

2025 № 3-4



---

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

---

*вопросы театра*  
**PROSCAENIUM**





*вопросы теория*  
**PROSCAENIUM**

Министерство культуры Российской Федерации  
Государственный институт искусствознания



**РЕДАКЦИЯ:**

**Главный редактор**

В.А. Щербаков

**Редакторы**

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. № 3–4. – М.: Государственный институт  
искусствознания, 2025. – 480 с., ил.

ISSN 0507-3952

© Государственный институт искусствознания, 2025

© Вопросы театра. *Prosaenium*, 2025

# ПРО НАСТОЯЩЕЕ

<i>зеркало сцены</i>	10	Ксения Стольная <b>«Курьер». Милости и жертвы</b>
	24	Анастасия Воронкова <b>В плену обломовщины</b>
	32	Лизавета Боровикова <b>«Никто ни вас, ни нас не запомнит...»</b>
	40	Евгения Кузнецова <b>Счастье в стоптанной обуви</b>
	46	Екатерина Омецинская <b>«Ромео и Джульетта» – режиссерские вариации, или Шекспир для всех и каждого</b>
<i>фестивальное</i>	64	Надежда Мининкова <b>МЕЛИХлюндия, или XXV Международный фестиваль «Мелиховская весна»</b>
	80	Анна Шестакова <b>Хорошо вам тут живется?</b>
<i>крупным планом</i>	102	Анастасия Соколова <b>МАМТ в поисках новых форм</b>
	120	Анастасия Воронкова <b>Демонические образы и перформативные опыты в репертуаре актера БДТ им. Г.А. Товстоногова Андрея Феськова</b>
<i>опыт и размышления</i>	146	Наталия Никуличева <b>Принципы и содержание метода развития психической энергии актера, разработанного А.С. Демидовой</b>

- 166 Галина Коваленко  
**Теннесси Уильямс:  
«Записная книжка Тригорина»  
и драматический этюд Треплева**
- взгляд  
на нечто* 178 Виктор Ткачев  
**К досье постдрамы.  
Эстетические способы деперсонализации  
человека**

## PRO КНИГИ

- 202 Дмитрий Трубочкин  
**Гений и «память рода»**
- 210 Вадим Максимов  
**Новое переосмысление старого**
- 220 Антон Дёмин  
**Ключ к богатой казне**
- 224 Наталья Старосельская  
**«Забывшие следы чьей-то глубины»**

## PRO MEMORIA

- феатрон* 232 Ирина Климова  
**Брюссельский Оммеганг,  
сцена Блискапов, *Speelhuysen*.  
К проблеме изучения**
- 266 Людмила Старикова  
**Кто автор описания «комедий»,  
виденных русскими послами  
во Флоренции в 1660 г.?**

<i>театральные истории</i>	280	Диляра Гусейнова <b>Пути и формы европеизации театра Египта на рубеже XIX–XX вв.</b>
	290	Ольга Маркарьян <b>«Чудо святого Антония» в театре на Офицерской (1906): трагическое и комическое в формировании методологии Мейерхольда</b>
	306	Наталья Вагапова <b>Пражская группа артистов МХТ: попытка восстановления истории</b>
	328	Максим Гудков <b>«Бронепоезд» по-мейерхольдовски: постановка пьесы Вс. Иванова в Калифорнии (1930)</b>
	360	Константин Черкасов <b>И никого не стало. К истории первой постановки «Семена Котко»</b>
<i>штудии</i>	384	Наталья Исаева <b>Режиссер А.М. Лобанов и его роль в развитии драматического театра</b>
	414	Владимир Колязин <b>Вокруг Петера Штайна. Предыстория начала</b>
	426	Ирина Цимбал <b>Шекспир в Швеции</b>
<i>чтобы помнили</i>	440	Ольга Егошина <b>«У меня родился сын, которому дано имя Мхат...»</b>

## **АППЕНДИКС**



**PRO НАСТОЯЩЕЕ**

Ксения Стольная

## **«Курьер». Милости и жертвы**

**На площадке «Сокол» Центра драматургии и режиссуры появился спектакль Владимира Панкова «Курьер» – первая сценическая версия повести Карена Шахназарова, больше известной по одноименному фильму 1986 г. Постановка, созданная в духе саунддрамы, вроде бы дает картину жизни периода перестройки – хотя раскрашенную, интонационно взбалмошную даже, – но обращена она не в прошлое, а в сейчас и в то, что вовсе не имеет временных границ. Дерево спектакля корнями идет из конкретного момента истории, а кроной цепляется за спасительную вечность.**

Вопреки ожиданиям, сравнение со знаменитым фильмом оказывается едва ли уместным – Владимир Панков не дает к этому повода, совсем уж далеко от него отойдя. Совпадает разве что сюжет, и то не целиком. В центре событий – Иван Мирошников. Родители развелись, отец уехал в Африку с новой спутницей, экзамены в институт провалены, и мать-учительница устраивает его курьером в редакцию журнала «Вопросы познания». По работе юноша знакомится с семьей профессора Кузнецова, с его дочерью Катей у героя случается «дружба накануне романа», не слишком счастливая для обоих и кончающаяся расставанием. Мотив противостояния поколений в постановке сохранен, а в остальном – почти одни различия. Может быть, не главные, но существенные – ритм, темперамент, тональность. Из атмосферы фильма намеренно выпущен кислород – в спектакле же ощутим его пьянящий избыток. Там действие движется медленно, тихо, нарочито вяло (жить некуда и, значит, незачем спешить), а здесь оно клокочет, бурлит, кипит. Вместо упрямой на глубине эмоциональности – карнавальные выплески чувств. Эта версия определенно веселей, но и страшнее намного.

Гораздо ближе спектакль примыкает к повести, опубликованной в 1982 г., хотя и тут не без расхождений, подчас радикальных. Тем не менее, как и в первоисточнике, сценическое повествование ведется, в основном, от лица Ивана (Александр Фокин). Герой оказывается направлен и внутрь действия, где заново переживает события, и вовне – рассказывает о случившемся зрителям, глядя им в глаза. Пространство это позволяет: в зале всего несколько рядов, вплотную приближенных к сильно вытянутой по горизонтали сцене (художник Максим Обрезков).

Серые блоки «забора Лахмана»<sup>1</sup> постоянно перестраиваются, всякий раз реорганизуя сценографию. Дом Ивана оказывается то слева, то справа, то по центру, равно как и квартира Кати; иногда все перемещается в редакцию или на улицу. Протяженность площадки на первый взгляд не кажется необходимой – зоны мест действия на ней не фиксированы. Однако удлиненность создает видимый образ большого странного мира, в котором расплзается жизнь, и герой мечется от края к краю – почти буквально. В одном из первых эпизодов, когда разводятся родители, он кричит: «Было обидно за маму!» – и бежит к ней; «...но я мог понять отца!» – устремляется в другую сторону, простирая руки. Повторяет это много раз, все быстрее и быстрее, пока не заходится в танце (хореограф Екатерина Кислова), видимо, спасаясь от чувства раскола. И внезапно замирает в тишине – оглушительной от резкого обрыва громкой музыки

(действие сопровождается – точнее, участвует в нем – живой оркестр, расположившийся на балконе над сценой. Композиторы – Артем Ким, Сергей Родюков).

Этой темпоритмической нитью прошит весь спектакль, построенный на резком монтаже контрастов – звуковых, пластических, интонационных. Как в музыкальном сочинении, одна тональность борется с другой. Шальной апрельский дух сменяется сумрачной ноябрьской сиротливостью и наоборот, а условные минор и мажор то толкают друг на друга, то сосуществуют одновременно. Например, после проваленного экзамена в институт Иван пускается весело танцевать под «На заре» группы «Альянс» – учиться ему, видимо, не очень-то хотелось. Но вдруг мелодия становится тоскливой, а он продолжает двигаться так, будто ничего не изменилось. Когда Иван отправится по поручению редакции к Кузнецовым и ему откроет Катя (Надежда Мисякова / Мария Роскошо), снова вспыхнет «На заре», а сами герои выгнутся в зеркальных позах, будто их бьет электрический разряд. И тут же начнет повторяться одна нота – беспокойный ноющий звук.

Молодость, любовь, сама жизнь отчаянно и буйно пляшут в спектакле, праздная самое себя; но как внезапно распускаются цветы радости – так же мгновенно увядают. Это сообщает действию конфликтную динамику – оно подвижно, как ртуть. «Прерванность полета», возведенная в принцип, вызывает тревогу.

Время и пространство спектакля слоятся. Невольно вспоминается Арсений Тарковский: «Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке». На основную, так сказать, малую реальность, где разворачивается история Ивана, наплывает «большая жизнь»: телевизор непрерывно транслирует передачи 80-х гг. (видеохудожники – Мария Линдер, Павел Гандель). Работает, в основном, без звука, присутствие его почти не акцентируется. Внешний мир – фон, но он есть и в конце концов затребует не только внимания, но и жертв. В эфире – и Вячеслав Бутусов, чья песня «Я хочу быть с тобой» в различных аранжировках звучит в постановке и является одним из ее лейтмотивов – наряду с «На заре» и «Музыкантом» Константина Никольского; и речь Михаила Горбачева на партийном съезде; и вышедшее задолго до перестройки, в 1962 г., «Иваново детство», необходимое здесь для рифмы между Иваном из фильма Андрея Тарковского и Иваном из спектакля Владимира Панкова – к обоим придет война, к каждому своя. Собственно войне тоже дан голос: ТАСС сообщает о вводе войск в Афганистан



А. Фокин – Иван Мирошников. «Курьер». Центр драматургии и режиссуры.  
Фото Е. Морозовой

(анахронизм, конечно, – в действительности это случилось в 1979 г.), а затем – телевизор переносится в центр сцены и включается звук – показывают встречу с воинами-афганцами. Ведущие наседают: «Пройдет время, потомки спросят: “Что вы делали в Афганистане?”» Сильные, молодые мужчины, пришедшие с войны, растеряны. Робко объясняют: это был долг перед родиной, они давали присягу, таков приказ.

К слову, в повести об этом ничего не сказано. А в фильме, в самом его финале появляется вернувшийся домой солдат, и Иван встречается с ним взглядом. В спектакле мы увидим этот кадр на телеэкране, и словно бы прямо с него на сцену шагнет военный с чемоданом в руке (Виталий Васильев). Так материализуется экранная хроника. Война войдет в судьбу главного героя и призовет за собой. Ни в повести, ни в фильме он не уходит в армию, а в этой истории – уйдет.

Есть и другой слой в спектакле – ирреальный. Он усиливает недоброе чувство, что жизнь, в которую входит Иван, изначально воспалена, в ней пульсирует опасный нарыв; наделяет действие гулким, несколько зловещим отзвуком крадущейся беды. Обычный разговор в редакции или при прощании с отцом (в роли Федора Ивановича Мирошникова – Андрей Казаков) вдруг выпадает в морок – слова, «подзвученные» музыкой разлада, выговариваются с медленным тягучим восклицанием и отдаются эхом. После неудачного экзамена Иван обещает обязательно



А. Фокин – Иван Мирошников, М. Роскошо – Катя Кузнецова. «Курьер».  
Центр драматургии и режиссуры. Фото Е. Морозовой

выучить, в каком году крестилась Киевская Русь, – а под репликой течет печальная мелодия, и кажется, будто сама судьба отвечает: не успеешь, все будет совсем не так, как тебе представляется.

Реальность «повреждена» не одними лишь полумистическими вторжениями. Окружающие Ивана персонажи в большинстве даны в гротескном искривлении. Из этого излома выходят юмор, озорство, лукавство. Но вместе с тем возникает еще и мотив подмены правды.

«Пятна» на солнце спектакля проступают с первых минут. Действие начинается с марша участников постановки под песню «Детство – это я и ты». К ним пристает репортер (Виктор Сапелкин / Виктор Мамин): «Что такое любовь?» (В повести вопрос звучит иначе: «Если бы вам пришлось писать мемуары, о чем вы хотели бы в них рассказать?») В спектакле по сравнению и с первоисточником, и с фильмом усилена любовная тема.) В жизнеутверждающих ответах слышится подражание бодрой интонации песни – тщетная попытка, фальшивая. В другом эпизоде многочисленные сотрудники редакции хором победно поют «На заре» в плакатной пластике экстатического счастья. Действительно весело, но притом ощущается не искренний, напускной энтузиазм. Или, например: Кузнецовы обедают, едят невидимую еду из пустых тарелок и, орудуя ложками, точно заведенные куклы, проносят их мимо рта. Ничего зловещего нет, выглядит забавно. Однако в таких «проколах»

жизнь обнаруживает свою искусственность. Слово трещины ползут по некрепким стенам того самого «здания» (в очередном монологе профессор риторически вопрошает: «Наше поколение хочет знать, ради кого мы жили и боролись. В чьи руки попадет воздвигнутое нами здание?!»).

В спектакле нет сурового осуждения и тем более ненависти. Ледяная интонация обвинительного приговора здесь не слышна. Конфликт поколений присутствует – его едва ли возможно отменить, работая на данном материале, – но он несколько смягчен: и старшие, и младшие едут в одном вагоне сумасшедшего поезда, сбившегося с пути.

Все эти взрослые – в сущности, сами как дети, не очень умеющие жить. Под фарсовыми напластованиями, масками, позами всезнайства и умудренности – просто люди, немножко чудаки. Там, на глубине, за броней лицедейства – душа у всех остается живой и теплой.

Папа Ивана выглядит неловким жалконьким мальчишкой. Ушел из семьи к молодой девушке (в роли Наташи – Анастасия Цветаева / Аполлинария Волконская), но о своей вине он помнит каждую секунду. Не кажется счастливым. Фигура, облик, все его существо – это «прости, старина». В повести Иван обещает Наташе потихоньку списать у матери рецепт настойки от язвы для отца. В спектакле мама (в роли Лидии Алексеевны Мирошниковой – Наталья Шукина / Светлана Кочеткова) сама его диктует. Говорит с обидой в голосе, но это не клыкастый тон брошенной супруги, а растрепанность чувств любящей женщины.

Ближе к финалу мама выходит к Ивану – тот получил открытку от отца: ее руки выпачканы мукой, и Лидия Алексеевна держит их поднятыми, будто пришла сдаваться. В простом будничном жесте – абсолютная безоружность. И по всей линии роли совершенно ясно, что сына она очень любит.

На первый взгляд, мама Кати (Наталья Худякова) – «женщина-бант» с повышенной до неправдоподобия праздничностью мироощущения. С другой стороны – просто очень женщина, которая кокетничает с мужем и, подзадоривая его, без конца сочиняет каламбуры и рифмы, игриво приговаривая: «Как я, а?»

Профессор Семен Петрович Кузнецов (Сергей Юшкевич / Дмитрий Мухамадеев) – безусловно, страшный сноб. При первой встрече с Иваном демонстративно его не замечает. Решив отвадить юношу от дома, вызывает его на разговор. С картинным равнодушием сидит, забросив ногу на ногу, и делает вид, что читает газету, снова не поднимая на Ивана глаз. Тот нарушает тяжелое молчание звуком «з-з-з».



Н. Шукина – Лидия Алексеевна Мирошникова, А. Казаков – Федор Иванович Мирошников. «Курьер». Центр драматургии и режиссуры. Фото Е. Морозовой

Пожалуй, чем-то вроде назойливой мухи он и выглядит в глазах Семёна Петровича. Потом Иван попадет на праздничный вечер. Профессор представит его гостям как «самого большого оригинала», что с полным правом можно сказать о нем самом. Это личность живописная, темпераментная, с гордой театрально-пышной элегантностью и огромным чувством юмора. Однако от всего этого скоро простынет след. На том вечере у Кати случится истерика – бунт против фальши, нравочений и глухоты взрослого мира, – и она сбежит из дома. Он найдет дочь на улице у забора рядом с Иваном. Обыкновенно самоуверенный Кузнецов становится нескладным, неуклюжим и даже будто меньше ростом. Кутает свою девочку в пальто и на реплику «мне так плохо, папа» отвечает (не по тексту повести): «Я тебя понимаю, но жить-то надо все равно».

Надо сказать, часто даже в сценах столкновений главного героя со старшими возникают комические узоры. Да и вообще настоящего солнца – безо всяких пятен, сатирических и минорных затемнений – в спектакле изобильно много. Это пир режиссерско-актерско-музыкального остроумия, импровизаций и шутовства. Среди прочего – маленькие речевые лацци, в которых актеры отходят от текста первоисточника. Например, Иван в приступе неконтролируемого дуракаваляния сообщает Кузнецову на ходу придуманное «Екатерина Семеновна в положении!», и профессор до того теряется, что с ошалелым видом спрашивает:

«А кто это?» Зрители смеются. Спыхватывается: «А, ну да...» Юноша продолжает: «Прошу руки вашей дочери!» Семен Петрович перемещается за стол – Иван следует за ним. Взяв бутылку и скромно уютившись на краешке рядом стоящего дивана, услужливо наполняет рюмку, потом еще и еще: Кузнецов судорожно опрокидывает одну за другой, пока не решает переспросить: «Как-как?» «Жених» в невинном смирении: «Так-так», – снова смех. И огорошивает в довесок: «Я сочиняю стихи!» В повести он декламирует пушкинские строки «Цветок засохший, безуханный...» В спектакле – тоже, но в разные вечера что-то новое: то «Я вас любил...», то «У Лукоморья дуб...» В версии Шахназарова родитель настолько ошарашен, что, кажется, и впрямь не опознает классика литературы. Здесь же – явно подыгрывает, оценивает шутку: «Слушай, неплохо!»

На вечеринке у Катиных друзей, где сплошь «золотая молодежь», Иван сначала сникает. Внимание тащит на себя каратист Игорь (Александр Недомолкин). Чтобы одолеть противника, Мирошников сочиняет себе выразительную биографию. «Я же сидел, пять лет отрубил...» – сообщает, сев на корточки, как и полагается «авторитету». Не удовлетворившись репертуаром предложенных напитков, спрашивает, есть ли спирт, и, коли нет, вызывается выпить одеколона. Разыгрывается комический поединок: Игорь, глядя ему в глаза, долго пшикает в рюмку духи. Уточняет, сделав паузу: «Полную?» Иван отвечает развязно-беспечным тоном: «Рррзмееется!» Игорь совершает финальный пшик.

«Той ночью мне было очень плохо», – рассказывает Иван, растягивая гласные. Возвращаясь домой, кружит у воображаемой двери квартиры: вращается вместе с ключом. «Мама решила мне помочь снять куртку...» – говорит и ждет ее действий, но она стоит недвижима; после паузы со вздохом: «Мама не решила мне помочь...» Продолжает мечтательный рассказ: «Она приложила ладонь к моему лбу!..» – получает затрещину – и впрямь «приложила» – и падает без чувств на постель.

Вот, по курьерским делам, Иван оказывается в доме незадачливого писателя Сергея Степановича Воробьева (Дмитрий Лысенко / Артем Иванников). Тот поначалу предстает довольно подозрительным, практически сумасшедшим типом. Но преобразается, заговорив о тайной страсти. В окне дома напротив ровно в полночь ему видится Женщина в голубом (Оксана Хайдакина), поэтому ему нужна хорошая подзорная труба для наблюдений, – к финалу действия герой ею счастливо обзаведется. Несколько раз в спектакле – сперва на балконе слева над сценой, а затем внизу близко к зрителям – явится вживе воздушное создание

поистине неземной красоты. Актриса в длинном платье с пушистым пером в руке танцует, рисуя телом изящные контуры нездешнего совершенства. Героиня одухотворена и светится таинственным огнем. Это образ прекрасной доброй силы, свидетельствующей: есть что-то еще, кроме очевидности, за что можно ухватиться душой. Музыка этой мысли вторит: льется мелодия «Я хочу быть с тобой» – без слов, но они помнятся: «...с правом на надежду».

В спектакле Иван не раз настойчиво обращается то к своему другу Базину (Иван Вальков / Сергей Маркеев), то к Кате: «О чем мечтаешь ты?» Ударяя каждое слово, повторяет и повторяет вопрос, будто хочет растолкать спящее в них чувство полета. В повести вместо этого Кате адресован вопрос: «А ты сама-то, о чем думаешь, интересно?» И она ответит: представляются ей красивая спортивная машина, алый шарф и маленькая пушистая собачка на сиденье рядом. Небольшая перемена слов, но смысл выходит другим: ведь совсем не одно и то же – думать и мечтать. Когда Базин признается, что мечтает о теплом пальто, Иван снимет свое, накинет ему на плечи – «Я все равно скоро в армию ухажу» – и добавит ласково: «Носи! И мечтай – мечтай, Базин. Мечтай о чем-нибудь великом».

Ближе к концу истории почти все герои устраиваются в горизонтальной мизансцене и, всматриваясь поочередно буквально в каждого зрителя, поют тихо, печально и нежно «о несчастных и счастливых, о добре и зле, о лютой ненависти и святой любви», словно пытаюсь напомнить – о чем-то, что будто спускается в этот момент мягким перышком на землю и греет ее, насколько хватает сил.

Иван не просто так говорит о мечте – он имеет на это человеческое право, поскольку носит в себе легкокрылую душу. Он такой не по сюжету, не по замыслу Шахназарова – таким его делает Александр Фокин. Думается, для Панкова важнее всего прочего – высветить, как между полюсами действия с нервной амплитудой, сменой регистров и температур, сквозь игровую лихорадку движется жизнь этого странного мальчика.

Александр Фокин играет не курьера Ивана, по первому плану – разгильдяя и вралю, а Иванушку с его «древнерусской» преодолевающей тоску беспечностью. Может быть, главное в нем – что он добрый. Бывает доброта по-актерски изготовленная, а бывает – по-человечески проявленная. Здесь – вторая. Ясноглазая, чистая, прозрачная. Впечатление, будто внутри он всегда улыбается – и грустит тоже всегда. Не свят, но светел.



С. Юшкевич – Семен Петрович Кузнецов, А. Фокин – Иван Мирошников.  
«Курьер». Центр драматургии и режиссуры. Фото Е. Морозовой

В интонациях Фокина порой пробивается нечто, напоминающее Олега Янковского в фильме «Тот самый Мюнхгаузен», где он повторяет возлюбленной: «Моя дорогаая...» Будто прозой говорит поэт, вдыхающий в обычные фразы больше воздуха, любви и мелодичности, чем они предполагают. Иногда кажется, что он скучает по словам, которые произносит, – там есть какой-то прощальный подтон.

Удивительно: в нем столько жизни и вместе с тем с самого начала ощущается невероятная хрупкость, с жизнью практически несовместимая.

Трогательное, смешное и трагическое соединяются в этом юном существе. А еще он – правда – любит: маму, отца, друга Базина и, конечно, Катю, что в повести и фильме совсем не так очевидно.

У Фокина замечательно выразительные глаза. Через них душа Ивана просматривается до доньшка. И чувства к Кате по ним заметны даже тогда, когда он ничего не делает – только смотрит на нее, не моргая. Впрочем, чаще герой старается свои сердечные волнения скрыть, хотя и безуспешно. При первой встрече у Кузнецовых Иван тщательно имитирует непринужденность и безразличие. Старается не смотреть в сторону профессорской дочки, а потом, резко повернувшись, пробует атаковать нелепо-грубым (и смешным) «чего уставилась?» Закидывает ногу на ногу, принимая позу мнимой независимости, но остается при



«Курьер». Центр драматургии и режиссуры. Сцена из спектакля.  
Фото Е. Морозовой

этом ужасно милым. Когда прощаются, он – уже безнадежно и беспомощно влюбленный – идет неуверенным шагом в одних носках и с ботинками в руках. Медленно тянет слова: «Я пытался уйти от любви...» А в это время Катя на другом конце сцены поет, будто впервые пробуя на вкус каждую букву: «Я (я?!) хочу быть с тобой...» – и накрывает губы ладонью, испугавшись осознания чувства.

В ответ на нравоучительный призыв Кузнецова трудиться не покладая рук, создавать материальные и духовные ценности, Мирошников ернически парирует: «А если жениться? К примеру, оболещу вашу дочь, женюсь на ней – и дело, можно сказать, в шляпе. <...> Найдете же вы возможность и в институт меня пристроить, и потом тепленькое местечко выхлопотать, и квартирку купите. Что вам стоит? Напишите лишнюю книжку – и готова жилплощадь». Провожая его после этого скандала, Катя говорит: «Ты мне нравишься». Иван поворачивается к залу лицом: глаза – как будто к ним подсоединились разом все электростанции планеты. «Трр-ача» – выдыхает он. Под зажигательное «Хафанана» пускается в пляс, а за ним – практически все персонажи спектакля, которых герой уводит за собой со сцены.

Музыкально песня прекрасно ложится на настроение Ивана, ее ритм созвучен его состоянию. Но тут еще и отголосок Африки, куда

отправился отец, и призыв к единству, прекращению вражды, если верить переводчикам с языка тсонга.

Вот Катя и Иван договорились о свидании (тогда-то они и отправятся на «вечеринку с одеколоном»). Но пока она только-только пришла – и юноша, прячась за забором, тайно любит ее. Неумелые попытки замаскировать неловкость и трепет продолжаются. Выйдя из укрытия, сует руки в карманы и небрежно бросает: «А ты ничего. Может, поцелуемся?» Правда, испугавшись, тут же сдувается и просит извинить с искренним волнением. Вообще в каждой его выходке ребячливой непосредственности и простодушия больше, чем цинизма. Произнося даже самые холодные слова, актер как бы укладывает их на мягкую подушку. Внешняя бесцеремонность высветляется внутренней кротостью.

После того, как изможденную припадком протестной истерики Катю уведет с улицы от Ивана профессор, они больше не встретятся. Он останется на сцене один, держа в руках пальто, которым только что укрывал девушку. В этот момент любви в нем больше, чем когда-либо прежде, и отчаяния – тоже. Совсем иначе, чем в начале, уже не поет, а с болью, заикаясь, давится словами: «Я... я... я пытался уйти от любви! Я – брал! Я – резал! Я – стоял!.. Просто стоял и смотрел им вслед...»

Трудно объяснить, откуда это впечатление, однако кажется, что он и до этой сцены – всегда – был один. Главный герой, центр событий, три часа не сходит с подмостков, все персонажи связаны или только с ним, или друг с другом через него. А все равно ощущается в образе некая сиротливая обочинность. На том злосчастном вечере у Кузнецовых, ставшем для него последним, Иван сидит за столом в окружении людей, рядом пока еще его Катя, но выглядит он непоправимо одиноким, неуместным, чужим.

Известное стихотворение Григория Поженяна написано будто о нем, от его лица: «...А я хочу тянуться в небо. / Не потому, что я лучше других деревьев, нет. / А просто, я другое дерево. / Я такое дерево». И, как пел Виктор Цой, это дерево обречено.

В финале спектакля Иван заберет у «афганца» его чемодан и после исполненного хором «Музыканта» навсегда уйдет.

Смыкаются и выдвигаются на авансцену бетонные блоки забора. Снова звучит песня «Должны всегда смеяться дети и в мирном мире жить». А между первым зрительским рядом и серой стеной, напрасно толкая ее руками, мечется мама Ивана в черном платке: «Ванечка! Ваня! Ваня!»



«Курьер». Центр драматургии и режиссуры. Сцена из спектакля.  
Фото Е. Морозовой

Вот и все. Темно. Поют. Конец.

Душу рвет заданный когда-то Владимиром Высоцким вопрос: «По чьей вине, по чьей вине, по чьей вине?» Можно поддаться инерции бесильной злости, кинуться обвинять тех, кто встречался Ивану на его коротком жизненном пути. Но не мама, не отец, не Кузнецов и не Катя вложили этого ребенка в войну и не они ее затаежи. Кажется, что и сам ты виновен («Воистину всякий пред всеми за всех виноват»), хотя не мог ничего сделать, не мог уберечь. Бессилие. Безднадежность.

Но Панков старается утешить, хотя бы немного. Спектакль заключен в фантастическую рамку. Пожилой мужчина, которого в начале спектакля Журналист спрашивает о любви, отвечает: «Знаете, много-много лет назад я был влюблен в девушку. Мне тогда было пятнадцать лет, а ей, кажется, восемнадцать. Мы жили в одном доме и часто встречались в нашем дворе. Я все время хотел заговорить с ней и познакомиться, но никак не решался... А потом она с семьей уехала, и я больше никогда не видел ее. Вот об этой девушке я и вспоминаю теперь больше всего». Этот человек (в программке назван «Альтер эго Ивана» – Юрий Оборотов) часто присутствует на сцене безмолвным, но чутким наблюдателем. Вместе с ним – Агнесса Ивановна (Людмила Гаврилова / Таисия

Михолап). Она существует в двух ипостасях – собственно, бабушки Кати и еще эдакого призрака, блуждающего среди людей. В предпоследней сцене они садятся по центру на краешек авансцены и разыгрывают тот же диалог, что у Ивана с Катей при первом знакомстве: «Вам кого? – Вас. – Меня? – Да, я учился с вами в первом классе и с тех пор люблю вас. – В первом классе я училась в Польше. Папа работал там. – А-а... Значит, это не вы. Я первый класс закончил в Аргентине. А вообще-то я к Семену Петровичу. Привез ему рукопись из редакции. – Папа, папа, тут какой-то сумасшедший мальчик утверждает, что он привез тебе из редакции рукопись!..»

Видится мне, что старшая пара живет на другом витке реальности. Иван не старел, не находил свою Катю, не путешествовал по собственному прошлому. Так не было, но могло быть в ином пространстве – безвременном и бессмертном. Бытие не замкнуто в пределах действующего сценария жизни, человек не исчерпан своей земной судьбой.

Прямой, «активной» надежды в спектакле, конечно, нет, как нет ее в снова и снова звучащей песне «Я хочу быть с тобой». В ней – священное упрямство любви, навсегда несогласной со смертью. Но там не случайно поется о «праве на надежду»: оно обретается в самом существовании того, что выше и дольше смерти. Так и в «Курьере» остается право на свободу от отчаяния.

P.S. У спектакля есть постскриптум: каждый раз перед поклонами выходят, улыбаясь, навстречу друг другу Иван и его мама – и долго-долго сохраняют друг друга в крепком сердечном объятии.

<sup>1</sup> Речь идет о железобетонном заборе ПО-2, разработанном в 1970-е гг. Б. Лахманом и широко использовавшемся в СССР.

Анастасия Воронкова

## **В плену обломовщины**

**«Обломов» Андрея Прикотенко – первый спектакль, созданный им для Александринского театра. Вместе с режиссером «дебютировал» и роман Ивана Гончарова – прежде это произведение, одно из главных в творчестве писателя, здесь не ставилось. В своей новой работе Прикотенко исследует болезнь под названием «обломовщина».**

Погружаясь в «историю недуга», разворачивающуюся в камерном пространстве Новой сцены, зритель может вспомнить и две предыдущие петербургские работы Прикотенко. Спектакли «Серотонин» (2021) и «Женитьба, или Последний пункт одиночества» (2024), выпущенные в Театре на Садовой, бывшем «Приюте комедианта», рассказывают о депрессии – мужской и женской соответственно – и о духовном кризисе героев. Режиссер создает в них обобщенные портреты своего поколения – портреты мужчины и женщины, которые в погоне за недостижимым идеалом все глубже вязнут в иллюзиях и хроническом одиночестве, а пресытившись всеми мыслимыми и немыслимыми удовольствиями, теряют вкус к жизни как таковой. Атмосфера болезненной, тяжелой подавленности, объединяющая истории Флорана Лабруста из «Серотонина» и Агафьи Купердягиной из «Женитьбы», во многом похожа на ту среду, в которой существует и Илья Ильич Обломов.

