская эмигрировала во Францию. На следующий год вышла замуж за Великого князя Андрея Владимировича, внука Александра II, и получила титул светлейшей княгини Романовской-Красинской. С 1929 г. она преподавала в собственной балетной студии в Париже. У нее брали уроки И. Шовире и М. Фонтейн. Сама балерина появлялась на сцене в разгар сезона.

- <sup>7</sup> *Седова (Sedova) Юлия Николаевна* (1880–1969), артистка балета, балетмейстер, педагог. Окончила в 1898 г. Петербургское театральное училище. Э. Чеккетти организовал для нее и Л. Егоровой дипломный спектакль, где они могли продемонстрировать свое владение техникой. К дебюту сразу принятых в Мариинский театр выпускников тоже готовил Чеккетти: Седова, Егорова, М. Обухов и М. Фокин танцевали *pas de trois* «Пахиты» в оркестровке М. Келлера. Седова выступала в Мариинском театре с 1898 по 1911 г. (с перерывом) и с 1914 по 1916 г. Первой ее значительной партией была Тереза («Привал кавалерии»). В начале 1900-х гг. пресса отмечала достигшую высот классической школы технику Седовой при недостаточно развитой художественной составляющей танца. Партии: Заэль («Ручей»), Низия («Царь Кандавл»), Аврора, Китри, Град («Времена года»), Флёр де Лис («Эсмеральда»), Мирта («Жизель»), Гамзатти («Баядерка»), Медора («Корсар»), Аспиччия («Дочь фараона»).

Сезон 1904/1905 гг. артистка с успехом танцевала в Большом театре Царь-девицу («Конек-Горбунок»), Одетту–Одиллию (все в хореографии А. Горского). 7 августа 1907 г. пара Седова – В. Нижинский впервые показала на сцене Красносельского театра концертный номер «Игра бабочек» на музыку Э. Вальдтейфеля (в 1925 он вошел в балет «Ручей»). В 1908 г. танцовщица совершила турне по городам России; летом 1909-го состоялась поездка в Берлин, летом 1910-го – в Париж в сопровождении Н. Легата и Ф. Лопухова. В апреле–мае 1911-го во время Русского сезона Седова солировала в балете «Очарованный лес» Р. Дриго

(хореография И. Хлюстина) в *Théâtre Sarah-Bernhardt* и в «Русалке» Л. Ламбера (хореография Л. Иванова) на сцене *Grand Opéra*.

Осенью 1911 г. Седова возглавила гастроль русской труппы *All Stars Imperial Russian Ballet* по США, ее партнером стал М. Мордкин. В нее входили Л. Лопухова, Е. Гельцер, К. Замбелли, Б. Пожицкая, А. Волинин, балетный мим Н. Солянников, обширный кордебалет; декорации писал К. Коровин. Труппа выступила в 52 городах, американская публика впервые увидела классический балет столь высокого уровня. Артистка участвовала в «Лебедином озере», «Коппелии», небольших балетах Мордкина «Русская свадьба» и «Арабские ночи». В 1912–1914 гг. она танцевала в Европе. В 1914-м вернулась на Мариинскую сцену, в 1916-м, перед выходом на пенсию, получила высший титул – «прима-балерина».

С 1918 г. Седова жила во Франции. В июне 1919-го гастролировала в Харькове, приняла участие в спектакле «Конек-Горбунук», поставленном в пользу Общества помощи детям добровольцев Белой армии. С 1920 по 1921 г. в труппе *Folies Bergère* солировала в «Очарованном лесе». В Италии руководила балетом *Teatro di San Carlo* (Неаполь, 1929), выступала в Южной Америке. В 1930 г. Седова открыла в Ницце балетную школу Александрино, где до конца жизни преподавала искусство танца. Среди ее учеников: Ж. Скибин, С. Головин, А. Эглевский, И. Степанова, Б. Траилин – см.: Julie Sedova. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Julie\\_Sedova](https://fr.wikipedia.org/wiki/Julie_Sedova) (04.12.2023).

- <sup>8</sup> Егорова (Ygorova) Любовь Николаевна (Александровна; 1880–1972), артистка балета, педагог. Окончила в 1898 г. Петербургское театральное училище, педагог Э. Чеккетти; вошла в кордебалет Мариинского театра. Брала уроки у Е. Вазем, М. Горшенковой и А. Иогансон. В 1914 г. удостоена звания «балерина». Среди партий Егоровой: Голубая георгина (одноименный балет Петипа, 1905), Илька («Очарованный лес»), Марта («Жизель», 1907) и Жизель (1914), Царь-девица («Конек-горбунук»), Раймонда (1910), Аврора (1911), Одетта–Одиллия (1913), Китри, Пахита, Франческа («Франческа да Римини» М. Фокина, 1915). О партии Раймонды, в которой Егорова, начиная с 1910 г., очень редко заменяла О. Преображенскую, А. Левинсон писал: «Г-жа Егорова с ее тонким, четким силуэтом танцует уверенно, благородно, сдержанно, не подчеркивая трудностей. Ее исполнение скорее корректно, чем вдохновенно; ее стиль, не оживленный игрой личных настроений, совпадает со стилем самого танца. Ее мимика и жест выразительны в пределах условного

балетного драматизма» (Левинсон Андрей. Балет: «Раймонда» // *Русская художественная летопись*. СПб., 1911. №19. Дек. С. 307).

В 1917 г. Егорова вышла замуж за князя Н.С. Трубецкого и поселилась в Париже. С 1917 по 1923 г. периодически выступала в «Русском балете» Дягилева; в 1921-м исполнила в Лондоне партии феи Канареек и Авроры («Спящая красавица»). После ухода со сцены она открыла в Париже школу «Русский балет» и руководила ею с 1923 по 1968 г.; в 1937 г. основала труппу *Ballets de la Jeunesse* с Ж. Вейдтом во главе. В 1964 г. она стала кавалером Ордена искусств и литературы. Учениками Егоровой были Ю. Алгаров, Ж. Скибин, Э. Пагава, Ж. Шарра, С. Шварц, К. Литлфилд, З. Фицджеральд (она описала уроки «Мадам» в своем романе «Спаси меня, вальс»). У нее училась Л. Джойс, дочь ирландского писателя Дж. Джойса.

См.: Lyubov Yegorova (ballerina). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lyubov\\_Yegorova\\_\(ballerina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lyubov_Yegorova_(ballerina)) (28.03.2024).

- <sup>9</sup> Трефилова, наст. фам. Иванова Вера Александровна – см. статью «Балерина Трефилова» в настоящей подборке.
- <sup>10</sup> «...другой очаровательный ангел воображаемых небес...» – возможно, речь ведется об О. Спесивцевой.
- <sup>11</sup> Баррес (Barres) Огюст-Морис (1862–1923), французский писатель, политик. Автор проекта самоанализа; примененный в нем метод описан в трилогии «Культ эго» (1888–1891). В 27 лет Баррес начал бурную политическую карьеру. Успешно баллотировался на пост депутата от Нанси, требуя возвратить Франции Эльзас-Лотарингию. От патриотической позиции он постепенно переходил ко все более отчетливому национализму: трилогия «Роман о национальной энергии» (1897–1902); развивал тему индивидуализма. Роман «Священная любовь и страсть: смерть в Венеции» был написан вслед за трилогией, в 1903 г. Вдохновленный путешествиями по Испании, Италии, Греции и Азии, писатель создал и свободные от политических направлений произведения – такие как «Кровь, сладострастие и смерть» (1894), «Сад на Оронте» (1922). В 1906 г. избран членом Французской академии – см.: Maurice Barres. URL: <https://www.britannica.com/biography/Maurice-Barres> (04.12.2023).
- <sup>12</sup> Де Ноай (Noailles) Анна Элизабет, урожд. де Бранкован (1876–1933), французская поэтесса, прозаик. Родилась в семье румынского эмигранта, принца Грегуара Бассараба де Бранкована, и принцессы Рашель Мусурус, выдающейся пианистки греческого происхождения, жившей

в Лондоне. Де Бранкован получила образование почти исключительно дома, говорила на французском, английском и немецком языках. Став женой графа Матье де Ноая (1897), она вошла в одну из выдающихся семей старой французской знати.

В 1901 г. де Ноай опубликовала свой первый сборник стихов, «Безграничное сердце», который имел оглушительный успех. После второго сборника, «Тень дней» (1902), она издала три романа: «Новая надежда» (1903), «Дивное лицо» (1904) и «Господство» (1905). Опубликованный в 1907 г. том зрелой поэзии де Ноай, «Ослепительные», оказал на стихосложение своего времени большое влияние.

Де Ноай общалась с М. Прустом, дружила с Ж. Кокто и С.-Г. Колетт. В 1921 г. Французская академия удостоила ее Гран-при по литературе; спустя год она стала первой женщиной – членом Бельгийской королевской академии французского языка и литературы; в начале 1931 г. первой из женщин получила звание «командор» ордена Почетного легиона. См.: Anna de Noailles. URL: [https://www.annadenoaillies.org/biographie/?langswitch\\_lang=en](https://www.annadenoaillies.org/biographie/?langswitch_lang=en) (10.12.2023).

- <sup>13</sup> Грег (Gregh) Фернан (1873–1960), французский поэт, литературный критик. Сын композитора Л. Грега. Учился в Луи-ле-Гран и Кондорсе в одном классе с М. Прустом, затем изучал философию в Сорбонне. В 1892 г. Грег открыл журнал *Le Banquet*, в котором были опубликованы его первые стихи и стихи Пруста, несколько страниц написал А. Бергсон. В 1902 г. Грег основал гуманистическую школу с намерением восстановить в поэзии гюголианскую традицию, другими словами, ламартинский романтизм, и тем самым ограничить влияние символизма. С 1949 по 1950 г. он был президентом Общества литераторов, с 1953-го – член Французской академии. Среди произведений Грега: сборники стихов «Дом детства», «Красота жизни», «Открытое окно», «Человеческая ясность», критическое эссе «Этюд о Гюго» – см.: Fernand Gregh. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fernand\\_Gregh](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Gregh) (04.12.2023).

- <sup>14</sup> Речь ведется о Союзе русских писателей и журналистов в Париже. Он начал складываться в 1920 г. (первые два года назывался Союз русских литераторов и журналистов) и существовал до 1940 г. – оккупации Франции. Первый председатель – И. Бунин, в 1921-м его сменил П. Милюков. В разное время в правление входили: А. Толстой, С. Поляков-Литовцев, К. Бальмонт, А. Куприн, И. Шмелев, М. Алданов, Н. Тэффи и другие. Союз видел свою цель, главным образом, в поддержке

нуждающихся литераторов и в преодолении разъединенности писателей. Им устраивались платные творческие вечера, концерты, балы прессы с участием лучших музыкальных и театральных коллективов, а также собрания писателей, где выступали с рецензиями и докладами критики «аполлоновского круга» Е. Зноско-Боровский и А. Левинсон. Союз провел торжественные встречи трупп Московского Художественного (1922) и Московского Камерного театров (1923) – см.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2000. Т. 2. С. 457–460.

- <sup>15</sup> *Владимиров (Vladimirov) Пётр Николаевич* (1893–1970), артист балета, педагог. Окончил в 1911 г. Петербургское театральное училище, педагоги С. Легат, М. Обухов и М. Фокин. В сентябре того же года дебютировал на мариинской сцене в *pas de trois* «Лебединого озера», в ноябре 1913 впервые солировал в партии Зигфрида, спустя год – Альберта («Жизель», в паре с Т. Карсавиной). С 1915 по 1919 Владимир – премьер этого театра, партнер М. Кшесинской, О. Преображенской, Л. Егоровой. Партии: Раб и Купец («Корсар»), Вайю («Талисман»), Базиль («Дон Кихот»), Арлекин («Карнавал»), Юноша («Шопениана»), Солор («Баядерка»), первый исполнитель Паоло («Франческа да Римини»), Эроса («Эрос»). В 1912 и 1914 гг. он танцевал в «Русском балете» С. Дягилева. Осенью 1919 г. Владимир и его жена Ф. Дубровская покинули Россию (вскоре после того, как 1 июня 1919 г. балетные спектакли в Мариинском театре были закрыты). Через два года танцовщик был принят в труппу Дягилева и исполнил партию Дезире в лондонской постановке «Спящая красавица». В 1922 г., уйдя из «Русского балета», он выступал со своей женой, затем танцевал с Кшесинской в Париже и с Карсавиной на гастролях (1922, 1924). На следующий год вернулся к Дягилеву, заменив его бывшего премьера А. Долина. В 1928–1931 гг. Владимир сотрудничал с А. Павловой. С 1934 по 1967 г. преподавал в основанной Дж. Баланчиным *School of American Ballet at Lincoln Center*, став одним из профессоров. Среди его учеников: Ж. д'Амбуаз, Т. Болендер, У. Кристенсен, У. Доллар, Н. Кей, Т. Леклерк, М. Толчиф, Дж. Тарас и другие – см.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: В 2 т. Т. 2: Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. С. 356–368; Pierre Vladimiroff. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Vladimiroff](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Vladimiroff) (10.03.2025).

- <sup>16</sup> Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

- <sup>17</sup> А. Л-нъ <А.Я. Левинсон>. Балерина Трефилова // *Звено*. Париж, 1923. 19 февр. №4. С. 2–3.
- <sup>18</sup> *Трефилова (Trefilova)*, наст. фам. *Иванова Вера Александровна* (1875–1943), артистка балета, педагог. Окончила в 1894 г. Петербургское театральное училище, педагог Е. Вазем; служила в Мариинском театре с 1894 по 1910 г., с 1901-го солистка, с 1906-го балерина. Училась также у Е. Соколовой, Н. Легата, К. Беретты и Э. Чеккетти. Первые большие партии: Тереза («Привал кавалерии», 1901), Сванильда («Коппелия», 1903), Грациелла («Грациелла, или Любовная ссора»). Танцевала Японку («Фея кукол» в постановке Н. и С. Легатов, 1903), Белую кошечку («Спящая красавица», 1903), Эмму («Гарлемский тюльпан» в хореографии М. Петипа и Л. Иванова, 1903). Прославилась в партии принцессы Авроры (1904). «В.А. Трефилова танцует как никто, – свидетельствовал А. Волинский. – Темпы ее балетных па поражают своей четкой графичностью. Ни малейшего уклонения от строгого канона классической хореографии, ни одной скомканной или оборванной линии. Худое тело балерины с чеканно тонкими ногами ... волшебное и быстро, кажется видением из мира светлых райских теней» (*Волинский А.* Черноглазая дьяволица. «Талисман» // *Волинский А.* Статьи о балете / Сост., вступ. статья, комментарий. Г.Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002. С. 59). Она танцевала Одетту–Одиллию, Наяду, Китри, завораживала публику 32 фуэте. Но ушла в отставку в 1910 г., сопротивляясь нововведениям М. Фокина, не желая соперничать с царствующей М. Кшесинской. В 1915 г. Трефилова дебютировала как артистка Михайловского театра в Петербурге. В 1917-м она покинула Россию. В 1921 г. по предложению С. Дягилева выступила в партии Авроры в лондонской постановке «Спящая принцесса» («Спящая красавица», основная исполнительница – О. Спесивцева). В возобновленном «Русским балетом» «Лебедином озере», танцующая Одетту, по-прежнему поражала зрителей своими фуэте (премьера 18 декабря 1923-г, *Casino de Monte-Carlo*, Монте-Карло; фрагменты спектакля показывались 28 мая 1924 г. в *Théâtre des Champs-Élysées* в рамках культурной программы VIII летних Олимпийских игр). Последний спектакль Трефилова дала в *His Majesty's Theatre* в Лондоне (1926). Она преподавала в Париже в собственной балетной школе; среди учениц были Н. Вырубова, М. Светлова, М. Скаппинг, М. Бикнелл – см.: *Vera Trefilova*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vera\\_Trefilova](https://en.wikipedia.org/wiki/Vera_Trefilova) (28.03.2024); *Парфёнова И.Н., Пешкова И.М.* Дягилев и музыка: Словарь. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 147–148.

- <sup>19</sup> *Питоев (Pitoëff) Пьер*. В 1920-е гг. владелец «кавказского» ателье мод в Париже. Мастера Питоева выполняли театральные костюмы. Здесь одевались, например, Т. Карсавина и А. Павлова, для создания моделей он использовал рисунки Р. Эрте в стиле ар деко – см.: Питоев Пьер. URL: [http://ru.hayazg.info/Питоев\\_Пьер](http://ru.hayazg.info/Питоев_Пьер) (08.11.2023).
- <sup>20</sup> Имеется в виду «Песня индийского гостя» из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова.
- <sup>21</sup> «Туонельский лебедь» (1893) – одна из частей сюиты Я. Сибелиуса «Четыре легенды о Лемминкяйнене» – герое финского эпоса «Калевала».
- <sup>22</sup> *Новиков Лаврентий Лаврентьевич* (1888–1956), артист балета, балетмейстер, педагог. Окончил в 1906 г. Московское театральное училище. С 1906 по 1911 и с 1913 по 1918 г. танцевал ведущие партии в Большом театре. В 1911-м как партнер А. Павловой гастролировал в Лондоне и США. Первый исполнитель главных партий в балетах М. Фокина «Прелюды» (Мариинский театр) и «Семь дочерей горного короля» (Труппа Анны Павловой, Берлин, оба – 1913). Участник Русских сезонов 1919–1921 гг., выступал у Дягилева в «Сильфидах» и «Петрушке». В 1921–1928 гг. танцовщик и балетмейстер Труппы Анны Павловой. «Поставил сокращенный вариант “Дон Кихота”, “Русские сказки” на музыку А. Лядова, “Старинный танец” на музыку Н. Черепнина; затем два сезона работал с Т. Карсавиной» (Русский балет: Энциклопедия. М.: Согласие, 1997. С. 328). С 1929 по 1933 г. Новиков входил в балетную труппу *Chicago Opera*; в 1941–1945 гг. балетмейстер *Metropolitan Opera*, Нью-Йорк. В следующие годы и до конца жизни преподавал в собственной школе балета в Нью-Баффало.
- <sup>23</sup> *Хлюстин Иван Николаевич* (1862–1941), артист балета, балетмейстер, педагог. Окончил в 1882 г. московское Театральное училище, класс Г. Легата, и вошел в труппу Большого театра. С 1886-го – его первый танцовщик, с 1898-го – балетмейстер и педагог (по 1902-й). Среди партий Хлюстина: Феб («Эсмеральда»), Колен («Тщетная предосторожность»), Альберт, Дезире. Он обновил ряд танцев и вариаций воссоздаваемых балетов М. Петипа «Корсар», «Наяда и рыбак», «Привал кавалерии» и других; перенес на московскую сцену «Коппелию» (1898), «Тщетную предосторожность» (1899), «Фею кукол» (1900), дополнив их новыми танцами; в 1899 г. восстановил «Золушку» В. Рейзингера. Поставил балеты «Звезды» А. Симона (1898), «Волшебные грезы» Ю. Померанцева и «Волшебный башмачок» Ю. Гербера (оба – 1899).



В 1903 г. Хлюстин покинул Россию и открыл школу балета в Париже. В 1905 был премьером и балетмейстером *Ballet de Monte Carlo*. С 1909 по 1914 г. – балетмейстер и педагог (по другим сведениям, с 1909-го балетмейстер, в 1911–1914 гг. директор балета) Парижской оперы. Поставил «Русалку» Л. Ламбера (1911), «Танцевальную сюиту» на музыку Ф. Шопена (1913), а также одноактные балеты: «Иштар» В. д’Энди, «Пери» П. Дюка, «Аделаида, или Язык цветов» на музыку М. Равеля, «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта для программы «Концерты танцев» (премьера 22 апреля 1912 г., Компания Трухановой, *Théâtre du Châtelet*), «Филотис, коринфская танцовщица» на музыку Ф. Гобера (1914).

С 1914 по 1931 г. Хлюстин был балетмейстером и репетитором Труппы Анны Павловой. После смерти Павловой в 1931 г. он оставил сцену; жил на Лазурном берегу и давал частные уроки балета.

См.: Анна Павлова / Ред.-сост. А.Г. Фрэнкс. Пер. с англ. Ю.А. Добровольской. Редакция, предисл. и примеч. Е.Я. Суриц. М.: Иностранная литература, 1956.

<sup>24</sup> *Levinson André*. Au Théâtre National de l’Opéra. *Giselle ou les Willis // Comœdia*. Paris, 1924. 28 nov. №4359. P. 1.

<sup>25</sup> *Петипа (Petipa) Люсьен* (1815–1898), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Солист Парижской оперы с 1839 по 1862 г., партнер Ф. Эльслер, К. Гризи, Ф. Черрито.

<sup>26</sup> *Коралли (Coralli) Жан*, наст. фам. *Перачини (Peracini; 1779–1854)*, французский артист балета, балетмейстер. «Жизель» была поставлена им совместно с Ж. Перро впервые в 1841 г., Парижская опера, шла во время летнего сезона. На премьере главные партии танцевали К. Гризи и Л. Петипа.

<sup>27</sup> *Сен-Жорж (Saint-Georges) Жюль-Анри-Вернуа*, де (1799 или 1801–1875), французский драматург. Один из самых плодотворных либреттистов XIX в., часто сотрудничавший с другими авторами.

<sup>28</sup> В. Степанов, танцовщик кордебалета Мариинского театра, систематизировал запись хореографии. Он посещал лекции по антропологии и анатомии в Петербургском университете, с 1891 по 1892 г. совершенствовался в графическом изображении балетных танцев и телодвижений в Париже, издал на французском языке труд *Alphabet des Mouvements du Corps Humain* (1892). Руководство императорских театров внесло сделанные Степановым записи основных балетов в школьную программу Театрального училища.

<sup>29</sup> Б. Романов представил свою постановку балета «Жизель» 10 апреля 1924 г. в Театре Елисейских полей. Партию Жизели исполнила Е. Смирнова.

<sup>30</sup> *Спесивцева (Spessivtzeva) Ольга Александровна* (1895–1991), артистка балета. Окончив в 1913 г. Петербургское театральное училище, класс К. Куличевской, вошла в кордебалет Мариинского театра. Дебютировала осенью 1913 г. в балете «Раймонда», танцевала партию Снега во «Временах года», *pas de trois* в «Лебедином озере», Амура, затем Китри в «Дон Кихоте», фею Бриллиантов в «Спящей красавице»; совершенствовалась под руководством А. Иогансон. В 1916 г. Спесивцева гастролировала с «Русским балетом» С. Дягилева в США, выступала в паре с В. Нижинским в «Видении розы» (Девушка), «Шопениане» (7-й вальс), *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы, заменив Т. Карсавину. В 1918 г. она вернулась на мариинскую сцену, в 1920 г. получила звание «балерина» и солировала в балетах «Баядерка», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и других. Критики особо отметили «трагическую отрешенность» ее танца в «Жизели». В это время она была почти неизвестна на Западе.

В 1921 г. Спесивцева брала уроки у педагога Э. Чеккетти в Лондоне. По приглашению Дягилева в том же году исполнила партию Авроры в столице Англии, а затем, в 1923-м, в театре *Colón* Буэнос-Айреса. Летом 1922 г. артистка вернулась на родину. Весной 1924-го вновь отправилась в заграничное турне – окончательно покинула Россию. Ис с 1924 по 1932 г. оставалась прима-балериной Парижской оперы. Она солировала в спектаклях «Жизель», «Праздничный вечер» и «Пери» (оба в хореографии Л. Стаатса), «Творения Прометея» на музыку Л. Бетховена и «Вакх и Ариадна» А. Русселя (хореограф С. Лифарь), «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта (хореограф Н. Гуэрра). Как гастролерша в «Русском балете» Дягилева стала первой исполнительницей партии Кошки («Кошка», 1927, хореограф Дж. Баланчин). В 1932 г. Спесивцева танцевала Жизель в паре с А. Долиным на сцене *Royal Ballet*. С 1932 по 1937 г. она выступала с рядом компаний по всему миру, исполняя партии классического репертуара и современных балетов М. Фокина, в 1932 г. ей аплодировали в Буэнос-Айресе, в 1934-м – в Австралии. В 1935 г. на сцене *Théâtre de l'Opéra-Comique* балерина представила главные партии в новых созданиях М. Фокина «Психея» на музыку С. Франка и «Мефисто-вальс» на музыку Ф. Листа. Спесивцева – автор книги «Техника балетного артиста» (*Technique for Ballet Artists*. London, 1967).

См.: Olga Spessivtseva. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Olga\\_Spessivtseva](https://en.wikipedia.org/wiki/Olga_Spessivtseva) (25.02.2025).

- <sup>31</sup> Павлова Анна Павловна (Матвеевна; 1881–1931), артистка балета. В 1891 г. была принята в Петербургское Театральное училище, педагоги А. Облаков, Е. Вазем, П. Гердт. В 1899 г. вошла в труппу Мариинского театра, с 1903-го первая солистка, с 1905-го балерина, начала брать уроки у Э. Чеккетти, в 1906-м удостоена звания «прима-балерина». Участница первого балетного Русского сезона С. Дягилева (1909). В 1910 г. Павлова перешла на положение гастролерши. В 1911-м был осуществлен первый полный сезон гастрوليрующей Труппы Анны Павловой.

- <sup>32</sup> Левинсону на память приходит поэма «Ива», которую А. де Мюссе включил в сборник «Ранние стихи. 1829–1835». Это впечатление поэта «о романсе об иве, исполняемом Дездемоной в “Отелло” Шекспира: несчастная Дездемона, подавленная бездумным гневом мавра, поет в четвертом акте, предчувствуя свое забвение и неминуемую смерть» (Le Saule /Poème/. URL: <https://www.litteratureaudio.com/livre-audio-gratuit-mp3/alfred-de-musset-le-saule-poeme.html> /28.02.2025/).

- <sup>33</sup> Авелин (Aveline) Альбер (1888–1968), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Всю свою профессиональную жизнь провел в Оперá. Окончив балетную школу при этом театре, присоединился к его труппе в 1905 г. и работал в ней до 1934 г. Он выступал в главных партиях на премьерах Л. Стаатса и И. Хлюстина, был партнером О. Спесивцевой в «Жизели» (1924), когда балет вернулся в репертуар, танцевал с К. Замбелли в «Двух голубях» (1912). Вместе с Замбелли Авелин руководил балетной школой (1920–1935), а затем, до 1956 г., самостоятельно. Вместе со Стаатсом помог вернуть уважение к танцовщикам-мужчинам в балетной труппе Оперá, где назначение женщин на мужские партии по-прежнему практиковалось. Авелин пользовался успехом и как балетмейстер спектаклей «Гризи» А. Томази (1935), «Эльвира» на музыку Д. Скарлатти (1937), «Остров Гранд-Жатт» на музыку Ф. Барлоу (1950) и пролог к «Галантной Индии» Ж.-Ф. Рамо (1952) – см.: Albert Aveline. URL: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/jean-georges-noverre-1727-1810/albert-aveline-dancer-choreographer-and-ballet-master> (13.02.2025).

- <sup>34</sup> Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

- <sup>35</sup> Опущена заключительная часть статьи, в которой говорится о кордебалете, исполнителях мимических ролей и декорациях.

- <sup>36</sup> *Levinson André*. Seconds débuts de Mlle Spessivtzeva. En Marge de Chopin // *Comœdia*. Paris, 1925. 16 févr. N°4439. P. 4.
- <sup>37</sup> «Танцевальная сюита», балет на музыку Ф. Шопена, оркестровка А. Мессаже и П. Видаля. Хореография И. Хлюстина. Костюмы Ж.-П. Пиншо-на. В главных партиях К. Замбелли и А. Авелин. Премьера состоялась 23 июня 1913 г. в Парижской опере. В 1925 г. балет был возобновлен с О. Спесивцевой в главной партии. Хореография Л. Стаатс в основном следовала постановке И. Хлюстина. Декорации В. Барбея. Первые спектакли шли на сцене Парижской оперы 12, 13 и 16 февраля – см.: *Theatres Lyriques. Opéra // Comœdia*. Paris, 1925. 12 fév. N°4535. P. 5.
- <sup>38</sup> *Staats (Staats) Leo* (1877–1952), французский артист балета, балетмейстер, педагог. С 1883 г. учился в балетной школе при Парижской опере, педагоги Л.-А. Мерант и Й. Хансен, дебютировал на сцене в возрасте 10 лет. В 1893 г. Стаатс вошел в труппу Оперы, с 1898 по 1909 г. ее первый танцовщик, один из постоянных партнеров К. Замбелли, с 1899-го преподавал в школе театра. В 1908–1909 и 1919–1926 гг. балетмейстер Оперы, в 1910–1914 гг. – *Le Théâtre des Arts*, на его сцене поставил балет-пантомиму «Пир паука» А. Русселя, либретто Ж.-А. Фабра (1913). Среди работ балетмейстера в Оперы: «Сидализ и Сатир» Г. Пьерне (1923) и «Праздничный вечер» на музыку Л. Делиба в аранжировке Г. Бюссера (1925), который иногда называют предшественником бессюжетных произведений Дж. Баланчина. Стаатс возродил в Оперы создания других хореографов, в том числе «Коппелию» (1912), «Сильвию» (после Меранта, 1919) и «Пери» (после Ж. Коралли, 1931). Он ставил также номера для мюзик-холла и ревю. Покинув сцену, открыл свою школу и преподавал в ней до конца жизни – см.: *Léo Staats*. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100526380;jsessionid=C322ACD146C351A22C3A0E6966488C6B> (09.02.2025).
- <sup>39</sup> *Рико (Ricaux) Гюстав-Оскар* (1884–1961), французский артист балета, педагог. В 1901 г. вошел в состав кордебалета Парижской оперы, в 1911-м покинул этот театр, с 1919 по 1931 г. снова выступал в его труппе. В 1928 г. он создал трио с Э. Фрессе ди Тиллио и Ж. Митти, они танцевали в *Casino de Paris*. Завершив карьеру танцовщика, Рико преподавал в школе при Парижской опере, отвечал за мужской состав, школу, а затем и труппу в целом. Среди его учеников: С. Перетти, П. Губе, Р. Пети, Ж. Бабиле, К. Бесси – см.: *Gustave Ricaux*. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Ricaux](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Ricaux) (13.02.2025).

<sup>40</sup> *Замбелли (Zambelli) Карлотта* (1875–1968), итальянская артистка балета, педагог. С 1884 г. училась в балетной школе *La Scala* у А. Вигано и Ч. Коппини, продолжила обучение в школе при Парижской опере у Р. Маури. Дебют Замбелли состоялся в 1894 г., балериной-звездой ее признали в 1898-м. Она произвела сенсацию в 1896 г., исполнив пятнадцать фуэте, никогда ранее не виданных в Париже (дивертисмент из оперы «Фаворитка»). Она задавала направление Парижской опере с 1898 до своей отставки в 1930 г., создавая главные партии в балетах Статса «Намуна» Лало (1908), «Жавотта» Сен-Санса (1909), «Испания» на музыку Шабрие (1911), «Царица пчел» («Пчелы» на музыку И. Стравинского, 1917), «Сильвия» (1919), «Тальони у Мюзетты» (1920), «Сидализ и Сатир» (1923), «Дафнис и Хлоя» Равеля. В 1901 г. в качестве приглашенной балерины Замбелли танцевала в Мариинском театре Петербурга Коппелию, Пахиту и свою первую Жизель. После ухода со сцены до 1955 г. она была старшим преподавателем в школе при Парижской опере – см.: Carlotta Zambelli. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803133347804> (25.02.2025).

<sup>41</sup> *Руссо, де Краппоне (Crappone) Угетта, Дамацио* – артистки кордебалета Оперы. Сведений о них найти не удалось.

<sup>42</sup> *Вальдо-Барбей (Valdo-Barbey)*, наст. фам. и имя *Барбей Вальдо-Луи* (1889–1964), французский рисовальщик, живописец, художник театра швейцарского происхождения. Учился у Э. Бюрнана и Ж.-П. Лорана в парижской Академии Жюлиана, совершенствовался у Ж. Девальера – см.: Louis Valdo-Barbey. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Valdo-Barbey](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Valdo-Barbey) (14.12.2024).

<sup>43</sup> Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

<sup>44</sup> *Levinson André. Jours de semaine // Comœdia*. Paris, 1925. 6 mars. №4462. P. 2.

<sup>45</sup> Речь ведется о «Вальпургиевой ночи» – балете из пятого акта оперы Ш. Гуно «Фауст».

<sup>46</sup> «Намуна», балет в 3 актах, 3 картинах на музыку Э. Лало. Хореография Л. Петипа. Декорации А. Рюбе, Ф. Шаперона и Ж. Лавастра; костюмы Э. Лакоста. Согласно анонсу газеты *Temps*, впервые показан 7 марта 1882 г. в Парижской опере (Spectacles et concerts // *Temps*. Paris, 1882. 7 mars. №7622). Возрожден Л. Стаатсом в новой хореографии в 1908 г. – см.: Namouna (Lalo ballet). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Namouna\\_\(Lalo\\_ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Namouna_(Lalo_ballet)) (04.03.2025).

- <sup>47</sup> «Ручей», балет в 3 актах, 4 картинах на музыку Л. Делиба и Л. Минкуса. Либретто Ш. Нюитера и А. Сен-Леона. Хореография А. Сен-Леона. Декорации Э. Деплешена, А. Рюбе, Ж. Лавастра, Ф. Шаперона; костюмы Лормье и Альбера. Премьера состоялась в Парижской опере в 1866 г. – см.: *La Source (ballet)*. URL: <https://www.divento.com/en/1876-la-source-ballet> (16.02.2025).
- <sup>48</sup> «Волшебная ночь», балет в 2 картинах на музыку Ф. Шопена, аранжировка Э. Вюллермоза, оркестровка Л. Обера. Сценарий Л. Бакста. Хореография Л. Стаатса. Постановка Ж. Руше. Декорации и костюмы Л. Бакста. Премьера в Парижской опере 31 декабря 1923 г. – см.: *Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. С. 220; La Nuit Ensorcelée*. URL: <https://dicteco.huma-num.fr/fr/article/41990> (17.02.2025).
- <sup>49</sup> «Безумная молодость», романтический балет в 2 картинах на музыку Л. Обера, 1923 г., декорации Л. Бакста. Не осуществлен, не входит в перечень работ Бакста для театра. Сохранилась рукопись, подписанная Бакстом, с многочисленными дополнениями и исправлениями автографов, касающихся постановки, декораций и костюмов нового балета. По существу это сценарный план одного из последних балетов художника для Парижской оперы. Он включает в себя эскизы декораций и пожелания к «музыкальному разделу», которыми он делится с композитором Обером и директором Оперы Руше – см.: Леон Бакст. Лот 282. URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/leon-bakst-1866-1924-peintre-decorateur-des-balle-282-c-d3641d3b64?srsId=AfmBOorE5NINEOnoSu8RJtEFK0CjhAqBnT2RRRcMFIZ6XhtKToa1IBjL> (10.02.2025).
- <sup>50</sup> Месье Денизар – артист кордебалета Оперы.
- <sup>51</sup> «Вальс маленькой собачки», называемый также вальсом Поттоцкой, – сочинение Ф. Шопена *Valse op. 64 N°1*.
- <sup>52</sup> Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

## Из давней студенческой практики

Несколько лет назад мне в руки попала зеленая «папка для бумаг». Под «бумагами» в данном случае подразумевалось вложение: склеенные, пожелтевшие от времени двадцать шесть листов под одной обложкой, представлявшей собой официальный бланк для студенческого отчета в ЛГИТМиКе (Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии). И обложка, и двадцать шесть листов исписаны очень аккуратным, хотя и разного «калибра» почерком. Это давний студенческий отчет о практике в Большом драматическом театре ныне очень хорошо известного театрального педагога Вениамина Михайловича Фильштинского<sup>1</sup>.