Художником-постановщиком «Обломова» выступила Ольга Шайшмелашвили, постоянная соавтор Андрея Прикотенко. Смысловым центром сценографии здесь становится чуть наклоненный к зрительному залу помост с квадратными люками, из которых появляются персонажи. Конструкция напоминает сценографию другой их совместной работы: в спектакле «Одиссея» (Балтийский дом, 2021) была практически такая же платформа, которая служила символическим изображением палубы корабля Одиссея, моря, дворца... На лаконичном помосте в нынешней постановке выстраивается надвременное, тоже по-своему символическое, пространство квартиры главного героя. Оно равномерно освещено янтарным светом (художник по свету Константин Бинкин), усиливающим теплое свечение старого потертого паркета: он уложен вразнобой – то елочкой, то квадратом. Этот своеобразный «пэчворк» – как бы знак будущего: спустя полтора столетия на подобные «квадраты» будут «нарезать» под коммунальные жилища просторные барские квартиры.

На платформе справа расположено кресло с переломанной ножкой – на нем вальяжно сидит Захар (Игорь Мосюк); напротив, слева – красный диван в ампирином стиле, на котором устроились хозяин квартиры Илья Ильич Обломов (Иван Трус) и его друг Иван Алексеевич Алексеев (Андрей Матюков). На полу по центру лежит старый узорчатый ковер тонкой работы – некогда красивый, а ныне истрепанный и будто изъеденный молью. Перед диваном, едва различимые, свисают на длинных тросиках гири от настенных часов. Вот только самих часов нет. После очередной перепалки Обломова с Захаром гири с грохотом



И. Трус – Илья Ильич Обломов, И. Жуков – Андрей Иванович Штольц.  
«Обломов». Александринский театр. Фото В. Постнова

упадут, и станет понятно, что время здесь не просто остановилось – в мире Обломова оно отсутствует как общепринятая категория. Адаптируя текст романа для сцены, Прикотенко не упоминает праздников, по календарю которых привыкли жить в семье Обломовых, действие не подчиняется закольцованности времен года, дней и ночей. Хотя события и лица в жизни Ильи Ильича сменяют друг друга, Обломов попадает во (вне)временную петлю, в которой реальность неотличима от золотых грез, и ему ее не разорвать.

Эпоху, в которой разворачивается действие, наверняка определить невозможно. Костюмы стилизованы на манер дворянской одежды середины XIX в. (мужчины одеты во фраки с жилетами, крестьянки – в сарафаны, барышня – в шелковое платье с корсетом и на кринолине), но все же художница Шаишмелашвили не стремится привести их к точному соответствию какому-либо историческому времени. И говорят герои современным языком с упрощенным синтаксисом. Так диалоги становятся более динамичными, легкими, будто скрадывающими привычную сладостно-ленивую атмосферу «обломовщины» – по крайней мере, в начале спектакля ее меньше, чем можно было бы ожидать. Хотя Обломов и сидит, развалившись, на диване в тоскливо-зеленом халате и порой лениво заглушает окончания некоторых слов, могучая крепко сложенная фигура Ивана Труса, сверкающая лысина и твердый, низкий,

даже немного грубый голос выбиваются из хрестоматийного образа разнеженного пухлого барина. Актер стремительно отвечает на реплики партнеров, лихо бранит Захара, пылко и радостно, по-мальчишески резво приветствует Штольца (Иван Жуков). Трус выстраивает линию развития своего персонажа из «теплой точки», когда в герое еще блещет огонь жизни.

Оживленный и несколько ироничный тон действия поддерживает Захар. Персонаж Мосюка, одетый в плешивую шубу, сидит перед Обломовым по-барски, будто позируя для парадного портрета. Он игнорирует социальный разрыв между ними: саркастично и едко отвечает на придирки, иногда претенциозно отчитывает хозяина как равного, порой листает книги, растянувшись на его диване. Захар сентиментально привязан к барину, но уважения к Обломову в нем так же мало, как и в буйном эксцентричном Михее Андреевиче Тарантьеве (Сергей Мардарь), и в скользком Иване Матвеевиче Мухоярове (Степан Балакшин) – они буквально снимают с Обломова последние шнурки. А Илья Ильич в свою очередь лишь безропотно кивает и улыбается в ответ.

Если Тарантьева и Мухоярова Обломов прохладно, хотя и с долей доброжелательности, терпит, то Штолец вызывает у него совершенно противоположные эмоции. Рядом с ним Илья Ильич непринужденно сидит на ковре, вытянув ноги, как ребенок, и вспоминает свои детские мечты. Прикотенко не показывает утраченный обломовский рай и жизнь главного героя в родительском доме, но помещает его в пространство бесконечной грезы наяву: «сном Обломова» становится сцена его душевного диалога с Андреем Ивановичем. Илья Ильич взволнованно, с бурными эмоциональными всплесками посвящает Штольца в свое представление об идеальной жизни, и вместе они вспоминают былые амбиции Обломова. Штольца забавляет рассказ друга, он слушает его с улыбкой, по-приятельски подначивая. Но чем глубже они погружаются в фантазию, тем холоднее и слабее становится свет, лицо Ильи Ильича делается отрешенным, а широта его могучих плеч словно ужимается. И когда, наконец, от первоначального янтарного свечения не остается и следа, Обломов начинает горестно плакать по несбывшимся мечтам.

На протяжении всего действия Штолец немногословен, но всегда весел и радушен с Ильей Ильичом. Даже во втором акте, когда узнает о союзе Обломова с Агафьей Пшеницыной (Анастасия Пантелеева), он делается суровым совсем ненадолго и не отчаивается в своих попытках вернуть друга к активной жизни.

Рядом со Штольцем особенно бросается в глаза внешняя жалкость Обломова. Для знакомства Ильи Ильича с Ольгой Ильинской (Анна Пожидаева) Захар, Штольц и Иван Алексеевич в шесть рук одевают барина в парадный костюм с фраком и котелком, но все равно в сравнении с высоким, стройным, вытянутым по струнке, улыбчивым Штольцем он выглядит как мешок с мукой: жилет на животе сморщен гармошкой, фрак на сутулой спине перекошен, а движения при встрече с Ильинской получаются неловкими и смущенными.

Обломов заморожен тихой поступью кукольно-красивой барышни в нежно-голубом платье. Она вся – как весенний ручей, который несет в себе обещание перемен. Когда ее бархатистый медовый голос проливается убаюкивающей песней (на тот же мотив, который напевал он в своих фантазиях об идеальной жизни), Илья Ильич слушает Ольгу точно заколдованный, сидя на самом краю платформы, будто над пропастью. А на свидание к нему она идет, насвистывая, как птичка. Фарфоровая внешность Ильинской сочетается, между тем, с твердой уверенностью в себе, ироничностью и даже некоторой задиристостью. В ней нет ни грамма инфантильности и робости перед первыми чувствами. Она не заплачет от детской беспечности Обломова, как это было в романе, но будет гневно ругаться с ним и указывать на его слабости. Он влюбляется в нее не только потому, что Ольга воплощает его представления об идеальной жизни, но и потому, что игривость сочетается в ней со стержнем и твердостью духа.

Вот, договорились о свадьбе – и вокруг обломовского дивана вырастают пышные высокие горшечные растения. И хотя на сцене не появляется благоухающая сирень – символ любви Обломова и Ольги, – герои все же обретают на время свой уголок райского сада.

Выстраивая систему персонажей, Прикотенко расставляет вокруг Обломова контрастные фигуры и подчеркивает, что Ильинская – олицетворение того, чего не хватает его натуре, а Штольц – того, каким он мог бы стать.

Так и не совершив над собой усилия, Илья Ильич не женится на Ильинской и не достигает настоящего счастья. Ольга прощается с Обломовым спокойно, без кипучих страстей, но облачается в черное траурное платье. Когда завязывается «заземленная» жизнь Ильи Ильича с Агафьей, сцена постепенно начинает обрастать мебелью и коврами – их затаскивает на помост Захар, – разными коробками, чемоданами и необычной «паутиной». В центре платформы появляется новый диван,



И. Трус – Илья Ильич Обломов, А. Пожидаева – Ольга Сергеевна Ильинская.  
«Обломов». Александринский театр. Фото В. Постнова

на котором Обломов, снова одетый в халат, смотрит потерянно в одну точку и дрожит от бессилия – то ли физического, то ли душевного. Работая по дому, Агафья с Анисьей (Любовь Яковлева) выносят кушанья для барина и, видимо готовя припасы, собирают в капроновые чулки орешки. Эти плотные бугристые мешочки, точно раковые опухоли, множатся и заполняют собой все пространство. Тарантьев и Мухояров вместе с Агафьей неторопливо крепят капроновые «отростки» мешков на крюки, приспущенные с колосников. И когда эта конструкция поднимается вверх, герои незаметно для самих себя оказываются пойманными в паутину-ловушку. Болезненная обломовщина поражает не только самого Илью Ильича, который с каждой минутой в доме Агафьи чахнет и становится слабее, безвольнее и даже уже не покидает дивана, но и тех, кто его окружает. В эту сеть попадает и Иван Матвеевич Мухояров: когда Штольц разоблачает его коварные интриги против Обломова, Иван Матвеевич буквально как муха угождает в паутину. Впечатляющая метафора обломовщины, которую и сам Илья Ильич сознает как болезнь.

Постепенно паутиной с «раковыми уплотнениями» обрастает не только платформа, но и все пространство за ней. Чем шире и выше становится эта сеть, тем меньше света остается на сцене: так постепенно гаснет и сама жизнь Обломова. Время от времени сверху на него



И. Трус – Илья Ильич Обломов. «Обломов». Александринский театр.  
Фото В. Постнова

сыплются голубиные перья, мучительно напоминая ему о потерянной любви Ильинской – о его недостижимой мечте. И раз жизнь не соответствует идеалу, Обломов выбирает и вовсе от нее отстраниться, закрывшись в своем внутреннем мире. Когда он понимает, что оказался крепко запутан в сетях, которые сплели вокруг него Агафья и ее родня, и что окончательно разочаровал Штольца, Илья Ильич отказывается принимать его помощь. Пролывая обжигающие слезы, он прощается с ним навсегда. Иван Трус ведет настолько подробную и глубокую внутреннюю работу, что в одном прощальном взгляде Обломова читаются и нежность к другу, и жалость к себе, и полное осознание проигранной жизни. Эта сцена становится вершинной точкой развития не только образа главного героя, но и всей постановки.

В метафорическом пространстве спектакля найти корни сразившей Илью Ильича обломовщины – задача непростая. Если Гончаров в романе предлагает варианты трактовок этой болезни во сне Обломова, то Прикотенко – в определенном соотношении персонажей постановки. Так, особенное внимание обращает на себя второстепенный персонаж Иван Алексеевич Алексеев. Он не покидает сцену ни на минуту, следит за каждым движением Ильи Ильича и лишь изредка вставляет

маловажные реплики в диалоги других героев. Сублинная внешность Ивана Алексеевича, его несколько запуганное выражение лица, втянутая шея и маленькие, почти детские круглые очки напрашиваются на противопоставление с Обломовым, который заполняет собой все пространство. Герой Матюкова всегда рядом, как навязчивая идея. В обширном описании Ивана Алексеевича, которое дает ему Гончаров в романе, говорится: «Присутствие его ничего не придаст обществу, так же как отсутствие ничего не отнимет от него». Эта характеристика абсолютной незначительности Алексея как бы переносится в глазах Обломова на все прочее общество.

В одной из сцен Михей Андреич с жаром втолковывает Обломову, что Илье Ильичу необходимо отправиться на гуляния в Екатерингоф с ним за компанию, после чего Захар колет барина в больное место – говорит, что тот не лучше и не хуже других гуляющих. Ошарашенный Обломов вскакивает с дивана и упрекает Захара в том, что он сравнивает хозяина с «другими»: он-то не один из них, он уже понял, что суть жизни – в покое; он им не ровня.

Система характеристик персонажей, выразительные предметные метафоры и виртуозно воплощаемый Иваном Трусом образ Обломова позволяют режиссеру выразить идею: обломовщина кроется в сочетании безволия с внутренним чувством исключительности главного героя, которые и мешают ему достичь желанной мечты. Это и убивает его личность. Можно ли допустить, что тем же ощущением собственной сверхуникальности в некоторой степени отмечены и Флоран Лабруст, и Агафья Купердягина из предыдущих спектаклей Прикотенко? Думается, что да. Так, «Обломов» становится устьем театральной реки, в которой продолжают режиссерские искания на тему причин и природы русской тоски.

Лизавета Боровикова

## **«Никто ни вас, ни нас не запомнит...»**

**В театре, где каждая новая постановка является продолжением одного большого спектакля, начатого Юрием Погребничко еще в 1987 г., где творят магическое целое из лоскутов, обрывков и обломков, где актеры привыкли не просто играть, но разговаривать со зрителем от лица персонажей, – нелегко прозвучать в собственной тональности, но режиссеру Саше Толстошевой в «Клоунах» удается балансировать на грани между собственным «я» и традициями «Около».**

Толстошева окончила режиссерский курс Юрия Погребничко в ТИ им. Б. Щукина в 2016 г. и с тех пор поставила более десяти спектаклей на сценах Москвы и Санкт-Петербурга. Однако единственно родным для нее остается театр «Около для дома Станиславского».

«Влияние Погребничко распространяется на весь репертуар. И даже в чужих работах (хотя “чужих” тут нет) всегда заметны его “рисунки на полях”»<sup>1</sup>, – справедливо говорится в одной из статей. Не копируя, а интерпретируя и даже ломая законы, установленные Мастером, Толстошева продолжает его линию. Соединяя дух «Около» со своей индивидуальной режиссерской интонацией, она привносит на сцену в Вознесенском переулке что-то новое и одновременно близкое этому театру.

Что представляет себе человек, когда слышит слово «клоуны»? Конечно, цирк, арену, цветные парики, красные носы и бесконечную радость. Но, приходя на «Клоунов» в «Около», зрители ничего этого не видят. Здесь магия другого порядка.

Спектакль вдохновлен одноименным фильмом Федерико Феллини. Имя великого режиссера для этого театра не чужое: несколько лет назад в «Около» шел спектакль Юрия Погребничко «Оккупация – милое дело, или О, Федерико», где главная героиня в исполнении Лилии Загорской проводила зрителей сквозь свои воспоминания, а на экране появлялись фрагменты «Амаркорда».

Фильмы Феллини, спектакли самого Ю. Погребничко и «Клоуны» Толстошевой – как бы главы единого сюжета. Их объединяет, наряду со всем прочим, фрагментарность, обрывистость и, главное, тоска по ушедшей жизни. «Время течет только в природе, а в человеке стоит тоска», как сказано в «Чевенгуре» Андрея Платонова<sup>2</sup>.

Саша Толстошева не идет за фильмом след в след, но заимствует у Феллини мысль о том, что клоун не просто весельчак с красным носом – это человек, который вынужден смеяться, чтобы не плакать. Лица клоунов в спектакле усталые, с потекшим гримом – словно живая метафора уходящего искусства и одновременно отражение вечной драмы человеческой жизни, где веселая маска, пускай не всегда убедительно, пытается скрыть боль. В этом смысле каждый из нас по-своему клоун.

До недавнего времени клоунов в постановке было семеро, восьмым с ними выходил режиссер в костюме осла. Весной 2025 г. к сложившейся труппе примкнул новенький персонаж – в программке так и значится: «+1». Здесь есть представители двух главных клоунских амплуа – Белый и Рыжий. В гротескных образах, с нелепыми париками, выбеленными



«Клоуны». Московский театр «Около дома Станиславского».  
Сцена из спектакля. Фото Л. Боровиковой

лицами и хриплыми голосами не сразу можно узнать ведущих актрис театра – Марию Погребничко и Екатерину Кирчак. Они следуют канону: Белый в исполнении М. Погребничко – серьезный, строгий скептик; на контрасте с ним Рыжий в исполнении Е. Кирчак – неуклюжий, наивный, смешной, он постоянно импровизирует, признается всем в любви и кажется очень трогательным.

Первым на сцене появится Белый, застынет в молчании и будет, долго вглядываясь в зал, настраивать себя и собравшихся на нужный лад. Затем хрипло даст отмашку начинать, и чуть позже зритель услышит привычный голос актрисы, уже много лет звучащий перед каждым спектаклем: «Ваши лица, освещенные снизу, становятся некрасивыми и пугают артистов». Потом этот «фокус» повторится в утрированном варианте – после долгой мелодии звонка старого телефона она громко объявит: «Просили же выключить! Ваши лица, освещенные снизу, сверху, сбоку, с другого боку, становятся некрасивыми и пугают артистов».

Рыжий, едва появившись на подмостках, сразу же ринется через «четвертую стену», отбирая у зрителей сумки и зонтики, кокетничая и вручая им увядшие цветы. Лишь этим двоим режиссер позволяет напрямую взаимодействовать с залом, задавать вопросы, шутить над усами и очками сидящих в первых рядах и даже меняться с ними местами. Из раза в раз, чтобы «посмотреть на себя со стороны», Екатерина Кирчак



И. Михалев – Игорек, О. Бешуля – Олечка, Т. Лосева – Ая. «Клоуны».  
Московский театр «Около дома Станиславского». Фото Л. Боровиковой

вызывает на сцену одну из зрительниц, сама занимает ее место, а Мария Погребничко требует показать какой-нибудь номер (все-таки цирк!). Такой несвойственный «Около» прием вовлечения в игру поначалу может пугать, но затем многие втягиваются, принимают правила, отвечают такими же смешными или нарочито серьезными репликами. Ну, а кто-то злится и сбегает в антракте.

Шпрыхсталмейстер Даниила Богомолова – престарелый хозяин цирка и ведущий представлений. В черном фраке с блестящими лацканами он выглядит опрятнее всех, а большие руки в белых перчатках, кажется, умеют танцевать и принадлежат то ли иллюзионисту, то ли первоклассному миму. Все еще властный, хотя и с ослабшей хваткой, при появлении на сцене он будет долго припоминать, как же надо начать, но на ум приходит только слово «пора». Тут же у него рождается миллион версий продолжения: от «пора домой» до «пора-пора-пора-дуюмся» и пушкинских строк: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит – / Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем / Предполагаем жить, и глядь – как раз – умрем». Память выдаст любые варианты, кроме единственно верного, подсказанного ему в конце концов Белым и громко озвученного все равно с ошибкой: «Пароль алё!» Вот тогда на сцену высыпят остальные участники представления.



Е. Кирчак – Рыжий.  
«Клоуны».  
Московский театр «Около  
дома Станиславского».  
Фото Л. Боровиковой

За искрометными импровизациями стоит жесткий режиссерский рисунок, один из первых «узоров» которого – «неклассический, нетрадиционный, неординарный номер» Оленьки и Игорька – «Прощание». Они медленно и тихо поднимают руки и, вглядываясь в зал, простятся с каждым. Таких тихих «вглядываний» в спектакле много. Они заставляют на мгновение замедлиться, перестать смеяться и подумать в тишине.

Все клоуны, так или иначе, неудачники, люди с трагической судьбой. Оленька (Ольга Бешуля) – в роскошном концертном платье, всегда с заплаканными глазами, вынуждена непрерывно играть на фортепьяно сложные партии. Она знает тысячи историй, народных притч, но вынуждена молча играть – «такой номер». Хотя своим голосом может вернуть к жизни убитого Рыжего или старого циркового кролика. В глазах Бешули можно увидеть отчаяние: в них, хрустальных от слез, поблескивают и гнев, и отчаяние, и несогласие с положением вещей.

Игорек (Игорь Михалев) только репетирует сольную партию, но немолчаливый Шпрехшталмейстер зарубает на корню все его идеи, оставляя возможность выступать только в отсутствии зрителей. А что такое артист без публики? Существует ли он вообще?

Ая (Татьяна Лосева) – хрупкая, словно фарфоровая статуэтка, клоунесса. За весь спектакль она не произнесет ни слова, зато все действительно цирковые номера будут связаны именно с ней. Ая – мастер, на протяжении всего действия ловко жонглирует мячами и показывает несложные акробатические трюки. Она же станет участницей класси-



А. Толстошева – режиссер в костюме осла.  
«Клоуны». Московский театр  
«Около дома Станиславского».  
Фото Л. Боровиковой

ческого трюка с распиливанием женщины пополам. В образе Лосевой есть что-то иномирное. Своим смирением она выстраивает вертикаль между здешним и вечным, даже ее наряд – легкое кружевное платье поверх старого спортивного костюма – отражает постепенный переход из одного состояния в другое.

Совершенной ее противоположностью кажется Антон в исполнении Елены Павловой. Это земной, понятный, немного потерянный чудак, которого труппа нашла на помойке. Весь спектакль он будет искать себя, бесконечно ходить по кругу и пытаться поговорить с вечностью, поднимая голову, но получая в ответ только плевки. Это круговое движение, как бесконечное возвращение к истокам, как духовный путь, – один из смыслообразующих принципов спектакля. Вся цирковая труппа раз за разом будет проходить по сцене друг за другом, вырисовывая круг, но только Антону дано осознать, что «ходить нужно по большому кругу». Тогда переход в иное пространство окажется совершенно понятным: «Нужно погасить импульсы ненависти к тем, кого оставляешь позади, и при большой удаче ты достигнешь состояния полного просветления».

А. Толстошева – неизменный участник и одновременно сторонний наблюдатель своих постановок в «Около». В «Клоунах», спрятавшись за картонной маской Осла, весь спектакль она следует за своими героями, подает предметы, поторапливает действие. Ее не всегда замечают – но она всегда есть. В христианской традиции осел иногда символизирует терпение и служение – именно то, чем наполнены сердца каждого участника



Л. Богомолов – Шпрехшталмейстер, О. Бешуля – Олечка. «Клоуны».  
Московский театр «Около дома Станиславского». Фото Л. Боровиковой

труппы этого крохотного цирка. Перед антрактом Осел устроит чечеточный «забег» на месте, и тогда сверху внезапно повалит снег, белым одеялом укроет всю сцену, а сам Осел сбежит и вслед за собой переведет героев и зрителей в какое-то другое пространство.

«Клоуны» – не спектакль о цирке. Это история о масках, которые мы надеваем, и о том, что за ними скрывается. О том, как смех и слезы встречаются на одном лице. И, конечно, о том, что искусство – даже если оно умирает – оставляет после себя нечто живое.

Ностальгический, поэтичный, странный, глубокий мир «Клоунов» похож на закуску, на изнанку яркой картинки. Обшарпанная кирпичная стена, увядшие цветы, урны, полные бумажных конфетти, – все это напоминает картину Людвига Кнауса «За кулисами». Где-то там идет представление, а сюда можно выйти с невыученным текстом, растрепанным, без сложных номеров. И именно здесь – настоящая жизнь, даже если «завтра все будут уволены высшими театральными силами».

Одна из финальных мизансцен спектакля – тихое прощание. После громкого, с трубой и барабанами, «Русского вальса» Д. Шостаковича вся цирковая труппа выстраивается в одну линию и молча смотрит в зрительный зал. В глаза каждого из актеров хочется вглядываться: они смотрят на нас, но их уже здесь нет, и в этих наполненных светлой ясностью глазах – то другое пространство, которое ожидает впереди каждого. В этот момент Шпрехшталмейстер приглашает всех на общее



М. Погребничко – Белый, Е. Кирчак – Рыжий. «Клоуны». Московский театр «Около дома Станиславского». Фото Л. Боровиковой

фото, ведь «если мы вас не запомним, то кто вас запомнит? И если вы нас не запомните, то кто нас запомнит? Никто ни вас, ни нас не запомнит». И настраивает фотоаппарат, с которым есть проблема («он есть, но его нет»), – все по ту и по эту сторону рампы готовятся к фото, которого не будет, потому что невозможно зафиксировать то, чего нет. Так и с «Клоунами» – их можно запомнить, как и друг друга, но невозможно зафиксировать, потому что фотоаппарата не было и никогда не будет.

За маской веселого и до боли (в прямом смысле) смешного спектакля прячется глубокая философия: нелепые чудачки на сцене учат каждого, что «даже если все упадет – ничего страшного». Это так похоже на давний завет Погребничко из постановки «Перед киносеансом»: «Надо просто иначе подойти». Они учат, что жизнь не заканчивается, даже если завещание написано, за сценой звучат выстрелы и «похоронщик» осыпает всех пеплом, словно почерневшим от тоски снегом. Они учат жить, говоря об уходе – не обязательно о смерти, хотя о ней тоже, – и о прощании.

<sup>1</sup> Стольная К. Зрачками в душу // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2023. №1–2. С. 24–25.

<sup>2</sup> Юрий Погребничко: большое интервью. [Электронный ресурс] // Сайт театра «Около». URL: <http://okolo.theatre.ru/press/articles/19914/> (дата обращения: 25.10.2025).

Евгения Кузнецова

# **Счастье в стоптанной обуви**

**Роскошное новое здание на берегу озера Кабан Татарский академический театр им. Галиаскара Камала открыл премьерой спектакля «Башмачки» по пьесе Тази Гиззата, сюжет которой заимствован у башкирского автора Хабибуллы Ибрагимова. Незатейливая комедия характеров о том, как старое и косное мешает состояться счастью молодых людей, влюбленных друг в друга. Добро справляется с испытаниями и, само собой, побеждает.**

Купеческая дочка Сарвар и будущий учитель Галимжан несколько раз сталкиваются на улице. Вспыхивает чувство. Влюбленный забрасывает девушку письмами, лирическое содержание которых проняло бы любое сердце. Очевидно, что друг без друга невозможно. Галимжан собирается ехать в Тетюши учить детей, выросшая в комфорте Сарвар готова отказать от привычного образа жизни и последовать за любимым, но не тут-то было. Отец девушки возвращается с нижегородской ярмарки практически нищим. Спасаться от банкротства он намерен старым как мир способом – выдать дочь за своего кредитора, купца из Сибири. Читай – продать.

Покупатель вскоре появляется в доме. Уверенный в себе, он возвращает долговые расписки отцу, и они назначают никах (свадьбу в присутствии муллы) на тот же день. Молодые люди в отчаянии, но готовы бороться за свою любовь. В чем им и помогает вездесущая торговка-лоточница Джихан.

В качестве дорогого подарка невесте сибиряк шлет ей невероятной красоты башмачки. Дабы сорвать свадьбу, Галимжан ворует их и уговаривает Сарвар бежать с ним. Поиски башмачков и пропавшей невесты, в том числе с помощью сыщиков, занимают весь день, на исходе которого молодые люди находят муллу, совершают обряд бракосочетания и возвращаются к родителям невесты уже мужем и женой. Галимжан возвращает сибирскому воротиле башмачки. Все, кроме последнего, счастливы.

Милая, славная история, наполненная национальным колоритом, могла бы остаться спектаклем, радующим зрителя, но не замеченным профессионалами, если бы режиссер Фарид Бикчантаев и его соавторы не придумали, как из архаичной истории сделать современный спектакль.

Нет никаких новых технологий вроде мультимедийных экранов, на которых то ли транслируется смысловой контент, то ли укрупняются, порой излишне, лица исполнителей. Изобретений театра XXI в. – только микрофоны у каждого из артистов: спектакль музыкальный, поют практически все, и микрофоны позволяют звукорежиссеру выстраивать качественное звучание.

Сцена буквально наполнена воздухом Казани, простором озера Кабан, на ухоженном берегу которого стоит новый Театр им. Камала. Художник Сергей Скоморохов заполнил планшет на переднем плане легкой стильной мебелью, напоминающей о том, сколь изысканы



«Башмачки». ТГАТ им. Г. Камала. Сцена из спектакля.  
Фото предоставлено пресс-службой театра

и приятны глазу предметы эпохи модерна. На арьерсцене – лодочки. В начале спектакля их мачты страдают от тоски по натянутым парусам, которые поднимутся в финале, знаменуя приход в мир радости и справедливости. На изрядной высоте от планшета (благо сцена большая и оснащенная), в параллель ему располагается сварная рама. К ней по необходимости будут крепиться тканевые полотнища, вторящие подхваченным ветром парусам.

Главное чудо сценографии – слюдяной витраж со стилизованными видами старой Казани, уютного и очень теплого города – занимает четверть высоты и всю ширину сцены. В интонации, с которой исполнена эта инсталляция, есть что-то от Марка Шагала, что-то от Николая Фешина, собранием работ которого по праву гордятся казанцы, что-то от наивной живописи. Город словно увиден сквозь марево тумана, поднимающегося чарующим утром над озером где-то в начале лета. Каждая деталь в этом визуальном сочинении не случайна – действие происходит в день сабантуя, а его празднуют в июне.

Художник по свету Тарас Михалевский проживает с этим пространством целый день – от открытого краскам раннего утра до загадочной магии сумерек.

Талантливо и очень осмысленно одевает персонажей истории художник по костюмам Марина Марьянич. Действие пьесы происходит где-то на рубеже XIX и XX вв. Спектакль же на конкретике не настаивает. Как хотите, так и понимайте: то ли тогда дело было, то ли сейчас. Все возрастные герои, уже определившиеся со своим жизненным выбором, словно принявшие убежденность чеховского Вершинина, что «счастья нет, не должно быть и не будет для нас», в монокромных костюмах – черных, серых. Блеклыми выглядят даже украшения на матери и старшей сестре героини, необходимые женскому костюму, исполненному с вниманием к национальной традиции. Скучные люди, объясняющие своим личным опытом все правила мироустройства. На поступок они уже не способны, равно как и на перемены, – малюсенькие страсти, переливание из пустого в порожнее и мелкие интриги. Из возрастных женских персонажей – лишь торгующая мелочью с лотка Джихан, которая отважно бросается помогать влюбленным, получает право на «сумасшедчинку» в своем пусть темном, но авангардном костюме. Вроде бы все, что на ней, – часть классического наряда. Так, да не так. Крой, сочетание деталей позволяют увидеть в этом образе современную модную женщину, не боящуюся в поисках своей индивидуальности показаться чудачкой, фриком.

Иначе, в яркое, потрясающее отважностью цветовых сочетаний, одеты молодые герои. Костюмы девушек представляют собой переосмысленный национальный костюм. При этом юбки только до колен, а традиционный головной убор калфак скроен и носится так, что напоминает заливхватскую кепку. Парней Марьянич одевает так, словно они пришли с сегодняшней улицы. В пьесе башмачки прячут в узелках, которыми меняются герой и его друзья. Здесь же – в сумках-коробах курьеров, которых мы видим каждый день на улице, только в спектакле они розового цвета.