В.М. Фильштинский.  
1960-е гг.

По крайней мере три свойства этого документа делают его уникальным. Во-первых, достаточно подробно прописанные обстоятельства работы над спектаклем «Идиот» в Большом драматическом театре им. М. Горького в 1966 г.; во-вторых, из первых рук полученные свидетельства Розы Абрамовны Сироты<sup>2</sup>, которая являлась руководителем студенческой практики от театра; в-третьих, «захваченный» письменно, если можно так выразиться, момент проявления педагогических наклонностей студента, тоже впоследствии выдающегося педагога.

Юный Фильштинский присутствовал на репетициях второй редакции спектакля «Идиот» в течение небольшого срока – со 2 февраля по 9 апреля. Он застал начальные индивидуальные репетиции с артистами, потом «вступительную беседу» Г.А. Товстоногова (он и был постановщиком знаменитого спектакля), затем репетиции Р.А. Сироты с возможными исполнителями главной роли и с актером, эту роль в итоге сыгравшим, – И.М. Смоктуновским<sup>3</sup>, а также репетиции Товстоногова: общие репетиции на малой сцене, а потом и на большой, вплоть до технических репетиций, генеральной и премьеры (она состоялась 29 марта, но в отчете Фильштинского стоит 9 апреля – вероятно, до 9 апреля продолжался срок практики Фильштинского в БДТ). Подписи, свидетельствующие об окончании практики (студента и руководителя практики), поставлены на последней странице отчета с указанием даты: «10 июня 66 г.».





Р.А. Сирота

На последних страницах отчета нарисованы схемы планировок четырех картин: «Вагон», «У генерала», «У Иволгиных» и «У генеральши». Схемы вычерчены аккуратно и очень зримо, как вид на сцену сверху, – недаром Фильштинский учился в архитектурно-строительном институте. Указано расположение станков, антрактных занавесей, дверей, окон, предметов мебели. Эти рисунки вполне могут пригодиться при исторической реконструкции второй редакции «Идиота».

Как «ассистенту режиссера», студенту-практиканту Р.А. Сирота доверила только одно задание: «разработать поведение членов Рогожинской группы».

Отчет интересен и своей документальностью, но более всего – теми неординарными вопросами, которыми Фильштинский задается в процессе наблюдений и некоторого, скорее всего пассивного, участия в ходе постановки. Эти вопросы касаются режиссуры, методологии режиссера-педагога, вообще проблем современного театра. Уверенно звучат термины «этиюд», «действенный анализ» как приемы создания живого театра. Фильштинский замечает многое: и то, как актеры реагируют на замечания режиссера-педагога, и то, как складываются взаимоотношения постановщика и режиссера-педагога.

Возможные дублеры Смоктуновского – Владимир Рецептер<sup>4</sup> и Юрий Шевчук<sup>5</sup> – в отчете становятся «персонажами» несыгранной пьесы, так и не испытавшими успеха на сцене.

Привожу здесь работу В.М. Фильштинского полностью.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРА, МУЗЫКИ  
И КИНЕМАТОГРАФИИ  
ФАКУЛЬТЕТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
КАФЕДРА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Профессора Л.Ф. Макарьева<sup>6</sup>

Класс Р.Р. Суловича<sup>7</sup>

Прием 1965/66 года

Спектакль по роману Ф.М. Достоевского  
«ИДИОТ»

ОТЧЕТ

Студента IV курса факультета драматического искусства  
Фильштинского Вениамина Михайловича по производственной прак-  
тике (8 семестр) в Большом Академическом Драматическом театре им.  
Горького по разделу программы «Ассистент режиссера»

Руководитель практики от кафедры: В.Т. Васильчук

Руководитель практики от театра: Р.А. Сирота

1965/66 учебный год

г. Ленинград

I. Инсценировка романа, замысел и история создания спектакля  
«Идиот» в Большом драматическом театре

В 1957 г. Г.А. Товстоногов создал сценическую композицию по ро-  
ману Ф.М. Достоевского «Идиот» и осуществил по ней спектакль.

Спектакль имел очень большой успех, но прошел сравнительно  
небольшое число раз (чуть больше ста). В связи с этим, а также с за-  
просом на этот спектакль со стороны организаторов международного  
театрального фестиваля в Лондоне, было решено возобновить этот спек-  
такль. Практически это должно было быть не восстановление, а полно-  
ценная работа над этим спектаклем как над новым, ибо прошло много  
лет, изменился театр, изменился театр БДТ, изменился состав труппы  
(из прежних исполнителей ролей остались только Смоктуновский–  
Мышкин и Лебедев<sup>8</sup>–Рогожин).

Кроме того, условия фестиваля в Лондоне заставили театр резко  
сократить объем инсценировки. Это сокращение – первое новшество  
спектакля 1966 г. по сравнению со спектаклем 1957 г.

Второе новшество – новый принцип оформления (о нем подробнее в главе «Работа с художником»). Кроме этого, новая редакция спектакля отличается от прежней (как об этом писал Г.А. Товстоногов в некоторых газетах в дни премьеры) лаконизмом, более энергичными ритмами, динамичностью и т.д.

### II. Репетиции Р.А. Сироты

Большая часть репетиций спектакля «Идиот» была проведена Р.А. Сиротой (она же была режиссером первой редакции спектакля). Она начала беседы и репетиции с исполнителями роли Мышкина Рецепттером и Шевчуком еще до официального начала работы над спектаклем. (Официальное начало – вступительное слово Г.А. Товстоногова; он (к сожалению, для нас, практикантов) не высказался относительно замысла спектакля, а ограничился замечаниями по поводу изменений в инсценировке и спектакле по сравнению с первой редакцией.) Затем сразу пошла сверка текста и вслед за ней – конкретные и деловитые репетиции Сироты. Наибольшее количество времени (как в застольный период, так и в период работы на площадке) она потратила на исполнителей роли Мышкина Рецепттера и Шевчука, которые – увы! – так и не сыграли в течение первых 7–8 спектаклей. Работа с ними была трудной. Роль – сложнейшая, времени мало, да и оно делится на двоих. Шевчук – новый артист в театре (это его психологически зажимает). Вдобавок он зажимается от применения к нему новой для него методологии, терминологии и т.д. Оба исполнителя нервничают оттого, что вот-вот работа с ними прервется из-за прихода основного исполнителя – Смоктуновского. И, наконец, трудности чисто творческого порядка. Шевчук, по мнению Сироты, слишком нервен и слишком свылся с методом игры того театра, в котором он работал до БДТ, чего Сирота, естественно, допустить не может. Рецепттер слишком рационален, не может включиться в эмоциональный ряд, как считает Сирота. Репетиции с этими двумя актерами оборвались, когда пришел Смоктуновский (к сожалению, – потому что они, особенно Шевчук, стали делать бесспорные успехи). В этих репетициях Р.А. Сирота проявила великолепное понимание логики характера Мышкина, умение обострять и делать безукоризненно точным общение между персонажами. (Сцена «В вагоне»; сцена «У генерала»; работа со Стрельчиком<sup>9</sup>, с Ольхиной<sup>10</sup>). Сирота пользовалась у актеров большим авторитетом, и не случайно. Она прекрасно знает, что должен делать артист в данной



И.М. Смоктуновский — князь Мышкин. «Идиот». БДТ

сцене, чего он добивается, и что еще важнее – как артист может врать, делать не то, заниматься не тем и т.д. Поэтому подчинение актеров (в том числе крупных и опытных) ее воле было полным и, как мне кажется, полезным.

Не случайно также, что когда начал репетировать Г.А. Товстоногов, он относился к мнению Р.А. Сироты с большим доверием и неоднократно советовался с ней по поводу тех или иных мест спектакля.

*Характерные для Р.А. Сироты замечания на репетициях:*

«Раз идем большим куском – значит, драматургию этой сцены еще не нашли»;

«Современная технология – метод направленной импровизации»;

«Не надо идти от нуля. Лучше ошибаться, но эмоционально»;

«Тренируйте мысль, логику, оценку, оценки партнера (не допингуйте эмоции)»;

«Будьте в партнере; вы должны быть опрокинутым в партнера»;

«Не центрируйте сцену – играйте на партнера»;

«Мышкин опрокинут в Рогожина. Меньше всего озабочен собой, своим. Мышкин – огромная активность, но активность сердца, а не вообще активность. Идти за партнером. (Не торопиться с оценкой – оценка

может быть в три приема.) Чтобы быть свежим перед тем, как увидеть Рогожина, осмотрите комнату, стол и т.д. – *создавайте этюдное состояние*»;

«Эта картина требует напряженного внимания. Единственное, что держит эту картину – это напряженность и тонкость общения»;

«Не бросайте партнера!»;

«Действовать – значит влезать в партнера!»;

«Не нужно брать отдельных пауз на оценки. Оценивайте во время реплик»;

«Набирайте оценки»;

«Умение слушать на сцене – это умение понять, что происходит в партнере»;

«Подумайте из каких ощущений складывается эта логика»;

«Не пропускайте оценки партнера»;

«Это открытие для вас, а вы все пробалтываете...»;

«Здесь эмоциональный затор, а смысл теряется...»

### III. Работа актеров. Смоктуновский

В спектакле «Идиот» занято большое количество хороших актеров – и старых, и среднего возраста, и совсем молодых (Тарасова<sup>11</sup>, Сапожникова<sup>12</sup> и др.). Однако (в силу малого срока или по каким-то другим причинам) большинству из них не удалось в первое время найти себя в ролях. Не удавалось поначалу Дорониной<sup>13</sup> зажить в роли Настасьи Филипповны; не овладел ролью пока Борисов (Ганя). Очень интересно шел репетиционный процесс у Стрельчика и Ольхиной, но при выпуске спектакля они как-то потеряли уверенность...

Исключением был Смоктуновский, который, являясь автором своей роли, сам регулировал для себя репетиционный процесс. Смоктуновский умеет – и это мне кажется очень важным – когда нужно, репетировать вполсилы, когда нужно – в полную силу, когда нужно – «отдыхать» на репетиции. При этом его интересует, что происходит с партнерами, между партнерами и т.д. Таким образом, уже в репетиционный период он подготавливает себя к игре от партнеров, к существованию в партнерах по сцене. Конечно, особенностью работы над ролью Смоктуновского в данном случае было то, что это было все-таки восстановление уже сделанной ранее работы. Интереснее было бы проследить работу Смоктуновского над новой ролью (что он для нее берет из старых запасов, а что ему приходится воспитывать в себе вновь).



В.М. Фильштинский.  
1960-е гг.

#### IV. Репетиции Г.А. Товстоногова

##### *Замечания Товстоногова по ходу репетиции:*

«Все свои штуки Фердыщенко делает на холостом ходу. Подлинная, живая эмоция только во фразе “Разве можно жить с фамилией Фердыщенко”?»;

(Борисову) «При том же внутреннем посыле удержитесь на стуле максимально долго»;

«Чем дольше мы воздержимся от взрыва – тем выгодней»;

(Борисову) «Ганя спокойно прошелся, и в тот момент, когда казалось, все успокоилось, взорвался»;

«Нажить», «воспитать в себе» и т.д.;

(Я: «как?»)

«Достоевский – это никакого разгона, никакого подхода; каждая картина, каждая роль начинается с кульминации; все идет на пределе...»;

«Вы сейчас играете нервы вообще и враждебных людей, а Ганя, Варя и Нина Александровна – любимые друг другу люди»;

«Активно, легко, пробуйте. Репетиция – для того, чтобы не получалось, чтобы было плохо»;

«Подложите здесь – “ерунда”»;

«Не накачивайте, не нагружайтесь, а то у вас внутри вроде бы много, а снаружи ничего. А должно быть наоборот»;

«Играть нужно не данную фразу, а вперед»;

«Нельзя играть отдельно фразу, оценку, задачу»;  
«Надо быть занятым действием, а не словами. Надо слова играть как бы мимо»;  
«Вы набрали действие и выпустили, а действие должно расти»;  
«Давайте логику мысли. Не пробалтывайте ударные слова. А то получается “под правду”, а мысли нет»;  
«У вас перекидка репликами. Механическое пережидание, а партнера не чувствуете»;  
«Не нужно своими словами – мы не на том этапе»;  
«Особенность Достоевского в том, что каждая маленькая сценка – целая, законченная и максимально наполненная пьеса (в то время как в обычной пьесе есть подводящие бытовые места)»;  
«Эти “танцы” Лебедева не делайте отдельно, а вплетайте в монолог, чтоб не было дивертисмента».

### *Мизансценирование Г.А. Товстоногова*

Мизансцены выявляют, делают изобразительно видными взаимоотношения, состояния, ритм и т.д.

Мизансцена в паузе доигрывает, а вернее говоря, даже развивает то, что произошло при тексте.

Мизансцена и во время текста развивает мысль.

Взаимоотношения героев главным образом играют мизансценами.

Вообще Г.А. «выжимает» из мизансцены все. Постановка им спектакля – это в основном энергичное, развитое мизансценирование (по крайней мере, в данном случае – в «Идиоте», после периода работы Р.А. Сироты). Мизансценирование – стержень. Ритмическое, психологическое, звуковое усиление – это все идет параллельно и скорее подсознательно. Сам же Г.А. живет мизансценой в этот момент и ощущает происходящее пластически (может быть, это одна из причин того, как сложилось ослабление акцента на текст в театре Товстоногова).

### *Примеры мизансцен*

Выход Иволгиной (Призван-Соколова<sup>14</sup>). Актриса идет через всю сцену направо, затем налево к Мышкину. Получается пластическое выявление Иволгиной и укрупнение знакомства...

Эпизод Фердыщенко – безтекстовый эпизод, развернутый пластически...

Ход Гани к двери, затем он распахивает дверь сестре...

Князь и Рогожин в окружении группы Рогожина...

В то же время сознательная нетеатральность мизансцен...

Мизансцена – пружина (два этапа: сжатие и выкидывание):

Птицын разбирает письмо о наследстве... Тут ненужный в данный момент Мышкин не убирается на второй план (предложение Смоктуновского), а остается у стола – сидит человек, о котором забыли...

Далее важное, по моему мнению, замечание Товстоногова о комнатности мизансцен дома у Настасьи Филипповны...

Н.Ф. последний раз показывает деньги Ганьке.

Парадоксальность мизансцен.

Н.Ф.: «Хочешь Рогожина прогнать?» (подходит к сидящему Рогожину, прижимает его голову к себе, гладит). Смысл: «Рогожин – вещь, что хочу, то и сделаю».

#### *Игра вещей. Замечания Г.А. Товстоногова:*

«Рогожинская группа не должна предвосхищать оценку письма Салазкина. Наоборот – легкомыслие. Нужно создавать контраст по отношению к предстоящей оценке»;

«Достоевский требует доводить все до логического конца».

Эмоциональность Товстоногова. Способ подкидывать горячий подтекст.

#### V. Работа с художником

Художник спектакля – Лихницкая<sup>15</sup> (она же автор оформления 1957 г.). Оформление спектакля «Идиот», как мне кажется, не является синтезом «образное мышление художника + образное мышление режиссера». Скорее это утилитарное подчинение работы художника общим (и в известной степени формальным) требованиям режиссера: лаконизм, динамика перестановок и т.д. Но в самый, казалось бы, последний момент в оформление вносились большие изменения (отмена проекций; отмена строенной декорации в эпизоде «Покушение»). К удачным элементам оформления, как мне кажется, следует отнести прежде всего двери (слева и справа от зрителя).

#### VI. Работа с композитором

Композитор – Шварц<sup>16</sup>. Музыка спектакля написана еще к постановке 1957 г. Она (как, по-моему, и в большинстве спектаклей Товстоногова) – очень уместна, она удачно подчеркивает лирический смысл





В.М. Фильштинский. 1968

спектакля, эмоционально воздействует на зрителя. В музыке есть и тема чистоты Мышкина, и предчувствие трагической развязки. С другой стороны, есть основания и спорить с режиссером. Не слишком ли это «симфонично», в характере русской классики XIX в.? Ассоциируется с Чайковским. Тогда как Достоевский (мне кажется) более нервен, более мистичен, более подсознателен. Приходит в голову Скрябин или современные западные композиторы. Более жесткая инструментовка?..

#### VII. Сирота – Товстоногов – БДТ: методология проблемы

##### *(Отрывочные мысли)*

Сирота видит не молекулы, а атомы. Поэтому она имеет возможность строить (и проверять!) более непрерывное действие.

Сирота – мастер вскрытия логики сцены, логики характеров, логики общения, всего, что происходит сейчас в сцене.

Сирота – мастер сцепки, приспособлений.

Она строит естественное распределение актера в сцене, заставляет актера существовать в партнере и т.д.

Очевидно, что и Товстоногов обладает не меньшей психологической чуткостью. Они друг друга очень хорошо понимают, их понимает труппа БДТ и т.д.

И тем не менее, остаются у меня вопросы, проблемы, противоречивые ощущения. Остается некоторое «но».



Р.А. Сирота

«НО»

Остаются неясными (для меня) два мучающих вопроса:

1. Откуда берутся живые чувства?
2. Откуда берутся живые характеры?

Может быть, режиссер и не должен этим заниматься на репетициях?

Должен ли этим заниматься актер на репетициях?

Дома?

Или это само вырастает к концу работы из логики и объема сценических репетиций?

Или это берется актером из опыта уже сыгранных ролей, которые близки данной роли?

Или это актер автоматически (без особых домашних усилий) вызывает из опыта своей жизни?

Вычитывается актером в книгах?

Создается усилием воли через воображение?

Наконец, может быть, всего этого и не нужно? По крайней мере в БДТ, современном интеллектуальном театре это не нужно? Это театр жесткого и точного обобщения, в котором гораздо важнее то, что происходит в сию минуту между героями, нежели то, что в них есть уже помимо этого.

Это режиссерский театр. Может быть, слишком щедрое насыщение сценического действия соками живой жизни устарело? И слишком



Е.И. Горфункель

щедрое насыщение характерностью? В какой-то степени, думаю, это может быть и так. Но вряд ли в большой. Скорей всего (мне кажется) работа над живым, что должно быть принесено в спектакль, не снята с повестки дня. Скорей всего, эта работа должна все-таки происходить, но КАК?

Дома или в репетиционное время? Самим актером или актером под руководством режиссера? Задания артисту на дом? Этюды? Подготовительные этюды? Этюды по пьесе (действенный анализ)?

*Метод построения сценического действия на площадке есть.*

*Есть ли метод возбуждения живого в артистах?*

VIII. Что мне дала практика?

Конечно, очень много. Представление (пусть не очень глубокое) о том, как идет работа в лучшем современном Советском театре (по крайней мере, в одном из лучших – БДТ).

Более глубокое понимание методологии Р.А. Сироты. Некоторое представление о режиссерской практике Г.А. Товстоногова.

Представление о том, как работает И.М. Смоктуновский.

Новые размышления о театральном искусстве, о соотношении практики театра и «идеального искусства» (существует ли оно в более чистом виде? Наверное, существует). Размышления о соотношении

«идеального театра» и «современного театра». Проблема «театр и успех у зрителей». Требования театра к самому себе. Режиссер и труппа и т.д.

Практической работы с актерами Р.А. Сирота нам, практикантам, естественно, не доверила. (Правда, было одно задание – разработать поведение членов рогожинской группы.) Но она не держала нас в бессловесном созерцании, вела себя с нами демократично, уважительно относилась к нашим немногим замечаниям относительно того, что происходило на площадке. Это на деле вводило нас в ход репетиционной работы, заставляло думать, а не просто созерцать.

*10 июня 1966 г. Фильштинский*

(Прилагаются две схемы планировок к четырем картинам: «Вагон», «У генерала», «У Иволгиных», «У генеральши». Также прилагается подробная роспись занятий со 2 февраля до 9 апреля вплоть до генеральной репетиции и премьеры.)

\*\*\*

Много лет спустя (26 апреля 2024 г.) мы беседуем с В.М. Фильштинским:

**В.Ф.** Почему меня так взволновало то, что найдено Вами и что я прочел? Ведь это было так давно, я был еще студент. Даже называть год этой практики мне сейчас страшно. И вместе с тем мы можем вместе с вами улыбаться, читая, и даже смеяться...

Несколько лет назад, помимо того, что я учу артистов и режиссеров, я стал набирать магистратуру. Какую именно магистратуру я задумал и начал осуществлять? Обучать режиссеров-педагогов. Поначалу для всех это было немножко странно. Зачем выдумывать что-то помимо того, что уже есть? Но я заупрямился. Я внятно и, можно сказать, резко, разделил две режиссерские профессии: режиссер-постановщик и режиссер-педагог. И распространил это разделение на педагогику. Учить режиссеров-постановщиков и режиссеров-педагогов надо отдельно.

**Е.Г.** Сейчас Вы учите режиссеров-постановщиков?

**В.Ф.** Нет. У меня был курс режиссеров-постановщиков. Андрей Гончаров<sup>17</sup>, Женя Богинская<sup>18</sup>, Коля Русский<sup>19</sup>, Петя Чижов<sup>20</sup>, Даша Шамина – это режиссеры-постановщики. Режиссер-постановщик – человек, который ставит спектакль. Режиссер-педагог – это другая профессия, я потом объясню. Так вот, для меня основателем этой профессии, с моей точки зрения, была Роза Абрамовна Сирота. Когда она встретилась с Товстоноговым и они вместе создавали «Идиота» (это был их первый совместный



В.М. Фильштинский

спектакль), это было ни что иное, как рождение особой специализации в лице Сироты. Тогда именно стало понятно: «Ага! Режиссер-педагог – это одно, а режиссер-постановщик – это другое».

Кто-то может не согласиться с таким рассуждением и считать, что практика показывает, что режиссер должен уметь и ставить спектакль, и работать с актерами. Да, это тоже правда. В обычном театре чаще всего режиссер один, он за все отвечает: и ставит спектакль, и работает с актерами.

**Е.Г.** А такое совмещение возможно?

**В.Ф.** В одном лице? Да, многие подтвердят, что все это в одном лице вполне совмещается. У них своя правда, но у меня своя. Я был и режиссером-постановщиком десятков спектаклей, но я был и режиссером-педагогом у З.Я. Корогодского<sup>21</sup>. И Л.А. Додин был сначала режиссером-педагогом, а потом стал самостоятельным и колоссальным режиссером мирового уровня.

Что же я имею в виду? Почему так? Вот почему. Огромная задача стоит перед специалистом: поставить спектакль; огромная задача осмысления материала в целом, анализ пьесы в целом, работа с художником, работа с композитором. Также и колоссально сложная сценическая организация процесса. Это машина для любого театра. А режиссер-

педагог зачастую уединяется с артистом, берет на себя обязанности и право никуда не торопиться, он может уклониться на время от формы спектакля, которая лишь постепенно складывается. Ему надо сидеть с человеком, уединиться и углубляться в него, добиваться тончайших нюансов воображения, думания, физиологии.

**Е.Г.** Углубляться в героя?

**В.Ф.** Да, но тут начинается самое глубокое. Режиссер должен знать, что такое роман «Идиот» и кто такой Мышкин. Но он должен знать, и Роза Абрамовна Сирота знала, кто такой Иннокентий Михайлович. Ведь в итоге роль – это не простое, а порой сложнее и загадочное слияние личности персонажа и личности актера-человека. Это все впервые было сильно доказано в работе над «Идиотом». Замысел, инсценировка – это одно, а, уединившись с артистом, не торопясь, много часов, много дней этим заниматься – это не то что совсем другое, это особая работа. Как я называю – другое вдохновение.

Или вот еще что. Когда я ставлю спектакль, я сидеть не могу. Я на ногах. Я в легкой одежде. Ставить спектакль – не сидячая профессия. А работать с актером – сидячая, усидчивая. По собственному опыту я знаю, что есть два разные вдохновения. Поэтому когда мне предложили работать в магистратуре (там есть отделение режиссуры), я понял, что не могу за два года научить человека постановочной режиссуре. Я могу профессионала только углублять – и углубить, если у него есть общее представление о работе с актером.

**Е.Г.** Вы учите в магистратуре людей с высшим образованием?

**В.Ф.** Да! С высшим режиссерским или актерским образованием. И режиссеров, и актеров с высшим образованием. Ну, сейчас Н.В. Пахомова [ректор РГИСИ – Е.Г.] сказала, что юридически (по закону), к сожалению, мы имеем право брать человека с любым высшим образованием. Это очень странно, конечно, для режиссерско-педагогической профессии. Значит, например, беру химика с высшим образованием и доучиваю его до «простецкой» нашей профессии!

**Е.Г.** Вы говорите, что Сирота доказала необходимость режиссерско-педагогической профессии. Что Вы имеете в виду? Как она доказала?

**В.Ф.** Как доказала? А очень просто. Получилось, что Смоктуновский в замечательном спектакле замечательно играет. И потом он, кстати говоря, везде писал, что это она с ним так тщательно работала.

**Е.Г.** И потом он не раз приглашал ее для другой индивидуальной работы. И все же: Вы тоже считаете, что это ее заслуга Мышкин в «Идиоте»?

**В.Ф.** Спектакль – заслуга общая, но то, что он так хорошо играет, – конечно, прежде всего ее заслуга. И Вы верно напомнили, что потом, снимаясь в «Гамлете», репетируя другие роли, он всегда к Сироте обращался за помощью. Это тоже доказательство. Ведь артисту нужно, чтобы кто-то с ним в роль очень погрузился.

**Е.Г.** Актеру нужен проводник?

**В.Ф.** Можно и так сказать. Человек рождается, у него есть отец и мать. Человек рождается от двоих.

**Е.Г.** Можно ли сказать, что Товстоногов был отец, а Сирота – мать?

**В.Ф.** Да, так можно сказать. И то, что сейчас я руковожу магистратурой именно режиссерско-педагогической (это мое название, потому что меня звали абстрактно, для усовершенствования режиссерской профессии, без уточнения направления), – это влияние и Розы Абрамовны Сироты.

Конечно, Сирота и сама ставила спектакли. Немного, но ставила. Как удачный особо известен один в БДТ – «Цена» по пьесе Артура Миллера. Но потом она ушла во МХАТ, ее позвал Олег Ефремов, который хорошо понимал, для чего он ее берет. Он ее позвал не спектакли ставить, а выращивать артистов и с ними выращивать роли.

**Е.Г.** Вам не кажется, что Ефремов звал ее просто потому, что ему некогда и не хотелось возиться с отдельными актерами, с отдельными ролями. Он как бы сбрасывал все это на Сироту.

**В.Ф.** Нет, я думаю, что им руководило понимание того, как возник «Идиот». Я даже уверен в этом.

**Е.Г.** А как Вы сейчас работаете с магистрантами, как Вы их учите?

**В.Ф.** Во-первых, я с ними прохожу некий курс актерского мастерства. Фактически повторяю первый курс обучения актеров.

**Е.Г.** Независимо от того, насколько они уже обучены? Независимо от того, актер он или режиссер?

**В.Ф.** Независимо. Честно говоря, часто бывает и такое: приходят люди, хотя и с профессиональным образованием, но с компромиссным, необидительным.

**Е.Г.** Недоучившиеся или плохо учившиеся?

**В.Ф.** Неточно учившиеся.

**Е.Г.** Вы хорошо назвали – компромиссное образование.

**В.Ф.** Да. А иногда, между нами говоря, некоторых нужно переучивать. Соотносить их личное актерское образование с педагогической режиссурой не просто. По моему представлению, режиссер должен быть

хорошим, глубинным актером. Так редко бывало. По моему представлению, так должно быть всегда. Скорее чаще бывало, что режиссер был артистом так себе.

**Е.Г.** Товстоногов не был актером практически, но показывал гениально.

**В.Ф.** В нем был, конечно, актер, хотя я его тбилисского образования не знаю.

**Е.Г.** Он играл в ТЮЗе в Тбилиси, но из этого ничего не вышло.

**В.Ф.** Но все равно артист! Один выход на сцену значит много. Я выходил на сцену сперва у Дубровина<sup>22</sup> в ТЮТе, в абсолютно любительском театре. Однако во мне это осталось как важный опыт.

Режиссеру может не хватать данных, но он должен быть приличным артистом. Хотя бы внутренне. Ведь он, репетируя, должен сыграть каждую роль.

Итак, мы проходим обязательно первый курс, «основы живого сценического существования», а потом – работа над ролями, это уже второй курс. Более того, я постепенно какие-то отрывки, которые сами тянутся в целое, суммирую, чтобы они стали маленькими спектаклями. Сейчас традиционно занимаемся Чеховым (потом так же традиционно займемся Островским и Шекспиром). Трех великих имен достаточно. Одно – Островский – великое явление в масштабе России. Шекспир и Чехов идут во всем мире, во все времена.

**Е.Г.** Сколько у Вас человек в магистратуре?

**В.Ф.** В теперешней моей магистратуре аж двадцать шесть. Из них семь китайцев. Из девятнадцати оставшихся два вольнослушателя.

Набирать новых осенью в этом году буду меньше, не более двенадцати человек. Самое большее – четырнадцать.

**Е.Г.** Вы поняли, что прежний набор слишком большой?

**В.Ф.** Да. Вот Георгий Александрович Товстоногов мечтал, чтобы у него училось человек пять-шесть. Он прав. А мы слушаем его, да не слышим.

Я очень увлекся в этом наборе китайцами. Так что в следующем наборе будет десять китайцев и пять русских.

**Е.Г.** Видимо, магистранты объединяются каким-то материалом, скажем, вот «Чайкой», и Вы просто с каждым исполнителем отдельно прорабатываете роль?

**В.Ф.** Нет, там разные отрывки. Чехов! Сейчас в основном «Три сестры», хотя «Вишневый сад» тоже затронут. Из Островского – «Доходное



место», и неожиданно много Шекспира. Китайцы любят Чехова, но им ближе Шекспир, поэтому у них и «Ромео и Джульетта», и «Отелло». Кажется, «Отелло» впервые в нашем институте. И «Венецианский купец» их заинтересовал. Ну, и «Гамлетом» я всегда много занимаюсь.

Возвращаясь к началу нашего разговора: что такое в истории отечественного театра Роза Абрамовна Сирота. Мне интересно было вернуться к тому давнишнему времени. Сирота ведь работала и на нашем режиссерском курсе, у Сусловича. У меня особенно осталось в памяти, как мы делали спектакль по «Назначению» Александра Володина. Мой сокурсник Михаил Фалкин<sup>23</sup> (он работал на телевидении) очень увлекся этой тогда совсем новой пьесой. Она в ту пору одновременно ставилась в Современнике и у нас на курсе. Потом современниковцы приезжали смотреть, что у нас получается. Фалкин очень дружил с Розой Абрамовной. Мы все пробовали себя в режиссуре, ставили великих драматургов, например Миллера. А Фалкин выбрал Володина. Сначала был отрывок, который расширился до спектакля. Я играл главную роль, Лямина. А вторую роль, отрицательного персонажа, Куропеева, играл Леня Неведомский. Фалкин, естественно, показывал работу педагогам. И во время показа Сирота вдруг стала хохотать. С ее точки зрения, мой Лямин был внешне очень похож на самого Володина.

Я известен как сумасшедший, который проповедует этюдный метод. Об этом я пишу в книгах, но это, конечно же, большое упрощение.

Когда-то на наш курс пригласили Сироту. А Сирота уже была знаменита по работе с актерами в БДТ. И тогда в воздухе, хотя и очень слабо, стало витать понятие «этюдный метод». Теперь-то он является предметом моего постоянного пристального профессионального исследования, практики. Я помню, что слово «этюд» слышал от Розы Абрамовны сперва всего один раз. Она-то была пропагандистом другой методики – «живого театра». Тогда такое понятие восстанавливалось, благодаря именно Товстоногову, «живой театр» восстанавливался после так называемого «говорительного театра». Все это еще соединялось со временем, с XX-м съездом.

И вот, Роза Абрамовна либо сказала, либо я потом это вычитал в книжке, посвященной ее работе во МХАТе... Она как будто бы сказала на репетиции про одну сцену: «Тут нужен этюд». С этой точки зрения мне интересен мой отчет вдвойне. А пока еще о «живом театре».

Как ученик М.Г. Дубровина, проведенный у него двенадцать лет, с четырнадцати до двадцати шести, от прихода в ТЮТ до института,

я понимал, что такое живое ощущение театра. Он этому учил. Дубровин меня заставил читать К.С. Станиславского. С тех пор я продолжаю читать и знаю Станиславского прилично. Вообще Роза Абрамовна – «ощутитель» живого театра. В ее методике было очень важным соединить роль в пьесе с биографией актера.

**Е.Г.** Такая у нее была методика?

**В.Ф.** Конечно. Ее интересовало соотношение биографии человека с его нынешней жизнью. Что же касается понятия «этюд», впервые и настойчиво слово «этюд» вошло в театральную практику от Марии Осиповны Кнебель<sup>24</sup>. С ней я имел честь быть знакомым. А понятие этюдности и этюда я потом, прошу прощения, несколько расширил. Мария Осиповна имела в виду в основном только этюд по событиям пьесы. Впрочем, и о педагогическом творчестве Кнебель нужно еще думать и думать. У нас есть в институте один ее ученик – Андрей Андреев<sup>25</sup>. Он рассказывал, что она не была ни в какой степени формалисткой. Наоборот, она говорила: «Ладно, бог с ними, с терминами». У нас же порой бывает поклонение терминам.

**Е.Г.** Как я поняла из Вашего рассказа и из того, что Вы узнали от Сироты, самое главное для режиссера-педагога – это попытаться соединить биографию актера с биографией роли.

**В.Ф.** Абсолютно верно.

**Е.Г.** И все?

**В.Ф.** Это главное. Дальше развиваем...

**Е.Г.** Но как же соединить, например, биографию русского актера с личностью Шейлока? Человека, которого унижали, как еврея?

**В.Ф.** Но актер может играть не еврея, а, например, того же китайца. Например, японцы его иногда унижали как китайца. Ведь основным у Шекспира может быть расизм, или вообще жестокость, а не обязательно антисемитизм. Кстати, у нашего китайца эта тема получилась лучше, чем у русских студентов. Его Антонио по жестокости отношения к Шейлоку был ярче всех. Китайцы поняли это, у них и это есть в истории. Мы-то считаем их абсолютно добренькими, но достаточно вспомнить их культурную революцию.

Вообще артисту порою приходится влезать и в темные свои импульсы, такая уж профессия. Среди крупных актеров в темные импульсы своих героев отваживался эффективно залезать Олег Иванович Борисов. Когда-то я вел творческую встречу с ним, и он тогда говорил: «Ну, вот роль, в нем есть белые клавиши, а есть черные. Надо не бояться нажимать,

когда нужно, и на черные клавиши». Из наших выпускников таков талантливейший Андрей Зибров<sup>26</sup>. Он играл Лакки в «В ожидании Годо» у Юрия Бутусова. В кино он сыграл более девяноста ролей. Его продолжают и продолжают снимать. Олег Борисов и нынешний Андрей Зибров. Это актеры на роль Ричарда Третьего.

**Е.Г.** Режиссер-педагог занимается индивидуально с актером, но как это соединяется с замыслом режиссера-постановщика?

**В.Ф.** А вот в том же отчете о моей практике мне понравилось, что я заметил: как режиссер-постановщик и режиссер-педагог друг друга слышат. Как Товстоногов уважительно отвечает на замечания Сироты. Оба, режиссер-постановщик и режиссер-педагог, должны слушать друг друга как родные.

**Е.Г.** Вот Товстоногов ставит, у него есть замысел, но он же никогда не доводил его до актеров.

**В.Ф.** Предположим. Но я уверен, что с Сиротой он говорил о замысле. Думаю, они очень много разговаривали.

**Е.Г.** Значит, в идеальном случае у спектакля два режиссера. Разве сейчас бывают такие варианты?

**В.Ф.** Не знаю. Туминас последние год-полтора работал в Тель-Авиве, и там педагогом при нем была моя ученица Дарья Шамина. Рассказывают, что он был очень доволен, а она, в свою очередь, его просто боготворила.