В оркестровой яме – музыканты оркестра театра, взаимодействующие с актерами и созидающие спектакль вместе с ними. За дирижерским пультом Данияр Соколов, аранжировавший и без того великолепную музыку Джаудата Файзи так, словно она появилась на свет сегодня. Привычное звучание сменяется то роком, то рэпом. Это талантливое «хулиганство» сегодняшнего соавтора классика в пластическом решении хореографов Лилии и Айрата Багаутдиновых получает не менее отважное воплощение. Визуальные образы и музыкальная партитура дают Фариду Бикчантаеву мощнейшую опору для сочинения

с артистами блистательного спектакля, каждый персонаж которого виртуозно придуман и изысканно сыгран. Здесь нет комикования, надсадного педалирования и откровенного показа. Не ядовитая, а светлая ирония по отношению к своему герою, открытость исполнителей к драматургическому материалу позволяют камаловцам легко и азартно, в полном контакте со зрительным залом, полностью принимающим правила игры, рассказать историю о том, что в борьбе за право любить хороши не только «законные» средства.

Невозможно не выделить исполнителей главных ролей – Райхан Габдуллину и Рамиля Шамсуарова, наотмашь, с невероятной энергией играющих безоглядное желание быть вместе, пусть без особенного богатства и в стоптанной обуви. Башмачки можно купить, а чувство нет. Ведущих артистов поддерживают две группы молодых: подружки Сарвар и товарищи Галимжана. Вчерашние студенты, которым Бикчантаев доверил эти роли, не просто заразительны. Их юность, свежесть, искренность, очевидное и нескрываемое счастье пребывания в спектакле мастера, чудесное дуракаваляние сообщают постановке столь необходимую сегодня радостную, праздничную интонацию.

В «Башмачках» уместен и виден каждый. Минвали Габдуллин в роли Зи, сибиряка с деньгами, соединяет в своем герое успешного чиновника и лидера ОПГ из 90-х. Отчаянно наивная Фархия, мать героини (в исполнении Алсу Каюмовой), верит, что ужимки и кокетство вернут мужа на супружеское ложе. Рамиль Вазиев в роли Первого сыщика не боится напрямую цитировать персонажа знаменитого мультфильма «Следствие ведут Колобки», делает это отважно и очень смешно.

Настоящими актерскими шедеврами спектакля стали две работы. Радик Бариев в роли Карим бая – отца девушки – заставляет зал буквально заходиться от хохота, но ни разу не скатывается в прямое комикование или заигрывание со зрителем. Очень точно распределены акценты роли. Ни векселя, ни башмачки, ни даже опасность, исходящая от сибирского кредитора, окруженного двумя телохранителями, не становятся главными для его героя – хитроватого простака. Там, на нижегородской ярмарке, откуда он только вернулся, осталась прекрасная Матильда, изрядно опустошившая его кошелек и, видимо, подарившая герою страстные ночи, с воспоминаниями о которых он не в силах расстаться, как и с желанием повторить. Только эта греза является реальностью Карим бая, с одной стороны страшящегося разоблачения со стороны жены, с другой – ведомого сильным плотским желанием. Происходящее наяву

для него – только морок, в котором надо действовать по правилам – забрать векселя, искать дочь и башмачки, лебезить перед сибиряком. Со всем этим надо справиться, преодолеть и вернуться, хоть в мечтах, в постель Матильды.

«Локомотивом» же «Башмачков» смело можно назвать торговку-лотчицу Джихан в грандиозном исполнении Ляйсан Рахимовой. Именно она взрывает музыкальную партитуру спектакля, переходя на рэп. Нет ни йоты, ни миллиметра роли, сыгранных так, как в театре – татарском и русском – принято играть свах, бойких на язык и ловких в интриге. Эта Джихан не подвирающая пройдоха, она олицетворенный гимн свободе от условностей, косности, рабского подчинения чужим правилам. Умная и вольная, она знает негласные правила поведения и умеет, когда нужно, прикинуться такой же, как все. При этом она сильна настолько, что единственная сумела отстоять право правила нарушать. Да, она лукава, но с хитрецами. Да, она не договаривает правду, но с теми, кто безостановочно врет. И да, она не понаслышке знает, что такое любить. Не юная по возрасту, она все же моложе остальных взрослых персонажей этой истории. Талантливый неформал. Торговка – без магазина, где нужно соблюдать массу условностей, просто с тележкой. Она никому и ничего не должна, кроме самой себя с ее несостоявшейся любовью.

Фарид Бикчантаев – режиссер масштабных, философских постановок, в основе большинства которых – поиск смысла существования человека, именно сейчас берется за жанр музыкальной комедии, к которому прежде практически не прикасался. Это кажется неожиданным, но не для тех, кто понимает: чем больше масштаб дарования художника, тем сильнее его ответственность перед теми, для кого он творит, – перед людьми.

«Башмачки» появились на свет в Казани, в музыкальном театре, в 1942 г. Композитора Джаудата Файзи вернули для сочинения музыки с фронта, где он рыл окопы. Необходим был спектакль, способный подарить людям радость. И он случился. Тогда и теперь.

## **«Ромео и Джульетта» – режиссерские вариации, или Шекспир для всех и каждого**

**Сегодня в петербургских театрах идет много спектаклей (своих и гастрольных) по самой известной в мире пьесе о любви. Рассчитаны они на любой возраст и мировоззрение. Удивительно, что среди них не найти ни одной классической костюмной постановки. Разве что балет, на территорию которого я заступать не намерена, остается верен традиции. Впрочем, Шекспира переделывали при жизни, после смерти и будут переделывать каждый век. Такова судьба классической и актуальной пьесы, вечной печальной истории.**

## В черном-черном городе...

В небольшом театре «Открытое пространство», созданном выпускниками актерско-режиссерской мастерской Григория Козлова, «Ромео и Джульетта» появились в 2022 г. Разыгрывается пьеса в камерных условиях: рукой подать как до актеров, так и до барабанщика, истово сопровождающего действие эмоциональной дробью (музыкальное оформление – Павел Ховрачев). По форме спектакль Рузанны Мовсесян – синтез драматического и кукольного театров. Тип постановки (адресованной, внимание, зрителям от десяти лет) определен как «нарисованный театр», а жанром избрана детская страшилка, оборачивающаяся игрой. Текст (перевод Бориса Пастернака) значительно купирован. Изменен и порядок некоторых явлений, диалогов: детям надо меньше слов и больше дела.

Благодаря художнику Марии Утробиной в черном кабинете вырастает черный город Верона, очертаниями напоминающий печи крематориев. Введены в сюжет новые персонажи – Вóроны, ключющие обреченных на гибель героев. Там, где, упиваясь собой, враждуют и убивают, черны многие.

Бенволио и Меркуцио сперва появятся на сцене с лицами, скрытыми масками в стиле, близком к аниме. Так же выглядит и Ромео. Взрослые представители семейств Монтекки и Капулетти, а следом за ними Кормилица и сама Джульетта являются перед зрителями в виде больших (выше человеческого роста) плоских фигур, вырезанных из плотного материала. Они – словно шаржированные профильные изображения героев, нарисованные на черном фоне цветными мелками (анфас сделана лишь фигура Джульетты). Изображение часто нанесено с обеих сторон силуэтов, что позволяет разворачивать их и менять направление их движения. От живого исполнителя на виду остается только одна рука, продетая в единственное круглое отверстие – аккурат на уровне плечевого сустава фигуры (опять же за исключением Джульетты, которая надевает на себя свой облик словно платье и использует при игре обе руки, продетые в отверстия плоского корпуса).

Взятый на вооружение изобразительный ход и заготовка нескольких профилей одного персонажа позволяют в ходе действия с легкостью менять наряды веронской знати, до поры до времени кажущейся безобидно разноцветной. Вот синьор Монтекки только что был в одеянии, расписанном диковинными соколами, ан глядишь, уже выходит на сцену в симаре<sup>1</sup> с узором из павлиньих перьев... Но как только родители начнут воевать



М. Сафонова – Джульетта, М. Смирнов – Ромео. «Ромео и Джульетта». Театр «Открытое пространство». Фото предоставлено пресс-службой театра

с собственными детьми и друг с другом, все цветные узоры пропадут. Изображения Монтеки и Капулетти моментально станут черно-белыми, словно простейшие уравнения, написанные на классной доске. Светлые фигуры, «полные цветов и листьев»<sup>2</sup>, а также цвета будут лишь у Ромео и Джульетты, когда на пике чувства они воспарят над Вероной, словно влюбленные над Витебском с полотна Марка Шагала. Позже их плоские фигуры станут красно-белыми (исполненными жизни – света и любви – крови), а нарисованные сердца займут на них центральное положение.

Джульетта и Ромео, в отличие от прочих персонажей, имеют несколько двойников – объемных и плоских тростевых кукол разного размера (сочинены Григорием Лайко). Особо запоминается в первом действии небольшая фигурка эльфоподобной Джульетты в белом платье, появляющаяся в «балконной» сцене, которую разыгрывают в глубине площадки, в горящем контровым светом высоко расположенном окошке. Во втором акте, когда все, связанное с парой влюбленных, будет происходить в центральном огромном окне красной ширмы, выдвинутой максимально близко к зрителям, запомнятся зияющие рваной сердечной раной фигурки расстающихся Ромео и Джульетты (разорвано их общее, «одно на двоих», сердце).

Несмотря на то, что в спектакле есть массовые сцены с танцами и боями (хореограф – Анна Ситникова, постановщик боев – Александр Игнатъев), в большинстве мизансцен актеры скрыты от глаз зрителя: они лишь переносят фигуры и фигурки героев с места на место и «оживляют» их своими руками и голосами. Но сказать точно, кто скрывается за черным силуэтом – актер или персонаж, – никогда нельзя. Порой происходит конфликт живого человеческого начала героя с закрепощающим его, неповоротливым, плоским визуальным образом. Тогда актер выходит из-за фигуры и играет то, что могут сыграть только люди, – горячность, заинтересованность, искренность. Так «выйдет из себя» от раздражения в первом разговоре с Ромео Кормилица; не удержит себя «в рамках» и Джульетта, нетерпеливо дожидавшаяся весточки от возлюбленного. Невидимым и неведомым зрителям остается только пытающийся примирить враждующие семейства князь Вероны, который «восходит» над этим миром черноты в виде лишенного тела фанерного солнца – как простейшая штоковая кукла, озвучивает которую «голос за кадром», Иван Волков.

Профильные образы героев спектакля, скрывающие актеров от зрителей, позволяют театру «сэкономить» на исполнителях: каждый занятый в постановке Рузанны Мовсесян артист предстанет на сценической площадке в двух, а то и в трех ролях. Причем никто не играет только отрицательных или только положительных героев: мир сбалансирован, всем сестрам – по серьгам... Алла Данишевская превращается в Кормилицу, в леди Монтекки, а еще – в одного из воронов, обозначенного в программке как «Некто с клювом». Вороном будет и Максим Смирнов, также исполняющий роли леди Капулетти и Ромео. Дмитрий Кушнерев не только обернется черными профилями синьора Монтекки и синьора Капулетти, но явится человеком, а после – волшебником Меркуцио, громадой без тела, но с огромной кудрявой головой и веснушчатым лицом, зажигающей таинственные огоньки в своей фанерной ладони, живущей отдельной жизнью в полумраке сцены (художник по свету – Василий Ковалев). Оголтелым ненавистником Тибальтом (у профиля головы, обозначающей героя, от ярости резко перекошен рот) станет Александр Игнатъев, он же играет помощника влюбленных – брата Лоренцо. Григорий Лайко окажется простаком Бенволио и Парисом, мерзко хихикающим от предстоящего удовольствия брака с Джульеттой. Исполнительница роли работает на площадке за десятерых. Подростковая хрупкость Сафоновой не мешает ей переносить по сцене разнообразные

личные плоские силуэты – тяжесть куда большую, чем серый длинноухий заяц в ее руках. Эта же хрупкость, детскость, идущая изнутри, искренность вкупе с зайцем и копной непослушных волос невероятно роднят созданную ею шекспировскую героиню с абгаряновской Маниней (спектакль по одноименному сочинению в постановке Р. Мовсесян идет в Москве в РАМТе), делают ее трогательной, но и не менее решительной, а потому способной переносить различные испытания и верить в то, что все и всегда должно оканчиваться исключительно хорошо. Именно эта мысль транслируется всем спектаклем Мовсесян, который превращает трагедию в игру, не скрываемую от зрителя, а потому ему понятную. Надо лишь принять ее условия и... продолжить играть, даже по окончании спектакля. Определенная решительность и воля продюсера проекта Аллы Данишевской воплощена в книге-игре «Ромео и Джульетта», приобрести которую можно после просмотра спектакля. Миниатюрные фигурки героев и декорации прилагаются.

## **Шекспир на развалинах империи**

В ТЮЗе им. А.А. Брянцева режиссер Александр Морфов еще в 2020-м откровенно адресовал свой спектакль миллениалам – поколению, рожденному в начале 80-х – середине 90-х гг. XX в., которое знало американское кино куда лучше отечественного театра. Но родители, которыми уже в массе миллениалы стали к моменту премьеры, почти всегда оказывают влияние на выбор детей – залы ТЮЗа до сих пор полны взрослыми и подростками. Думается, секрет именно в том, что по сюжету почти полутысячелетней давности Морфов, основываясь на переводах Татьяны Щепкиной-Куперник и Ивана Диденко, сложил современную фантазию, понятную нынешним школярам и их родителям. Она отвечает их эстетическим представлениям, сформировавшимся в те годы, когда подростковый бунт страны против себя самой совпадал с подростковым кризисом поколения нынешних родителей.

Никакой излишней лирики, печальных назиданий, отеческой строгости, «рамочных конструкций», даже географии, присущей конкретной классической истории, в этой постановке нет. Абсолютно загадочным, неведомым образом она сообщает юным зрителям состояние безграничной свободы и неземного счастья, а взрослых возвращает в юность, где каждый понимал, что на обломках империи учиться нечему и завтрашний день на них не выстроишь, а посему надо жить исключительно днем сегодняшним.



А. Слынько – Джульетта. «Ромео и Джульетта».  
ТЮЗ им. А.А. Брянцева. Фото С. Левшина

На огромной «цирковой» сцене ТЮЗа – пепелище, ограниченное ближе к заднику металлическим полукруглым станком, напоминающим остов порушенных, лишенных пластиковых кресел спортивных трибун (художник – Семен Пастух). Покореженный стадион выглядит как останки погибшей цивилизации: его усеивают не то ошметки бывшего покрытия, не то куски разорванных в клочья или сожженных автомобильных покрышек. Ржавые металлические бочки и обломки гипсовых фигур (не дискоболов ли и девушек с веслом?) – во множестве. В центре площадки – старенький брошенный автобусик с синей полосой на борту, с фарами-пуговицами, непривычным лобовым стеклом, разделенным центральной перемычкой рамы, с дверями-гармошками и... светящимся комнатным баром, скрытым за решеткой радиатора. Что это, как не расписанная граффити «заброшка», привлекающая современных маргиналов? Предположение подтвердится скоро: в салоне автобуса-руины будут драться самовлюбленный Тибальд (Федор Федотов) и живчик-болтун Меркуцио (Олег Сенченко / Никита Худяков), в начале спектакля появившийся из автобусных недр под песню «Здравствуй, мальчик Бананан!»<sup>5</sup>. В автобусе, как в клубе-бункере, будет отплясывать безбашенный веронский молодняк, а пофигистски настроенный монах Лоренцо, бывший битник и пацифист (великолепная роль Бориса Ивушина!), тут же – выращивать зеленые кусты недвусмысленного назначения.

В подсвеченной кабине произойдет соитие Ромео и Джульетты, визуально преподнесенное как попытка бегства от всех и вся, от хаоса и проблем окружающей жизни. Недаром героиня, которую неподражаемая в амплуа трагистки Анна Слынько играет лишенной комплексов и «задних» мыслей, не ведающей страха, запросто вступающей в приключение, оборачивающееся любовью, наряжена тут в юбку из красной шотландки (художник по костюмам – Ника Велегжанинова), адресующую к кумирам конца 90-х – группе «Тату». Девиз, манифест «нас не догонят» уже во времена Шекспира мог привести к трагедии.

Автобус то вращается в землю-сцену, на две трети корпуса опускаясь в трюм, то гордо возвышается посреди разгромленной «Арены», на поле которого то и дело встречаются представители двух молодежных футбольных команд: «красных» – Капулетти и «синих» – Монтеки. И все вроде по правилам, считая группу чирлидерш, истерически машущих лохматыми помпонами, но стоит опасному соперничеству выйти за рамки спортивной борьбы, как самоуверенные игроки превращаются в стайку испуганных зрителей, из автобуса наблюдающих стоическую смерть Меркуцио, гениально сыгранную Сенченко. Идеалы, глубокие мысли и чувства – не для оголтелых «веронцев» 90-х гг. XX в. Повторяя в выяснении отношений ошибку за ошибкой, они даже не догадываются, что о последствиях их предупреждали аж в конце XVI столетия.

У Анны Слынько, уже пять лет играющей Джульетту, не так давно появился второй партнер. Изначальный Ромео, «знающий, что творит», Дмитрий Ткаченко, был в прежней паре ведущим. Эмоциональная сдержанность и внешняя брутальность героя, не столько влюбленного в Джульетту, сколько увлеченного, забавляющегося ею (особенно поначалу), явно импонировали героине, делая «взрослой» и ее, что вполне укладывалось в поведенческую психологию поколения миллениалов. Ныне в роли Ромео можно увидеть и Дмитрия Хасанова, пришедшего в труппу ТЮЗа на год позже рождения спектакля. Не отрицая полновесности созданного им образа Ромео – искренне влюбленного, зачарованного своей избранницей, – приходится признать, что ввод этот несколько нарушает общую стройность заложенного в спектакль высказывания. Среди миллениалов появляется чужой. Впрочем, замечают это только самые большие поклонники спектакля. Эмоциональные реакции Ромео–Хасанова хоть и ломают режиссерскую задумку, но вполне отвечают логике шекспировской трагедии – «они любили друг друга и умерли в один день».

## «Глобус» на Владимирском проспекте

Дмитрий Хасанов успел отметить в еще одной петербургской постановке «Ромео и Джульетты» – в работе режиссера Марии Романовой, где он играет Тибальта, являя собой образчик брутальности, замешанной на таланте и жажде убийства. Могла ли хоть капля столь грубой мужественности проявиться в его тюзовском Ромео – открытый вопрос к актеру...

Среди премьер минувшего сезона постановка Театра им. Ленсовета – одна из самых запоминающихся, а все потому, что режиссер берет актеров в сотворцы. Основанный на пастернаковском переводе, спектакль несет в себе, в своем ритме отголоски эпохи Юрия Бутусова и исполнен истинного умения вдыхать жизнь в строки 470-летней давности, озвучивать их с экспрессией, присущей разве что современному «Глобусу» (привет английскому режиссеру Доменику Дромгулу).

Художник Валерия Камольцева, максимально приблизившая одеяния молодых героев к сегодняшнему дню – вплоть до модного свитера Ромео со спущенными петлями, – сделала все зависящее от нее, чтобы именно актерская игра, а не картинка, была на сцене главной. Жанр постановки режиссер определяет как реконструкцию, оттого крепкие, надежные металлоконструкции декораций, намекающие на башни, арки, галереи Возрождения, здесь – лишь физическая опора для актеров и продуманных мизансцен. Действительно, зритель так увлекается реконструкцией жизни живых характеров на сцене, что даже видеое оформление Игоря Домашкевича кажется излишним.

Действие начнется с горячего англоязычного монолога Ивана Шевченко – Меркуцио, являющегося эмоциональным камертоном спектакля. Падающий на актера сверху столп нейтрального света (как и должно в «Глобусе» – художник по свету Игорь Фомин проведет этот прием через все главные сцены) выхватывает из темноты неистовую, нарочито театральную экспрессию героя, апеллирующего к небесам, делает значительным каждый его жест. Но в последующих сценах этой театральности нет и в помине: естественность, с которой существуют на сцене актеры, и актуальность неизменного шекспировского сюжета в видении Романовой удивительны для сегодняшнего дня.

В первой части постановки, пронизанной идеей товарищества, в трио приятелей Ромео – Бенволио – Меркуцио распределение «ролей по жизни» классическое. Наблюдательный умник Меркуцио – бесспорный лидер, «зажигалочка» (это лишь подчеркивает алый наряд героя),



А. Рейфер – Джульетта, С. Филипович – Ромео. «Ромео и Джульетта». Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

позитивный инициатор, которому всегда проще действовать в обли-  
чь шута. Он будет яростно сражаться с Тибальтом и умрет с улыбкой  
на устах... Бенволио Максима Сапранова – нейтральная добросовест-  
ная втора, настоящий товарищ, который дерется, потому что дерется.  
И вечный синяк под его глазом красноречивей многих пояснительных  
речей. Этот парень готов подхватить любую шутку и любое начинание,  
но, когда говорят умники, отсидится в сторонке. Ромео Сергея Фили-  
повича – меланхолично-обаятельный влюбчивый мечтатель, скорее  
парящий над землей, чем попирающий ее своими берцами. Сражаться  
Ромео не приспособлен: его поединок с Тибальтом неубедителен, по-  
беда выглядит случайной, скорее из-за ошибки врага, чем благодаря  
фехтовальным умениям юного Монтекки (сценические бои – Максим  
Пахомов). Неземное очарование, искренность и нелепая робость, сооб-  
щаемые Филиповичем герою, столь велики, что мгновенная любовь к  
нему Джульетты, которую Алиса Рейфер играет как невинное, прямо-  
душное, сильное дитя, кажется сама собой разумеющейся. Два ребенка  
искали ответной любви и обрели ее с первого взгляда.

Прочие взрослые герои нежности не вызывают: они закрепощены и  
сурово немногословны – как отец Ромео, синьор Монтекки (Алексей Тор-  
ковер); безвольны и мягкотелы – как отец Джульетты (Антон Падерин);  
нервные и полны психологических комплексов – как леди Капулетти

(Анна Мигицко). В роли матери Джульетты мне удалось увидеть и Римму Саркисян, официально заявленную в программке только автором хореографии спектакля. В ее исполнении и выплеснется подлинная сущность леди Капулетти – неукрошенная и нереализованная женская энергия – в сцене бала, на котором среди неистовой пляски встретятся Ромео и Джульетта. Душевная изломанность и замкнутость волевой представительницы дома Капулетти в обычной жизни проявляются вспышками страстей, уродливых, по версии Саркисян, и болезненных, мстительных – по Мигицко. Причина недовольства синьоры Капулетти жизнью станет ясна в сцене объявления Джульетте родительской воли, а точнее воли матери. Париса героиня Мигицко избирает дочери в мужа потому, что реализует собственную неосуществленную мечту – ей самой не удалось заполучить в мужа волевого красавца. Отечественные жалость, нежность и любовь, с которыми Капулетти–Падерин обнимает дочь, сраженную известием о предстоящем браке, лишь раздражают ее. И окончательно выводит из себя почти мгновенное согласие мужа-тряпки с ее решением: с одинаковым успехом мать-лидер ненавидит и тех, кто не хочет ей подчиняться, и тех, кто подчиняется слишком легко.

Противопоставление миров взрослых, покореженных жизнью людей и их витающих в облаках отпрысков связано и с Кормилицей, которую играет Галина Журавлева. В отличие от домашней, мягкой, доброй и безоговорочно любящей воспитанницу няньки, какой представлена она в постановке ТЮЗа Ольгой Карленко, у Журавлевой – образ грубоватой особы, знающей жизнь, свою цену и свое место в доме. Бесспорно, она любит Джульетту, но, хоть и готова помочь ей в любовных делах, сама не обольщается ее и ее юного супруга будущим. В Кормилицу, как и в других старших, давно въелась жестоко меняющая людей война кланов. Она болезненно наблюдает сцену взросления Джульетты, когда та радуется, что убит кузен, а не возлюбленный. Презрительно говорит нянька с рыдающим Ромео, почти уничтоженным известием об изгнании: ведь впереди у молодых еще ВСЯ жизнь, в которой проблем день ото дня будет становиться только больше... Исключительно от уверенности в безысходности жизни уговаривает Кормилица Джульетту выйти за положительного до противности Париса (Константин Симонов).

Рассудительный добряк Лоренцо (Александр Крымов) – еще один узнаваемый типаж. Он – человек действия, отличающийся от остальных героев отсутствием внешних сомнений и внутренних метаний. Сообщение слуги (Даниил Колотов), испугавшегося чумы в Мانتуе и не

передавшего Ромео письма, ошеломляет его, в прямом смысле сбивает с ног. Ведь его герой – из тех, кто, забывая себя, всегда готов вести мир к гармонии, хотя и не рассуждает столь высокими словами. Для Лоренцо все едино – предать ли земле покойника или помочь влюбленным, главное – изыскать шанс, который позволит миру стать равновеснее и счастливее. Волей режиссера один он зарыдает, став свидетелем свершившейся в фамильном склепе Капулетти трагедии. Он да Эскал, Герцог Веронский, короткую роль которого на разрыв играет Михаил Боярский: «Нет повести печальнее на свете...»

## **С любовью из Сибири**

Новосибирский театр «Красный факел» показал свою версию «Ромео и Джульетты», выпущенную весной 2024 г., на сцене петербургского БДТ им. Г.А. Товстоногова. Режиссер Марк Букин (ученик Бориса Мильграма) и Наталия Макуни (драматург и поэт-песенник) фактически переписали трагедию Шекспира, сотворив из нее зонг-оперу (композитор – Евгения Терехина). Действие происходит в наши дни и адресовано молодым – зумерам, причем не самым благополучным. Это станет ясно, когда из зала на сцену выберутся два «гопника» – судя по лексике (особенно по нецензурной) и внешнему виду, они не иначе как из района Первомайки<sup>4</sup>. Принадлежность субъектов к дому Монтекки (да-да, это Бенволио и Меркуцио!) определится, когда они, увидев «капулеттовских» ребят, натянут поглубже капюшоны толстовок и, маскируясь, сольются с черным занавесом. Короткий диалог, переходящий в смертельную драку «два на два», завершится в пользу клана Капулетти. Парочка победителей красной краской из баллона напишет прямо на занавесе слово VERONA. Что это – определение места действия или название группы, вокалист которой тут же появится из-под занавеса в костюме «белый верх, черный низ» (позже окажется, что это Ромео), – сказать трудно. Под пение о чем-то красном, которое «хрупкое, зыбкое рвется наружу», и о «тысяче вселенных, что будут после нас», занавес несколько раз поднимется и опустится. В итоге обнажится глубина сцены, где на фоне густо испанского маркерами, словно колючего от букв задника будет качаться угрожающий шар-маятник (художник – Евгений Терехов). В лужах под дождем под бешеный ритм пляшет чернофигурный молодец. Остановить его в состоянии только явление удрученного Герцога в ослепительно белом костюме (Константин Телегин) да космического масштаба полусшепот «чума-а-а...», несколько раз звучащий из-под колосников.

Тем временем певец Ромео оповестит всех о том, что «в этом городе каждый день кто-то плачет о ком-то». Пролог, благодаря которому даже не читавшим Шекспира становится ясно, что сценический мир болен «чумой» – убийственной враждой, завершен.

Порядок явлений и событий местами перекроен, язык максимально упрощен (для пересказа используется самая простая, современная бытовая речь), но классического сюжета это не меняет. Краснофакельный Ромео (Вадим Гусельников, обладающий прекрасным вокалом), в отличие от ленсоветовского, благодетельностью не отличается – он тревожен. Его изначально заботят философские вопросы смерти, любви, неблагополучия этого мира. А неблагополучие совсем рядом – предупреждает зонг Джульетты: голосистая Анастасия Плешкань поет о домах, «запертых изнутри». Что она имеет в виду, проясняется тут же. В доме Капулетти пергидрольная блондинка в кричаще красном платье, хапалистая авторитарная мать Джульетты (Дарья Емельянова), «конкретно висит на ушах» дочери, воспитание которой сводится к фразе: «Ты сдохнешь под забором, как собака!» Утешения Кормилицы (Владислава Франк), скромняги в сером пуританском наряде, скорее похожей на окормляющую классную руководительницу, мало утешительны. Мамаша уже заключила выгодную сделку с Парисом (Александр Поляков). Меркуцио (Никита Воробьев) словно резюмирует в своем зонге: «Или тебя, или ты... Третьего не существует». А после троица Ромео – Бенволио (Виктор Жлудов) – Меркуцио отправляется на бал, где неистовствуют барабаны: «Бей, барабан, бей... Я сегодня пьян...» Мамаша и папаша Джульетты (Андрей Черных) здесь на радостях уже обнимаются с Парисом, который кольцует шею своей юной невесты сверкающим ожерельем и нагло дирижирует гостями.

Скорость развития событий, лупящий в сердце повторяющийся ритм барабанов, красный цветок на левом плече Ромео, словно от отчаяния истекающем живительной кровью, гипнотизируют не только Джульетту, но и зрителей. Когда только-только увидевшие друг друга герои сливаются в поцелуе, рождается зонг: «Пока эта рука в твоей руке... Неважно, жизнь или смерть, я хочу эту песню петь». Хронический дождь на сцене останавливается, и публика задерживает дыхание в предвкушении чуда. Но следом за вопросом влюбленных – «Зачем, скажите, вы дышите? Кого вы здесь ненавидите?» – в зал бьет холодный контровой свет. Вопрос адресован нам – тем, кто до сих пор смотрел на подростковую драму со стороны. Зрители задеты, обескуражены, но «добьет» их сцена венчания.

Сперва на сцену выйдет Лоренцо (Егор Овечкин), недовольный этим миром, как и Ромео. Монах готов спалить все к чертовой матери, но поджечь уже разлитый кругом бензин Лоренцо не удастся – выше ему брошена неработающая зажигалка, Бог явно против его плана. Впрочем, и влюбленный Ромео приходит вовремя, и Кормилица-учительница, интеллигентно клеймящая жениха словами «мальчик резвый, печальный, влюбленный», приводит Джульетту в свадебном наряде. Но является откуда-то ревуший как бык Тибальт – Артем Малиновский. Новая драка и новый дождь – слезы небес – начинаются одновременно. Почти мгновенно убит Меркуцио, перерезано мечом горло Тибальта. Кровь брызжет фонтаном, зрители погружены в отчаяние, космический шепот «чума-а-а-а...» разносится над ними. Антракт.

Зачем нужен столь подробный, последовательный рассказ о первом действии? Чтобы характеризовать уровень режиссерской воли, главенство постановочной идеи, которой подчинены текст, жанр, форма, динамика, музыка, пластика (Алексей Каракулов), свет (Евгений Козин), даже отдельные гэги и сценические эффекты. Полностью подчинены ей и актеры. Растягивая и сжимая классический сюжет в нужных ему болевых точках, Марк Букин умело ведет исполнителей за собой, не оставляя пространства для импровизации. Складывается впечатление, что все тут – умелый расчет, а герои – просто необходимый материал, люди-зарисовки, люди-акценты, мысли и действия которых проясняются зонгами. Раздумывать над происходящим зрителям не приходится. Зрители просто чувствуют.