Мне кажется, что к такому варианту постепенно подходит и Андрей Могучий. Могучий не только как режиссер, но и как педагог, по-моему, охотно сотрудничает с моими учениками. Например, ему очень помогает Андрей Феськов.

**Е.Г.** Он и актер хороший.

**В.Ф.** В том-то и дело – и актер хороший, и педагог состоявшийся.

**Е.Г.** На афише есть имена ассистентов режиссера, но это ведь не то, о чем мы говорим? Не режиссер-педагог?

**В.Ф.** Конечно. Я думаю, что покойный Валерий Николаевич Галендеев, пусть земля ему будет пухом, был выдающийся педагог сценической речи, однако в додинских спектаклях был рядом с Додиным – он не только педагог речи, он настоящий режиссер-педагог.

**Е.Г.** Но строки «режиссер-педагог» в афишах нету?

**В.Ф.** Зато пишут просто «режиссер» после режиссера-постановщика. Это, пожалуй, еще больше... У меня было очень интересное общение с Сергеем Юрьевичем Юрским. Когда-то я вел с ним творческую встречу

и спросил: «Сергей Юрьевич, а почему Вы педагогикой не занимаетесь?» Он ответил так: «Я начал этим заниматься, но мне было скучно, и я понял, что не имею права быть педагогом». Гениальный вывод. Если педагогу скучно, это не его профессия. Как написал Товстоногов в предисловии к книжке М.О. Кнебель «Поэзия педагогики» (сам ли он это сказал или цитирует Кнебель – не знаю), «педагог – это материнская профессия». Да, матери не может быть скучно с ребенком.

**Е.Г.** И все же, как Вы думаете, почему Юрскому стало скучно?

**В.Ф.** Да потому что он слишком актер, блистательный актер. Ему бы скорее играть, а не возиться с другим артистом. Или уж тогда он берет как режиссер Ф.Г. Раневскую, которой вообще не нужен педагог, и она сама замечательно играет. Не знаю, насколько он режиссировал Наташу [Тенякову – Е.Г.]. Кстати, я был на юбилее МХАТа, и там, в юбилейном спектакле, где играли Тенякова и Любшин, она играла замечательно.

**Е.Г.** Итак, Вы считаете, что спектакль с режиссером-педагогом обязательно лучше, чем просто с режиссером? Ставил Товстоногов «Три сестры», там Сироты не было.

**В.Ф.** Хотите мое мнение? Мне этот спектакль кажется не очень сильным, не лучшим из товстоноговских.

**Е.Г.** У многих было такое мнение. Мне куда больше понравились «Три сестры» Эфроса. Но все-таки товстоноговские «Три сестры» – значительное произведение. Или «Тихий Дон»? «Король Генрих IV»?

**В.Ф.** Думаю, ему все равно кто-то помогал. Надо бы посмотреть афиши. Да, сейчас режиссеры в одиночку ездят, много ставят, быстро ставят, но вы мне покажите, где у них артисты замечательно играют, тогда я скажу: «Да, можно и без режиссеров-педагогов обойтись!»

**Е.Г.** Как я поняла, каждая отдельно разработанная роль потом укладывается вместе...

**В.Ф.** Не потом, а сразу же. Речь ведь идет о тандеме.

**Е.Г.** В Вашем отчете есть удивительные и принципиальные вопросы, которые пришли в голову начинающему режиссеру, студенту: откуда берутся живые чувства, живые характеры? Пришли к Вам ответы?

**В.Ф.** Должен сказать, что волшебных слов у педагога – как говорил, по-моему, Владимир Викторович Петров<sup>27</sup>, «петушиного слова» – бывает и не находится, я не нашел... Где-то можешь найти для актера «петушиное слово», но зачастую не знаешь, что сказать. Создание живого на сцене по-прежнему остается самым трудным, увлекательным и сложным делом. Я исповедую этюдный метод, но это тоже не абсолютный

залог успеха, хотя он мне очень помогает, потому что сразу ставится вопрос о неукоснительном сочетании человеческой биографии самого актера с образом. Этюдный метод пошел от Станиславского, от него к Кнебель, потом и Зиновий Яковлевич Корогодский внес свою лепту. Кстати говоря, он тоже прошел через БДТ.

А что такое этюд? Однажды нам удалось сформулировать так: этюд – это «кусочек жизни». Но в том числе и моей, актера, личной жизни. Я опираюсь на то, что во мне есть живого и не до конца похожего на Чехова или Шекспира. Я люблю понятие «этюдность» очень! Сирота в этом процессе сыграла большую роль. Она была режиссером-педагогом, который не взывал к мастерству Смоктуновского, а напрягал его память о себе и знание собственной жизни.

Вот сейчас у нас идут упражнения на наблюдения за людьми, но мы развиваем это так: наблюдай за человеком, а потом наблюдай за собой, потом соединяй – и это уже этюд.

*Публ., предисл. и коммент. Е.И. Горфункель*

<sup>1</sup> Фильштинский Вениамин Михайлович (р. 1937) – режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры РГИСИ, автор книг «Открытая педагогика», «Заметки по случаю», «Открытая педагогика-2», «Театральная педагогика – дни и годы», «Свет для театра» (соавтор).

<sup>2</sup> Сирота Роза Абрамовна (1924–1995) – театральная педагог и режиссер. В БДТ им. М. Горького работала как режиссер-педагог на репетициях первой и второй редакции «Идиота» (1957, 1966), в спектаклях «Лиса и виноград» Г. Фигейредо, «Варвары» М. Горького, «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи, «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра» А. Володина, «Мещане» М. Горького, «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Также в 1968 г. поставила спектакль «Цена»; в сотрудничестве с режиссерами-постановщиками В.С. Андрушкевичем, И.П. Владимировым, Э. Аксером, Г. Опорковым, О.Н. Ефремовым работала в разных театрах страны и самостоятельно осуществила примерно двадцать постановок.

См.: «Роза Сирота». Книга воспоминаний о режиссере и педагоге. Составление и редакция Л.Н. Мартыновой и Н.А. Элинсон. СПб: Гиперион, 2001.

- <sup>3</sup> Смоктуновский Иннокентий Михайлович (1925–1994) – актер, народный артист СССР. Принят в БДТ им. М. Горького в 1956 г. В конце 1957 г. состоялась премьера «Идиота» по роману Ф. Достоевского, принесшая Смоктуновскому в роли князя Мышкина всесоюзную славу. Постановка Г.А. Товстоногова, режиссер Р.А. Сирота. Смоктуновский был уволен из театра в 1960 г. В 1966 г. приглашен в АБДТ им. М. Горького для исполнения роли князя Мышкина в возобновляемом «Идиоте» (вторая редакция), с которым театр гастролитировал в Париже и Лондоне.
- <sup>4</sup> Рецетпер Владимир Эммануилович (р. 1935) – актер, режиссер, педагог, писатель. Народный артист РФ. С 2006 г. художественный руководитель Государственного Пушкинского театрального центра в Санкт-Петербурге и театра «Пушкинская школа».
- <sup>5</sup> Шевчук Юрий Никитич (1927–1993) – актер, режиссер, заслуженный артист Грузинской ССР. Товстоногов пригласил его в БДТ, имея в виду Мышкина, в 1966 г. Но сыграть эту роль Шевчуку не пришлось. У него большой послужной список, его любили в Тбилиси, в русском Театре им. А. Грибоедова. Его очень любили и в Театральном музее Санкт-Петербурга, где он несколько лет (после тяжелой травмы, болезни и операции) работал в качестве ночного дежурного. О судьбе и ролях Ю.Н. Шевчука можно прочитать статью Ланы Гарон «Это все равно, как если бы мы никогда не узнали Остужева», напечатанную в ЛТЖ (1994, № 6).
- <sup>6</sup> Макарьев Леонид Федорович (1892–1975) – актер, режиссер, педагог, драматург, Народный артист РСФСР. Преподавать начал с 1935 г., с 1939 г. профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства ЛГИТМиК.
- <sup>7</sup> Суслович Рафаил Рафаилович (1907–1975) – театральный режиссер и педагог, заслуженный артист РСФСР. С 1963 г. преподавал на режиссерском отделении Ленинградского театрального института. В.М. Фильштинский учился в его классе с 1961 по 1967 гг.
- <sup>8</sup> Лебедев Евгений Алексеевич (1917–1997) – актер, педагог. Народный артист СССР. В БДТ пришел одновременно с Товстоноговым с 1956 г. В обеих редакциях «Идиота» (1957 и 1966 гг.) исполнял роль Рогожина.
- <sup>9</sup> Стрельчик Владислав Игнатьевич (1921–1995) – актер, педагог. Народный артист СССР. Играл в обеих редакциях «Идиота» – в 1957 г. роль Гани Иволгина, в 1966-м – генерала Епанчина.

- <sup>10</sup> Ольхина Нина Алексеевна (1925–2013) – актриса, заслуженная артистка РСФСР. С 1947 г. до конца жизни служила в БДТ. В первой редакции «Идиота» (1957) одна из исполнительниц роли Настасьи Филипповны, во второй редакции (1966) – генеральша Епанчина.
- <sup>11</sup> Тарасова Татьяна Алексеевна (р. 1937) – актриса, в БДТ с 1966 г. Заслуженная артистка РСФСР. Во второй редакции «Идиота» (1966) играла роль Аглаи Епанчиной.
- <sup>12</sup> Сапожникова Людмила Константиновна (р. 1942) – актриса. В БДТ с 1966 г. Во второй редакции «Идиота» (1966) играла роль Аделаиды Епанчиной.
- <sup>13</sup> Доронина Татьяна Васильевна (р. 1933) – актриса. Народная артистка СССР. В БДТ с 1959 г., во второй редакции «Идиота» (1966) – Настасья Филипповна.
- <sup>14</sup> Призван-Соколова Мария Александровна (1909–2001) – актриса, педагог. Народная артистка РСФСР. В БДТ с 1931 г. Во второй редакции «Идиота» (1966), по свидетельству В.М. Фильштинского, репетировала роль Нины Александровны Иволгиной.
- <sup>15</sup> Лихницкая Маргарита Михайловна (1912–1988) – театральный художник, автор сценографии двух редакций «Идиота» в БДТ.
- <sup>16</sup> Шварц Исаак Иосифович (1923–2009) – композитор. Народный артист РФ. Автор музыки к 35 спектаклям и 125 кинофильмам. Автор музыки к двум редакциям «Идиота» в БДТ (1957 и 1966 гг.).
- <sup>17</sup> Гончаров Андрей Юрьевич – режиссер. Ученик В.М. Фильштинского. Ставит спектакли в разных театрах в разных городах.
- <sup>18</sup> Богинская Евгения Андреевна (р. 1984) – актриса, режиссер (и режиссер-педагог), музыкант. Ученица В.М. Фильштинского. Педагог РГИСИ. С 2020 г. режиссер-постановщик Театра им. Ленсовета.
- <sup>19</sup> Русский Николай (1982–2023) – актер, режиссер, драматург. Ученик В.М. Фильштинского.
- <sup>20</sup> Чижов Петр – актер, режиссер. Ученик В.М. Фильштинского. Работает на разных площадках, участвует в театральных проектах.
- <sup>21</sup> Корогодский Зиновий Яковлевич (1926–2004) – режиссер, педагог, народный артист РСФСР. С 1962 по 1986 гг. – художественный руководитель ленинградского ТЮЗа. В 1990 г. создал Ленинградский Эстетический центр «Семья».
- <sup>22</sup> Дубровин Матвей Григорьевич (1911–1974) – режиссер, педагог. Заслуженный деятель искусств. Основатель и художественный руководитель Театра Юношеского Творчества в Ленинграде (1956–1973). Из ТЮТа

вышли Вениамин Фильштинский, Станислав Ландграф, Лев Додин, Сергей Соловьев, Виктор Ильичев, Борис Смолкин, Ефим Падве, Евгения Сабельникова, Николай Буров, Александр Галибин, Андрей Краско и многие другие актеры, режиссеры, театральные деятели.

- <sup>23</sup> Фалкин Михаил Валерьянович (1937–2017) – режиссер, а также режиссер ленинградского и петербургского телевидения. Однокурсник В.М. Фильштинского.
- <sup>24</sup> Кнебель Мария Осиповна (1898–1985) – актриса, режиссер и педагог, народная артистка РСФСР, доктор искусствоведения, педагог в Театральном училище им. М. Щепкина, с 1948 г. в ГИТИСе, с 1960 г. профессор кафедры режиссуры.
- <sup>25</sup> Андреев Андрей Дмитриевич (р. 1947) – в 1968–1973 гг. студент режиссерского факультета ГИТИСа, ученик М.О. Кнебель, театральный педагог и режиссер, ныне профессор кафедры режиссуры РГИСИ.
- <sup>26</sup> Зибров Андрей Юрьевич (р. 1973) – актер. Ученик В.М. Фильштинского. Работал в Театре на Крюковом канале, в Театре им. Ленсовета, Театре эстрады им. А. Райкина. Лауреат премии им. Вл. Стрельчика (1999) за роль Лакки в спектакле «В ожидании Годо», режиссер Ю. Бутусов.
- <sup>27</sup> Петров Владимир Викторович (1923–2007) – режиссер, режиссер-педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор СПбГАТИ.



# **Инна и Костя.**

## **Из истории науки о театре**

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

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

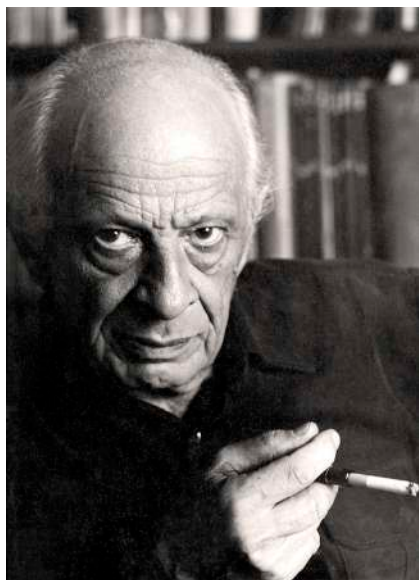
В отношении личного общения, с И.Н. мне повезло гораздо больше, чем с Рудницким, – она дарила меня своим дружеским расположением долгие годы. Рассказов про К.Л. было немало, но чаще всего возникал образ недавнего фронтовика в гимнастерке без погон, вылепленный абсолютно влюбленными словами. Будто не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

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

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

Между корешков на одной из книжных полок ушедшей в 2024-м И.Н. Соловьевой обнаружилось письмо, направленное ей К.Л. Рудницким в 1976 г. Оно рождено чувствами и мыслями, которые появились у К.Л. после прочтения трех статей И.Н. Эти тексты составляли части докторской диссертации Соловьевой, защищенной в Институте искусствознания в 1974-м. Много позже (в 1980–1994 гг.) они вошли в шеститомное издание режиссерских экземпляров К.С. Станиславского<sup>1</sup>.

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



К.Л. Рудницкий

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

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

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

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

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

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

В истории возникновения и становления режиссуры Рудницкий увидел сближение – эстетическое и тематическое – очень разных художников 1910-х гг. Ему казалось, что под поиски новой театральной выразительности Станиславским, Мейерхольдом и Таировым можно подвести единый знаменатель – традиционализм (привычно относимый историками исключительно к Мейерхольду, его публично провозгласившему). В последней своей книге он предпримет яркую попытку доказать, что в «Месяце в деревне» (с него К.Л. начнет хронологию театрального традиционализма) Станиславский преследовал задачу стилизации тургеневской эпохи<sup>2</sup>.

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

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

26.XI.76.

Дорогая Инна!

«Прошла пора одических поэм» и – прошла пора писем. Эпистолярным жанром все мы пользуемся, кажется, ради одной Раисы Беньяш<sup>4</sup>: иначе обидится. Но я вот понял, что по телефону – как обычно – не сумею выразить тебе *многие* чувства, которые вызвали у меня все твои последние работы о МХТ – от «Царя Федора» до «Трех сестер» и «Месяца в деревне», – и потребность именно написать тебе стала одолевать. Почему бы и не подчиниться этой потребности?! В конце концов, существуют же какие-то эмоции, невыразимые ни в телефонных разговорах, ни даже просто в разговоре «глаза в глаза». И есть в нашей работе, будничной, кропотливой и тяжелой, некий высший смысл, ради которого «издерживается жизнь» и о котором запросто не скажешь: неловко, не говорится как-то. Даже и вот еще что: будто ставится под сомнение наша бывалая, засаленная, профессиональная ремесленность: ведь все-то мы знаем, что почем, все умеем, каждый день гоним строку, ищем слова.

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

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

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



И.Н. Соловьева

(Хотя и это бесспорно.) А потому, что есть в них уже и не зависимое от предмета дыхание собственной, твоей авторской темы. И от того, конечно, желание, которое я тебе сто раз высказывал, чтобы они были собраны в книгу (пусть не сейчас, пусть после книги о Немировиче<sup>7</sup>, но – непременно!), становится особенно острым. Ибо это будет не просто и не только книга о МХТ или К.С., но и книга, в которой наше поколение – твоими устами – выскажет себя, свои надежды, верования и *возражения*.

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

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

А знаешь ли ты, что дочь Кошке еще жила в Староконюшенном и моя Таня<sup>8</sup> шила у нее лифчики? И что внучка Кошке Маринка Шадрина живет где-то рядом с нами на Аэрофлоте, очень красива, но, увы, лифчики шить не умеет? Она была Нейкина<sup>9</sup> подруга.

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

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

И я не прошу прощения за то, что письмо получилось длинное. Боюсь другого: что все-таки не сумел достаточно ясно выразить, *как* восхищаюсь тобой. А заодно и Верой<sup>10</sup>, ибо знаю, что ее энергия и воля – передаются тебе и живут тобою.

Целую тебя нежно и благодарно.

*Костя Рудницкий*

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

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

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

<sup>3</sup> Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского, т. 5, с. 55–56.

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





# АППЕНДИКС

Марина Токарева

**«Он заплатил за всех  
назначенную цену»**

*«Самоубийца» в постановке  
Николая Рощина на большой  
сцене МХТ*

Рецензия на спектакль «Самоубийца» в постановке Николая Рощина на большой сцене МХТ им. Чехова. Автор считает, что в спектакль режиссер впускает не только послы самого автора, но и тех своих предшественников, с кем вступает в неслышимый диалог, учитывая и пародируя. А спектакль МХТ очевидно наследует опыту Вс.Э. Мейрхольда.

*Ключевые слова:* «Самоубийца», Николай Рощин, МХТ им. Чехова, Николай Эрдман, Иван Волков

Ольга Егошина

**Уроки доктора Фауста**

В статье проанализированы недавние премьеры – Москвы и Красноярска. В столичном «Сатириконе» Сергей Тонышев поставил свою версию великой поэмы Гете, назвав ее «Как Фауст ослеп». А в Красноярском театре драмы им. Пушкина Олег Рыбкин, взяв «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, сделал протагонистами спектакля Фауста и Мефистофеля.

*Ключевые слова:* Гете, Пушкин, Олег Рыбкин, Сергей Тонышев, «Как Фауст ослеп», «Маленькие трагедии», Сатирикон, Красноярский театр драмы

Наталья Витвицкая

**Ловушка судьбы**

Автор статьи анализирует спектакль Юрия Бутусова «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (Старый театр, Вильнюс). В центре внимания – горькая философия и ошеломляющая эмоциональность режиссуры, а также сама конструкция пьесы Тома Стоппарда, режиссерская интерпретация текста, специфика его театральных приемов в работе с ним, актерские работы, визуальная поэзия спектакля. Исследуется и актуальность сценического высказывания. Предпринимается попытка анализа режиссерского мироощущения, явившего новые грани и изломы в этой постановке. *Ключевые слова:* Юрий Бутусов, Том Стоппард, театр абсурда, Розенкранц и Гильденстерн, Старый театр Вильнюса, режиссерский прием, визуальная и музыкальная драматургия

Александр Максов

**От Льва Иванова**

**до Юрия Бурлаки, или**

**Почти детективная история**

**«Щелкунчика»**

Собирать материалы по «Щелкунчику» балетмейстер Юрий Бурлака начал тридцать лет назад, когда ему в руки попала книга о Льве Иванове. Все эти годы он изучал историю самого произведения и его сценических версий. Реконструировал хореографию Льва Иванова в Японии в 2005-м. Вторую возможность предоставила Мексика –

в «Щелкунчике» танцевали воспитанники местной балетной школы и профессиональные актеры. Затем для Берлинского балета реконструировал версию Василия Вайнонена. В четвертый раз хореограф обращается к балету Иванова в 2024-м и выпускает полную редакцию спектакля на сцене Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича.

*Ключевые слова:* «Щелкунчик», балет, Юрий Бурлака, Лев Иванов, Василий Вайнонен, Самарский академический театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

Елена Янушевская

**Бессмысленное мученичество или бессмысленное насилие?**

*«Диалоги кармелиток»*

*в «Геликон-опере»*

Статья посвящена опере «Диалоги кармелиток» Франсиса Пуленка в постановке Дмитрия Бертмана, премьера которой состоялась в 2004 г. в Московском театре «Геликон-опера». Эта работа стала тогда первой постановкой оперы на русской сцене. Автор рассматривает спектакль в контексте мировой сценической истории оперы.

*Ключевые слова:* «Диалоги кармелиток», «Геликон-опера», Ф. Пуленк, Дмитрий Бертман

Евгения Кузнецова

**Сын за отца...**

В минувшем сезоне на столичной сцене появилось как минимум пять постановок «Гамлета» Шекспира,

но серьезно говорят только об одной – взбудоражившей всю театральную Москву. Это студенческий спектакль ГИТИСа «Я – Гамлет Ошибка» мастерской Олега Кудряшова в постановке Татьяны Тарасовой. Истории сыновей, взявшихся мстить за своих отцов – Гамлета, Лаэрта, Фортинбраса. Две из них заканчиваются трагически, нет сомнений в том, что и Фортинбрас обречен. Автору спектакля ясно, что в несчастьях детей виноваты отцы, ясно и то, что нельзя требовать от детей мщения.

*Ключевые слова:* «Я – Гамлет Ошибка», ГИТИС, Татьяна Тарасова, Шекспир, Ян Фабр, Хайнер Мюллер, Ингмар Бергман, Екатерина Злато-рунская

Лизавета Боровикова

**Разгадке жизни равносильна**

В статье автор рассказывает о четырех спектаклях VIII фестиваля «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры», который проходил в Москве в ноябре – декабре 2024 г. Это «Варшавская мелодия» Григория Козлова (театр «Мастерская», Санкт-Петербург), «Егорушкины птицы» Евгения Гельфонда (Новый Художественный театр, Челябинск), «Спектакль в селе Огрызове» Якова Рубина (Камерный драматический театр, Вологда), «Три сестры» Григория Лифанова (Севастопольский театр им. Луначарского). В работе исследуется преломление в них темы любви, ставшей сквозным мотивом фестивальной

программы и особенно ярко прозвучавшей в этих четырех постановках.

**Ключевые слова:** театральный фестиваль, обзор фестиваля, «Уроки режиссуры», Биеннале театрального искусства, Новый Художественный театр, НХТ, Камерный драматический театр Вологды, театр «Мастерская», Севастопольский театр драмы им. Луначарского, Леонид Зорин, Леонид Леонов, Вячеслав Шишков, Антон Чехов, «Варшавская мелодия», «Спектакль в селе Огрызове», «Гибель Егорушки», «Егорушкины птицы», «Три сестры», Евгений Гельфонд, Яков Рубин, Григорий Козлов, Григорий Лифанов

Анастасия Мокшанихина

### **Найденное место**

Обзор XII Международного театрального фестиваля спектаклей малых форм «Человек театра», проходившего в Челябинске с 26 февраля по 4 марта 2025 г. Его этический фундамент, все эти годы неизменный – человечность. Спектакли анализируются в контексте их сущностной, мировоззренческой взаимосвязи друг с другом. Тематический вектор фестивальной программы автор определяет как поиск духовной опоры.

**Ключевые слова:** театральный фестиваль, обзор фестиваля, «Человек театра», Новый Художественный театр, НХТ, Евгений Гельфонд, Александр Майер, Искандер Сакаев, Роза Хайруллина, Дина Корзун,

Степан Писахов, Николай Рубцов, Татьяна Бондаренко, Сергей Старостин, Владимир Кузнецов, Владимир Солоухин, Яков Рубин, «Сны моего отца», «Морожены песни», «Преступление и наказание», «Дунькино счастье», «Дядя Ваня», «Сорок первый», «Страсти по Торчалову», театр «Левендаль», «Театральный ковчег» в Дубраве, Театр Карелии, Владимирский театр, Камерный драматический театр Вологды, Донецкий музыкально-драматический театр

Мария Хализева

### **Точки Макберни**

Статья о режиссере Саймоне Макберни и его постановочных принципах, о его театре *Complicité*, о гастролях в России и интересе к русской истории и культуре, о разрыве и примирении с английским театром, о работе в драме, опере и балете, о моноспектакле в собственном исполнении.

**Ключевые слова:** Саймон Макберни, *Complicité*, режиссура, музыка, Джерард Макберни, Дмитрий Шостакович, Михаил Булгаков, тема экологии, «Улица крокодилов», «Шум времени», *The Encounter*, «Похождения повесы».

Федор Алаторцев

### **Сергей Курьшев – лицо**

#### **Малого драматического театра**

Жанр статьи – актерский портрет. Ее герой – Сергей Курьшев, «первый сюжет» Малого драматического театра – Театра Европы.

За тридцать с лишним лет Сергей Курышев сыграл в спектаклях Льва Додина роли доктора Стокмана и Войницкого, Платонова и Копенкина, Штрума и Глостера, Короля Лира и Петю Трофимова, Фирса и Тригорина, Фрэнка Суини и Кириллова... Курышев обладает уникальными умениями воплощать на сцене мысль во всей ее природе и эволюционной последовательности, рождение, развитие, эмоциональную отдачу от нее, и даже одержимость идеями. По мнению автора статьи, почти всегда С. Курышев воплощает на сцене образы интеллигентов со всеми их достоинствами и пороками.

*Ключевые слова:* Сергей Курышев, Лев Додин, МДТ, интеллигенция

Михаил Пашенко

### **Остров свободы**

*К открытию 50-го сезона  
Нового драматического театра  
и 75-летию Вячеслава Долгачева*

Обзорная статья посвящена 50-му сезону Нового драматического театра и 75-летию его художественного руководителя Вячеслава Долгачева. Автор рецензирует спектакли и доказывает, что В. Долгачев создал актерский, реалистический, психологический театр, словно пришедший из прекрасного прошлого. Однако его театр полон одухотворенных молодых лиц, современен эстетически и эмоционально.

*Ключевые слова:* Новый драматический театр, В. Долгачев, В. Станицын, Б. Львов-Анохин, «12 разгневанных

мужчин», «Маленький человек», «12 новелл о любви (анатомия отношений)», «Что угодно, или Двенадцатая ночь», «Чехов-проект», «Счастливы день»

Альберт Бондач, Илья Смирнов

### **Герой и его богиня: возможности современной интерпретации трагедии «Ипполит»**

Предмет исследования – классическое произведение Еврипида. Анализируя текст (различные переводы и греческий первоисточник), авторы приходят к выводу, что трагедия юного вольнодумца более всего убедительна и актуальна именно в изначальной еврипидовской версии. В статье показано, что пьеса может быть решена в традиции психологического театра.

*Ключевые слова:* Еврипид, «Ипполит», античная мифология, античный театр, древнегреческая трагедия, интерпретация классики

Александр Серенко

### **Перевод зарубежной пьесы как воплощение режиссерской трактовки: «Король Лир» Льва Додина**

В статье рассматривается вопрос взаимовлияния перевода зарубежной пьесы и режиссерского замысла на примере спектаклей Льва Додина «Король Лир», поставленных в 2006 и 2023 гг. в МДТ – Театре Европы. Важнейшей частью режиссерского решения, парадоксальной идеи Додина «пробиться

к поэзии через прозу», является прозаический перевод трагедии, специально созданный Диной Додиной. В статье анализируются специфические особенности перевода и спектаклей МДТ и то, каким образом перевод пьесы соединяется с режиссерским замыслом спектакля.

**Ключевые слова:** английская драматургия, современный театр, театральный перевод, «Король Лир», Уильям Шекспир, Малый Драматический Театр, Лев Додин, режиссура

Мариалуиза Феррацци

### **Первые итальянские**

### **балетмейстеры при русском**

### **дворе. Джованни Антонио Сакко**

В статье представлена попытка реконструкции русского турне танцовщика-хореографа Джованни Антонио Сакко, предпринятое в 1757–1762 гг. и оказавшее большое влияние на балетное искусство в России. Исследование этого вопроса долгие годы было – и по сей день остается, во многом – затруднено в силу того, что в XVIII в. был известен (и тоже посещал Россию) тезка героя статьи – итальянский актер комедии дель арте, знаменитый Труффальдино (Арлекин) Антонио Сакко (или Сакки, как называют его в некоторых источниках). Автор вносит ясность в проблемный вопрос, уточняет биографию Сакко-балетмейстера, обращается к малоизвестным прежде источникам. В работе воссозданы контуры личной

судьбы Д.А. Сакко и реконструирована деятельность труппы Локателли в Петербурге в XVIII в., в том числе – балеты Сакко.

**Ключевые слова:** Джованни Антонио Сакко, итальянские труппы в России, придворный театр, русский балет, оперы Локателли, балеты Антонио Сакко, итальянские балетмейстеры

Галина Коваленко

### **Вьетнамская трилогия**

### **Дэвида Рейба**

Статья посвящена драматической трилогии Дэвида Рейба – американского писателя, посветившего свои пьесы войне во Вьетнаме. Речь идет также о постановках всех трех произведений на сценах США разных лет.

**Ключевые слова:** Дэвид Рейб, война во Вьетнаме, «Боевая подготовка Пэвло Хаммела» (*The Basic Training of Pavlo Hummel*), «Палки и кости» (*Sticks and Bones*), «Стримеры» (*Streamers*), Аль Пачино

Надежда Мининкова

### **Основные темы и мотивы**

### **театроведения С.Н. Дурылина**

В статье рассматриваются основные темы и мотивы театроведения историка театра, театрального критика и педагога Сергея Николаевича Дурылина (1886–1954). Первая часть работы опубликована в журнале «Вопросы театра», №3–4 за 2024 г. Во второй части публикации доказывается, что театроведение не было случайным

зигзагом на его жизненном пути. Он пришел к нему органично и естественно. Анализ многожанрового театроведческого наследия Дурылина показал, что его основные идеи и принципы базируются на традициях отечественной и мировой классики, на единстве двух видов творчества – литературного и театрального. Точкой их соединения, живой сердцевинной, объединяющей литературу и театр, Дурылин считал актера. В обстоятельствах времени и места Дурылин проповедовал христианские идеалы и ценности. В этом состоит главная ценность его театроведения – и для новых поколений театроведов, и для современной науки о театре.

*Ключевые слова:* С.Н. Дурылин, творческий метод, классика сценического реализма, типология актерской игры, театральная критика, воссоздание актерской игры

Станислав Васильев

**Плач в театральной системе  
Ежи Гротовского на примере  
спектакля «Акрополь»**

В статье реконструируется спектакль Ежи Гротовского «Акрополь» и впервые предпринимается обстоятельное исследование плача как формо- и смыслообразующего элемента постановки. Автор доказывает, что плач является основой звуковой стихии спектакля. С помощью именно этого приема режиссер исследует жизнь человеческого духа, ищет точку соединения

времен и ведет зрителя к трансцендентному началу бытия. Анализ «Акрополя» погружен в контекст театральных поисков Гротовского и «прикреплен» к эволюции его театропонимания.

*Ключевые слова:* Ежи Гротовский, «Акрополь», Театр 13 рядов, Ришард Чесляк, польский театр, плач, ритуал, трансгрессия, Бедный театр, пластический театр, театральная антропология, паратеатральный опыт, трансцендентный акт, тело – память

Наталья Витвицкая

**Интерпретация классической  
драматургии: методология  
Юрия Бутусова**

Статья посвящена режиссерской методологии Юрия Бутусова, которой он следует, интерпретируя классическую драматургию в своих спектаклях. Приводя конкретные примеры, автор описывает этюдный метод, которым активно пользуется Бутусов; находит объяснение вольному обращению режиссера с текстом, констатирует построение Бутусовым нелинейного театра и его интуитивный подход в создании финальной структуры действия. Также уделяется внимание импровизационной подвижности в актерских работах и специфике задач, с этим связанных.

*Ключевые слова:* Юрий Бутусов, методология работы, нелинейный театр, импровизация, этюдный метод, «осколочная» драматургия



**Андрей Левинсон о балеринах  
русской школы: Карсавина,  
Трефилова, Спесивцева**

*Публикация, предисловие и комментарии С.Г. Сбоевой*

Впервые в России публикуются помещенные в парижской периодике работы: признание Левинсона «танцовщице поэтов» «В театре Могадор. Спектакль-гала Карсавиной» (*Comœdia*, 1922), очерк «Балерина Трефилова» («Звено», 1923), отзывы о положении и созданиях Спесивцевой в Парижской опере «Жизель, или Вилисы» (1924), «Второй дебют м-ль Спесивцевой. В стороне от Шопена» (1925) и «Будни» (1925, все три – *Comœdia*).

**Ключевые слова:** культурное наследие русского зарубежья, А.Я. Левинсон, Т.П. Карсавина, В.А. Трефилова, О.А. Спесивцева, взаимодействие национальных традиций

**Из давней студенческой  
практики**

*Публикация, предисловие и комментарии Е.И. Горфункель*

Публикация посвящена режиссеру и театральному педагогу В.М. Фильштинскому, а также проблемам режиссуры и педагогики. Статья состоит из предисловия, публикации отчета о студенческой практике В.М. Фильштинского в БДТ им. М. Горького и интервью с ним. В беседе упоминаются Г.А. Товстоногов, Р.А. Сирота, И.М. Смоктуновский и др. Особое внимание уделено вопросу о том, что значит «режиссер-педагог», чем он отличается

от режиссера-постановщика, проблемам театрального образования и режиссерской практики. Статья оснащена краткими справками об упоминаемых в публикуемом разговоре людях театра XX–XXI вв.

**Ключевые слова:** В.М. Фильштинский, Г.А. Товстоногов, Р.А. Сирота, театральная педагогика, проблемы режиссуры, театральное образование, режиссер-педагог, работа с актером

**Инна и Костя.**

**Из истории науки о театре**

*Публикация и предисловие*

*В.А. Щербакова*

Публикация письма К.Л. Рудницкого к И.Н. Соловьевой. К.Л. Рудницкий пишет о впечатлении, которое произвели на него четыре статьи И.Н. Соловьевой – «Федор», «Вишневым сад», «Три сестры» и «Месяц в деревне», – посвященные анализу режиссерских партитур К.С. Станиславского.

**Ключевые слова:** К.Н. Рудницкий, И.Н. Соловьева, К.С. Станиславский, режиссерские партитуры, Московский Художественный театр, «Царь Федор Иоаннович», «Вишневым сад», «Три сестры», «Месяц в деревне»

Marina Tokareva

**“He Paid the Price for Everyone”**

A review of *The Suicide*, directed by Nikolai Roshchin at the Moscow Art Theatre. The author suggests that Roshchin’s production enters into an unspoken dialogue with previous generations of directors, particularly drawing from the legacy of Vsevolod Meyerhold, while creating a modern reinterpretation of Nikolai Erdman’s satirical masterpiece.