Во втором действии влюбленные, продолжая излагать в зонгах то, о чем в классических переводах зрителю надобно размышлять, мучаются: Ромео – от душевной пустоты и необходимости выбора «убивать или умирать», Джульетта – делая, в принципе, тот же выбор – между ненавистью и любовью к Ромео. Тема «Бей, барабан!» повторяется, Лоренцо приходит к решению: «Я их спасу! Я всех спасу!», Парис «строит» Капулетти по поводу скорейшей свадьбы. В клубах дыма, на фоне льющей с неба воды влюбленные соединяются, и вот уже Джульетта отрывает от себя Ромео, отстраняя его острыми локотками. Синьора Капулетти бокал за бокалом глушит совесть, нечистую от продажи дочери, а синьор Капулетти попутно выясняет с женой отношения, неласково взяв ее за волосы, тыча носом куда попало и приговаривая: «Пустая кукла!» «Боже, я схожу с ума, – запекает Джульетта с пузырьком снотворного в руках. Все это только снится...» Ан нет, не снится – хор подхватывает:

«Город смертей, город хоронит лица – лица детей...» Сцена общего траура по уснувшей юной Капулетти оборачивается трауром по всему городу. Ромео и Парис встречаются у гроба Джульетты, и Парис уже кажется неплохим парнем, здраво оценивающим ситуацию: «Жизни нет в Вероне». Выпивающий яд Ромео еще какое-то время живет, пробуждается и Джульетта. На сцене двое влюбленных, из последних сил пытаясь поддержать друг друга, падают, поднимаются, снова падают... Зал рыдает. Кто скажет, что это не Шекспир?

Каждая минута заполнена действием до отказа. Простота диалогов и песенных текстов, постоянный ритмический «движ» на подмостках делают спектакль кристально ясным тому поколению, которое не терпит лишних слов, головоломок, назиданий и оскорбительных попыток проникнуть в душу. Спектакль Букина словно впитывается молодыми зрителями кожей. Достигается почти недостижимая цель – достучаться высокой трагедией до зумеров, которые остро чувствуют несправедливость и жестокость жизни. Теперь они знают, что не одиноки.

## **Золотая молодежь, приготовленная по-венгерски**

Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии давно взял курс на мировые хиты – лицензионные мюзиклы. В прошлом сезоне дело дошло до «Ромео и Джульетты» Жерара Пресгурвика, автора музыки и либретто. Мюзикл, рожденный Париже в 2001-м, с успехом шел в 2004–2006 гг. в Московском театре оперетты, и специально написанных для постановки режиссера-хореографа Реды Бентэфор поэтом-песенником Наумом Олевым «Королей ночной Вероны» фанаты распевают до сих пор. Но в основу петербургской премьеры 2025 г. лег русский текст Олега Солода и стихи Агаты Вавиловой, одной из солисток театра мюзикла. Постановку осуществил режиссер КЕРО®, повторивший свой будапештский спектакль.

В 90-е споров о том, приживется ли в России мюзикл, было немало. Сегодня жанр в Отечестве живет и здравствует, у него и его актеров огромная аудитория поклонников, которые даже и не думают конфликтовать меж собой поколенчески или требовать от постановок большего, чем предлагает традиционный формат. Мюзикл, где все зависит от кастинга (исполнители должны владеть и вокалом, и танцем), нередко подразумевает воспроизведение удачных постановок в разных театрах и даже странах. Успех также решает визуальная броскость и максимальная

ясность сюжета. От «лишних» подробностей и героев, присутствующих в литературных оригиналах, часто избавляются без сожаления еще на стадии написания музыки.

История, сочиненная Пресгурвиком по мотивам Шекспира, с одной стороны, остается в XV в., с другой – рассказывает о суровых буднях «золотой молодежи», которая во все эпохи занимается одним – прожигает жизнь. Просто в XXI в. вместо бала – поход в клуб, а вместо сражения на шпагах – мордобой. И КЕРО с командой идут на невероятный замес прошлого и современности.

Художник по декорациям Бела Гётз сочинят свой старинный «безумный город, несчастный город» – Верону. Его мрачная громада состоит из рельефа булыжной кладки, геометрической строгости гербовых щитов, воротных арок, зияния полукруглых окон-бойниц, торжественности многоступенчатых лестниц и разновысотных площадок. А вот художник по костюмам Рита Велих создает для Монтеки и Капулетти вполне современные наряды. Особенно те, в которых существует веронская молодежь: ни дать ни взять массовка с Патриков. Балетмейстер Ева Дуда награждает танцующую и поющую юную элиту развязностью движений, выдающей кипение страстей и плотских желаний. Их жизнь – гонка за удовольствиями, и это точно передают сложные элементы и темп хореографии, настолько агрессивной и физически затратной, что для актеров сыграть два спектакля подряд становится настоящим испытанием.

Старшее поколение Вероны, которую «изнутри сжирает ад», тоже не страдает хорошими манерами. Невероятной красоты синьора Капулетти (сопрано Анастасия Вишневская) прилюдно ласкает любовника и заливает горе семейных потерь вином (так было и в новосибирском спектакле, и в постановке ТЮЗа им. А.А. Брянцева). Синьора Монтеки (меццо-сопрано Мария Лагацкая-Зимица) в своей ярости к враждебному семейству и лично синьоре Капулетти больше напоминает рыночную торговку. Разве что Кормилица Джульетты (великолепное сопрано – Елена Газаева) – образчик добропорядочности и ума.

Главные герои, как и положено в мюзикле, молоды, невероятно хороши собой и обладают хорошими голосами. Ромео, в роли которого я видела безупречного Никиту Брагу и обаятельного Александра Казьмина, упивается положением баловня судьбы, что нравится всем красоткам. Но мысли о семейной бойне «стенка на стенку», страх за ближний круг, за друзей пожирает его (вокальный номер «В груди



«Ромео и Джульетта». Театр музыкальной комедии. Сцена из спектакля.  
Фото М. Ковалевой

все сжалось...»). Мечтательная, нежная Джульетта (юная и искренняя Александра Каспарова как нельзя лучше подходит для этой роли), еще не зная Ромео, ждет встречи с настоящей любовью, несмотря на предупреждения Кормилицы, что «любовь в этот дом без рекомендаций» никто не пустит...

Тибальт (Максим Казаков) – нелюдимый, сумрачный и некрасивый маргинал, сгусток негативной энергии и ярости. Парис (Даниил Пауков) неприятен, подчеркнуто услужлив и угодлив. Меркуцио Руслана Искендерова невероятно изящен и аристократичен в движении, обладает хорошим вокалом, уникальной пластикой и чарующей улыбкой. Прекрасны оба простака Бенволио – Артем Мисаженков и Андрей Сунцов. Волей хореографа им тоже достаются сложные танцевальные номера, но вокал ничуть не страдает. Когда троица друзей Ромео – Меркуцио – Бенволио «зажигает» в центре танцующих под лейтмотив «Ветер свободы нам песню поет» (те самые «Короли ночной Вероны»), со сцены бьет мощная энергия, которую ощущает в зале всякий зритель – молодой и старый.

Спектакль вовсе не про личную историю Ромео и Джульетты, он – про юность, которой кажется, что ей все по плечу. Главные герои – представители множества тех, кто должен жить и радоваться, но подчинен чужой, настроенной враждебно воле, которая неминуемо приведет их к трагедии.

Немного не по Шекспиру происходит и гибель влюбленных. Отчего Пресгурвику пришло в голову заставить Ромео повеситься, а Джульетту – вонзить в себя кинжал в объятиях висельника? Эту нелепость зрители легко прощают: слишком заразительна буйная энергия героев.

## **Под зорким оком Мастера**

Премьеру спектакля «Ромео и Джульетта во мгле» Льва Додина, состоявшуюся минувшей зимой в МДТ – Театре Европы, можно считать дебютом Молодой студии, репертуарным спектаклем МДТ, а можно – учебным спектаклем четвертого курса мастерской Додина в Российском институте сценических искусств. Неистовство, с которым молодость проживает жизни своих героев в учебных спектаклях, порой поражает. «Ромео и Джульетта во мгле» не исключение.

Трагедия Шекспира в переводе Пастернака тут – только канва, намек на всем известную пьесу, из которой взяты ключевые сцены, обильно приправленные музыкой и танцем. Ромео и Джульеттой, Павлом и Эстер, Ленни и Сарри, Костосом и Дефне, Немовым и Любой тут может стать любой из двух десятков студентов, мастерски отплясывающих на подмостках то акробатический рок-н-ролл, то менуэт, то танго, то диско. На сюжет «Ромео и Джульетты» одна за другой нанизываются истории родом из XX в. Додин, которого мучает минувшее столетие, в котором у людей, можно сказать, до предела усовершенствовалось мастерство истреблять и унижать друг друга, превращает в спектакль учебные этюды о любви, основанные на отрывках из произведений Яна Отченашека (Чехия, «Ромео, Джульетта и тьма»), Питера Абрахамса (ЮАР, «Тропю грома»), Элиф Шафак (Турция–Англия, «Остров пропавших деревьев»), Александра Солженицына (СССР, «В круге первом» и «Олень и шалашовка») и Виктора Астафьева (СССР, «Пастух и пастушка»). Тексты, написанные в разные годы XX в. писателями разных стран, объединяет то, что авторы в своей прозе описывают чувство, возникшее «нево время», в невыносимых обстоятельствах, вопреки нависшей над влюбленными угрозой смерти. Вечный фон – враждебное отношение людей друг к другу, политическое и религиозное противостояние, расовое или иное надуманное превосходство одних над другими, – по Додину, никогда не станет помехой любви, наполняющей смысл жизнь, как бы коротка она ни была.

Работа художника Александра Боровского здесь сопряжена с граффити авторства Никиты Касьяненко. Изломанные причудливые

буквы появляются не только на заднике, разбитом на квадраты и вдавленном в глубину сцены двумя арками. Они – и на одежде молодых актеров, преображающихся (в лучших традициях мастерской Додина) в обитателей века то XV-го, то – XX-го. Свет Дамира Исмагилова выхватывает из мрака тех или других героев, представляющих на суд зрителей свою историю. И все под музыку Баха, Брамса, Вивальди, Малера, Перрена, Шнитке... Из обязательных элементов/признаков учебного спектакля тут присутствует не только танец, но и игра на музыкальных инструментах, пение, фехтование... Молодые артисты неукротимы: они беснуются, боятся, радуются, тоскуют, любят... Но для зрителей, увы, остаются студентами, сдающими экзамен по мастерству. Впрочем, за любой постановкой остается право на рост и доказательство жизнеспособности. Особенно если к ней причастна рука Мастера.

Пусть и дальше, в XXI столетии, режиссеры разных поколений, используя различные формы и приемы, создают спектакли по Шекспиру для детей и родителей, для подростков и их дедушек-диссидентов, для меломанов и любителей зарубежных образчиков театра и кино. Важно, чтобы театр как можно дольше откровенно говорил о любви на самых разных творческих языках. Если не красота, то, быть может, любовь?

- <sup>1</sup> Симара – распашная верхняя одежда с длинными широкими рукавами, характерная для Италии XV–XVI столетий.
- <sup>2</sup> Цитата из повести Юрия Олеши «Зависть»: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев».
- <sup>3</sup> «Здравствуй, мальчик Бананан!» – песня из магнитоальбома «Банановые острова», записанного ВИА «Веселые ребята» и выпущенного в 1983 г. Композитор Юрий Чернавский. Вместе с бас-гитаристом Сергеем Рыжовым и композитором Владимиром Матецким он сочинил и текст песни, популярность которой многократно возросла после включения ее в саундтрек фильма Сергея Соловьева «АССА» (1987).
- <sup>4</sup> Первомайка – Первомайский район Новосибирска, один из спальных районов города.

# **МЕЛИХ**Люндия, или **XXV Международный фестиваль «Мелиховская весна»**

**С 23 мая по 1 июня в скромном подмосковном имении Антона Павловича Чехова проходил юбилейный международный фестиваль «Мелиховская весна». Именно здесь, в выстроенном для гостей флигеле, сто тридцать лет назад писатель закончил работу над «Чайкой». Место действия пьесы и ее создания схожи в мельчайших подробностях. Прогуливаясь по мелиховским тропам, волей-неволей опознаешь тенистый пруд с рыбой, колдовское озеро, старый театр... Неслучайно в этом году на юбилейный двадцать пятый фестиваль слетелись целые стаи чаек из разных городов и стран.**

Фестиваль открылся «Чайкой» петербургского Малого драматического театра. В режиссерском сочинении хватило места не всем чеховским персонажам. Режиссер Лев Додин перемонтировал и купировал текст, убрал ряд действующих лиц (отсутствуют доктор Дорн, Полина Андреевна, Шамраев, слуги), но от этого почти хирургического вмешательства пьеса обрела второе дыхание.

Чуть слышно колышутся в воде грубо оструганные рыбацкие лодки. Декорация Александра Боровского изначально задает образ коренной разобщенности, усугубляемой и углубляемой за счет системы отражений: в металлическом заднике проглядывают зеркальные подобию вещей, а голоса эхом отзываются в пространстве сцены. Тотальное одиночество подчеркнуто и мизансценическими средствами. Актеры преимущественно работают во фронтальных мизансценах, обращая свои реплики в зал.

Спектакль начинается с выхода обитателей усадьбы. Размеренно и неспешно забирается в лодку Тригорин (Игорь Черневич), растерянно движется Сорин (Сергей Курышев), семенит мелкими шажками Медведенко (Олег Рязанцев), в траурной шали, словно тень, выходит Маша (Полина Севастьянихина), взволнованно и резко выбегает на сцену Треплев (Евгений Зайфрид). Эффектно является Аркадина – Елизавета Боярская. Настоящая актриса, она с первого выхода умеет обратить и перетянуть на себя внимание. Слетевшая как бы ненароком и искусно подобранная шляпа – изящная и продуманная сцена. Диковатая Нина Заречная Анны Завтур соперничать с ней не может.

В центре спектакля – размышление о соотношении искусства и жизни, жертвы ради и во имя творчества. Конфликт старых и новых форм решается режиссером нехрестоматийно. Тригорин – даровитый, крупный писатель, для которого жизнь является лишь материалом для творчества. Он подчиняется законам избранной профессии, подчас жестоким и для заурядного человека невыносимым. Его и Нина интересует исключительно как героиня будущего сочинения. Игорь Черневич не наделяет своего персонажа обаянием. Тригорин суховат, говорит размеренно и монотонно. В его блокнот попадает не только «сюжет для небольшого рассказа», но и целые сцены из спектакля. Писатель скрупулезно записывает диалоги Маши и Медведенко, а в самом конце, узнав о самоубийстве Треплева, он объявляет во всеуслышание: «Константин Гаврилович застрелился. Чайка. Комедия. Занавес». Из этого финала можно сделать вывод: Додин уподобляет Тригорина автору «Чайки», то есть А.П. Чехову.



Е.Боярская – Аркадина, Е. Зайфрид – Треплев. «Чайка».  
Малый драматический театр – Театр Европы. Фото Г. Фесенко

Полная противоположность Тригорину – Треплев, человек обостренной нервности. Его притязания на право первенства в искусстве по-юношески неловки и незрелы. Он слишком молод, чтобы проявился серьезный талант. Но в глубине души, в каком-то вызревающем зачатке мучим еще не оформленной идеей, болезненным переживанием несоответствия мыслимого и реального. Евгений Зайфрид играет неуспокоенного, трепещущего, устремленного к переменам человека. Тем отчаяннее перемена, произошедшая в нем. Во втором акте спектакля иным станет не только внутренний мир персонажа (от юношеских несбывшихся надежд к мрачному цинизму), но и все, что его окружает. День обратится в ночь, усохнут воды, перевернутые лодки будут догнивать на суше. От прежних, пусть нескладных, но обращенных вовесь мыслей (монолог о мировой душе Треплев читает, глядя в небо) ничего не останется. Только сковывающий холод...

Новосибирский городской драматический театр привез на фестиваль спектакль «Чайки». Режиссер Сергей Афанасьев создал чрезвычайно сложную, продуманную и многослойную композицию, составленную по принципу коллажа. Осколки «чаек» он разглядел в четырех чеховских пьесах: «Иванове», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде». Так, в усадьбу Аркадиной и Сорина попадает прокутившая состояние Раневская (Татьяна Жулянова) – ныне городская сумасшедшая



«Чайки». Новосибирский городской драматический театр. Сцена из спектакля.  
Фото Г. Фесенко

Любушка-побирушка; в приказчика Шамраева обращается горемыка Лопухин (Петр Владимиров), не сумевший нажить себе счастья на чужом горе; в докторе Дорне (Семен Летяев) сливаются воедино чеховские врачи – Астров и Чебутыкин.

На сцену выведен и сам автор. Спектакль начинается на белоснежной палубе накрененного лайнера. В это пространство вписана условная обстановка одной из частных клиник немецкого городка Баденвайлера, где прошли последние минуты жизни Чехова. Играющий эту роль Павел Поляков возлежит на красном бархате в белых одеждах в окружении медсестер и врачей. Чувствуя приближение смерти, он просит врачей принести бокал шампанского: «Ich sterbe». Наложенный поверх голос переводчика бесстрашен: «Я умираю».

Смерть физическая не есть смерть духа. Писатель останется с героями собственных пьес. Осиротевшие и босоногие, они продолжают разыгрывать «Чайку» – вне условностей времени и пространства. П. Поляков предстает в роли Чехова в портретном гриме. Строгий серый костюм-тройка, борода клинышком и пенсне. В ударные моменты спектакля он выходит на авансцену и слегка иронично, но с исцеляющей добротой и легким сожалением проговаривает не раз передуманные мысли, взятые из записных книжек писателя, – вспоминается пушкинское «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Нельзя не отметить слаженности актерского ансамбля. В первом акте «Чайка» разыгрывается как комедия во многом благодаря Снежанне Мордвиновой в роли Аркадиной. Она ловко входит в образ насквозь фальшивой, аффектированной, но чрезвычайно витальной, вальяжной актрисы начала XX в. Знаменательно, что Константина Треплева (Константин Брюзгин) и Нину Заречную (Татьяна Мухоедова) режиссер представляет как современных людей, что маркировано и поведением, и одеждой актеров. Они озарены светом молодости и красоты, стремлением созидать и творить новое, но хлестко и жестоко испытуются жизнью.

На сцене беспрестанно работает поворотный круг, меняя не только обстановку, декорации, мизансцены, но будто самую сердцевину бытия, из которого по капле вытекает прежнее счастье. В одной из последних сцен Заречная в стремлении обрести устойчивость будет силиться подняться, но каждая попытка обернется падением, болезненным и грубым ударом о землю. Актриса. Чайка. Она больше никогда не сможет расправить крылья и полететь. Всецело преданный ей Треплев не переживет горького осознания несправедливости. Но страшный и горький финал не в силах стереть воспоминания о светлом и кратком миге всецелой полноты бытия. В занимательном, остроумном ребусе Афанасьева чрезвычайно точно звучит чеховская тема краткости счастья и нескончаемой тоски по лучшей жизни.

Неожиданным открытием фестиваля стала «Чайка» Сычуаньского народного художественного театра. Режиссер Се Лимин поместил Константина Гавриловича Треплева в больничную палату психиатрической лечебницы. Воспаленный рассудок воскрешает в памяти давние образы, лица, диалоги, разворачивая целые сцены былого. Врачи в белых халатах оборачиваются Дорном, Сориным, Медведенко, Тригориним. На подмостках вновь и вновь разыгрывается дряхлящая годами, вымученная и выстрадавшая история, в центре которой – тема творчества, убитой молодости и непроявленных чувств.

Актеры Сычуаньского народного художественного театра работают на открытом приеме, примеряя на себя по несколько образов. Для перевоплощения используются непритязательные аксессуары: борода, шляпа, пиджак. В отличие от актеров психологической школы они намеренно не показывают на сцене сложных чувств, но дают четкое обозначение состояния персонажа, выводят определенный человеческий тип. В предельном значении существует в спектакле Маша. Томления любви приводят ее к саморазрушению.



«Чайка». Сычуаньский народный художественный театр (Китай).  
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

В спектакле проводится четкое разделение между старым и новым, традицией и новацией. Если Треплев одет, как современный человек, в белую рубашку и брюки, то все женщины (в том числе и Нина Заречная) носят облегающие фигуру шелковые ципао с невысоким разрезом – традиционные китайские платья, переосмысленные под влиянием западной культуры 20-х гг. XX в. Они разнятся по цвету: синее у Аркадиной как символ бессмертия, процветания и здоровья; зеленоватое у Нины как знак чистоты и свободы; черное у Маши и Полины Андреевны свидетельствует о грусти и одиночестве.

Аскетичны и скупы выразительные средства. Неброский помост, усталый белый тканью с голубовато-зеленым отливом; саквояж, книга, облачения для танцев. Минимум декораций и атрибутов не мешает творить на сцене завораживающие чудеса. Вместо знаменитого монолога о людях, львах, орлах и куропатках Нина Заречная читает китайскую лирику и исполняет в спектакле классический национальный танец «Водяные рукава», в котором при помощи наброшенных на платье удлинненных рукавов артистка движется будто по течению воды.

В сцене самоубийства Треплева почтить память молодого писателя слетается стая чаек из согнутых пополам бумажных листов. Это наводит на размышления о творце, оставившем после себя россыпь поэтических чувств, белоснежных и чистых птиц.



«Три сестры». Независимый театральный проект выпускников Театрального института им. Б. Щукина. Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

Дебютировал на фестивале спектакль «Три сестры», поставленный режиссером Владимиром Сажиным вместе с актерами Независимого театрального проекта выпускников ТИ им. Б. Щукина. В сценической версии жанр пьесы сместился. Экзистенциальная драма жизни, разворачивающаяся в доме Прозоровых, обратилась в мелодраму. Сестры без доли лукавства находятся в поиске счастья – женского, домашнего, семейного. Мечта о нем окрыляет, вселяет надежду, заставляет кружиться в вальсе. Именно вальс становится контрапунктом и смысловой доминантой спектакля. Музыка дарит ощущение, с одной стороны, легкости, красоты, хрупкости и восторженности отношений. С другой – бесконечного повторения: раз-два-три, раз-два-три, по кругу, по кругу.

Впервые зритель встречается с Прозоровыми в день именин Ирины. Поражает интонация, с которой Ольга (Алина Кышлару) говорит о смерти отца. Ее реплика не окрашена скорбью, тяжестью утраты, тоскливым воспоминанием. Напротив. Дело тут не в знакомом тексте («Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе»), но в самой интонации – действительно радостной. Можно только предполагать, из чего на самом деле состояла повседневная жизнь дочерей покойного генерала. Траур по отцу носит лишь Маша (Елена Алексеева) – необычно жесткая, резкая, надменная. Такое начало намекает на внутренние противоречия самого семейства.

Сценографическое решение спектакля скупо. На первом плане – груда сваленных чемоданов. Размещая на них героев, режиссер намекает на скорый переезд. Несмотря на простоту, образ лаконичен и емок, но никак не соотносится с тем внутренним ощущением, которое передают актеры. Невольно закрадывается сомнение в том, что сестры на самом деле стремятся попасть Москву, высвободиться из засасывающей провинциальной топи.

В спектакле отсутствует ансамблевая сыгранность (возможно, из-за организационной структуры коллектива, основанной на принципах антрепризы, или потому что в Мелихове играли премьеру), но нестройную композицию спасают отдельные прекрасные актерские работы. Особенно выделяется Алина Мачкина в роли Наташи. Работая в рамках сложившейся традиции, актриса очень точно передает характер замшелой мещанки, самодовольной и безнравственной. Запоминаются порывистые, идущие из глубины души монологи Ирины – Екатерины Белой – о труде, растроченном понапрасну времени и любви, которой она так жаждет. Даже в пространстве камерного зала актриса умеет передать эмоцию, сохраняя искренность и непосредственность. Ее личной драме зритель верит безоговорочно.

Вершинин в исполнении Ильи Креймера – лирик и романтик. Актер обладает яркой внешностью: высокий, худощавый, с вьющимися каштановыми волосами. Он наполняет образ мягкой иронией, тонким лиризмом и создает легкое, воздушное впечатление. Вершинин как бы вновь становится «влюбленным майором», пылким и самоотверженным.

Несмотря на досадные огрехи, в спектакле передана свежесть и порывистость живого человеческого чувства. Это вселяет надежду на то, что впоследствии он обретет целостность и замысел прояснится.

Совсем иное впечатление оставляет спектакль Кирилла Заборихина «Прозоровы» (Театр «САД на Пушкина», Уфа). В этом доме живут злые, склочные, истерзанные женщины, обращающие все вокруг себя в беспросветный мрак. Текст Чехова смонтирован так, что реплики всех персонажей достаются Ольге, Марии, Ирине и Наталье (автор адаптации пьесы – Наталья Жемгулене). Все мужские образы в спектакле внесценические. Вместо Андрея – звук скрипки, вместо Вершинина – яркий свет из приоткрытой двери, вместо Кулыгина – книга с историей гимназии за пятьдесят лет ее существования.

Избранный метод чтения Чехова глазами Ионеско или Сартра может высечь новый смысл, но в данном случае не действует. Тотальное



«Прозоровы». САД на Пушкина (Уфа). Сцена из спектакля.  
Фото С. Зорина

человеконенавистничество, презрение, высокомерие, снижение культуры общения до склочных окриков и экспрессивных сцен мало вяжется с привычным миром Чехова. С самого начала понятно, что у сестер нет и не может быть надежды на новую жизнь. Они и не тоскуют по ней.

Сценография в спектакле продуманна и работает на сгущение красок, создание образа мертвого дома-склепа. На фоне черного задника на веревке развешаны сухие коряги и чучело чайки (переключка с двумя другими пьесами Чехова). Вся мебель (стулья и рояль) обтянута полиэтиленом, что создает ощущение стерильности и вовсе не сочетается с саундтреком спектакля (песней «Грязь» группы «Радиопомехи»). Костюмы сестер выполнены в единой цветовой гамме. Это серые мешковатые платья с белыми оборками по подолу. Вторжение цвета происходит, когда в дом Прозоровых входит Наташа в ярком, соблазнительном алом платье. В тексте, который произносят актрисы, наперекор изображаемому, по-прежнему говорится о розовом платье не с зеленым, а скорее с матовым поясом.

Актрисы работают слаженно, четко выполняя режиссерскую задачу. Образ Маши, находящейся на грани сумасшествия, создает Олеся Шибко. Слова она произносит так, словно читает мантру. Грубо и резко чеканит текст старшая из сестер Ольга в исполнении Анны Асабиной. Напряженно, нервно существует в спектакле Юлия Тоненко в образе



С. Недугов – Войницкий, П. Бугакова – Сося. «Дядя Ваня».  
Театральный ковчег в Дубраве. Фото С. Зорина

Ирины. Образ, не лишенный манкости и витальности, создает в спектакле Дарья Толканева – Наташа, но и ей не удается сопротивляться безысходности, пустоте и тотальной мизантропии.

Сергиево-Посадский «Театральный ковчег» в Дубраве им. протоиерея Александра Меня предложил зрителям свою версию «Дяди Вани». Режиссер Александр Локтионов сдвигает действие пьесы в современность. На сцене – полуразрушенная обсерватория. С первых минут спектакля удостоверяешься, что за звездами здесь давно никто не следит, открытый не совершает. Художник Артем Гайнанов воссоздает, скорее, остов мира, который некогда грезился персонажам чеховской пьесы, да проржавел. Сценографическое решение спектакля будто продиктовано самим Дядей Ваней: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами». Кроме старенького телескопа, в который герои смотрят не столько, чтобы увидеть далекие звезды, сколько для того, чтобы рассмотреть ближних, актеры мало взаимодействуют с пространством. Основные игровые точки строятся на двухэтажных подиумах, полукругом огибающих сцену. Оппозиция верха и низа сама по себе не плоха как прием, подчеркивающий состояние действующих лиц, но в спектакле не всегда соблюдается с должным тщанием. Смысл считывается мгновенно, но декорация остается необжитой, неприсвоенной, отстраненной от человека.

Не вполне оправдано и распределение ролей. Серебряков в спектакле кажется ровесником Елены Андреевны. Геннадий Хасанов играет его очень холодно, механически. Актер выходит на сцену, быстро проговаривает текст и с не меньшей скоростью скрывается за кулисами. Домочадцы ходят за ним по пятам, следят за каждым его жестом. Если дышит профессор, позволено дышать всем остальным.

С Дядей Ваней Серебряков особо не церемонится: поглаживает как собачонку, подает в его сторону презрительные реплики. Войницкий реагирует ироничной фрондой. Сергей Недугов создает образ злого шута. Как только профессор удаляется, он, не жалея сил, начинает резво подпрыгивать и крутиться, дурачиться и смеяться. Тем сильнее ощущается его разочарование, когда за маской – инструментом приспособления – проглядывает израненная душа. Актеры работают в условной манере, но к середине действия психология побеждает и ударные монологи очеловечиваются.

Особенно выделяется Соня, которую играет Полина Бугакова. Актриса ведет свою героиню от непосредственной, взбалмошной девушки-подростка к прекрасной молодой женщине, чья душа полна просветленным христианским страданием. Ее Соня не отчаивается, хранит веру. Глядя на отчаявшегося Дядю Ваню, она напоминает ему про их детскую игру. Они берутся за руки, качают ими к себе и от себя, приговаривая «терплю я, терпи и ты».

В финале на авансцене в рассеянном свете прожектора сидят Дядя Ваня, Соня, Вафля и Мария Васильевна. В руках Дяди Вани – старенький металлический поднос, отбрасывающий солнечных зайчиков на потолок театрального зала. Не лучи, но все же лучики света.

Уловить интонацию чеховской прозы удалось актерам уникального Театра Доктора Дапертутто, существующего свыше двадцати лет при Доме Мейерхольда в Пензе. В труппу входят исключительно мужчины. Между актерами чувствуется сыгранность, понимание партнера, внимание к мельчайшим умонастроениям друг друга. Общая культура театра видна во всем. Театральные программки оформлены в том же духе, что и спектакли; звук непременно живой, актеры сами играют на музыкальных инструментах; сценография продумана до мельчайших подробностей, но при этом неброская.

Спектакль «Беда», сыгранный в камерном «Театральном дворе» мелиховского имения, включает семь рассказов Чехова: «На большой дороге», «Радость», «Беззащитное существо», «Дипломат», «Беда»,



«Беда». Театр Доктора Дапертутто (Пенза). Сцена из спектакля.  
Фото Г. Фесенко

«Беседа пьяного с трезвым чертом», «Жизнь прекрасна!». Все они объединены единым пространством – придорожным трактиром и фигурой его содержателя Тихона. Ему приходится слушать, участвовать, вникать в мысли и действия маленьких людей русского простора. Иван Коновалов играет трактирщика утомленным и бесстрастным к жизненным драмам. Чего только не наслушался и не насмотрелся этот человек за годы, проведенные у стойки. К нему заходят люди хитрые и простодушные, честные и бессовестные, добрые и злые. У каждого из них – своя боль. К штофу прикладываются все без исключения: в радости и в горе. Пьянка – не просто средство забыться, но способ коммуникации. Трактир в России – это не только про беду, но еще и про жизнь.