*Keywords:* *The Suicide*, Nikolai Roshchin, the Moscow Art Theatre, Nikolai Erdman, Ivan Volkov

Olga Yegoshina

**Lessons from Doctor Faustus**

The article compares two recent premieres in Moscow and Krasnoyarsk. At the Satirikon Theatre in Moscow, Sergey Tonychev presented his own take on Goethe’s masterpiece, titled *How Faust Went Blind*. Meanwhile, in Krasnoyarsk, Oleg Rybkin staged *Little Tragedies* by Alexander Pushkin, turning Faust and Mephistopheles into central characters. The author explores the varying interpretations of the Faustian theme in these productions.

*Keywords:* Goethe, Pushkin, Oleg Rybkin, Sergey Tonychev, *How Faust Went Blind*, *Little Tragedies*, Satirikon Theatre, Krasnoyarsk Drama Theatre

Natalia Vitvitskaya

**The Trap of Fate**

In this analytical essay, the author examines Yuri Butusov’s production of *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* at the Old Theatre in Vilnius. The focus lies on the bitter philosophy, emotional intensity of Butusov’s direction, Tom Stoppard’s

dramatic architecture, and the unique theatrical techniques employed. Special attention is given to the relevance of the production’s message and the director’s worldview, unveiling new facets and ruptures in this staging.

*Keywords:* Yuri Butusov, Tom Stoppard, theatre of the absurd, Rosencrantz and Guildenstern, the Old Theatre in Vilnius, director’s technique, visual and musical dramaturgy

Alexander Maksov

**From Lev Ivanov to Yuri Burlaka: The Almost Detective Story of *The Nutcracker***

Ballet master Yuri Burlaka has spent thirty years piecing together the complex history of *The Nutcracker* and its stage versions, ever since he first discovered a book about Lev Ivanov. His reconstructions have taken him from Japan and Mexico to Berlin and, most recently, to the Samara Academic Theatre of Opera and Ballet in 2024, where Burlaka unveiled a complete edition of Ivanov’s choreography. The article traces Burlaka’s long journey of research and restoration, revealing unknown facets of this timeless ballet.

*Keywords:* *The Nutcracker*, ballet, Yuri Burlaka, Lev Ivanov, Vasily Vainonen, Samara Academic Opera and Ballet Theatre named after Dmitry Shostakovich

Yelena Yanushevskaya

**Meaningless Martyrdom or Meaningless Violence?**

*Dialogues of the Carmelites at Helikon-Opera*

Dedicated to Francis Poulenc’s *Dialogues of the Carmelites*, this piece examines Dmitry Bertman’s

groundbreaking 2004 staging at Moscow's Helikon-Opera – the first Russian production of this opera. The author places the production within the global stage history of the work, reflecting on its tragic power and contemporary resonance.

**Keywords:** *Dialogues of the Carmelites*, *Helikon-Opera*, Francis Poulenc, Dmitry Bertman

Yevgeniya Kuznetsova

### **The Son's Revenge**

In the past season, Moscow theatres staged at least five versions of Shakespeare's *Hamlet*, but one student production attracted particular attention: *I Am Hamlet Mistake*, directed by Tatyana Tarasova from Oleg Kudryashov's workshop at GITIS. The play explores the fate of sons avenging their fathers – Hamlet, Laertes, Fortinbras. Two of them end tragically, and there is no doubt that Fortinbras is also doomed. The performance questions the legacy of their fathers' guilt and the burden of revenge.

**Keywords:** *I Am Hamlet Mistake*, GITIS, Tatyana Tarasova, Shakespeare, Jan Fabre, Heiner Müller, Ingmar Bergman, Ekaterina Zlatorunskaya

Lizaveta Borovikova

### **The Enigma of Love**

The article reviews four productions featured at the VIII *Biennale of Theatre Art: Lessons in Directing Festival*, held in Moscow in late 2024. Among them are Grigory Kozlov's *Warsaw Melody*, Evgeny Gelfond's *Egorushka's Birds*, Yakov Rubin's *A Performance in the Village of Ogryzovo*, and Grigory Lifanov's *Three Sisters*. The author explores how the theme of love,

a central motif of the festival, is refracted and revealed most vividly in these four productions.

**Keywords:** theatre festival, festival review, *Lessons in Directing*, *Biennale of Theatre Art*, *the New Art Theatre (Chelyabinsk)*, Chamber Drama Theatre of Vologda, Theatre *Masterskaya*, Sevastopol Drama Theatre named after Lunacharsky, Leonid Zorin, Leonid Leonov, Vyacheslav Shishkov, Anton Chekhov, *Warsaw Melody*, *Performance in the Village of Ogryzovo*, *The Death of Yegorushka*, *Yegorushka's Birds*, *Three Sisters*, Evgeny Gelfond, Yakov Rubin, Grigory Kozlov, Grigory Lifanov

Anastasia Mokshanikhina

### **A Found Place**

This overview examines the 12th International Festival of Small-Form Theatre Productions *Chelovek Teatra*, held in Chelyabinsk in early 2025. The author identifies the festival's fundamental value – humanity – and investigates the spiritual and philosophical connections between the selected productions, framing the festival as a search for moral and emotional grounding.

**Keywords:** theatre festival, festival review, *Chelovek Teatra*, the New Art Theatre, Evgeny Gelfond, Alexander Mayer, Iskander Sakaev, Rosa Khairullina, Dina Korzun, Stepan Pisakhov, Nikolay Rubtsov, Tatyana Bondarenko, Sergey Starostin, Vladimir Kuznetsov, Vladimir Soloukhin, Yakov Rubin, *My Father's Dreams*, *Frozen Songs*, *Crime and Punishment*, *Dunkin's Happiness*, *Uncle Vanya*, *Forty-First*, *Passions for Torchalov*, the Lewendal theatre, *Teatralny Kovcheg* in Dubrava, Karelia

Drama Theatre, Vladimir Drama Theatre, Vologda Chamber Drama Theatre, Donetsk Musical and Drama Theatre

Maria Khalizeva

### **The McBurney Points**

This article examines the directorial style of Simon McBurney, his theatre company *Complicité*, and his rich connections to Russian culture and history. The author discusses McBurney's explorations in drama, opera, and ballet, his personal solo performances, and the philosophical and environmental themes underpinning his work.

**Keywords:** Simon McBurney, *Complicité*, directing, music, Gerard McBurney, Dmitri Shostakovich, Mikhail Bulgakov, environmental themes, *The Street of Crocodiles*, *The Noise of Time*, *The Encounter*, *The Rake's Progress*

Fyodr Alatortsev

### **Sergey Kuryshev – The Face of the Maly Drama Theatre**

This article offers an actor's portrait of Sergey Kuryshev, the leading figure of the Maly Drama Theatre – Theatre of Europe. Over the past thirty years, Kuryshev has portrayed a vast array of roles in Lev Dodin's productions: from Doctor Stockmann and Uncle Vanya to Platonov, Kopionkin, Shtrum, Gloucester, King Lear, Petya Trofimov, Firs, Trigorin, Frank Sweeney, and Kirillov. The author highlights Kuryshev's unique gift of conveying thought on stage in its full nature and evolution: from its inception to emotional culmination, and even the intoxicating power of an idea. In the author's view,

Kuryshev almost always embodies on stage the image of the Russian intellectual – with all its virtues and flaws.

**Keywords:** Sergei Kuryshev, Lev Dodin, MDT, intelligentsia

Mikhail Pashchenko

### **The Island of Freedom**

This review marks the 50th season of the New Drama Theatre and the 75th anniversary of its artistic director Vyacheslav Dolgachev. The author reflects on Dolgachev's legacy of creating an actor-centered, psychologically realistic theatre that feels as though it has emerged from a beautiful bygone age. At the same time this theatre combines classical integrity with youthful energy and modern sensibility.

**Keywords:** New Drama Theatre, Vyacheslav Dolgachev, Viktor Stanitsyn, Boris Lvov-Anokhin, *Twelve Angry Men*, *The Little Man*, *Twelve Stories About Love (An Anatomy of Relationships)*, *Twelfth Night*, *or What You Will*, *The Chekhov Project*, *A Happy Day*

Albert Bondach, Ilya Smirnov

### **The Hero and His Goddess.**

### **On the Possibilities of a Contemporary Interpretation of the *Hippolytus***

The article deals with classical tragedy of Euripides. The authors analyse various translations and the Greek original of this play and concludes that the tragedy of the young free-thinker is most convincing and actual in the original Euripides version. The article suggests that the play can be interpreted by means of the modern psychological theatre.

**Keywords:** Euripides, “Hippolytus”, classical mythology, ancient theatre, Ancient Greek tragedy, interpretation of classical heritage

Aleksandr Serenko

**Translation of a Foreign Play as the Embodiment of the Director’s Interpretation: Lev Dodin’s *King Lear* at the MDT – Theatre of Europe**

The article examines the issue of the mutual influence of the translation of a foreign play and the director’s idea using the example of Lev Dodin’s *King Lear* production staged in 2006 and 2023 at the MDT Theatre of Europe. The most important part of the director’s decision, Dodin’s paradoxical idea “to break through to poetry through prose” is a prose translation of the tragedy, specially created by Dina Dodina. The article analyzes the specific features of the translation and performances of MDT and how the translation of the play is combined with the director’s idea of the play.

**Keywords:** English drama, modern theatre, theatrical translation, *King Lear*, William Shakespeare, Maly Drama Theatre, Lev Dodin, stage directing

Marialuisa Ferrazzi

**The First Italian Ballet Masters at the Russian Court: Giovanni Antonio Sacco**

The article reconstructs the forgotten chapter of Russian ballet history – Giovanni Antonio Sacco’s tours in Russia between 1757 and 1762. Drawing from previously unknown sources, the author differentiates Sacco the ballet master from his more

famous namesake, the commedia dell’arte actor Antonio Sacco, and sheds light on the impact of Italian troupes and court theatre on the development of Russian ballet. The study of this subject has long been – and in many respects remains to this day – complicated by the fact that in the 18th century there was another figure of the same name, who also visited Russia: the Italian commedia dell’arte actor, the famous Truffaldino (Harlequin) Antonio Sacco (or Sacchi, as he is called in some sources). The author clarifies this complex issue, refines the biography of Sacco the ballet master, and draws on previously little-known sources. The study reconstructs the outline of Giovanni Antonio Sacco’s personal history and the activities of Locatelli’s troupe in 18th-century St. Petersburg, including Sacco’s ballets.

**Keywords:** Giovanni Antonio Sacco, Italian troupes in Russia, court theatre, Russian ballet, Locatelli’s operas, ballets by Antonio Sacco, Italian ballet masters

Galina Kovalenko

**David Rabe’s Vietnam Trilogy**

This article focuses on the dramatic trilogy of American playwright David Rabe, who depicted the Vietnam War in *The Basic Training of Pavlo Hummel*, *Sticks and Bones*, and *Streamers*. The author also discusses the stage history of these plays in the United States, including productions starring Al Pacino.

**Keywords:** David Rabe, the Vietnam war, *The Basic Training of Pavlo Hummel*, *Sticks and Bones*, *Streamers*, Al Pacino

Nadezhda Mininkova

### **Durylin's Theatre Criticism**

This article delves into the main themes and motives explored by Sergei Durylin – a theatre historian, critic, and educator. The first part of the article was published in No. 3–4 for 2024. In the second part the author proves that Durylin's engagement with theatre criticism was no mere serendipitous detour in his life journey. Rather, it emerged organically and inherently from his fundamental worldview and existential self-determination. A comprehensive analysis of Durylin's multifaceted theatrical legacy reveals that his core ideas and principles were rooted in the rich traditions of both Russian and world classical literature, embodying the synthesis of literary and theatrical creativity. Durylin regarded the actor – with their art of bringing literary characters to life – as the crucial link between these two realms, serving as the essential force that unites literature and theatre. In the context of Soviet society and its prevailing circumstances, Durylin employed theatrical analysis as a means of revealing Christian values to his audiences, both near and far, striving to instill them a deeper understanding and appreciation of these ideals.

*Keywords:* Sergei Durylin, creative method, classics of stage realism, typology of acting, theatre criticism, reconstruction of acting art

Stanislav Vasiliev

### **The Cry in Jerzy Grotowski's Theatre System: Akropolis case study**

The article reconstructs Jerzy Grotowski's legendary *Akropolis*

production and presents the first in-depth analysis of the motif of crying as a core structural and meaning-making element of it. The author argues that crying forms the sonic foundation of the performance, becoming Grotowski's way of exploring the human spirit, bridging times, and guiding the audience to a transcendent experience. The analysis is deeply contextualized within Grotowski's theatre experiments and evolving directorial vision. *Keywords:* Jerzy Grotowski, Acropolis, Theatre of 13 Rows, Ryszard Cieslak, Polish theatre, crying, ritual, transgression, Poor Theatre, plastic theatre, theatrical anthropology, paratheatrical experience, transcendental act, body-memory

Natalia Vitvitskaya

### **Interpreting Classical Drama: The Directorial Method of Yuri Butusov**

This article delves into the directorial approach of Yuri Butusov in his interpretations of classical drama. Through concrete examples, the author highlights Butusov's distinctive use of the sketch method, the liberal way in which he treats the texts, the construction of nonlinear narratives, and his intuitive shaping of dramatic structure. Special attention is paid to the improvisational freedom granted to actors and the unique challenges this poses for performers.

*Keywords:* Yuri Butusov, methodology of work, nonlinear theatre, improvisation, etude method, "fragmentary" drama

**Andrey Levinson on the Ballerinas of the Russian School: Karsavina, Trefilova, Spesivtseva**

*Text, foreword and commentary by Svetlana Sboeva*

For the first time in Russia, this publication presents Andrey Levinson's Parisian articles dedicated to the great ballerinas of the Russian school. It features his homage to Tamara Karsavina, "In the Mogador Theatre: Karsavina's Gala Performance," essays about Vera Trefilova, and his reflections on Olga Spessivtseva's performances in the Paris Opera. Through these rare materials, the author uncovers the cultural legacy of the Russian émigré community and its dialogue with European ballet.

**Keywords:** cultural heritage of the Russian émigré community, Andrey Levinson, Tamara Karsavina, Vera Trefilova, Olga Spesivtseva, interaction of national traditions

**From Student Practice: On Directing and Theatre Pedagogy**

*Text, foreword and commentary by Yelena Gorfunkel*

The publication reflects on the creative activity of director and theatre pedagogue Veniamin Filshchinsky. It includes excerpts from his student practice report at the Gorky Bolshoi Drama Theatre and an interview with him, touching on figures like Georgy Tovstonogov, Roza Sirota, and Innokenty Smoktunovsky. Special emphasis is placed on the concept of a "director-pedagogue" and its distinction from a "stage director," alongside with reflections on theatrical education and practice.

The author gives brief references to the artists of the 20th-21st centuries mentioned in the published conversation.

**Keywords:** Veniamin Filshchinsky, Georgy Tovstonogov, Roza Sirota, Innokenty Smoktunovsky, theatre pedagogy, problems of stage directing, theatre education, director-teacher, actor training

**Inna and Kostya. From the History of Theatre Studies**

*Publication and Foreword by Vadim Shcherbakov*

This publication presents a letter from Konstantin Rudnitsky to Inna Solovyova, in which Rudnitsky reflects on the profound impression made upon him by four of Solovyova's articles – *Fyodor*, *The Cherry Orchard*, *Three Sisters*, and *A Month in the Country* – each devoted to the analysis of Konstantin Stanislavsky's directorial scores.

**Keywords:** Konstantin Rudnitsky, Inna Solovyova, Konstantin Stanislavsky, directorial scores, Moscow Art Theatre, *Tsar Fyodor Ioannovich*, *The Cherry Orchard*, *Three Sisters*, *A Month in the Country*



**АЛАТОРЦЕВ ФЕДОР СЕРГЕЕВИЧ**

Выпускник ГИТИСа 2025 г.

*Контакты:* fedalat@mail.ru

**БОНДАЧ АЛЬБЕРТ ГРИГОРЬЕВИЧ**

Историк византийского права, архивист, специалист по греческой палеографии. Старший научный сотрудник Музея книги (НИО редких книг) РГБ, младший научный сотрудник отдела специальных исторических дисциплин ИВИ РАН, специалист 1-й категории отдела научно-справочного аппарата РГАДА.

*Контакты:* bondatch@mail.ru

**БОРОВИКОВА ЕЛИЗАВЕТА**

**ВАЛЕНТИНОВНА**

Выпускница театроведческого факультета ГИТИСа. Главный специалист Кабинета критики и театроведения ЦА СТД РФ. Автор статей в изданиях: «Вопросы театра. *Proscenium*», «Театральный журнал», «Страстной бульвар, 10», «Дом актера» и др.

*Контакты:*

lizavetaborovikova00@gmail.com

**ВАСИЛЬЕВ СТАНИСЛАВ АНАТОЛЬЕВИЧ**

Режиссер. Аспирант Московской государственной академии хореографии. Лауреат Государственной премии Чувашской Республики в области литературы и искусства. Член Гильдии театральных режиссеров России.

*Контакты:* urastas@rambler.ru

**ВИТВИЦКАЯ НАТАЛЬЯ**

**АЛЕКСАНДРОВНА**

Театральный критик, журналист, помощник художественного руководителя театра «Студия театрального искусства», член Ассоциации театральных критиков России, аспирант Государственного института искусствознания, постоянный автор изданий «Ведомости», «Экран и сцена», «Сноб» и др.

*Контакты:*

natalia.vitvitskaya@gmail.com

**ГОРФУНКЕЛЬ ЕЛЕНА ИОСИФОВНА**

Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).

*Контакты:* egorfunkel@mail.ru

**ЕГОШИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА**

Профессор, доктор искусствоведения. Заведующая Научно-исследовательским сектором Школы-студии МХАТ. Театральный педагог. Автор курса лекций по истории русского драматического театра XX в. Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др. Арт-директор фестиваля «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры».