Сценография лаконична. Пара лавок, столик из грубо оструганной древесины и рисованный тканевый задник с изображением всякой утвари. На сцене постоянно сидят «наблюдатели» – точно исполненные, полнокровные образы. Дмитрий Кинге и Игорь Колосков оживотворяют и утепляют условно намеченное пространство, а песни создают меланхоличное и немного тоскливое настроение. Здесь разворачивается и тяжелая драма несчастного, разорившегося, опустившегося из-за сжигающей до остатка любви помещика Семена Сергеевича Борцова (Илья Бирюков), и история бесхитростного Дмитрия Кулдарова (Дмитрий Аксенов), который попал в историю, то есть в газетную заметку.

Спектакль завершает «Беседа пьяного с трезвым чертом». Дуэт Мужика и Черта заставляет смеяться до слез. Жеманный, избалованный и разнеженный Черт так разжалобил Лохматова (дескать, и сатана уже не тот, и все черти в людей переписались, да и в аду работы нет), что тот возьми да и предложи ему вместе горе горевать, жить под одной крышей. Игорь Колосков в роли мужика не произносит почти ни слова, состояние его ясно без слов – в мутновато-заплывших глазах не осталось и намека на мысль, допился «до чертиков». Валерий Малышев в роли Черта заставляет проникнуться к нему доверием, и все зрители жалеют измученного бесенка. Отсутствие «правильных» выводов и сомнительных назиданий придает спектаклю чеховское звучание.

В спектакле «Остров Сахалин» Российского академического молодежного театра сцена и зал объединены, актеры на протяжении всего действия работают среди зрителей. Пространство «Театрального двора» обустроено так, что создается крестообразная композиция. Метафора возникает в спектакле неслучайно. Крест – главный религиозный символ и в то же время тяжкая ноша человеческих страданий. Все это соотносится с материалом, избранным режиссером Олегом Долиным для постановки. В основе – книга путевых записок Чехова, изданная после его поездки на остров Сахалин в 1893 г.

В спектакле Антона играет Андрей Лаптев. Длиннополое серое пальто, неброский шерстяной костюм с галстуком, вместо пенсне – очки (в дороге сподручней) – несколькими штрихами создается узнаваемый облик писателя. Начинается действие с перечисления сухих фактов и чтения исторической справки о Сахалине (масштаб острова, время возникновения каторги, краткие сведения о заключенных). Экспликация проговаривается бегло, смысл практически мгновенно теряется. Затем главный герой, занятый поиском ответа на вопрос, возможна ли «правильная каторга», решается на поездку.

Оказавшись на острове, писатель знакомится с чиновниками и надзирателями, каторжанами и поселенцами. Последние ходят по острову свободно, без конвоя, но в кандалах. Разболтавшиеся колодки надзиратели подбивают прямо на глазах у зрителей – бесцеремонно и обыденно. Почти все выбранные из книги сцены не потрясают, не пугают, не вызывают ужаса. Режиссер сознательно избегает всякого натурализма.

Родственники писателя появляются как на ожившем семейном портрете, текст «Острова Сахалина» дополнен их письмами Чехову. Эти картины в спектакле такого же удельного веса, как и сцены



«Остров Сахалин».  
Российский академический  
молодежный театр.  
Сцена из спектакля.  
Фото Г. Фесенко

с каторжными. И работают на контрасте – создают ощущение дома, тепла, человеческого общения... Всего, чего лишены каторжане.

Особенно выделяются в спектакле картины выбора невесты и безымянного каторжника, но все же болевые точки оказываются тщательно прорежены. Режиссер не приводит зрителя к потрясению от сознания того, что в бесчеловечных условиях стирается сама личность человека. Ужас, который должен накапливаться весь спектакль, никак не ощущается. Если бы в конце XIX в. люди увидели спектакль, а не прочитали книгу, не случилось бы мощного общественного возмущения (книга Чехова заставила смягчить каторжный режим, запретить телесные наказания для женщин, пересмотреть правила заключения браков, отменить смертную казнь каторжан). При всех замечаниях, спектакль кажется очень важным, поскольку говорит о свободе и уважении к личности как о высшей ценности.

В Мелихове театры кукол чаще всего играют «Каштанку». С ней приехала и «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург).

В стене, оклеенной рекламными проспектами и афишами стиля модерн, открывается окошко, и зритель видит перед собой трогательную, бойкую, игривую собачку, напоминающую лисицу. В доме у столбара Каштанка чувствует себя хозяйкой. Будит домочадцев, важно идет



«Каштанка». Театр «Бродячая собачка». Сцена из спектакля.  
Фото Г. Фесенк.

к станку, следит за тем, как летят стружки, наполняет комнату залихватным и протяжным лаем. Каштанка испытывает настоящую радость и от смолистого запаха свежей древесины, и от летящих сверху щепок. Это полностью ее пространство – любимое и дорогое трепетному собачьему сердцу (художник – Роман Вильчик).

Режиссер спектакля Альфия Абдулина избирает масштаб, который совершенно привычен для разглядывания мира собакой. Животные чаще всего видят ноги своих хозяев. Так и зритель спектакля увидит колеса и копыта (проезжающую мимо телегу с лошастью), туфли, полы шуб и пальто прохожих (а не их самих) и, наконец, ботинки клоуна, к которому Каштанка под кличкой Тетки попадет «на временное поселение».

Дом клоуна разительно отличается от лачуги столяра. Пол устлан коврами, везде расставлены мягкие кресла и этажерки для газет и книг. Здесь Каштанка познакомится с обитателями меблированных комнат: котом Федором Тимофеевичем, гусем Иваном Ивановичем и свиной Хавроньей Ивановной; здесь – впервые узнает, что такое «иметь свое место». Но все равно будет видеть тоскливые сны, выведенные в спектакле видеопроекцией на стену.

Технически спектакль построен виртуозно. Быстрая смена изобретательных декораций, следование общему колориту изображаемой эпохи, а главное – правдоподобные и искусно сделанные животные (совсем

как живые). Каштанка в спектакле – марионетка. В цирковых сценах, когда собака делает в воздухе сальто, ее ловко подменяют игрушкой, а затем возвращают на место марионетку. Животные в доме клоуна – планшетные куклы.

Актеры петербургского Театра кукол «Бродячая собачка» разыгрывают все сцены слаженно, технично и без нажима. Чувствуется теплое их отношение к маленьким зрителям (возрастной ценз спектакля – 6+). После просмотра не возникает мыслей о том, что свобода (пусть в нищете) лучше, чем неволя в достатке. Разыгрываемая история говорит о верности в любви. Любовь невозможно передарить, передать по наследству или забыть.

Диалог с Чеховым – своего рода терапия, позволяющая преодолеть немоту разорванных связей. В этом удостоверяешься, прогуливаясь по мелиховским тропам – причудливым и закрученным, как сама жизнь.

Покидать имение не хочется. Сам воздух его, несмотря на настроение многих спектаклей и намерения режиссеров, вселяет веру в то, что «мы будем жить» и «увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную».

Анна Шестакова

## **Хорошо вам тут живется?**

**Фестивалю «Мелиховская весна» в этом году исполнилось двадцать пять лет. В его афишу вошло двадцать спектаклей из России, Беларуси и Китая. Три из них поставлены по пьесе «Чайка», написанной в Мелихове сто тридцать лет назад.**

## Каждый из нас по-своему чайка

*«Чайка», режиссер Лев Додин, МДТ (Санкт-Петербург)*

На глади колдовского озера качаются деревянные лодки. Под ленивые всплески воды свои места в каждой занимают чеховские герои и героини. Стараясь удержать равновесие на покачивающихся бортах, они взмахивают руками, словно птицы, которым ничего не стоит взлететь. Хотя задолго до чеховской «Чайки» мы сокрушались, что «люди не летают как птицы».

Эти люди в лодках еще не произнесли ни слова, но мы безошибочно узнаем в них Тригорина, Аркадину, Треплева, Машу, Медведенко, Сорина, Нину... Здесь бы впору по штрихам, по движениям и костюмам писать портрет каждого, но времени нет – начинается спектакль, ряды лодок становятся своего рода зрительным залом. Нимфа-Нина читает монолог о мировой душе, и, как это часто бывает в театре, смотреть на то, как смотрят за Ниной другие действующие лица, не менее интересно, чем наблюдать за ней. Потому что весь спектакль Л. Додина – о театре и, шире, об искусстве вообще.

Хочется надеяться, что оно может спасти. Велик соблазн «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий» прыгнуть именно в театр, но «Чайка» МДТ еще более пессимистична, чем чеховская пьеса, и в ней искусство никого не сделало счастливым.

В созданном художником Александром Боровским мире царит атмосфера увядания и неумолимого приближения смерти, которая полноценно вступит в свои права во втором акте, когда лодки всплывут «кверху брюхом». Ведь это мир покинутый, оставленный, заброшенный.

С какой готовностью мы бросаемся угадывать, почему режиссер именно так перетасовывает чеховские реплики между теми семью персонажами, которые представлены нам на сцене. Как приятно разгадывать загадки и искать в этих пересечениях новые смыслы и неожиданные грани характеров. Как легко не заметить в этой зрительской эйфории главного: здесь все слышат всех, но всем все равно.

Что помешало этим семерым, что сидят каждый в своей шаткой лодочке, уйти – улететь? Ведь каждый из них по-своему чайка, каждый на протяжении спектакля однажды по-своему – о своем – вскрикнет на птичьем языке. Ответа на вопрос не находится, важно иное: теперь отсюда даже не уплыть. Ведь вода в озере – стоячая. Озеру, даже колдовскому, никогда не слиться с морем или океаном. Озеро может превратиться в болото, либо иссохнуть совсем.



Е. Боярская – Аркадина, Е. Зайфрид – Треплев, И. Черневич – Тригорин.  
«Чайка». Малый драматический театр – Театр Европы. Фото Г. Фесенко

Да и чайки – птицы, целеустремленные до агрессивности, жадные; что посчитают своим – выхватят у чужого, из горла вытянут. Неспроста Аркадина Лизы Боярской так боится именно эту, слишком похожую на нее, Нину Анны Завтур. Пришла она на спектакль Треплева, чтобы увидеть что-то талантливое, пусть даже интерес подкрашен желанием посмотреть на конкурентов (драматургов ли, актрис) и убедиться в своем превосходстве.

Убедилась, но Заречная, моментально оценив обстановку и решив: «мое!», одним движением скидывает платье... и перевес уже на ее стороне – молодое тело надолго приковывает взгляды мужчин, отбирая их у Аркадиной всех разом. Вот и Аркадина – тоже чайка. Просто опыт и мудрость заставляют ее выжидать. Эта тактика в долгосрочной перспективе превращается в «выживать».

«Искусство не спасет» / «Искусство не спасти» – вот два смысловых крыла «Чайки» Льва Додина. Ставя эту пьесу, каждый режиссер принимает для себя решение, есть ли в Аркадиной и Нине талант актрисы – или это просто ремесло в одном случае и навязчивая мечта в другом? Талантливы ли по-настоящему Треплев и Тригорин – кто из них, оба или никто?

Вообще об этом спектакле можно размышлять, спорить, писать бесконечно и все равно не охватить целиком. Но чтобы дойти до какой-то собственной, внутренней точки, остается вспомнить, что в литературе один из персонажей зачастую является замаскированной фигурой автора, так и в спектакле в одном из героев чаще всего можно разглядеть режиссера. Здесь это несомненно Тригорин в исполнении Игоря Черневича. Тригорин начинает спектакль и его заканчивает, в полном согласии с чеховским монологом он никогда не бывает полностью погружен в действие – всегда под рукой заветная книжечка, в которую он записывает слова окружающих его людей. Жизнь для Тригорина лишь материал, и в этом отношении Тригорин так же безжалостен, как сам Чехов, в свое время взявший в свою пьесу «любовную записку» Авиловой или написавший «Душечку», в героях которой все узнали его добрых друзей. Тригорин в спектакле МДТ и есть автор «Чайки». Он пишет ее «из жизни», отнимая у нее сюжет для небольшого рассказа.

У венгерского художника Тивадара Костки Чонтвари есть картина под названием «Старый рыбак». Если зеркально отразить по очереди левую и правую ее половины, получатся Бог и дьявол. Оба сидят в одной и той же лодке, в одном и том же человеке. И оба до ужаса напоминают так любящего порыбачить от скуки Тригорина в этой «Чайке» с ее старыми лодками, холодным отражающим-двоящим задником и целой кладовой двойных – зеркальных – смыслов.

## **Скрипка без смычка**

*«Дядя Ваня», режиссер Александр Локтионов,  
Театральный ковчег в Дубраве (Сергиев Посад)*

Есть спектакли, которым нужен адвокат. Не для того, чтобы полностью оправдать, но хотя бы для того, чтобы поговорить не только о слабых или спорных местах постановки. Можно, конечно, увидев красную тряпку, на которой вышиты слова «молодой режиссер», поднять на рога обилие приемов, знаков, намеков и обличить отсутствие цельности, системы, концепции...

Но что, если концепция здесь есть? Итак, двадцатисемилетний (действительно молодой!) Александр Локтионов взял ту пьесу Чехова, которая, кажется, в наибольшей степени «цепляется» за время. Тем она и коварна: при всех вневременных темах «Дядя Ваня» отчаянно сопротивляется прямому переносу в современность. И режиссер подходит к кристально психологической «двери» с ключом условности.

Мы неизбежно оцарапаемся о то, как слабо корреспондируют два разных времени, помещенных в одну систему координат. Но не в этом ли цель?

О чем не чеховский, а локтионовский «Дядя Ваня»? Об упущенной жизни? О невозможной любви? Все «туда», да не совсем. Та самая, неповторимо чеховская тоска – думаешь на этом спектакле – ужасно знакома поколению миллениалов. А Дядя Ваня превращается из бледного хрестоматийного воспоминания в героя нашего времени.

Между чеховскими героями в спектакле стерт возрастной разрыв. Но то, что навязано обстоятельствами (распределение ролей продиктовано в первую очередь молодостью самой труппы), режиссер обратил в решение – все персонажи становятся гораздо ближе молодой аудитории. Миллениалов не зря называют потерянными поколением, поколением-«между». Вот Войницкий Сергея Недугова кажется ровесником Серебрякова (Геннадий Хасанов), оба выглядят лет на сорок. Вот и «немогущую» маман (Марина Петухова) мужчины буквально носят на руках, но старуху актриса намеренно не играет.

К Чехову можно относиться с пиететом, как к гению. Можно – с дерзостью, как к авторитету, которому стоит (или ничего не стоит) бросить вызов. Но в моем городе, в Перми, лет пятнадцать назад существовала группа «Чехов друг», название которой и выражает подход к драматургу, выбранный Александром Локтионовым для своего спектакля. Ведь не так важно, в сущности, сколько его героям лет; тем, кого считаешь друзьями, может быть хоть восемнадцать, хоть сорок пять.

Однако есть в спектакле и тот, кто выбивается из этой системы. Соня Полины Бугаковой – единственный зумер в миллениальском мире, подросток на излете, еще только балансирующий на пороге экзистенциального кризиса, в болоте которого вязнут, барахтаясь, каждый по-своему, и Астров, и Войницкий, и Елена Андреевна. Только в дуэте с Соней для них начинается жизнь.

К Соне все тянутся. Войницкий в самом начале спектакля говорит и движется стремительно – это позже его затормозит, заохолдит тоска. Астров, сначала по-отечески целуя Соню в макушку, вскоре по-детски уткнется в ее колени – при всей интимности момента ни на секунду невозможно поверить, что в этом есть что-то от физического влечения и уж тем более от любви. Елена Андреевна, кажется, не способная на любовь вообще, только разыгрывая с Соней почти тургеневскую сцену (Натальи Петровны и Верочки), открывает в себе до нелепости живое чувство.



«Дядя Ваня». Театральный ковчег в Дубраве. Сцена из спектакля.  
Фото С. Зорина

Именно Елене Андреевне отдан – естественно, Соней – предмет, который оказывается ключевым для образной структуры спектакля. Скрипка, которая совершенно не к месту здесь, на заржавевших руинах. Может быть, стать скрипкой не такая плохая судьба для срубленного дерева, из-за которого болит душа Астрова... И Елена Андреевна на этой скрипке сыграет. Только не пронзительную мелодию, а пиццикато на двух струнах, бесконечные две ноты. Потому что смычка – нет. Скрипка не так самодостаточна, как гитара, из звуков которой соткан саундтрек спектакля. Без смычка скрипка не умирает, она может издавать звуки, но можно ли назвать их музыкой? Без любви человек не...

Каждый герой этого «Дяди Вани» – та же скрипка в отчаянном поиске своего смычка. И сам спектакль в каком-то смысле тоже.

Ни в коем случае не хочу уходить в популярную психологию и судить чеховских героев с сегодняшней позиции (к примеру говорить, что Войницкий в свое время не отстоял каких-то там границ), но этим режиссер и не занимается. Вместо этого он разбрасывает по спектаклю разные знаки – и не стремится их акцентировать.

Миллениалы отчаянно не желают взрослеть, тоскуя по детству, которого, к тому же, не было. То есть – все по Чехову – живут миражами. Поэтому глядят в телескоп, но не на звезды, а друг на друга. А затем не то

чтобы пускают солнечных зайчиков, но ловят лучи света, высматривая в зрительном зале таких, как они сами. Поэтому бросают монологи в присутствующих, но не слышащих их собеседников, а о самом тайном говорят как в детстве: если не по телефону из пластиковых стаканчиков на веревочке, так с помощью чайника (один прикладывает ухо к чайнику, а второй говорит в носик). Кредо жизни, спасительное «терплю я – терпи и ты» превращается в игру Сони и Дяди Вани, своего рода вариацию дворовых ладушек вроде «Летела ворона» или «Дон-дон-дэри». Поэтому с первой секунды в глаза бросаются разбросанные по сцене то ли фигурки из тетриса, то ли сердечники трансформатора. Достаточно ли этих мелочей, чтобы спектакль сложился, вопрос открытый.

Да, он определенно «лохмат», и, чтобы причесать его, отделяя несовершенства, нужно время. Но спектакль миллениала Александра Локтионова – как будто еще и о том, что такое быть молодым режиссером, потому что взрослеть, даже в профессии, очень страшно.

### **«Как хорошо страдать в таком месте!»**

*«Метаморфозы-2025. Святая простота», Академия кинематографического и театрального искусства Н.С. Михалкова (Москва)*

Прологом к спектаклю – так уж выстроилась фестивальная драматургия – стал показ документального фильма «А.П. Чехов. Писатель на все времена». Это название имеет столько же общего с содержанием фильма, сколько название спектакля – с его содержанием, а особенно – с самим Чеховым.

В фильме можно выделить два разнонаправленных вектора: один представляет собой разнообразные беседы о Чехове, второй – репетиционный процесс, а точнее «уроки мастера» о том, как Чехова нужно играть. В спектакле (хотя честнее было бы назвать его сборником этюдов) показаны восемь режиссерских работ выпускников Академии в исполнении девяти молодых артистов, которые свое обучение в ней еще только проходят. А где-то в параллельной всему этому реальности существует и Чехов, и Мелихово, и фестиваль, и зритель. Вот отсюда, из параллельной реальности, и попробуем на «Святую простоту» посмотреть.

В трех этюдах режиссера Александра Ведменского, пожалуй, наиболее видны сходные черты и почерк. «Хороший конец», «Спать хочется», «Драма» – рассказы Чехова превращаются у режиссера в эпизод жанрового фильма. Тяготеет режиссер явно к хоррору, неистово воздействуя на зрителя самыми разнообразными эффектами. Его этюды крайне



«Метаморфозы-2025». Академия кинематографического и театрального искусства Н.С. Михалкова. Сцена из спектакля. Фото С. Зорина

агрессивны в звуковом плане, будь то бесконечный ад «Спать хочется» или орущий телевизор в «Драме» (sic!). Если Ведменский не пытается зрителя ужаснуть, он – с той же интенсивностью – старается его насмешить. Чехов, будучи врачом, знал все не только о человеческом теле, но и о душе. И вторая, очевидно, интересовала его куда больше. Но не Чехов, а, возможно, современное кино подсказало режиссеру, что «давить» нужно на физиологию. Во всяком случае, мотивации персонажей предельно биологичны.

Режиссер Софья Куцерубова взяла в работу рассказы Чехова «Верочка», «Святая простота» и «Учитель словесности». Очевидно, что интересуют ее в первую очередь женские персонажи, и во всех трех этюдах мы видим вариации по разным причинам не сложившегося у героев диалога. Однако на первый план выходит прием, а материал, к которому с ним подходят, прекрасно умеет за себя мстить. Оттого главный не случившийся здесь диалог – диалог с Чеховым.

Герои «Святой простоты» волей режиссера меняют пол, и потому Анастасии Ирлык приходится играть грубоватую дамочку, а Милане Делавер – невероятно раздражающую, навязчивую и недалекую старушку. «Верочка» не лишена трогательности, но эту заслугу вернее будет приписать актерскому обаянию Алины Соколовой и Вячеслава Севостьянова. Ведь тот же самый Севостьянов уверенно играет отсутствие

романтической любви в припоминаемом его героем прошлом и столь же уверенно утверждает, что Верочку любил, на глазах у зрителей перевоплощаясь в старика (здесь на место живой игры уверенно заступает штамп). Сложно представить, чтобы режиссер, разобравшийся в материале, поставил актеру обе эти задачи разом.

Наконец, предельно иллюстративный «Учитель словесности» будто и вовсе взят лишь затем, чтобы семью Шелестовых дополнить вваливающимися на сцену персонажами из других рассказов, такая попытка объединить восемь разрозненных историй для поклонов, но это шитье грубой ниткой и тупой иглой.

Интереснее всего оказалось наблюдать за этюдами режиссера Тамары Разореновой: «Княгиней» и «Злоумышленником». Да, «Злоумышленник» превратился в историю о проделках шалуна-школьника, дописанный финал которой отчетливо напоминает выпуск киножурнала «Ералаш», но Алина Соколова в роли Дениски очаровательна. Она играет с неподдельным задором, воздушная, пружинистая, и единственное, что к этому цельному образу никак не идет, – это нарочитая картавость. В свою очередь, в «Княгине» та же самая Алина Соколова блестяще преобразуется в человека, который упрямо отказывается видеть реальность, и с актерской точки зрения ее роль однозначно богаче, чем у ее партнера, Доктора в исполнении Владимира Безумова. Последний движется на одной лишь обличительной интонации, и это, увы, довольно быстро становится довольно скучно. А Княгиня Соколовой, придя к себе, стряхивает с себя все обвинения, будто ничего и не было, и остается в полном сознании собственной безупречности. Кстати, в фильм, который показали перед спектаклем, вошли кадры с репетиций именно этого рассказа, и какой должна быть Вера Гавриловна, рассказывал и показывал студентке сам Никита Сергеевич Михалков.

Именно княгиня произносит слова «Как хорошо страдать в таком месте!», прозвучавшие совершенно особенно и остроумно в Мелихове, поскольку спектакль играли на открытой сцене.

## **Мать и сын, актриса и режиссер, чайка и гусь**

*«Чайка», режиссер Се Лимин,*

*Сычуаньский народный художественный театр (Чэнду)*

В программе фестиваля в этом году – четыре «Чайки», но одна стоит особняком, хотя бы потому, что играется на иностранном языке с субтитрами. Ее привез в Россию театр из китайского Чэнду.



«Чайка». Сычуаньский народный художественный театр.  
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

Перед началом спектакля нам напомнили список действующих лиц, а еще указали жанр спектакля. Тут, конечно, случились «трудности перевода», но если долго смотреть на титр «адаптация по комедии», предлог не покажется ошибочным – «по чему/кому» у нас обычно плач, реквием или поминки.

В спектакле именно они, все разом. Рамкой спектакля являются повторяющиеся в начале и финале реплики: «Трагедия или комедия? Гимн или реквием? Чайка или гусь? – Вот в чем вопрос!» – таким образом нас отсылают к «Гамлету» (в пьесе Чехова отсылки тоже имеются) и указывают на трагический финал. Впрочем, здесь трагично и начало: мы слышим выстрел, а на сцене, на черном помосте, укрытая-омытая легким полупрозрачным полотном человеческая фигура. На исписанных листах бумаги лежит Треплев. Вокруг него вьются люди-птицы в белых халатах – трое докторов вместо одного Дорна. Самоубийцу ненадолго возвращают к жизни, чтобы та в последний раз пронеслась перед его – и нашими – глазами.

Так начинается «Чайка», в которую вплетена, вшита китайская традиция. Тут и возможность увидеть на сцене традиционные боевые искусства, театр маски – как атрибута (накладная борода, белый халат, ошейник), моментально превращающего актера в разных персонажей,

и крайне необычное решение сцены о мировой душе – для нас национальный женский танец «водяных рукавов» столь же непривычен, как «новые формы» для Аркадиной. Сама она, входя в роль Примадонны, действует в традиции старинного китайского театра.

Наконец, монтаж чеховского текста достает из пьесы дополнительные смыслы. Мы видим, что Костя всегда приходит, когда женщина, будь то Аркадина или Нина, занята Тригориным. Что Аркадина пытается удержать возле себя и Треплева, и Тригорина, каждому из которых жизненно необходимо, чтобы их хвалили. Когда мужчины заняты своими делами, женщинам (Маше и Полине Андреевне) приходится говорить о любви к ним друг с другом.

Интересно решена сцена последнего визита Нины. Это свидание уже «на том берегу», за границей земной жизни. В глазах Кости Нина все та же девочка в зеленом, реальная жизнь несколько ее не изменила – вернее, он не замечает перемен. Это встреча, полная тихой гармонии, умиротворения, диалог – о прощении и примирении. Поэтому текст о своих страданиях Заречная произносит с отстраненной улыбкой, а Треплев слушает ее без той тоски, с которой всю свою «земную» жизнь глядит в зал. Повторение монолога о мировой душе проясняет образ «водяных рукавов». Это и слезы, и вода колдовского озера. Претендуя на внимание Аркадиной, Треплев пробует напоказ топиться, что выглядит невероятно комично. Комическое в этом спектакле отчетливо, но смех всегда очень грустный.

У порхающих здесь белых птиц бумажные крылья – те самые листки, которыми устлано смертное ложе Треплева. Быть может, он и является автором песни, которую исполняют артисты в финале. Ведь в ней звучит – на русском языке – рефрен: «Я чайка, я чайка!..»

## **Просто женщины. Без мужчин. Вот и все**

*«Прозоровы», режиссер Кирилл Заборихин,  
«САД на Пушкина» (Уфа)*

Кирилл Заборихин посмотрел на «Трех сестер» Чехова как на «Дом Бернарды Альбы» Лорки: замкнутый ад дома, в котором одни женщины, только вместо палящего андалузского солнца – вечная зима. Мы вообще обращали внимание на время года, когда читали «Трех сестер»? «Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето», – говорит Маша. И, она же, чуть позже: «Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима». Этим ключом и открывается спектакль.



«Прозоровы». «САД на Пушкина». Сцена из спектакля.  
Фото С. Зорина

В вечной зиме существуют не только героини на сцене, но и каждый из нас.

При первом взгляде на сцену вспоминается бутусовский «Король Лир» в «Сатириконе», только здесь три дочери-сестры представлены в не столь симметричной мизансцене и вместо трех пианино – один рояль, укутанный пленкой. Под холодным, неживым светом эта пленка на мебели кажется льдом. И опять – зима... Даже понятно, какой именно месяц: февраль, с его жуткими холодами и полным отсутствием надежды на наступление весны.

Прозоровы здесь – фамилия женщин одной семьи. Три из них – сестры, четвертой стала Наташа, приняв фамилию мужа. Она вошла в этот дом последней. Больше никого не будет. Ни одного мужчины. Андрей явлен в музыке, Вершинин – в свете, остальные – лишь в разговорах. Все мужские реплики перераспределены между женщинами. Мужчин больше нет, их не существует.

Одинаковые простые серые платья сестер из грубой материи в тусклом свете вот-вот изменят цвет до траурно-черного. Уже по костюмам видно: три сестры заодно, а Наташа – по другую сторону. Она как раз из тех, кто не замечает вечной зимы вокруг, рядится то в красное, то в белое платье или вовсе раздевается до белья. Семья расколота на две неравные части, и одной суждено задушить вторую.

Ольга, Маша и Ирина существуют в замершем мире, где не кончатся зима, холод и тьма. Этот мир давит на них, и каждая справляется с этим давлением по-своему. Старшая, Ольга Анны Асабиной, из последних сил пытается сохранить иллюзию контроля, с безжизненной интонацией убеждая себя в том, что лицо Ирины сияет, а у нее самой не болит голова. Младшая, Ирина, у Юлии Тоненко по-ребячески прячется, как под стол, под защиту рояля, но и там может внезапно осыпаться снегом.

Надежда вырваться есть только у Маши Олеси Шибко: появление, пусть и не буквальное, Вершинина, заставляет ее сойти со сцены, подойти к двери, открыть ее и увидеть живой, теплый, мягкий свет. Но за порог шагнуть у Маши не получится. Бросить все и броситься в неизвестность – страшно, а страх парализует. Так и не дождавшись решительного шага, дверь захлопнется навсегда, и на жизнь останется лишь смотреть в замочную скважину.

Мир, где все двери закрыты, обречен. В нем выживают только Наташи. У Дарьи Толканевой получилось создать настоящий образ-оксюморон: по первому плану это единственный полный жизни человек, который пытается искать компромиссы (она даже примерит на себя серое платье, но – не то, не то). Но то, что играетcя по второму, заставляет зрителей встать на сторону сестер, которые до последнего не будут пускать ее на свою территорию и припомнять ей все «грехи» – и няню, и зеленый поясok. Даже в финале, лежа головой на коленях у Ольги и копируя чужую позу, Наташа занимает не свое место. Все-таки она победила, и это понимают все четверо: занавес закроет, окончательно отрезая сестер от жизни, именно Наташа.

Обидно редко встречаются по-настоящему удачные описания спектаклей в программках или на сайтах. Но о «Прозоровых», кажется, сказано идеально: «История об отсутствии времени; о потере прошлого, бессмысленности настоящего, невозможности будущего». Спектакль предельно пессимистичен, но как иначе смотреть на мир, где «кругом сплошная грязь, больше некуда упасть»? Именно эта песня звучит в «Прозоровых» Кирилла Заборихина.

## **Хорошо вам тут живетcя?**

*«Остров Сахалин», режиссер Олег Долин,  
РАМТ (Москва)*

Никакой драматург не сочинит трагедии лучше, чем реальная жизнь. Документальная беспристрастность может воздействовать сильнее



«Остров Сахалин». РАМТ.  
Сцена из спектакля.  
Фото Г. Фесенко

любого художественного приема. В «Острове Сахалин» Олега Долина нет на первый взгляд ничего страшного, ад здесь – в самой негромкой сдержанной интонации, в умеренности отобранного для инсценировки материала, лаконичности визуального решения.

Спектаклю, конечно, невероятно «идет» родной холодный черный цвет Черной комнаты РАМТа, но и в деревянной избе («Театральном дворе» Мелихова) уровень воздействия на зрителя потрясающий. Единственная ощутимая потеря фестивального показа – отсутствие у зрителей возможности видеть чайку в колючей проволоке под самым потолком. Остальное сохранно. Зрительские места (которых ощутимо больше, чем на родной площадке) разделены на четыре сектора, очерченных между собой крестом прохода; артисты невыносимо близко и будто одновременно везде, но особенно явно – за спиной...

Информацию о пребывании Чехова на Сахалине сообщают молодые актеры в нейтрально-современной черной одежде, и только потом появляется он – Антон. «Он» превращается в «я», надевая не знаменитое пенсне, а хрупкие круглые очки. Это не Антон Павлович, не Чехов – просто Антон, молодой человек, явно моложе реальных тридцати лет, в которые писатель начал свое путешествие. У Андрея Лаптева он сам весь еще светлый, московский мальчик, у которого в жизни, кажется,

не случалось горя. В первые минуты это может вызвать инстинктивное недоверие, но тем заметнее для зрителей та страшная метаморфоза, которую произведет с ним Сахалин.

Светлый Антон этому хмурому, тусклому, мрачному миру чужд. На него с одинаковым недоверчивым прищуром смотрят и начальники, и каторжные. Прибывшему на остров гостю по привычке устраивают настоящий допрос, хищный клин надзирателей заученно, механически исполняет свою рокировку, но прошедший первое испытание герой получает максимально возможную для чужака степень свободы. Теперь он наблюдатель за жизнью острова, но все еще такой же неуместный, как его гимнастические упражнения, когда рядом звенят подбиваемые кандалы. Только приступая к писательскому труду, Антон открывает в безликих черных тенях настоящие характеры живых людей.

История места складывается из человеческих историй, а именно их собирает Антон, проводя перепись каторжан, в которой выходит далеко за границы формального анкетирования. Оживающие истории – настоящий калейдоскоп актерских работ Алексея Гладкова, Ильи Барабошкина, Ивана Канонерова, Николая Угрюмова и Дарьи Затеевой. Каждый играет от трех до восьми ролей: то каторжного, то надзирателя; то доктора, то приговоренного к повешению; то проститутку, то подвижницу (перевоспложения Д. Затеевой каждый раз меняют ее почти до неузнаваемости без помощи грима). На вопрос, который задает всем Антон, – «Хорошо вам тут живется?» – некому ответить утвердительно.

Хорошо здесь не живется даже семье начальника острова. Да, там, за непроницаемыми стенами есть изящные фарфоровые чашечки и оттуда доносятся звуки фортепиано. Но даже музыка на каторге совершенно противостоит естеству.

Обыденными здесь становятся вещи, которые человека неприличного, пришлого, изумляют. То, как недополучившие похлебки каторжники голодно смотрят на голую ногу поварахи. То, как невинные женщины идут сюда за мужьями. То, во что превращает женщин проституция, которой они вынуждены заниматься с детства. То, как на острове рождаются новые семьи, – одна из самых сильных сцен спектакля.

Невеста (так эта женщина названа в программке) сидит, вцепившись руками в стол, и пристально глядит на каждого подходящего к ней. Эти короткие молчаливые встречи способны решить судьбу разом двоих людей, и каждый взгляд здесь не то что говорит – кричит. А когда выбор сделан, начинается трудное движение навстречу другому –

чужому – человеку: мужскую и женскую фигуру неведомая сила то бросает друг на друга, то растаскивает по разным сторонам, прижимает к стене. Круг сцены прочерчивается прямой, резкой, острой линией диаметра – она соединяет две наиболее удаленные друг от друга точки... Воистину, самая сложная геометрия – у человеческих отношений. Однажды на крайних полюсах окажутся Антон и доктор, в которого он глядится, как в зеркало, жестокое в своей беспристрастности.

В царстве тотальной несвободы, где даже птицы сидят на цепи, перемолоть, переломать просто. Взрослый человек падает на колени и превращается в ребенка, уткнувшегося заплаканным лицом в подол доброй учительницы. Приговоренный к смерти повторяет, как заведенный: «Это нас вешать идут!» дрожа от неслышного в реальности, но оглушительного для него топота. Светлый мальчик Антон падает, как подкошенный, теряя сознание. Но у него, в отличие от большинства «островитян», есть то, что помогает не утонуть в черноте. Это письма из дома – братья и сестра Антона предстают в спектакле оживающим семейным фото.

Театральный закон требует, чтобы с героем в определенный момент произошел какой-то внутренний переворот. Это невероятно сложно здесь, где материал в каждой сцене больно бьет, и все-таки для меня такой кульминацией стала сцена с Каторжным «Красивым». Это наиболее цельный, сложный, глубокий и объемный образ, созданный Николаем Угрюмовым. Его «Красивый» – человек, на теле которого нет живого места, но душа и воля которого слишком сильны, чтобы выбить их из него плетями и шпицрутенами. Он, паромщик, торчит над водой легкой и непотопляемой сухощавой веточкой, улыбается, пробует разговорить Антона и даже зрителей в первом ряду. Единственный раз, когда мы видим его в смятении, – когда Антон спрашивает его имя. Не здешнее, а настоящее. «Красивый», подумав, называет его, как отдает, – бережно, доверчиво, но в первый и последний – единственный – раз.

Как много значит имя. Неспроста каторга стремится его у человека отнять. Подписываясь под очередным письмом из дома, свои имена называют: Александр, Николай, Михаил, Иван, Мария... Но Антон не завершает переключки. Будто, взяв у каторжного имя, он не то чтобы отдал взамен, но потерял свое. За недолгую повисшую паузу Андрей Лаптев в мельчайших нюансах показывает, как трудно ему пройти обратный путь к собственному имени, к оставшейся далеко семье, к прежней жизни...

В финале звучит монолог Антона, который верит, что его труд сможет изменить жизнь на Сахалине к лучшему. Его партнеры по сцене выходят из ролей и, замыкая кольцевую композицию спектакля, коротко рассказывают, что так оно и вышло. Но Чехов надеялся, что никогда больше не будет в России такого страшного, убийственного для человека места, как Сахалин. А смотрит он в глаза нам, зрителям XXI в., которые слишком хорошо знают, что этой мечте сбыться не суждено.

## **Икс равен минус одному**

*«Платонов», режиссер Рустем Фесак,  
«Чеховская студия» (Мелихово)*

В десяти минутах от «Театрального двора» в усадьбе Мелихово стоит земская школа, построенная на средства Чехова. Там можно увидеть и учебный класс, и квартиру, в которой жила учительница. На доске мелом выведено: «Дети, в школу собирайтесь!»

Эти же слова предстоит прочитать зрителям спектакля «Платонов». В мире, окружающем сельского учителя, черные стены как нельзя лучше подходят, чтобы писать на них мелом и чертить треугольники (конечно, любовные). Веками школьники мучительно решают математические задачи. Вырастая, некоторые станут сложными фигурами. А учитель Платонов с самого начала явлен нам как таинственный икс, от которого каждому что-то нужно. Школьная задача вывернута в спектакле наизнанку: ретроспективная композиция еще до всякого «дано» предрекает отрицательное число в ответе.

Чехов написал свою пьесу гимназистом (вновь школьная тема!); отсутствие у восемнадцатилетнего автора опыта, причем не только профессионального, подбрасывает режиссерам непростую задачу. Как отсечь лишнее, не задев главного? В спектакле, поставленном с актерами «Чеховской студии» Рустемом Фесаком, половину успеха обеспечивает удачная инсценировка. Она грамотно современна; линия каждого героя выглядит логичной и законченной, а напряжение конфликта не отпускает зрительского внимания все три часа. Никак не меньшее значение здесь имеют крупные, объемные актерские работы, каждая из которых заслуживает внимания.

Спектакль носит мужскую фамилию, но жизнь в него вносят именно женщины. Анна Петровна Наталья Беляевой – живая, яркая, смелая, дама в искрящемся и струящемся платье, с тонкой блестящей линией ободка в пылающе-рыжих волосах. В первую секунду даже кажется, что она не



«Платонов». «Чеховская студия». Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

отсюда, нездешняя, но визуальный пазл складывается, когда пространство маленькой сцены вместо закатного солнца освещает диско-шар. Анна Петровна (почти Анна Павловна) – энергетический центр притяжения местного общества, хозяйка, привыкшая держать в своих хрупких, но цепких ручках каждого. Может, оттого особенно интересен ей Платонов, все утекающий сквозь пальцы?

Антиподом ей – Софья Полины Елисеевой в трепетно-белом. Этакая девочка-отличница, над которой «одноклассники» все норовят подшутить. Под строгой, почти чопорной отстраненностью Софьи горит настоящий огонь, который без труда угадывает – чувствует – Платонов. И потому Софья, раз сблизившись с ним, обречена.

Однако треугольник всегда строится на трех вершинах, и третья здесь – Саша в исполнении Юлии Богдановой. К этой героине, в чем-то трогательной, в чем-то нелепой, невозможно не проникнуться сочувствием. Если Анна Петровна вся «заключена» в руках, а Софья – в губах, то Саша – это глаза, беспокойно-внимательные, всегда преданно следящие за «своим», которое ей на самом деле никогда не принадлежит.

Между этими тремя точками бесконечно мечется, вписывая в треугольник все новые сложные фигуры, Платонов. Роль Сергея Кирюшкина – из тех, о которых говорят, что за время спектакля актер



«Платонов». «Чеховская студия». Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

теряет в весе. Его Платонов одинаково неистов и в азарте розыгрыша, и в обличительных разговорах, и в мольбах о прощении. Всем – и себе в первую очередь – неудобный Платонов оказывается в нелепом положении учителя, в которого влюблены разом все девочки в классе – не от искреннего чувства, а от возраста больше; оттого, что это очень «по учебнику». Только в жизни все сложнее и больнее, чем в школьной задачке: за чертой ответа может оказаться и чужая, и собственная жизнь.

На периферии основного треугольника и замкнутого в нем Платонова оказываются другие чеховские герои. И все же каждый из них – цельный, сложившийся образ. Над важным «патриархом дома» Трилецким-старшим поначалу по-доброму посмеиваешься, но в финале, теряя дочь, герой Юрия Гольшева в своей боли становится по-настоящему трогательным, а потому вызывает живое, горячее зрительское сочувствие. Удивительно органичным и располагающим к себе, настоящим выходит Трилецкий-младший у Евгения Пеккера, на долю которого выпадает значительная доля чеховской иронии – неизменно грустной. Войницев-младший, Серж, у Даниила Хацкина проходит путь от красивого балованного мальчика до потерянного, так и не выросшего, но уже сломанного человека. Даже прислугу Катю в исполнении Екатерины

Селиверстовой из спектакля не вынуть, его не разрушив, ведь ее роль «по режиссеру» гораздо объемнее, чем «по автору»: визуально создает рамку спектакля ее работа с фонариком, а в сочиненном для спектакля представлении «Гамлета», которое дают герои «Платонова», демонстрирует, как к лицу ей комические образы.

Говоря об этом спектакле, можно совершенно раствориться в актерских работах, потому что каждая тонко выписана и мастерски исполнена. Но, если попробовать определить, в чем заключается режиссерский замысел, я бы сказала, что в поиске русского Гамлета, который так же вечен, как поиск икса в школьных уравнениях. В сравнении с задачами, которые подбрасывает нам жизнь, они не сложны. Но на них все-таки стоит учиться, потому что не только школа – жизнь в миниатюре, но и жизнь слишком напоминает школьные годы – особенно когда они не так уж чудесны. В школе нерешенная задачка по физике (у Анны Петровны) или математике (у Софьи) чревата максимум «лебедем» в журнале. В школе вечный мучительный гамлетовский вопрос может упрощаться от «быть или не быть» до «идти или не идти» за женщиной в ночь. Только в школе неправильное решение может привести к верному ответу, а в жизни – увы. Зато старая песня, впервые услышанная на школьной дискотеке, вдруг открыв печальный смысл, таящийся за бодрым ритмом, может стать настоящей «темой» жизни, как происходит в этом спектакле с «Ты мне не снишься» ВИА «Синяя птица»: «Новой станет старая сказка».

## Глазами собачки

*«Каштанка», режиссер Альфия Абдулина,  
Театр кукол «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург)*

Как сделать рассказ Чехова по-настоящему понятным ребенку? В своей «Каштанке» Альфия Абдулина вместе с художником Романом Вильчиком придумала простой, но оригинальный ход: мир, в котором живет Каштанка, мы видим не ее глазами, но с высоты ее маленького роста. Великаны-люди нам видны от тяжелых ботинок до пояса, а предметы обстановки кажутся слишком большими, меняя пропорции реального мира. Благодаря бесконечной череде все новых и новых картин этот ход не «устаревает» все 55 минут спектакля.

Мастерство артистов такого, простите, «полуживого» плана настолько велико, что, видя только половину человека, мы в воображении с легкостью дорисовываем оставшуюся, верхнюю его часть. Представляем



«Каштанка». Театр «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург).  
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

морщинистое и опухшее лицо столяра, сурового небритого дворника с тяжелой нижней челюстью, лохматого и чумазого Федюшку, кусающего губы и хмурающего брови мсье Жоржа...

А рыжая Каштанка, похожая на чеховских такс, с первой секунды влюбляет в себя зрителей любого возраста. Умная мордочка с большими внимательными глазами, пушистая шерсть на беспокойных ушах и хвосте, то, как Каштанка деловито семенит за хозяином на своих коротких лапах или чихает, сотрясаясь всем маленьким тельцем, когда просыпается, – все это оживляет куклу настолько, что совершенно перестаешь замечать нити, с помощью которых куклой управляют.

Куклами этот спектакль населен не так уж и густо: кроме заглавной героини, собачки-марионетки, мы видим гуся Ивана Ивановича, кота Федора Тимофеича и свинью Хавронью Ивановну, представленных планшетными куклами. Различие в способе управления куклой сразу отделяет главную героиню истории от остальных персонажей. «Живее» всего получился Иван Иванович, которого «делает» гибкая шея и наклон головы – гусь очень любопытен. А сцена, где за гусем приходит смерть, способна довести до слез даже взрослого зрителя. Меж тем она сделана очень деликатно: пугает только крик страдающего от боли существа,



«Каштанка». Театр «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург).  
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

но осторожная, неторопливая дама в черном ласково берет птицу на руки – и для Ивана Ивановича наступает покой. Работа с голосом здесь настолько виртуозная, что можно закрыть глаза и действительно поверить в то, что это сопит настоящая такса или пытается напугать чужака встревоженный охрипший гусь.

С большой любовью и вниманием сделана сцена сна Каштанки: мультипликационный фрагмент (анимация – Александр Соколов) имеет потенциал самостоятельного произведения искусства. У сна есть и свой художественный язык со своими знаками. Так, Каштанка – единственное цветное, яркое пятно в окружающем сером пейзаже, этот прием реализован только в этой сцене.

Заслуживает отдельного внимания сама площадка, превращающаяся то в заснеженную улицу, то в цирковую арену. В оформлении использованы копии газет чеховской эпохи, которыми оклеена сцена кукольного театрала. Их можно пристально разглядывать и читать до начала спектакля.

«Каштанка», которая живет в петербургской «Бродячей собачке», подкупает еще и тем, что ни минуты не сюсюкает с детьми, которым адресована.

Анастасия Соколова

# **МАМТ в поисках новых форм**

**Значение МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в контексте российского балетного театра определяется его уникальной способностью быть одновременно хранителем традиции и проводником новаторства.**

В 2007 г. балетная сцена Москвы встретила необычного «перелетного гостя» – «Чайку» Джона Ноймайера, хореографическую интерпретацию знаменитой пьесы А.П. Чехова. Впервые поставленный в Гамбурге в 2002-м, этот балет дал Музыкальному театру им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко возможность доказать, что русская драматургия может звучать на языке современного танца. Интерес к Ноймайеру в мире стойкий, отечественные театры стремились заполучить любой его балет в свой репертуар, но МАМТ настойчиво добивался именно «Чайки», видя в ней идеальное воплощение собственных художественных принципов. Ноймайер, известный своей способностью трансформировать литературные сюжеты в многослойные балетные полотна, интерпретировал русскую психологическую драму через призму внутренних конфликтов персонажей, подчеркнул их глубину средствами современного танца. Для театра, чья идентичность строится на синтезе драматической выразительности и музыкальности, такой подход органичен.

После долгих переговоров «Чайка» Ноймайера была перенесена на сцену Музыкального театра и стала первой в триптихе. Переносом спектакля, уже получившего мировое признание, Джон Ноймайер занимался лично. В интервью ТАСС хореограф подчеркнул: «Конечно, это полностью возобновление спектакля, который был. Но это не еда, которую можно подогреть, чтобы съесть. Мы имеем дело с живым материалом, с живыми артистами, поэтому возникают новые идеи и мысли, но в основном это тот же самый текст»<sup>1</sup>.

Ноймайер, филолог по образованию и новатор по духу, перенес чеховских героев в мир балета, где Аркадина стала прима-балериной, Тригорин – академическим хореографом, а Треплев – авангардным экспериментатором. Вместо буквального пересказа сюжета Ноймайер фокусируется на внутренних монологах персонажей, их нереализованных мечтах и экзистенциальных кризисах. Он использует хореографические лейтмотивы, раскрывая противоречия между Аркадиной, Треплевым, Ниной и другими героями, превращая их взаимодействия в танцевальные диалоги-исповеди. Партитура балета собрана из произведений Дмитрия Шостаковича, Петра Чайковского, Александра Скрябина и перкуссионных композиций Эвелин Гленни. Классическая музыка Шостаковича и Чайковского сопровождала традиционные линии Аркадиной и Тригорина, ритмы Гленни служили звуковым воплощением бунтарских экспериментов Константина. Музыкальная

контрастность подчеркивала конфликт между академичностью и новаторством. Балет оказался близок отечественному зрителю и был встречен с восторгом. Московская труппа, по оценкам критиков, воплотила чеховскую драму с меньшей технической виртуозностью, но с большей эмоциональной насыщенностью и психологической достоверностью, чем гамбургская.

В премьерном показе роль Нины Заречной, полетной и хрупкой, исполнила Валерия Муханова; экспрессивного Треплева – Дмитрий Хамзин; Татьяна Чернобровкина блистала в партии Аркадиной, мастерски соединив надменность и отчаяние; Машу и Медведенко трогательно исполняли Наталья Крапивина и Михаил Пухов, а академичный Тригорин был воплощен Георги Смилевски.

«Чайка» исчезла из репертуара театра спустя пять лет. Причин несколько. Во-первых, юридические сложности. Обновление лицензий и авторские права часто становятся препятствием для долгосрочного пребывания зарубежных постановок. Во-вторых, культурный контекст. Ноймайер – мастер интеллектуальной хореографии и создает спектакли, глубоко связанные с менталитетом его собственной труппы – *Hamburg Ballett*. Даже универсальные сюжеты вроде «Чайки» интерпретируются через призму западноевропейского театрального мышления, эстетика Ноймайера балансирует между экспрессией и интеллектуализмом, что может создавать сложности для русских зрителей, воспитанных на классической традиции. Третий фактор, на наш взгляд, самый весомый, связан со спецификой театра Ноймайера. Он возглавляет Гамбургский балет с 1973 г. и создает целостные художественные миры, его хореография неотделима от личности исполнителей. Его балетная труппа не только лишь инструмент, но и соавтор. Артисты на протяжении многих лет впитывают стиль мастера, а их индивидуальность, в свою очередь, влияет на его пластический язык. Пластика, рожденная в творческой лаборатории Ноймайера, адаптирована под физические и эмоциональные особенности танцовщиков. При переносе на другую сцену индивидуальные штрихи, даже при высоком техническом мастерстве балетной труппы, теряются. Любой перенос балетного спектакля на другую сцену, тем более за границу, не механический процесс. Происходит переосмысление, которое редко сохраняет все нюансы художественной оригинальности. Таким образом, история «Чайки» Ноймайера в МАМТе иллюстрирует парадокс: чем оригинальнее произведение, тем сложнее его интеграция в новую культурную среду.



«Чайка». МАМТ. Сцена из спектакля. Фото А. Ключиной

Но все же триумфальное возвращение этого балета на сцену МАМТа состоялось в 2018 г. – к 100-летию юбилею театра. Возобновление стало данью памяти Чехову и приношением Ноймайера: «Чайка» как символ вечного поиска свободы в искусстве.

Хореограф продолжил диалог с русской культурой, представив премьеру «Русалочки» (2011), созданной по заказу датского *Den Kongelige Ballet* к 200-летию Ганса Христиана Андерсена (2005). Спектакль стал результатом творческого союза Ноймайера и Леры Ауэрбах – композитора, соединившей Шнитке и Рахманинова с авангардными музыкальными приемами, создавшей партитуру с акцентом на конфликт морской стихии и земной реальности. Терменвокс, ассоциирующийся с неземным голосом Русалочки, контрастировал с музыкальными цитатами. Например, в сцене бала и праздника при дворе используется «Цыпленок жареный». Узнаваемая, нарочито бытовая и даже вульгарная тема связана с земным миром, с шумной бездушной средой Принца, грубой, примитивной и непонятной для хрупкой Русалочки. Вторжение этой мелодии в партитуру создавало эффект какофонии и абсурда. В сценах глубокого отчаяния звучал «Туонельский лебедь» Яна Сибелиуса. Туонель, согласно финской мифологии, – река мертвых, разделяющая миры живых и умерших. Лебедь – вещая птица, обитающая

на реке, символ печали и смерти. Его медленное, скорбное и завораживающее плавание – переход в иное состояние. Мелодия не описывала внешнее действие, она передавала внутренние переживания Русалочки, ее готовность к жертве. Музыкальный лейтмотив становился символом обреченности и трагического принятия судьбы. Антитеза «Цыпленку жареному» служила для усиления диссонанса между фантазией и реальностью. Ноймайер, в свою очередь, использовал хореографию, визуализирующую внутренний мир героини. Пластика Анны Хамзиной, исполнявшей главную партию в премьерных показах, имитировала «рыбьи» движения, которые резко отличались от ее безжизненной и трагической «земной» лексики. Ноймайер ввел в либретто фигуру Поэта (аллюзию на Андерсена), чьи неразделенные чувства проецировались на историю Русалочки. Этот прием позволил раскрыть идею преодоления одиночества через творчество.

Ноймайер заключает героиню в белую комнату, чтобы показать ее полную изоляцию. Комната практически лишена бытовых или декоративных деталей. Стерильное, замкнутое кубическое пространство, с глухими стенами и без видимых дверей – прямая визуализация внутреннего мира Русалочки и ловушки, из которой нет выхода. Русалочка уже не морская жительница, но и человеком никогда не станет. Ее движения изломаны и экспрессивны, имитируют попытки найти выход, принять позу эмбриона (возврата в прежнюю безопасную жизнь). Белый цвет – символ пустоты, истощения, эмоционального вакуума. Музыкальная партитура уплотняется, из оркестровой массы звука иногда выделяются сольные инструменты (терменвокс). Все эти художественные средства усиливают эффект погружения в субъективную реальность.

Премьера вызвала неоднозначную реакцию. Критики отмечали новаторство визуального языка, сюрреалистичные декорации и художественные приемы, высокий исполнительский уровень балетной труппы. Но вынесенный на сцену подтекст (отношения Поэта – Андерсена и Принца – Эдварда Коллина) оказался не близок. Поэтому, сохранив оригинальную хореографию, труппа сместила акценты. Дмитрий Романенко в роли Поэта перенаправил всю свою эмоциональность на Русалочку, оставив тему привязанности к Принцу лишь в прологе, а Семен Чудин в партии Принца иронично подчеркнул психотип спортсмена, тем самым смягчив подтекст.

В 2014 г. состоялась премьера «Татьяны» Джона Ноймайера. Балет, основанный на пушкинском «Евгении Онегине», оказался наименее

успешным в русской трилогии Ноймайера на сцене МАМТа. В совместном с *Hamburg Ballett* проекте хореограф выступил как постановщик, автор либретто, сценографии, костюмов и светового оформления. Музыку к балету опять написала Лера Ауэрбах.

Балеты «Чайка» и «Русалочка» демонстрируют стремление Ноймайера пластически переосмысливать классические тексты, избегая буквальности. В «Татьяне» эта тенденция достигает апогея. Хореограф смещает акцент с Онегина на Татьяну, она главная героиня, ее поступки определяют драматургию. Действие перенесено в 30–50-е гг. XX в., костюмы в духе советского авангарда и абстрактные декорации воплощают «серость мира» Татьяны.

«Авторский театр», где хореограф выступает как режиссер-драматург, переосмысливающий классику через личный опыт, требовал высокой степени принятия и открытости к диалогу. Однако и самого хореографа он обязывал к убедительным решениям. Эксперимент с «Татьяной» на сцене Музыкального театра не столько покушение на классические каноны (их было в истории много, и мы их пережили), сколько пример амбициозности, не обеспеченной подлинной новизной. Если «Чайка» наглядно доказала, как виртуозно и гармонично может Ноймайер сочетать современный язык с классическим сюжетом, то «Татьяна» показала границы такого подхода. Опыт этого балета подчеркивает: даже мастера не застрахованы от художественных непопаданий, когда речь идет о глубоко эмоциональном материале, требующем не только технического мастерства, но и тонкой культурной чуткости.

## **Современная хореография: тенденции и проблематика**

Современной хореографии в истории Музыкального театра всегда было много: и перенос шедевров иностранных хореографов, и работы молодых российских балетмейстеров. Этот программный художественный симбиоз позволял сохранять демократичный, экспериментальный дух и на протяжении десятилетий формировать оригинальный репертуар. Идея интеграции западных балетов в репертуар МАМТ относится к началу 2000-х гг., когда глобализация и растущий интерес к современному танцу в России создали благодатную почву для международного диалога. Важным стал 2003 г., когда под руководством Д. Брянцева, И. Черномуровой и В. Урина состоялся первый Международный фестиваль *Dance Inversion*, объединивший известный американский смотр, проводимый



О. Кардаш, Г. Смилевски.  
«Маленькая смерть». МАМТ.  
Фото К. Житковой

театром с 1999 г., и Европейский фестиваль современной хореографии. Участие артистов из Франции, Нидерландов, США, Канады, Китая и Австрии не только расширило географию сотрудничества, но и заложило основу для системной работы. Фестиваль стал катализатором развития современного танца, а также проверял зрительский запрос на новую хореографию и потенциал труппы в освоении новых форм.

С 2010 г. театр начал масштабный проект по включению мировых хореографических достижений в афишу. Важным шагом стала премьера балетов Иржи Килиана. «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» (сохранен в репертуаре по сей день) обозначили начало диалога с европейским современным танцем и, шире, с глобальным художественным процессом. Иржи Килиан – ключевая фигура XX–XXI вв. Его творчество характеризуется глубоким философским содержанием, новаторской хореографической лексикой и безупречной музыкальностью. Балет «Маленькая смерть», созданный в 1991 г. (*Nederlands Dans Theater*), признан эталоном современной хореографии. Название отсылает к французской идиоме *la petite mort* («маленькая смерть») – речь в нем ведется о человеческой чувственности, хрупкости жизни и ее парадоксах. За основу партитуры взяты два концерта Моцарта для фортепиано с оркестром ля мажор

и до мажор. За музыкальную целостность премьеры отвечал дирижер-постановщик Феликс Коробов. Килиан помещает танец в минималистичную сценографию (разработанную им лично), ключевые элементы – черные драпировки и фехтовальные рапиры, символизирующие напряжение агрессии и эроса. Йооп Кабоорт и Кейс Тьеббес адаптировали и реализовали оригинальное световое воплощение для пространства МАМТа, а костюмы Йоке Виссер работали на чувственность спектакля. Хореография сочетает классическую технику со свободой движения, подчеркивая контрасты между индивидуальным и коллективным, контролем и спонтанностью. Балет Килиана говорит на универсальном пластическом языке, преодолевая географические и временные границы.

К 2018 г. репертуар МАМТа включал в себя самые разнообразные сочинения: от «Сюиты в белом» Сержа Лифаря до «Минус 16» Охада Нахарина. Коллекцию современной хореографии на академической сцене составили также постановки Иржи Килиана («Восковые крылья», «Маленькая смерть», «Шесть танцев»), Уильяма Форсайта («Вторая деталь»), Джорджа Баланчина («Серенада», «Концерто Барокко»), Джерома Роббинса («В ночи», «Другие танцы», «Концерт №3»), Начо Дуато («За Вас приемлю смерть», «В лесу»), Йормы Эло («Затачивая до остроты»), Пола Тейлора («Ореол»), Жака Гарнье («Онис»), Александра Экмана («Тюль»), Марко Геке («Одинокий Джордж»), Анжелена Прельжокажа («Свадебка»), Триши Браун («О Злозони, о композит»), Йохана Ингена («Прогулка Су-масшедшего») и др.

Была создана программа одноактных балетов «Хореографические шедевры XX века». Несколько имен объединялись в одном «Вечере современной хореографии». Важно подчеркнуть, что Музыкальный театр стал первым, представившим в России большинство перечисленных современных спектаклей. Смелость художественного выбора формировала новую аудиторию, готовую к восприятию сложного незнакомого языка. Главным достижением данной стратегии стало создание сильной универсальной балетной труппы, способной воплощать все стили: от неоклассики Д. Баланчина до деконструкции форм У. Форсайта. Артисты МАМТ приобрели уникальную хореографическую форму, в которой академическая школа соединилась с высокой эмоциональной выразительностью и владением всеми сложнейшими техниками нового танца. Это позволяет театру занимать лидирующие позиции в современной хореографии, сохраняя приверженность классическому наследию.

Кроме того, представляя актуальные тенденции мирового балета, МАМТ укреплял статус культурного посредника. Спектакли Килиана и Нахарина входят в постоянный репертуар, что свидетельствует о глубине их освоения труппой.

Однако активное включение зарубежных балетов в афишу породило дискуссию о художественной идентичности. До 2004 г. балетная часть МАМТа была связана с мощной генетической корневой системой, здесь закономерно доминировала режиссерская концепция Дмитрия Брянцева. К 2018 г. акцент сместился в сторону коллекционирования западных хитов. В значительной степени это было обусловлено политикой и личными амбициями художественного руководителя театра, французского танцовщика и хореографа Лорана Илера, хотя первые балеты Иржи Килиана и Начо Дуато появились здесь до его прихода. Они были необходимы для расширения репертуара и образовательного эксперимента, не стирали индивидуальность театра, но умножали его возможности. С приходом Илера акценты сместились: он открыто декларировал приоритет связей с западноевропейскими коллективами. Возник риск превращения МАМТа в прокатную площадку – пространство, лишенное собственного творческого голоса. Критики отмечали, что, при всей ценности международного сотрудничества, поиск подменяется заимствованием готовых форм.

С приходом в 2020 г. на пост художественного руководителя Максима Севагина наметился баланс: сохраняя классику и шедевры западной хореографии, театр активно поддерживает российских балетмейстеров. Стратегия Севагина, объединяющая наследие, международный опыт и поддержку отечественных хореографов, задает вектор на возрождение уникального лица театра как творческой лаборатории XXI в.

## **Российские хореографы нового поколения в репертуаре театра**

В 2016 г. был задуман проект «Точка пересечения» – лаборатория смелых творческих экспериментов, объединившая четырех хореографов на малой сцене театра. Участникам – балерине Марианне Рыжкиной, Константину Семенову (победителю конкурса *Context. Diana Vishneva*), Эмилю Фаски и Андрею Кайдановскому – предложили сделать миниатюры с ведущими солистами труппы. Наиболее заметной стала постановка Андрея Кайдановского «Чай или кофе?» на музыку Иоганна Себастьяна Баха, Лауриндо Альмейды и Эйтора Вила-Лобоса.