*Контакты:* ovegoshina@rambler.ru

**КОВАЛЕНКО ГАЛИНА ВЯЧЕСЛАВОВНА**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ. Историк театра, театральный критик, переводчик. Автор монографии «Театр Эдварда Олби» (2020), ряда статей. В ее переводе с английского опубликованы монографии М. Эсслина «Театр абсурда» (2010), «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля» Марии Шевцовой (2014), пьесы Д. Хуана, Т. Уильямса, Г. Пинтера, М. Бартлетта.

*Контакты:* galinadrama@mail.ru

**КУЗНЕЦОВА ЕВГЕНИЯ БОРИСОВНА**

Театровед, окончила ЛГИТМиК и аспирантуру ВНИИ искусствознания. С 1996 по 2020 г. — завлит, помощник художественного руководителя московского театра «Современник». Автор-составитель и редактор нескольких изданий, посвященных истории «Современника». Доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств ГИТИСа. Заслуженный работник культуры РФ.

*Контакты:* totska@mail.ru



### **МАКСОВ АЛЕКСАНДР ИГОРЕВИЧ**

Балетный критик, обозреватель журнала «ПРО танец», специальный корреспондент журнала «Балет», координатор международных балетных фестивалей, заведующий литературной частью театра «Русский балет», автор книг о деятелях балетного театра, член экспертных советов «Золотой Маски», «Гвоздя сезона» и др.

*Контакты:* maxov3@mail.ru

### **МИНИНKOBA НАДЕЖДА НИКОЛАЕВНА**

Аспирант кафедры истории театра России ГИТИСа, специалист по связям с общественностью ВТУ (института) им. М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре. Автор статей в журналах «Гуманитарный акцент», *Methodi et praxis*, сборниках «Молодой ученый – перспективная наука», «Источниковедение и культура: человек и окружающая среда».

*Контакты:*

mininkova.nadezhda@mail.ru

### **МОКШАНИХИНА АНАСТАСИЯ АЛЕКСЕЕВНА**

Студентка театроведческого факультета ГИТИСа (курс Н.А. Шалимовой). Член молодежного жюри театральных фестивалей, лабораторий, форумов: «Дни Островского в Костроме», «ЭХО БДФ», «Человек театра», «М. @rt. контакт» и др. Автор публикаций в блоге театральных критиков СТД и «Театральном журнале».

*Контакты:*

mokshanikhinaa@mail.ru

### **ПАЩЕНКО МИХАИЛ ВИКТОРОВИЧ**

Филолог, свободный исследователь, музыкальный критик. Автор статей по истории русской, немецкой и английской литературы и книг «Сюжет для мистери: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна; 2018) и «Оперный бал Елены Образцовой: документальная биография» (2023), составитель и ком-

ментатор тома статей А.Н. Веселовского «Избранное: Легенда о Св. Граале» (2016).

*Контакты:* misha\_pa@hotmail.com

### **СБОЕВА СВЕТЛАНА ГЕОРГИЕВНА**

Театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств. Автор монографии «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (2010); составитель, автор предисловия и комментариев, литературный редактор переводов книг «Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930» (2018) и «Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936» в 2-х т. (2023); автор исследований о творческом методе А.Я. Таирова, серии статей для энциклопедии «Национальный драматический театр России. Александринский театр: Актеры и режиссеры (2020); публикатор трудов основоположников науки о театре.

*Контакты:* bgrach@rambler.ru

### **СЕРЕНКО АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ**

Режиссер, преподаватель кафедры сценической речи РГИСИ. Факультет актерского искусства и режиссуры, кафедра сценической речи. Научный руководитель – Елена Игоревна Черная, профессор кафедры сценической речи РГИСИ, кандидат искусствоведения.

*Контакты:* aleks.sashas1995@yandex.ru

### **СМИРНОВ ИЛЬЯ ВИКТОРОВИЧ**

Историк, журналист, публицист. Автор книг «Время Колокольчиков: жизнь и смерть русского рока» (1994), «Прекрасный дилетант» (1999) и др., а также статей о театре (журналы «Театр» и «Вопросы театра», газета «Экран и сцена» и др.), литературе, рок-культуре.

*Контакты:* brickinthewall@mail.ru

**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. Уроки режиссуры».

*Контакты:* mtokareva08@mail.ru

**ФЕРРАЦЦИ МАРИАЛУИЗА**

Почетный профессор русского языка и литературы при Падуанском университете. Основные сферы научных интересов: развитие прозаических, драматургических и поэтических жанров и их теоретическое определение в русской культуре XVII–XVIII вв.; русско-итальянские и западноевропейские литературные и театральные связи в XVIII в. (см., например, «Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen» fra Inghilterra, Germania e Russia, a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati, Padova University Press, Padova, 2014). Особое внимание уделяет итальянскому театру в петровской и послепетровской России (статьи в итальянских и русских изданиях: о Гольдони на русской сцене; о петербургском турне Пьетро Пертичи; о театральных теориях Луиджи Риккони в России эпохи Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны; о комедии дель арте и пьесах Кальдерона; об итальянском вкладе в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича; монографическое исследование «Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. 1731–1738» М.: Наука, 2008).

*Контакты:*  
marialuisa.ferrazzi@unipd.it

**ХАЛИЗЕВА МАРИЯ  
ВАЛЕНТИНОВНА**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра

Государственного института искусствознания, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».

*Контакты:* mkhalizeva@yandex.ru

**ЩЕРБАКОВ ВАДИМ  
АНАТОЛЬЕВИЧ**

Историк театра, кандидат искусствоведения. Заведующий Сектором изучения и публикации театрального наследия Вс. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Главный редактор журнала «Вопросы театра. Proscaenium».

*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».

*Контакты:*  
yelenayanushevskaya@gmail.com

## About authors

### **ALATORTSEV FYODR**

GITIS graduate 2025.

Contacts: fedalat@mail.ru

### **BONDACH ALBERT**

Senior Researcher at the Museum of Books of the Russian State Library, Junior Researcher at the Department of Auxiliary Sciences of History of the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, 1st Category Specialist at the Department of Scientific and Reference Apparatus of the Russian State Archive of Ancient Acts. Historian of Byzantine Law, Archivist and Greek Palaeographer.

Contacts: bondatch@mail.ru

### **BOROVIKOVA YELIZAVETA**

Graduate of the Theatre Studies Department of GITIS. Chief specialist of the Cabinet of Criticism and Theatre Studies of the Theatre Union of the Russian Federation. Author of articles in *Voprosy Teatra*, *Proscaenium*, *Teatralny Zhurnal*, *Strastnoy Bulvar*, *10, Dom Aktiora*, etc.

Contacts:

lizavetaborovikova00@gmail.com

### **FERRAZZI MARIALUISA**

Honorary Professor of Russian Language and Literature at the University of Padua. Her primary research interests include the development of prose, dramatic, and poetic genres and their theoretical definitions within 17th–18th century Russian culture; Russian-Italian and broader Western European literary and theatrical connections in the 18th century (see, for example, *Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen fra Inghilterra, Germania e Russia*, edited by M. Ferrazzi and A. Mingati, Padova University Press, Padova, 2014).

She devotes special attention to the history of Italian theatre in Petrine and post-Petrine Russia, with publications in both Italian and Russian scholarly editions – on Goldoni's works on the Russian stage, on Pietro Pertici's tour of St. Petersburg,

on Luigi Riccoboni's theatrical theories in Russia during the reigns of Anna Ioannovna and Yelizaveta Petrovna, on commedia dell'arte and the plays of Calderón, on the Italian contribution to Western European influences in the early plays of Tsar Alexei Mikhailovich. She is also the author of the monographic study *Commedia dell'arte and Its Performers at the Court of Anna Ioannovna, 1731–1738* (Moscow: Nauka, 2008).

Contacts: marialuisa.ferrazzi@unipd.it

### **GORFUNKEL YELENA**

Theatre critic, theatre historian, PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), A. Kugel Prize winner (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

### **KHALIZEVA MARIA**

PhD in Art History; Senior Associate at the Theatre Sector at State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkrani i Stseny*.

Contacts: mkhalizeva@yandex.ru

### **KOVALENKO GALINA**

PhD in Art History, Professor at the Department of Foreign Art at the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). Theatre historian, theatre critic, and translator. Author of the monograph *The Theatre of Edward Albee* (2020) and a number of articles. Her translations from English include Martin Esslin's *Theatre of the Absurd* (2010), Maria Shevtsova's *Lev Dodin and the Maly Drama Theatre: The Making of a Production* (2014), as well as plays by David Hwang, Tennessee Williams, Harold Pinter, and Mike Bartlett.

Contacts: galinadrama@mail.ru

### **KUZNETSOVA YEVGENIYA**

Theatre studies specialist. Graduate of Leningrad State Institute of Theatre, Music, and Cinematography (now RGISI) and the postgraduate program at the State Institute for Art Studies. From 1996

to 2020, she worked as literary manager and assistant to the artistic director at the Sovremennik Theatre in Moscow. She is the author, compiler, and editor of several publications dedicated to the history of Sovremennik. Associate Professor at the Department of Performing Arts Production and Management at GITIS. Honored Cultural Worker of the Russian Federation.

Contacts: totska@mail.ru

#### MAKSOV ALEXANDER

Ballet critic, contributor to *PRO Dance* magazine, special correspondent for *Ballet* magazine, coordinator of international ballet festivals, head of the literary department at the Russian Ballet Theatre, author of books on prominent figures of ballet theatre, and member of expert panels for the *Golden Mask*, *Season's Highlight*, and other awards.

Contact: maxov3@mail.ru

#### MININKOVA NADEZHDA

Doctoral student of the Russian Theatre History Department at GITIS, PR manager at the Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia. Contributor to such journals as *Gumanitarny Aktsent* and *Methodi et Praxis*, and such edited volumes as *Young Scientist — Promising Science* and *Source Studies and Culture: Human and the Environment*.

Contacts: mininkova.nadezhda@mail.ru

#### MOKSHANIKHINA ANASTASIA

Student of the Theatre Studies Department at GITIS (Nina Shalimova's workshop). Member of the youth jury of theatre festivals, laboratories, forums such as *Days of Ostrovsky in Kostroma*, *ECHO BDF*, *Chelovek Teatra*, *M. @rt. contact* and others. Author of publications in the blog of theatre critics of the Theatre Union of the Russian Federation and in the *Teatralny Zhurnal*.

Contacts: mokshanikhinaa@mail.ru

#### PASHCHENKO MIKHAIL

Philologist, independent researcher, and music critic. Author of articles on the history of Russian, German, and English literature, as well as the books *A Plot for a Mystery Play: Parsifal – Kitezh – The Golden Cockerel (The Historical Poetics of Opera on the Eve of Modernism)*, 2018) and *Elena Obraztsova's Opera Ball: A Documentary Biography* (2023). He is also the compiler and commentator of the collected volume of A. N. Veselovsky's essays *Selected Works: The Legend of the Holy Grail* (2016).

Contacts: misha\_pa@hotmail.com

#### SBOEVA SVETLANA

Theatre studies specialist, PhD in Art History, Senior Researcher at the Theatre Department of the Russian Institute for the History of the Arts. Author of the monograph *Tairov. Europe and America: International Tours of the Moscow Kamerny Theatre, 1923–1930* (2010); compiler, author of the preface and commentaries, and literary editor of the translated volumes *Andrei Levinson. Writings on Theatre. 1913–1930* (2018) and *The Moscow Kamerny Theatre through the Eyes of the Russian Émigré Community, 1922–1936* in two volumes (2023); author of research on Alexander Tairov's artistic method; contributor of a series of articles for the encyclopedia *The National Drama Theatre of Russia. The Alexandrinsky Theatre: Actors and Directors* (2020); publisher of foundational works in the field of theatre studies.

Contacts: bgrach@rambler.ru

#### SERENKO ALEKSANDR

Theatre director, lecturer of the Stage Speech Department at the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). Academic advisor — Yelena Chernaya, PhD in Art History, professor of the Stage Speech Department, Russian State Institute of Performing Arts (RGISI).

Contacts: aleks.sashas1995@yandex.ru

## About authors

### SHCHERBAKOV VADIM

Theatre historian, PhD in Art History. Head of the Department for the Study and Publication of Vsevolod Meyerhold's Theatrical Legacy at the State Institute for Art Studies. Editor-in-chief of the journal *Voprosy Teatra. Proscenium*.

Contacts: vadshcher@gmail.com

### SMIRNOV ILYA

Historian, journalist, publicist. Author of books (*Bells Time: the Life and Death of the Russian Rock* (1994); *The Wonderful Dilettante* (1999), and others), as well as of numerous articles on theatre, literature, rock culture.

Contacts: brickinthewall@mail.ru

### TOKAREVA MARINA

Theatre critic and journalist. Author of numerous articles and the books *Konstantin Raikin: A Romance with Theatre* and *The Stage Between Earth and Sky*. Recipient of the Russian Union of Journalists Award for Excellence in Journalism. Artistic Director of the festival *Biennale of Theatre Art: Lessons in Directing*.

Contacts:

mtokareva08@mail.ru

### VASILIEV STANISLAV

Stage director. Postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography. Laureate of the State Prize of the Chuvash Republic in the field of literature and art. Member of the Guild of Theatre Directors of Russia.

Contacts: urastas@rambler.ru

### VITVITSKAYA NATALIA

Theatre critic, journalist, assistant to the Artistic director of the Studio of Theatre Art, member of the Russian Theatre Critics Association, postgraduate student at the State Institute for Art Studies, regular author of articles in *Vedomosti*, *Ehkrani i Stseny*, *Snob* and others.

Contacts: natalia.vitvitskaya@gmail.com

### YANUSHEVSKAYA YELENA

PhD in Philosophy, art critic, and publicist. In 2023, she was included in the longlist of the All-Russian Literary and Critical Prize *Furious Vissarion* and the Fazil Iskander Prize longlist for her poetry book *On Behalf of the Blue Butterfly*. Finalist of the *I Am a Fighter in This World* Prize named after V. G. Belinsky in the category of *Theatre Criticism*.

Contacts:

yelenayanushevskaya@gmail.com

### YEGOSHINA OLGA

Professor, Dr. habil. in Arts. Head of the Research Sector at Moscow Art Theatre School. Lectures on the history of the Russian Drama Theatre of the 20th century at Moscow Art Theatre School. Author of books: *Innocent Smoktunovsky's Actor Notebooks*, *The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium*, *Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.

Contacts:

ovegoshina@rambler.ru

# PRO PRESENT

|                      |     |                                                                                                                     |
|----------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>stage opening</i> | 10  | Marina Tokareva<br><b>“He Paid the Price for Everyone”</b>                                                          |
|                      | 24  | Olga Yegoshina<br><b>Lessons from Doctor Faustus</b>                                                                |
|                      | 34  | Natalia Vitvitskaya<br><b>The Trap of Fate</b>                                                                      |
|                      | 42  | Alexander Maksov<br><b>From Lev Ivanov to Yuri Burlaka:<br/>The Almost Detective Story of <i>The Nutcracker</i></b> |
|                      | 54  | Yelena Yanushevskaya<br><b>Meaningless Martyrdom<br/>or Meaningless Violence?</b>                                   |
|                      | 64  | Yevgeniya Kuznetsova<br><b>The Son’s Revenge</b>                                                                    |
| <i>festivals</i>     | 78  | Lizaveta Borovikova<br><b>The Enigma of Love</b>                                                                    |
|                      | 88  | Anastasia Mokshanikhina<br><b>A Found Place</b>                                                                     |
| <i>main persons</i>  | 102 | Maria Khalizeva<br><b>The McBurney Points</b>                                                                       |
| <i>close-up</i>      | 138 | Fyodr Alatortsev<br><b>Sergey Kuryshev – The Face<br/>of the Maly Drama Theatre</b>                                 |
|                      | 156 | Mikhail Pashchenko<br><b>The Island of Freedom</b>                                                                  |

|                                       |     |                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>experience<br/>and reflections</i> | 174 | Albert Bondach, Ilya Smirnov<br><b>The Hero and His Goddess.<br/>On the Possibilities of a Contemporary<br/>Interpretation of the <i>Hippolytus</i></b>                                 |
|                                       | 198 | Aleksandr Serenko<br><b>Translation of a Foreign Play as the Embodi-<br/>ment of the Director's Interpretation:<br/>Lev Dodin's <i>King Lear</i> at the MDT –<br/>Theatre of Europe</b> |

## PRO MEMORIA

|                         |     |                                                                                                                                                                    |
|-------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>theátro</i>          | 218 | Marialuisa Ferrazzi<br><b>The First Italian Ballet Masters<br/>at the Russian Court: Giovanni Antonio Sacco</b>                                                    |
| <i>theatre stories</i>  | 238 | Galina Kovalenko<br><b>David Rabe's Vietnam Trilogy</b>                                                                                                            |
|                         | 264 | Nadezhda Mininkova<br><b>Durylin's Theatre Criticism</b>                                                                                                           |
| <i>studies</i>          | 300 | Stanislav Vasiliev<br><b>The Cry in Jerzy Grotowski's Theatry System:<br/><i>Akropolis</i> case study</b>                                                          |
|                         | 320 | Natalia Vitvitskaya<br><b>Interpreting Classical Drama:<br/>The Directorial Method of Yuri Butusov</b>                                                             |
| <i>our publications</i> | 328 | <b>Andrey Levinson on the Ballerinas of the Rus-<br/>sian School: Karsavina, Trefilova, Spesivtseva</b><br><i>Text, foreword and commentary by Svetlana Sboeva</i> |

- 358     **From Student Practice:  
On Directing and Theatre Pedagogy**  
*Text, foreword and commentary by Yelena Gorfunkel*
- 384     **Inna and Kostya.  
From the History of Theatre Studies**  
*Publication and Foreword by Vadim Shcherbakov*

## APPENDIX

- 394     Annotations  
          About authors



# вопросы театра PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков

Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Корректор: А.И. Стрелкова

Переводчик: О.А. Абрамова

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 театральности 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](mailto: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](mailto:proscenium@yandex.ru)