А. Любимов – Отец. «Чай или кофе?». МАМТ. Фото О. Черноуса

Его миниатюра выстроена вокруг бытовой ситуации – знакомства родителей с женихом дочери, но за незатейливым сюжетом скрывается притча о коммуникации. Здесь всякий жест неловок, а привычные бытовые ритуалы трагичны. Андрей Кайдановский выбирает четыре архетипические роли, каждая из которых представляет собой карикатурно-гротескный, но узнаваемый социальный тип: Мать – манипулятор и режиссер ритуала (ее задача – провести все безупречно, демонстрируя идеальную семью); Отец – отстраненный бюрократ (присутствует физически, но психологически отрешен, его роль формальна – глава семьи, чье молчаливое одобрение необходимо); Дочь-кукла (от нее требуется демонстрация покорности, скромности и соответствия ожиданиям родителей и жениха); Жених (внешняя угроза и оценщик, должен произвести хорошее впечатление, пройти проверку и получить одобрение). Через гиперболизацию этих ролей Кайдановский критикует подавление индивидуальности и сведение человеческих взаимоотношений к условностям. Взаимодействие персонажей балансирует между комедией, драмой и абсурдом. Две девушки (Валерия Муханова, Анастасия Першенкова) и двое юношей (Евгений Поклитарь, Алексей Любимов) существуют в пустом пространстве. Абсолютный минимализм

сценографии и реквизита (одна чашка) полностью фокусирует внимание на персонажах. Гротескность социальных ролей и искусственность образов подчеркиваются костюмами танцовщиков: темно-серые льняные комбинезоны и сарафаны, на которых нарисованы детали классического костюма – галстук, лацканы пиджака, запонки, пуговицы, воротнички или бантики.

Спектакль делится на четыре эпизода, каждый из которых завершается падением героя, звоном разбитой чашки и черным кадром: свет на сцене внезапно гаснет, погружая пространство и зрителей в полную темноту. Этот эффект усиливает шок от смерти-падения и символически обнуляет ситуацию перед следующим эпизодом. Эти «смерти» не физические, а метафорические. Они символизируют крах иллюзий: исполняя предписанные обществом роли (заботливой матери, строгого отца, идеальной невесты, успешного жениха), невозможность скрыть истинную сущность характеров и отношений. В балете «Чай или кофе?» танец становится языком социальной критики. Фундаментальный конфликт – столкновение ритуала с подлинными человеческими эмоциями.

Кайдановский высмеивает и обнажает фальшь социальных ритуалов, показывает, как люди, стремясь произвести хорошее впечатление, надевают маски и перестают быть собой, как их общение становится набором заученных, механических жестов и фраз. Сцена знакомства родителей с женихом строго регламентирована. У каждого персонажа есть заранее прописанная роль, набор ожидаемых реакций и моделей поведения. Этот ритуал призван демонстрировать нормальность, благополучие и соответствие общественным нормам. Однако его участники неизбежно проявляют неуверенность и тревогу. Их истинные, неотретированные эмоции прорываются наружу неловкими паузами, преувеличенными жестами или заторможенными движениями. Вся хореография Кайдановского построена на демонстрации этого разрыва, на контрасте статики и динамики, механизации определенных фрагментов. Мать исполняет кукольный танец, что подчеркивает ее роль манипулятора. Дуэты противостояния построены на повторяющихся жестах разной эмоциональной наполненности. Пластика персонажей угловата, они похожи на марионеток, которые пытаются сыграть человеческие чувства, но у них это выходит неестественно и со сбоями. Каждый эпизод-конфликт заканчивается крахом (метафорической смертью).



«Пижамная вечеринка». МАМТ. Сцена из спектакля. Фото К. Житковой

Критики назвали «Чай или кофе?» трагифарсом. Номинация на «Золотую маску» подтвердила эффективность проекта, открывавшего новые имена современного танца.

«Пижамная вечеринка» (2016) – логическое продолжение работы Кайдановского. Она подтверждает склонность хореографа к сюжетным спектаклям и к исследованию человеческих отношений, как было и в предыдущих его постановках («Трата времени», «Гадкий утенок», «Песня любви» для *Wiener Staatsballett*). В качестве музыкальной основы здесь Кайдановский использовал микс разных тем: от Шостаковича до ритмов племени Маори. Спектакль сочетает гротеск и психологическую глубину, говорит об инфантилизме: здесь разворачиваются игры взрослых мужчин, их «войнушка» обретает разрушительный масштаб. Герои в пижамах сражаются подушками, атомный гриб вздымается гигантской периной, матрасы напоминают гробы.

Художник Каролина Хегль усилила абсурдистское звучание: красная кнопка поднимается из оркестровой ямы (Кайдановский сделал ее частью сценического пространства) в виде клоунского носа, а потом оказывается ночником, рассыпающим звезды по зрительному залу. Такие образы позволяют сохранить баланс между смешным и пугающим.

Хореограф сознательно избегает классических движений, а в качестве лексической опоры выбирает современные техники, пантомиму, комичные неуклюжие драки. Хореограф мастерски руководит динамикой спектакля: незатейливая игра переходит в серьезную агрессию постепенно, насыщенность действия нарастает волнами, прерываясь появлением Здравого смысла – так названа жена героя. Оксана Кардаш – смысловой центр спектакля. Ее персонаж, лишенный танцевальных виртуозностей, воплощает рациональность. Через ироничную сдержанность героиня противопоставляет буйству мужского кордебалета. Денис Дмитриев и Алексей Любимов воплощают роли «правого» и «левого» лидеров. Их хореографический язык выстраивается на резкой агрессивной пластике, где каждое движение подчеркивает абсурдность взрослых амбиций.

При всей глубине выбранной темы постановщик намерено избегает морализаторства. Кайдановский не осуждает героев – иронизирует над ними, при этом демонстрируя, как инфантилизм приводит к трагедии. Зрители смеялись над подушками-бомбами и замирали в абсолютной тишине, когда в финале, после нажатия красной кнопки, военизированное действие прерывалось звуками колыбельной.

«Пижаменная вечеринка» надолго стала частью программы «Хореографические шедевры XX века». Балет включали в один вечер (триптих) с постановками Баланчина и Килиана, подчеркивая тем самым новаторство Кайдановского. Критика отмечала, что спектакль не имеет аналогов на российской сцене и это редкий пример танцтеатра, где форма и содержание идеально слитны. Успех «Пижаменной вечеринки» определил переход от камерных лабораторных экспериментов к масштабным постановкам, подкрепил доверие к новым авторам театра.

С приходом М. Севагина на пост художественного руководителя балетной труппы МАМТа (апрель 2022 г.) репертуарная линия театра, ориентированная на поддержку молодых российских хореографов, получила новый импульс. Ранее их участие в основном ограничивалось экспериментальными проектами, теперь им открыта дорога в основной репертуар. Гибкая политика сочетает камерные форматы с масштабными премьерными. Яркий пример – «Программа №1» (2022). Первое отделение представлено «Призрачным балом» (1995) Дмитрия Брянцева, второе объединило работы молодых: «Я чувствую» Павла Глухова на музыку Гэвина Брайерса, «Andantino. Сон одной бабочки» Константина Семенова на музыку Франца Шуберта, *Red Deers* Ксении Тернавской

под электронные композиции *Emptyset* и «Именинный вальс» Андрея Кайдановского на музыку П.И. Чайковского. Завершило вечер Grand pas из «Пахиты» Людвиг Минкуса, символически соединившее авангард с академизмом и подчеркнувшее художественную концепцию: сохранение классического наследия при активной поддержке новаторства. Успех программы позволил перейти к созданию самостоятельных одноактных балетов.

В 2023 г. Константин Семенов представил «Зазеркалье» на музыку Василия Пешкова – хореографическую интерпретацию сказки Льюиса Кэрролла. Павел Глухов обратился к жанру балета-триллера в «Последнем сеансе», а Ксения Тернавская в работе «Ворга» на музыку Константина Чистякова погрузила зрителя в атмосферу мрачной мистики. Все постановки демонстрируют общую тенденцию: авторов влекут потусторонние темы, мистическое и двусмысленное. Это провоцирует дискуссии о позитивных и негативных тенденциях. Доминирование мрачной образности и деконструкция традиционных сюжетов в работах молодых хореографов вызывают неоднозначную реакцию критики. К нашему сожалению, на данном этапе становление современного танца в России происходит в основном за счет подобных форм. В этом контексте особняком стоят работы самого Максима Севагина.

Выпускник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, он начал как артист кордебалета и пришел к ведущим партиям, что позволило ему глубоко понять внутренние механизмы работы труппы. Параллельно он развивался как постановщик. В 2019 г. выпустил «Просвещение» на музыку Сергея Прокофьева в рамках проекта «Точка пересечения», а также *Bloom* на музыку Антонина Дворжака (премьера в рамках Галла-концерта, завершавшего сезон) – первую крупную работу на сцене МАМТа. Изначально это была пятнадцатиминутная миниатюра, часть разножанрового вечера. «Серенада для струнных ми мажор» Дворжака задает сквозную линию развития. Севагин, вдохновляясь эстетикой Д. Баланчина и Д. Роббинса, соединил в спектакле лексику классического танца с расширенными возможностями неоклассики, расставив акценты на виртуозных прыжковых мужских партиях и сложных женских вращениях. В 2023 г. миниатюра была переделана в одноактный балет. Критика писала, что камерная форма не требовала масштабирования, а многие цитаты Баланчина и Роббинса оказались слишком прямыми. Несмотря на это, *Bloom* не только открыл для московской сцены молодого хореографа (Максиму Севагину на тот момент было

двадцать два года, еще раньше он показывал свои работы в Петербурге), но и обозначил его амбиции в обновлении репертуара.

Следующим важным шагом стал его многоактный балет «Ромео и Джульетта» (на партитуру Сергея Прокофьева), созданный в сотрудничестве с режиссером Константином Богомоловым – масштабная работа. Дебют в большой форме обозначил его стремление к поиску оригинальных решений. А его «Класс-концерт» вдохновлен эстетикой классического балета, но при этом наполнен авторскими решениями. Музыкальная основа разделена между двумя композиторами: Даниэлем Обером (чья партитура сопровождает сцены, посвященные академическому мастерству и виртуозной технике современных персонажей – Премьер, Балерина, кордебалет) и Жаком Оффенбахом, сюита которого вдохновила Севагина на создание вставного *Pas de deux* в стилистике начала XX в. Этот фрагмент отсылает к Анне Павловой и Энрико Чекетти: персонажи танцуют в исторических костюмах, как бы выпадая из общей эстетики спектакля. Такой подход позволил объединить разные эпохи и подчеркнуть преемственность традиций.

Спектакль начинается с экзерсиса у станка, имитирующего балетный урок, что погружает зрителя в атмосферу репетиции. Действие развивается по нарастающей, можно сказать, в соответствии с балетной иерархией: от кордебалета, демонстрирующего виртуозные перестроения и рисунки, до солистов и прима-балерин, облаченных в белоснежные пышные пачки с черными чокерами, отсылающими к картинам Эдгара Дега и эстетике «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Зеркала, расположенные на сцене и даже на потолке, создают эффект бесконечных отражений, особенно впечатляющий в массовых сценах. Севагин, будучи художественным руководителем балетной труппы, делает акцент на демонстрации виртуозности артистов. «Класс-концерт» дает ему возможность показать, как классическая школа может переосмыслиться через призму современного театра. Зрители и критики отмечают гармоничное сочетание строгой академичности и новаторства, а также умение хореографа создавать живой диалог между сценой и зрительным залом.

В 2024 г. театр представил уникальную программу – «Место во Вселенной», – объединившую под единым тематическим и художественным «куполom» два балета: «Перигелий» Вячеслава (Славы) Самодурова и «Знаем благую весть» самого Максима Севагина. В приглашении Самодурова, одного из ведущих хореографов России, для совместной



*Bloom.* МАМТ. Сцена из спектакля. Фото К. Житковой

работы – отважное стремление к диалогу с коллегами, чей авторский стиль контрастирует с его собственным. Программа исследует философские поиски человека, связанные с космосом. «Перигелий» Самодурова погружает в абстрактные процессы, используя авангардную партитуру Владимира Горлинского и аскетичную сценографию. Серия хореографических зарисовок Севагина, вдохновленная симфонией-действием Валерия Гаврилина «Перезвоны», обращается к земному, фольклорному началу, диалогу между вселенским и человеческим. Важную часть музыкальной партитуры спектакля создает Московский камерный хор под руководством Тимофея Гольберга – так подчеркнута связь с русской певческой традицией. Художник Мария Трегубова объединила спектакли геометрическими и цветовыми решениями. Сценография включает фольклорные образы: гигантские ягоды, подмигивающих котов и стилизованное солнце. К финалу подробности заменяются абстракцией: артисты в минималистичных костюмах, перекликающихся по стилистике с «Перигелием» Самодурова, танцуют в лишенном фольклорных маркеров пространстве, что символизирует универсальность человеческих переживаний. Световое решение Константина Бинкина меняет настроение от красочной идиллии к тревожному затемнению.



Н. Сомова – Балерина,  
Д. Дмитриев – Премьер.  
«Класс-концерт». МАМТ.  
Фото А. Филькина

Плавные хороводы, выразительные жесты и мягкие линии движений отсылают к традициям русского народного танца, но лишены прямолинейной стилизации. Максим Севагин в «Знаем благую весть» оттачивает свой почерк, смело всматриваясь в самую суть жизни со всеми ее трещинами и противоречиями. Его хореография не уходит от жизненных диссонансов, а принимает их, облачая в поразительно теплую и светлую форму. Здесь нет места унынию – только честность и надежда.

Исследование репертуарной стратегии МАМТа в области современной хореографии выявляет системный подход. Театр утвердился как один из центров развития современной хореографии на академической сцене России, обозначил тенденции обновления балетного языка без разрыва с прошлым. Значение МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в контексте российского балетного театра определяется его уникальной способностью быть одновременно хранителем традиции и проводником новаторства. Освоение разнообразного репертуара (от М.И. Петипа и В.И. Вайнонена, Д.А. Брянцева и Ю.Н. Григоровича до Д. Ноймайера, У. Форсайта, О. Нахарина, И. Килиана, Д. Роббинса и др., а также новейших опытов молодых хореографов)

потребовало от труппы высочайшей гибкости и универсальности. Артисты Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко подтверждают свою репутацию сильнейших исполнителей современной хореографии российской академической сцены.

- <sup>1</sup> Джон Ноймайер возвратил свой балет «Чайка» на московскую сцену [Электронный ресурс] // ТАСС. URL: <https://tass.ru/kultura/5820134> (дата обращения: 11.08.2025).

## **Демонические образы и перформативные опыты в репертуаре актера БДТ им. Г.А. Товстоногова Андрея Феськова**

**Театральный Петербург знает Андрея Феськова уже почти двадцать лет. За это время один из самых талантливых учеников Вениамина Фильштинского создал немало выдающихся образов. Ему удаются как роли психологического плана, так и двойственные фантасмагорические персонажи. Блестящая актерская школа воспитала из бывшего юриста-криминолога<sup>1</sup> настоящего мастера психологических метаморфоз, который с легкостью ориентируется в лабиринте жанров и адаптируется к любым задачам. И публика, и профессиональное сообщество признают в нем виртуозного, умного артиста.**

Андрею Феськову уже посвящены критические портреты, где рассматриваются его ранние работы. В этой статье внимание в большей степени уделено творчеству актера на сцене БДТ в период с начала художественного руководства Андрея Могучего и по сей день.

Андрей Васильевич Феськов стал известен в Петербурге еще в студенчестве: блестяще исполненная роль Порфирия Петровича в учебном спектакле «Преступление и наказание» собрала множество лестных отзывов критиков, а сразу после выпуска из академии в 2006 г. начинающий актер получил приглашение в труппу БДТ. И тотчас же – удача! Большая роль Степана Баркалова в премьерном спектакле Геннадия Тростянецкого «Блажь!» в партнерстве с Ниной Усатовой принесла новичку в профессии первую награду – «Золотой софит» сезона 2006/07 за «Лучший дебют». В ранние годы карьеры Феськова про него писали так: «...сама чистота и непорочность, обаяние и искренность... <...> Нет ни особого изящества, ни утонченных манер. Мужская брутальность еще не вытеснила подростковую юркость. Немного “сглаженный” силуэт, по-школьному “зажатая” спина»<sup>2</sup>. Вряд ли несколько мерклая внешность юного артиста – светлые волосы, не контрастирующие с цветом кожи, мягкие черты лица с чуть заостренным по-мышинному носом и шелестящая, как сыпучий песок, речь – приковывала тогда к себе столько внимания. Впечатляющий старт творческого пути стал возможен благодаря незаурядному актерскому уму, индивидуальности, способности вести «мыслительную деятельность “от персонажа”»<sup>3</sup>. Отыграв в БДТ два сезона, Феськов перешел в Театр на Васильевском – окраинный и, прямо говоря, не первого разряда. Тогда же его художественным руководителем стал Анджей Бубень. Репертуар Театра Сатиры на Васильевском острове, как он в ту пору назывался, формировался с оглядкой на незатейливые вкусы зрителя. Новый худрук, вскормленный польской театральной традицией, а позже впитавший в себя и русскую школу, демонстрировал элегантную лаконичность режиссуры, ставил остроумную в 2010-х Улицкую, малоизвестную актуальную европейскую драматургию и прозу, удачно инсценировал проблематичный для театра материал. Он умело распределял ведущие роли и делал ставку на актерскую индивидуальность. Конечно, случались и промахи, но в целом Бубень сумел вписать доверенный ему театр в мейнстрим современных театральных исканий и поднять художественный уровень репертуара. Именно в таком театре молодой Андрей Феськов продолжил развитие своего таланта.

На сцене Театра на Васильевском актер сыграл ведущие роли в спектаклях «Курс лечения» (Анджей Майер), «Салемские колдуньи» (Джон Хейл), «Бесприданница» (Юлий Карандышев), «Утиная охота» (Виктор Зилов), «Глазами клоуна» (Ганс Шнир) и др. Даже в откровенно слабой режиссуре Феськов находил драматический потенциал, умел не просто показать психологические трансформации своего персонажа, но и передать его метафизическую идею. Игра отличалась подробностью и продуманностью до мельчайших деталей, он убедительно воплощал двойственность и противоречия своих героев, облакал в физическое выражение мыслительную и духовную жизнь персонажа. В работах этого периода у Феськова складывался некий раздвоенный тип героя: «Он вроде “хороший”, но тут же и “плохой”. Хочет помочь, но сразу же возникают сомнения в его помощи. Хочется поверить его ясному взгляду, обаятельной улыбке, но появляется недоумение – на чьей он стороне: властей, боящихся потерять свой авторитет, или безвинных жителей?»<sup>4</sup> При этом критики подчеркивали, что в двуликости персонажей не было ничего демонического или потустороннего, – двойственность виделась скорее в бытовом, психологическом плане. Тем интереснее наблюдать за следующим творческим этапом актера: после возвращения на сцену БДТ природа его персонажей во многом становится ирреальной, и часто герои так или иначе оказываются связаны с инфернальными силами.

Возвращение Феськова в БДТ состоялось в партии Черта в постановке «История солдата» Игоря Стравинского. В 2013 г. на Каменно-островской сцене театра вышел первый проект Андрея Могучего как художественного руководителя – это была совместная работа Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова и Швейцарского совета по культуре «Про Гельвеция». Хотя в афише не значилось имя Могучего – возможно, чтобы оставить название «премьерного спектакля» нового худрука для следующей, полностью самостоятельной работы, не копродукции, – почерк режиссера все же был узнаваем. Могучий поставил «Историю Солдата» как театрализованное чтение либретто в сопровождении ансамблевого исполнения музыки. В центре внимания оказался инфернальный мотив сюжета, восходящий к «страшным народным сказкам» Афанасьева. Могучий заострил конфликт между Солдатом (Ричард Бондарев), простым человеком, и соблазняющей его нечистой силой – Чертом (Андрей Феськов). Спектакль был оформлен минималистично: над сценой установили экран,

на котором возникали то лесные пейзажи, написанные художником-постановщиком Александром Шишкиным в примитивистском стиле, то субтитры, объяснявшие действие (своеобразная альтернатива Чтецу), например, «Солдат идет по дороге». По словам Шарля Фердинанда Рамю, друга Стравинского и автора либретто «Истории солдата», исполнителю партии Черта необходимо «принимать то мужской, то женский облик, одновременно выражать самые разные человеческие черты»<sup>5</sup>. Он пишет: «Здесь нужен не просто актер, а мим»<sup>6</sup>. На премьере 1918 г. роль исполняли сразу двое артистов. Хотя из этого премьерного эпизода не выросла исполнительская традиция, раздвоенность персонажа, безусловно, сохранилась. Черт Андрея Феськова получился «сухопарым, прытким, с козлиной бородкой <...> [он] то пропевал реплики андрогинным голосом, то достигал в пластике петрушечной лихости, а то и вовсе обнаруживал в нечистом мужское обаяние и амбициозность»<sup>7</sup>. Феськов с легкостью справлялся с воплощением многоликости Черта – внезапность его превращений, актерское «фокусничанье» даже называли гениальным<sup>8</sup>. Можно сказать, что возвращение на сцену БДТ с такой inferнальной ролью прочертило один из векторов будущего развития репертуара Феськова.

В основе сказочного сюжета оперы Стравинского, как и самой русской народной сказки «Черт и скрипка», лежит устойчивая мифологема «дьявольской скрипки». Архетипическая связь музыкального инструмента и дьявола выросла в европейской культуре благодаря множеству мифов и художественных произведений. Здесь можно вспомнить и картины XVI–XVII вв., на которых скрипка изображалась в руках Смерти – персонификации дьявола, и популярную в эпоху романтизма легенду о том, как скрипач-виртуоз Паганини продал душу в обмен на мастерство, и играющего на скрипке Мефистофеля из поэмы «Фауст» Николауса Ленау, и балет-пантомиму *Le Violon du Diable* («Скрипка дьявола») на музыку Цезаря Пуни, сюжет которого строится вокруг скрипача, получившего волшебный инструмент от черта. И хотя «дьявольская скрипка» – лишь одна из мифологем, связанных с этим струнным инструментом (существует также «ангельская» трактовка образа скрипки в искусстве), именно inferнальное свойство скрипки видится продуктивным для размышлений над некоторыми спектаклями репертуара Андрея Феськова. Кроме уже упомянутого проекта «История солдата», с игрой на скрипке связано развитие образа Николая Ростова в спектакле 2015 г. «Война и мир Толстого».

Виктор Рыжаков поставил на сцене БДТ «Войну и мир» в жанре путеводителя по роману. Играя с текстом и контекстом произведения, режиссер пригласил провести экскурсию по страницам Л.Н. Толстого несравненную Алису Фрейндлих. Ее героиней стала сотрудница безымянного музея Наталья Ильинична – «всего лишь полная тезка Наташи Ростовой», как, чуть лукаво улыбаясь, объясняет актриса. Персонажи романа предстают в гротескных образах: они одеты в «макеты» костюмов, измятые и с гигантской штриховкой наметочных строчек, лица их набелены, изломанные брови густо прорисованы черным, у кого-то на щеке выведена слеза, у героя Феськова недорисован ус. Они выходят на сцену «из полотнищ мятой бумаги»<sup>9</sup>, будто сатирические иллюстрации из школьного книжного издания. В игре выпуклая буффонада постепенно сменяется психологической достоверностью, обрисовывающей духовное взросление, добавляющей образам живописного объема.

Одну из проблем постановки можно сформулировать как «место детей в войнах взрослых». «Детская» тематика проявляется в том, как режиссер расставляет акценты, какие сцены романа выводит на первый план, и в форме подачи «экскурсионного» материала Натальей Ильиничной. Героиня Фрейндлих ведет за собой персонажей, словно школьный класс, а они неотступно следуют за ней, внимательно слушают и все время жмутся друг к дружке, будто боятся потеряться. При этом «экскурсию» она ведет не по хрестоматийным эпизодам – в спектакле не упоминается небо над Аустерлицем и нет первого бала Наташи Ростовской, которая вовсе выведена за фабульную рамку, – а скорее по картинкам, которые часто остаются на периферии внимания: неприметная дочка Ростовых Вера оказывается на центральных позициях массовых мизансцен, одним из главных эпизодов становится дуэль Пьера и Долохова из-за Элен, а важнейшей лирической парой наречены не Наташа с Болконским, а княжна Марья и Николай Ростов.

В исполнении Феськова Николай предстает сначала сущим ребенком. Первая большая сцена с ним – его приезд в отпуск в родительский дом. Молодой Ростов появляется, неся скрипку на вытянутых руках, будто хвастается игрушкой, а дойдя до родителей, стоящих на авансцене (в ролях графа и графини – Дмитрий Воробьев и Ируте Венгалите), опускается на колени. Хотя голосом актер не производит никаких модуляций, мизансцена и жесты – утрированно детские. Приехав домой, чтобы спасти семью от разорения, Коля Ростов сразу зарывается в бумаги, но, дабы угодить сердобольной матери, с самодовольной полуулыбкой



А. Феськов – Николай Ростов. «Война и мир Толстого».  
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

комкает расписки по старым долгам. В доме родителей он по-прежнему остается ребенком, который ползает вокруг них на четвереньках и жаждет их одобрения.

Его мучительное взросление начинается после проигрыша в карты. В эпизод пирушки Долохова (Сергей Стукалов) по случаю его отправки в армию Ростов вступает в той же мизансцене: он по-прежнему, как ребенок, сидит на авансцене на коленях. Правее, за его спиной, разнузданный Долохов мечет банк. Ростов делает ставку – и играет на скрипке. Еще ставка – и снова водит смычком по струнам, как одержимый. Ставка – удар смычком – снова проигрыш. При этом инструмент его рождает не музыку, но какой-то низкий, стеклянный, а затем и вовсе заржавелый – инфернальный – звук. Безголосая скрипка становится знаком дьявольского наваждения, под действием которого Николай стремительно тонет в долгах. Очевидна «бесовская» переключка: будто Черт из «Истории солдата» добрался до Коли Ростова.

Одержимость персонажа можно трактовать через «демонологию» Достоевского, который бесовщину психологизирует и социологизирует, например, в романах «Игрок» и «Братья Карамазовы». На этот раз Николай проиграл в схватке с бесом, и Феськов спокойным голосом, будто отойдя в сторону от своего персонажа, говорит: «Все кончено я пропал Боже мой я бесчестный погибший человек уйти убежать но куда

а все равно. Исполняется впервые». Актер произносит эту фразу так, как зачитывается название пьесы на концерте академической музыки, – безэмоционально и рутинно. Одновременно с этим он встает на ноги и начинает остервенело хлыстать смычком скрипку, погружаясь вслед за музыкой в темный морок. Его мрачный припадок прерывает отец, вынимая из рук дьявольский инструмент. Повинившись перед ним, мучительно признав свою глупую ошибку, Николай становится взрослым человеком.

В следующей сцене он, уже осанистый и крепко стоящий на ногах мужчина, оглушающе мощным голосом вопрошает – не у светской публики, но у высших сил, – за что же он воюет и за что ему дали Георгиевский крест: «У меня рука дрогнула! А мне дали Георгиевский крест! Ничего, ничего не понимаю!» Его попытка осознать войну и мир заменяет в нарративе спектакля духовные поиски Андрея Болконского и Пьера<sup>10</sup>. Полную победу духа над бесовским влиянием Николай одерживает после встречи с Марьей (Варвара Павлова). По смерти отца княжна остается совсем одна в разоренном имении. Николай находит ее – входит к ней в дом медленным маршем. Диалог Марьи и молодого графа течет плавно, оба героя движутся будто в замедленной съемке. Голоса смягчены эхом, интонации спокойны и очищены от страстей, на фоне тихо звенят хрустальные колокольчики. В этой сцене время будто исчезает вовсе, готовясь родиться заново. Герои только встретились, им еще предстоит пережить разрушения войны, семечко их любви пока не проросло – но воздух между ними уже сверкает какой-то новой, торжествующей чистотой.

Если в «Истории солдата» Феськов выступал от лица «внушающего дьявола», то в «Войне и мире Толстого» его Николай Ростов, можно сказать, оказался «внушаемым дьяволом». Тяготение к пограничным образам с «чертовщиной» можно заметить и в его роли в постановке Андрея Могучего «Губернатор» (2016). Здесь обнаруживается еще одна форма взаимодействия с персонажным типом черта. Спектакль по рассказу Леонида Андреева начинается с буквально inferнального пролога. С колосников по жестяным лестницам спускаются двое людей в черных костюмах, с посеребренными крыльями, красными глазами и модифицированными тонкими голосами – это ангелы смерти. Они приходят к главному герою, губернатору Петру Ильичу (Дмитрий Воробьев), и расстреливают его в упор. Зрители еще не знают событий, которые стали тому причиной, но уже перенесены в потусторонний мир. Сцену



А. Феськов – Николай Ростов. «Война и мир Толстого».  
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

обрамляют два высоких экрана – на них проецируются фотографии действующих лиц (художник-постановщик Александр Шишкин). После расстрела губернатора изображения меняются на негативы. Инверсивность реальности считывается и через внешний вид героев: все – в черной одежде, с серыми мертвецкими лицами (художник по гриму Наталья Крымская). Губернатор на протяжении всего действия не выпускает из рук подушку, через которую его расстреляли ангелы, – серую подушку-надгробие, символ его мертвенности. После взмаха белого платка, ставшего сигналом к расстрелу сорока семи рабочих, Петр Ильич не может найти покой в земном мире и, как обезумевший призрак, ищет собственную могилу. В таком состоянии губернатор встречает своего сына Алексея (Андрей Феськов).

Роль Феськова небольшая. Он появляется только в третьем эпизоде из одиннадцати – в сцене праздника по случаю проводов Алексея в Петербург. С мрачным и равнодушным лицом сын танцует с матерью, рывками кружит ее, корчит резкие гримасы. Гости мертвецки пьяны, но не Алексей: он выпивает сдержанно, уверенно держится на ногах. Отстраненный, холодный, закрытый – кажется, он присутствует на этом бале не более чем из вежливости, родителей ему приходится терпеть. После, когда гости уходят смотреть фейерверки и на сцене остаются только Петр Ильич и Алексей, сын утешает отца, но делает это формально



«Губернатор». Сцена из спектакля. БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

и почти не реагирует на его одержимость идеей скорой смерти. Спокойно смотрит на него, курит. Но так продолжается только до тех пор, пока отец не взмахнет окровавленным белым платком прямо перед лицом Алексея. Раздается очередь выстрелов, и он попадает в отцовское пограничное состояние между мирами – реальным и ирреальным. Как бы вербализуя состояние выверта сознания Петра Ильича, Феськов, когда его герой отчитывает отца за истеричность, интонационно выделяет в своей реплике: «Это какая-то *БЕС*смыслица, это вообще *черт знает что!*» – делая акцент именно на «бес-». Конечно, губернатор и тем более его сын не могут объективно осознавать inferнальность своей реальности и не вступают в прямое взаимодействие с потусторонними силами, но различными средствами подчеркивают, что чувствуют присутствие чего-то адского, демонического, дышащего им в затылок.

Узловой точкой в демонологическом репертуаре Андрея Феськова стала роль Чичикова в спектакле Андрея Могучего «Материнское сердце» (2022). Сюжет строится вокруг одноименного произведения Василия Шукшина. В инсценировку также вошли рассказы «Осенью», «На кладбище», «Нечаянный выстрел». Действие постепенно разворачивается в эпичное, монументальное полотно, которое легко укладывается в схему волшебной сказки. Авдотья Громова (Нина Усатова) едет на стареньком мотоцикле «Урал» через всю страну в Москву, чтобы спасти своего сына

Виктора от тюрьмы. Покинув дом, она оказывается на распутье, где ей предстоит выбрать: помогать «христовеньким» или нет. Испытаниями для героини становятся встречи с другими персонажами, попавшими в беду. И никому Авдотья не отказывает в помощи: ее бездонное сердце высушивает горе каждого. На всем пути Авдотью Громову сопровождает некто невидимый для героев спектакля. В программке он обозначен как «представитель потусторонних сил», он же Чичиков, он же фольклорный черт, амбивалентный «волшебный помощник». Этот персонаж Феськова также является рассказчиком, или, точнее, архитектором сценической реальности – функции его разнообразны, сложны, замысловаты и крайне любопытны.

Художественное пространство «Материнского сердца» вмещает весь российский простор: от деревенской глубинки до Красной площади Москвы (художник Александр Шишкин). Декорации, реквизит и костюмы хоть и намекают, что время действия – приблизительно 1950–60-е гг., постепенно оно разбивается о сценическую условность и к финалу переходит в абсолютную абстракцию. Этим неуловимым, мерцающим временем и управляет Чичиков, который зачинает спектакль, объявляет антракты, ставит действие на паузу, остраяя его своими комментариями. «Актерские работы этого спектакля опираются на житейскую, близкую, незамысловатую правду жизни шукшинских персонажей»<sup>11</sup>, а Чичиков регулярно вырывает зрителей из иллюзии реальности, повторяя: «Мы в театре!» Для героя важно, чтобы история оставалась в границах условности художественного высказывания. Почему? На то было много причин, одна из них – смещение третьего акта и финала постановки в сторону метареализма.

Существуя на пересечении реального и inferнального миров, персонаж Феськова связывает оба эти мира с нашим, объективно реальным. Спектакль начинается со вступительного монолога Чичикова. Холодный луч прожектора выхватывает героя из темноты зрительного зала, откуда он медленно выходит на сцену. Одет в костюм с черным фраком. Его высветленные почти до прозрачности волосы взъерошены, жесты – манерны. Он что-то бормочет на немецком языке, постепенно набирая силу в голосе. Поднявшись на подмостки, будто пробует на вкус русский язык: продолжая вести монолог на немецком, с хрустящими интонациями говорит что-то о «Тщ-Чайковском», «Хрщ-Хрущеве», спотыкается о русские имена и выражения. Распробовав язык, но все еще с небольшим акцентом, с широкой, округлой жестикуляцией,



А. Феськов – Чичиков, Н. Усатова – Авдотья Громова. «Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

почти танцую, герой Феськова задается главным вопросом: «Что же такое есть русский человек, что его определяет, его дух?» Напомнив зрителям жеманным голосом: «Мы в театре!» – раскрывает занавес и начинает вести шукшинский рассказ.

На протяжении всего спектакля Чичиков не сходит со сцены и «предъявляет», озвучивает фабулу рассказа. Это позволяет ему также управлять ходом времени. Он сопровождает происходящее комментариями, часто поэтическими. Так, к каждому шукшинскому сюжету у Чичикова приготовлено стихотворение из Козьмы Пруткова («Юнкер Шмидт», «Память прошлого», «Современная русская песнь»). И пока персонаж Феськова комментирует события, прочие герои неподвижно застывают, свет приглушается, музыка уходит. Эта способность руководить временем отчасти коррелирует с тем, как гоголевский Чичиков управляет несущейся Тройкой–Русью, потому оба Чичикова – и Гоголя, и Могучего – становятся формфакторами русской действительности.

Речь Чичикова несколько манерна, но иногда в ней появляются просторечные «аканья» и редуцированные окончания, особенно если разговор заходит непосредственно о Витьке и его матери Авдотье. Ведя рассказ, герой переходит от одного края сцены к другому, вьется вокруг других персонажей, оставаясь ими незамеченным, или спускается в зал, напоминая тем самым, что он – тоже зритель, сторонний наблюдатель



А. Феськов – Чичиков. «Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

разворачивающегося действия. На протяжении первого акта Чичиков сохраняет пластику танцующей марионетки, временами отвлекается на немецкоязычные философствования и буквально каждую минуту тем или иным способом обозначает свое присутствие. Даже если молчаливо сидит в кресле на краю авансцены, он медленными, размашистыми жестами отправляет, например, кусочек чего-то съестного себе в рот. Или картинно пьет чай, зрелищно жует яблоко, любит своей танцующей тенью на сцене или как будто что-то нашептывает Авдотье на ухо.

Некоторые приемы рисунка роли были апробированы актером в другом спектакле, где его персонаж выполняет похожие функции рассказчика. В «Эрендире» (2014) режиссера Федора Лаврова Феськов исполняет роль фотографа. В спектакле рассказывается о молодой девушке, которую ее суровая бабушка делает проституткой и на которой таким образом зарабатывает. Фотограф не только запечатлевает на пленку сцены их преступной жизни, но и ведет повествование, двигает сюжет. У персонажей Феськова в обоих спектаклях можно заметить схожие движения, как у деревянной куклы, пружинистую пластику и растопыренные позы поклонов с вывертом рук. Так же в начале «Эрендиры» актер использует иностранный, в этом случае испанский, акцент, вписывая своего персонажа в мексиканский колорит постановки. В какой-то момент Бабушка застреливает фотографа, и герой, нарисовав на своем



А. Феськов – Фотограф. «Эрендира». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

лице силуэт черепа и изменив регистр голоса на фальцет, продолжает повествование как бы с «той», загробной стороны. Но роль фотографа все-таки остается чисто технической. Любопытно еще то, что в «Эрендире» персонаж Феськова активно взаимодействует с Бабушкой, которую играет Нина Усатова. (Правда, фотографа Бабушка видит и вступает с ним в непосредственный контакт.) «Материнское сердце» стало третьей постановкой, в которой действует дуэт Усатовой и Феськова.

Фотограф из «Эрендиры» никогда не смог бы запечатлеть Чичикова на свою пленку, если вообразить такой кроссовер спектаклей. В «Материнском сердце» камера обходит беса стороной – на экран над сценой транслируются только реальные, посюсторонние персонажи. «Ежели не зрители, то действующие лица чувствуют какую-то ошеломляющую сонную мглу, фантастическое марево черта»<sup>12</sup>. Авдотья хоть черта и не видит, но нюхом чует сернистый душок, когда останавливается, чтобы перекусить вареными яйцами: невидимый Чичиков сидит прямо перед ее носом. Демоническая суть Чичикова раскрывается в пластике актера постепенно. То он почешет за ухом, как зверь, то обнюхает лежащего на обочине пропойцу. В любой драке, как, например, в сцене свадьбы во втором акте, бесенок издает радостный хищнический визг и оживленно снует между дебоширами. В одном из центральных эпизодов, когда Авдотье снятся все ее умершие сыновья, в сон проникает



«Эрендира». Сцена из спектакля. БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

и бес–Чичиков. Он слоняется между усопшими, приноживается, узнавая в них «своих» – духов, принадлежащих потустороннему миру. Чичиков в поэме Гоголя – деятельный бес, балансирующий между миром живых и миром мертвых. Его сделки на мертвые души напоминают дьявольский контракт. Мережковский писал, что для Гоголя черт «есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось... вечное зло»<sup>15</sup>. В самом авторе «Мертвых душ» он видел фигуру трагического разлома, для которой inferнальность была не просто декоративным элементом, а главным принципом мироустройства; потому и черт у него не только сказочный персонаж, но сама суть России, утопающей в абсурде. Подобным образом в спектакле Могучего Чичиков конструирует реальность и становится сосудом, который заполняется убеждениями героев о том, что он есть то самое зло, которое повинно во всех людских бедах.

Во втором акте фантасмагорические события интенсивнее вторгаются в жизнь героев. Усиливаются фольклорные мотивы в сцене свадьбы: бес–Чичиков проворно целует невесту в щеку, после чего кто-то из гостей принимает ее за русалку. В снах Авдотьи появляются призраки ее умерших сыновей, а в поезде она беседует с мертвым солдатом. Позже, уже в третьем – наиболее мистическом – акте, сам Ленин восстает из гроба. Чичиков все меньше ведет повествование и только иногда

комментирует сцены, но развитие его образа поддерживает общее погружение действия в демоническую среду. В нем многообразнее начинает проявляться жуткое и фантастическое. Из-под фалда сюртука выглядывает длинный, тонкий, голый, как у крысы, хвост, которого до этого не было видно, – так «опредмечивается» его inferнальная природа. А если кто-то упомянет Отца Небесного или Богородицу-Мать, то Чичиков начинает весь содрогаться, будто на него опрокинули чан с кипятком.

Герой Феськова подобно волшебному помощнику сопровождает Авдотью в Москву и извилистыми тропами приводит ее (а вместе с ней и прочих персонажей) к прозрению. Чичиков запускает цепочку событий, которые способствуют обнаружению корня злосчастий всего населения спектакля. Он целует ножки милиционеру Мельникову (Виктор Князев), будто «метит» его. И Витька, точно бес его спутал, в кураже дает Мельникову бляхой в лоб, после чего милиционер «прозревает», начинает задаваться вопросом, почему у Гоголя повода Тройки-Руси ведет жулик Чичиков. В третьем акте, где в абстрактном пространстве соединились черты мавзолея и буддийского храма, восставший из мертвых Махатма Ленин (Юлия Дейнега) говорит, что авдотьян Витька таким образом выполнил свое жизненное предназначение – поспособствовал пробуждению Мельникова. Но беса-Чичикова, который заводит героев в свой демонический мир, нашептывая им мучительные, мрачные мысли и сподвигая на злые поступки, подвешивают на тросах на потеху публике, и в нем, извивающемся и визжащем, побежденном демоне, персонажи видят победу добра над злом.

При первом рассмотрении персонаж Феськова в «Материнском сердце» – «облигаторный “антигерой”»<sup>14</sup>. Но действительно ли это так? Взять, к примеру, больничную сцену из первого акта, в которой сын Андрея, героя Анатолия Петрова, попытался застрелиться из-за несчастной любви, но выжил. Чичиков комментирует ее, читая с простодушной, непосредственной интонацией стихотворение Пруткова «Юнкер Шмидт», где есть в том числе такие строчки: «Погоди, безумный, снова / Зелень оживится! / Юнкер Шмидт! честное слово, / Лето возвратится!» Разве в природе черта отговаривать самоубийцу накладывать на себя руки? После Филипп (Юрий Ицков) из рассказа «Осенью» делится с Авдотьей своей неумирающей болью о том, как он однажды отказался от любви всей жизни из-за принципов. Его горькая исповедь не способна растрогать разве что сгнивший пень в лесу. Вот и Чичиков, присев поодаль,

осторожно промакивает глаза платком. Конечно, в этом жесте можно увидеть «пародийное участие»<sup>15</sup>, и Мережковский напоминает, что «главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть»<sup>16</sup>. Но что, если допустить в нем искренность? Махатма Ленин в своем монологе говорит, что нельзя вечно списывать свои беды на мистическую чертовщину, а спасение народа зависит только от него самого. Мысль о том, что герой Феськова – это носитель абсолютного зла, невозможно полностью опровергнуть, но по крайней мере к ней можно дописать знак вопроса. В конце концов, Чичиков ведь не только жулик и представитель потусторонних сил, он еще и своеобразный «негативный» волшебный помощник и в некотором роде «просвещенный европеец», который исследует русского человека.

Роль Чичикова в репертуаре Андрея Феськова, безусловно, одна из вершинных – многомерная и филигранно выстроенная.

Увидеть силу его актерского таланта можно также в постановке Александры Толстошевой «Опыты драматических изучений. Моцарт и Сальери» (2024), где он играет в Моцарта (важна именно процессуальность игры), и в моноспектакле «Ночной писатель» (2019) в постановке Яна Фабра по его же дневникам. Содержанием «Моцарта и Сальери» стала виртуозная актерская импровизация Феськова и его партнера по сцене Павла Юринова. Предмет исследования в «Ночном писателе» – творческое мышление как таковое и осознание творцом своей исключительности. Обе эти роли не вписываются в вектор «демонических» персонажей, но они сближаются в точке осмысления природы гения и его творчества, и это – вторая доминанта актерского репертуара Феськова.

В «Моцарте и Сальери» Александра Толстошева только обозначила игровой каркас спектакля, оставив актерам обширное пространство для импровизации. Экспериментальный проект БДТ «Опыты драматических изучений», в который входит эта постановка, а также «Каменный гость» и «Пир после чумы», был задуман с целью очистить тексты Пушкина от стереотипного восприятия. Толстошева деконструирует привычную форму пушкинской трагедии и создает на ее основе перформативное действие. В данном случае авторский текст выступает скорее поводом для игры, нежели объектом исследования. Главное здесь – концепция импровизации и то, как разыгрывают текст.

Пьеса Пушкина обыгрывается подобно джазовому стандарту несколько раз. На ее основе вырастают три игровых эпизода (иногда и больше: например, на предпремьерных показах это проделывали пять



П. Юринов – Сальери, А. Феськов – Моцарт. «Моцарт и Сальери».  
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

раз). В каждом из них трагедия звучит целиком, всякий раз начинаясь заново. Вместе с Феськовым и Юриновым на сцене также Владимир Розанов – композитор и мультиинструменталист, который музыкально сопровождает действие. В первом круге игры напыщенный Сальери Юринова балансирует между карикатурностью, ироничностью и серьезностью и ставит себя в почти учительскую позицию над Моцартом Феськова, а он, незлобивый, по-детски неуклюжий, в свою очередь дурашливо подыгрывает Сальери. Одетые в исторические костюмы «из подбора» и потрепанные вещи из секонд-хенда, они играют актеров, которые готовятся сыграть Моцарта и Сальери. Второй без конца поправляет интонации и дикцию первого, оба как бы пристраиваются к тексту, ищут разные к нему подходы. Оставаясь пока что в рамках пушкинского текста, в первом круге импровизации Феськов экспериментирует с внутренним ощущением себя в роли, примеряя разные характерные качества, озорно разыгрывая текст Пушкина без предощущения трагического финала. Пока Сальери пафосно и раскатисто декламирует, пугливый Моцарт весь будто скукоживается, ходит на цыпочках или ползает по сцене «тише воды ниже травы» – только бы не произвести лишнего шороха и не помешать другу репетировать роль. Из легкости и непосредственности актерского существования, из вольных импровизаций рождается множество очаровательных шуток. Постепенно в игре



А. Феськов – Моцарт. «Моцарт и Сальери». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

Феськова появляется расслабленность в отношении и к тяжеловесной гениальности своего персонажа, и к грозности Сальери. А впервые взяв в руки стакан с ядом, Моцарт переменяет легкую добродушность на сосредоточенную строгость, которая подводит персонажа к последующему трагическому монологу о «Реквиеме», – герой читает его размеренно и настороженно, только предчувствуя, что его ждет. Сознвая, что Сальери преподнес ему яд, Моцарт спокойно принимает его и заходится в выматывающей смертельной пляске под звучащий в переложении для баяна «Реквием», величественный, трагически-торжественный. От изнуряющей чечетки с Моцарта слетают парик, шарф – он весь будто рассыпается. Добравшись до финального такта, распластавшись на сцене, он тем не менее не умирает: тихим бессильным голосом Моцарт зачитывает трогательное стихотворение, вопрошая: «Пушкин, Шекспир, Вольтер... Люди, где вы?» Моцарт готов примкнуть к своим великим коллегам-творцам, но, не найдя их в бесконечном пространстве вечности, он вынужден продолжить игру с «маленькой трагедией» и вернуться на исходную позицию.

Во втором раунде намеченные образы героев развиваются, дистанция между исполнителями и их персонажами сужается, а импровизация становится более непринужденной и раскрепощенной. Сальери еще пуще раздувается до примадончика и продолжает исполнять

советские эстрадные «песни о главном». А Моцарт в свою очередь, будто «ощупав» в первом раунде границы пушкинского текста, теперь пробует посредством игры вырваться за его рамки. Если в первом раунде импровизация в большей степени касалась поиска физической фактуры персонажей, экспериментов с самоощущением, то во втором актеры разламывают текст пьесы, все чаще отходя в сторону от первоисточника. Герои экспромтом сочиняют ироничные комментарии и стишки вокруг той или иной фразы Пушкина. В процессе пинг-понга едкими шутками, от присвоения персонажами реплик друг друга, пушкинские стихи «опресняются» до комической прозаичности. Встреча двух композиторов-гениев превращается в подобие «кухонного» разговора под дешевый крепкий алкоголь, во время которого Сальери жалуется старому другу, что его симфоний никто не знает. Сцена со слепым скрипачом, в которой пушкинский Моцарт по-детски радовался тому, что случайно встреченный им кабацкий музыкант знает его пьесы, в спектакле превратилась в ироничный музыкальный скетч: герой Феськова веселится от того, что «слепой скрипач с баяном» по щелчку пальцев играет все, что ни попросишь, хоть Софью Губайдулину, хоть Виктора Цоя, и с детской непосредственностью восторгается мастерством Владимира Розанова. Небрежно брошенной в стакан с выпивкой таблетке с ядом Моцарт не то что не удивится, а хохотнет от вальяжности этого жеста Юринова. А после так заговорит Сальери зубы, что тот сам выпьет яд. На двоих они прочитают монолог о «Реквиеме», и, повторив уже известное про несовместность гения и злодейства, в сокрушительном танце смерти теперь закружится Сальери. Неизменные законы текста Пушкина известны этому Моцарту, и потому он непринужденно, играючи избегает своей роковой судьбы.

В третьем круге игра освобождается от каких-либо концепций: стихи произносятся спокойно и сосредоточенно, будто читаются по книжке. Выпаренный, голый поэтический текст Пушкина звучит свежо, благоухает весенней чистотой, как мартовский первоцвет.

Моцарт Феськова за три круга игры предстает одновременно гением – и дурашливым ребенком. Он – «как некий херувим». В нем сочетаются простота, прозорливость и смиренность перед судьбой. Актер легко переключается между способами существования, то усиливая звучание персонажа, то выдвигая на первый план свое актерское «я». Пока Сальери «берет голосом весь зал» и распевает стихи Пушкина на манер эстрадных песен, Моцарт попивает чай с конфетками и тщательно разглаживает золотистые фантики, будто на память.

Он не сопротивляется жизни и одаряет данную ему реальность своим талантом – не только музыкально-актерским, но и человеческим – талантом к свободе и радости.

Феськов всегда, в любой работе, потрясающе реактивен во взаимодействии с партнером и предельно чуток к зрительному залу. Иногда даже вступает в прямое общение с публикой, отпускает реплики в ответ на ее действия. Например, в «Материнском сердце» он может совершенно естественно, не выходя из образа, пожелать здоровья чихнувшему зрителю; в спектакле «Ночной писатель», речь о котором пойдет далее, Феськов исполняет песню группы «Ленинград» «Мне бы в небо» и в припеве ждет от зрителей, что они закончат строчку песни вместо него, – и они заканчивают, за что в ответ получают благодарность актера. Подобных внесемантических эмоциональных диалогов-перемигиваний можно заметить множество. А играя Моцарта, Феськов сохраняет живую связь с залом, угощает зрителей конфетами и громко общуется «беглецов», которые уходят со спектакля посередине очередного ромansa Сальери. (К слову, обычно практически никто не уходит. Но актеры сразу предупреждают, что пьеса будет играть несколько раз, и после каждого из финалов зрители могут спокойно уйти, если пожелают. Однажды зритель ушел, не дожидаясь конца эпизода, чтобы ответить на звонок, – Феськов погнался за ним по лестнице, а когда зритель вернулся, припомнил ему «побег». Таких добродушных шуток, вспышек импровизаций и чистого актерско-человеческого куража в ходе спектакля всякий раз рождается великое множество.)

Его бездонное наслаждение игрой в театр заразительно. В созданном Александрой Толстошевой спектакле о рождении спектакля важно именно то, как актеры существуют в бесконечном игровом потоке. Феськов показывает, как его герой «надевает» на себя роль Моцарта, осваивается в игре в трагедию Пушкина, а потом, усвоив предложенные ему обстоятельства перформативного существования в замкнутом тексте, разбивает его границы и играючи нарушает всяческие правила. «Мне было б жаль расстаться / С моей работой, хоть совсем готов / Уж *Requiem*», – в каждом раунде «Моцарта и Сальери» Феськов по-разному выделяет эти слова, и в едва заметном элегичном акценте, во вдохновенном полувздохе слышится, что это говорит не только его герой, но и он сам, актер Феськов, о своем служении театру.

Упомянутый спектакль «Ночной писатель», с моей точки зрения, можно считать не только большой удачей Андрея Феськова как актера,



А. Феськов. «Ночной писатель». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

но и событием современного петербургского театра вообще. Эта постановка стала первой российской репертуарной работой бельгийского художника, перформера, режиссера и известного провокатора Яна Фабра, которую он перенес на сцену БДТ, отозвавшись на предложение Андрея Могучего (до того спектакль был выпущен в 2016 г. в антверпенской творческой лаборатории Фабра *Troubleyn/Laboratorium*). Тогда прессу волновала, главным образом, фигура самого постановщика: премьера была приурочена к проходившему в то время фестивалю Яна Фабра в БДТ, на котором представили также видеоинсталляцию «Воины красоты», спектакли «Воскресения Кассандры» и «Приготовление к смерти». В рецензиях «Ночной писатель» часто становился поводом поговорить о режиссере, о том, как спектакль помог широкому зрителю «понять странный мир художника»<sup>17</sup>, о его мотивах, методе и т.д. Непосредственно Феськову – а это, напомним, моноспектакль – уделяли значительно меньше внимания.

Документальной плотью перформативного монолога «Ночного писателя» стали дневники Яна Фабра, если допустить, что дневники, в которых он описывает как свою повседневность, так и творческий метод, можно считать за документ. Однако Андрей Феськов не пытается перевоплотиться в реального Фабра. Режиссер и не требовал этого от актера. Более того, он хотел, чтобы спектакль был в равной мере и



А. Феськов. «Ночной писатель». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

о художнике Фабре, и об актере Феськове. Это известно из интервью артиста: «В процессе работы было много актерских “приносов”, которые потом вплелись в ткань спектакля, и я за это очень благодарен режиссеру»<sup>18</sup>.

Писали, что «в облике персонажа, созданного Яном Фабром и Андреем Феськовым, явных отсылок к Фабру не возникает», что «существо на сцене выглядит собирательным образом художника – то циничного трикстера, возмутителя спокойствия, то охваченного жаром собственного искусства»<sup>19</sup>. В главном герое отпечатался в первую очередь двойник Яна Фабра, концептуальный образ, который художник транслирует через свои дневники, – «простой смертный по имени Зевс»<sup>20</sup>, ранимый бунтарь и несгибаемый панк. Личность же Феськова проявляется через нервную иронию, вибрирующую эксцентрику и тень «бесовства» предыдущих ролей.

Герой – одинокий творец – располагается в центре сцены за широким стеклянным столом. Во всей обстановке – строгий минимализм. Пол укрыт белоснежной солью, которую он будет демонстративно буквально сыпать на свои воображаемые раны. Перед столом лежат четыре огромных камня – символы громадных умов Эйнштейна, Гертруды Штейн, Витгенштейна и Франкенштейна. В одной из сцен герой жестом изобразит, как он будто собирает эти «великие мозги» и вкладывает их

в свою голову. Это белое, с шероховатостями, безжизненное, но не стерильное пространство создано для поисков «я», спрятанного в глубине иступленного сознания художника.

Само это место, в котором писатель мучается от бессонницы и манифестирует свою творческую идеологию, клаустрофобно. В дни премьеры это был Фанерный театр – арт-объект, созданный внутри БДТ в марте 2019 г. к столетию театра. Его красный «клюв», ставший игровым пространством «Ночного писателя», врезался в зрительный зал Основной сцены и был рассчитан всего на тридцать мест, а стол стоял в тесном углу с низким потолком. Позже очертания арт-объекта угадывались и на постоянной площадке спектакля, Каменноостровской сцене БДТ: здесь два диагональных луча, стелящихся по полу, с двух сторон освещали рабочий стол писателя в центре сцены и образовывали виртуальную «стрелу» Фанерного театра.

Герой затянут в строгий синий костюм. Он появляется под фолк-блюз песню Stef Kamil Carlens – *No sleep blues*, садится за стол. Несколько сюрреалистичная, расслабленная и в то же время гипнотически-ритмичная композиция будет звучать на протяжении всего действия. Он начинает читать записи из дневника вкрадчиво, но твердо; матовый голос Феськова звучит по-ночному спокойно. Так задается исполнительская «точка покоя», от которой позже актер будет делать ироничные отступления и в которую будет возвращаться после чтения отрывков из пьес Фабра разных лет.

Во многих эпизодах Феськов использует антитезу, сопровождая слово противоположным ему по значению жестом. Герой говорит: «Я сделал из глины маленького человечка», – актер руками изображает превысокого великана; провозглашает богоподобное величие писателя, но его пластика – скованная и робкая; обращаясь к Богу с ангельским взглядом, тут же крутит из волос дьявольские рожки. В этих контрастах дан намек на противоречивость художественного метода Фабра, выражено пограничное, дисгармоничное состояние персонажа и, конечно, характерное чувство юмора исполнителя.

Феськов проявляет высочайшее актерское мастерство, крутя пируэты на пятирублевой монете. Не выходя из-за стола, он демонстрирует и виртуозность голосоведения, и невероятную для столь ограниченного пространства мизансценическую изобретательность. В эпизоде из пьесы «Я – ошибка» Феськов постепенно увеличивает темп произнесения монолога и громкость голоса, наращивает напряжение в ритме

и по-разному интонирует каждую фразу. Начинает он с полупшепота, чуть растягивая слова; постепенно ускоряется, чеканит согласные, амплитудно меняет интенсивность голоса. От раза к разу паузы между фразами уменьшаются и наконец исчезают вовсе. В стремительном темпе восклицание сменяется плачем, звериный рев – горделивой мажорностью, вопросительное удивление – воплем. Порывистое дыхание обгоняет произносимые слова до тех пор, пока звук восклицания «Я – ошибка, значит, я – Бог!» последним боем не будет вколочен в воздух.

Накопление и высвобождение энергии, движение сжимаемой и разжимаемой внутренней пружины ощутимы и в чтении фрагмента из пьесы «Свет мой, тельце, ты скажи». Она посвящена телу художника, телесности как таковой и пределам ее возможностей. Расположение за столом жестко ограничивает мизансценическую вариативность, и Феськов активно задействует пластику и мимику.

Последняя реплика героя спектакля: «Мертвые приглядывают за мной». После Феськов начинает танец с раздеванием под *No sleep blues*. На задник транслируются субтитры с переводом текста песни: «Я рисую рукой дьявола, а когда дьявол устает, то ангел рисует дальше». В довольно экспрессивном, иронично-неуклюжем танце проскальзывает марионеточность: актер держит себя за волосы, будто куклу за веревочки, – кажется, так он управляет своей внутренней свободой и художественной волей. Демоническое у Фабра становится той силой, которая повелевает потоком сознания художника. В его понимании художник становится инструментом для созидания, иногда – в буквальном смысле (известны арт-объекты, которые Фабр создавал с помощью своей крови и прочих телесных выделений), иногда – в мистическом: его перформансы ритуализованы, они рождаются в полусознательном состоянии, и потому зачастую не актер исследует через действие явление N, а сам перформанс позволяет проанализировать и почувствовать художника. Роль в «Ночном писателе» становится в репертуаре Феськова точкой, где один из основных сквозных мотивов его актерской жизни – инфернальность – встречается с наиболее органичной для него формой существования – импровизационной, перформативной. Стоя на этом пересечении, его герой осмысляет природу искусства.

Одни «сценические демоны» Андрея Феськова выражают многоликость зла и конструируют сценический хронотоп, другие «бесы» как бы создают среду духовного роста персонажа, иные герои лишь едва ощущают присутствие дьявольских сил. Все эти образы вырастают из

некоего пограничного состояния, инфернального разлома, из которого добывается благодатная для актера энергия. А те персонажи, которые не вступают в отношения с бесовскими силами, становятся метафорами самой театральности, которую актер, используя все богатство своей техники, виртуозно препарировывает и подчиняет собственной творческой воле через игру со сценической реальностью и импровизацию. В каждой своей роли Андрей Феськов самоотверженно бросается в омут психологических метаморфоз, демонстрируя животную адаптивность к самым разными жанрам и художественным системам.

- <sup>1</sup> До того как в 2001 г. поступить в актерскую мастерскую В.М. Фильштинского в СПбГАТИ, А. Феськов защитил диплом юриста на тему «Криминологические аспекты убийств, совершаемых в России» и работал в Управлении юстиции и юридической фирме.
- <sup>2</sup> *Андреева А., Стоева Н.* Душевный удушитель // *Петербургский театральный журнал*. 2010. №2 [60]. С. 81–82.
- <sup>3</sup> Там же. С. 82.
- <sup>4</sup> Там же. С. 83.
- <sup>5</sup> *Рамю Ш.Ф.* Воспоминания об Игоре Стравинском. СПб.: Лань : Планета музыки, 2020. С. 56.
- <sup>6</sup> Там же. С. 56.
- <sup>7</sup> *Авраменко Е.* Андрей Могучий задумался о детском репертуаре [Электронный ресурс] // *Известия*. URL: <https://iz.ru/news/558770> (дата обращения: 11.01.25).
- <sup>8</sup> *Учитель К.* История солдата + Stravinskij Revisited [Электронный ресурс] // *Петербургский театральный журнал*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/istoriya-soldata-stravinskij-revisited/> (дата обращения: 11.01.25).
- <sup>9</sup> *Дмитревская М.* Режиссер и персонажи в поисках автора [Электронный ресурс] // *Петербургский театральный журнал*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/rezhisser-ipersonazhi-vpoiskah-avtora/> (дата обращения: 02.02.25).
- <sup>10</sup> *Тронн Е.* Исчезающие во мглу, исчезающие, исчез // *Петербургский театральный журнал*. 2016. №1 [83]. С. 101.
- <sup>11</sup> *Е. Лыкова, Т. Ткач.* Андрей Феськов – артист, юрист и провокатор // *PRO сцениум: театральная газета Санкт-Петербурга*. 2007. Окт. (№15). С. 66–67.

- <sup>12</sup> Мережковский Д.С. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы / Сост. и вступ. ст. В. Макарова. М.: Книжный Клуб Книговед, 2010. С. 189.
- <sup>13</sup> Там же. С. 179.
- <sup>14</sup> Селезнева-Редер И. Авдотья-мать спасет // *Петербургский театральный журнал*. 2022. №2 [108]. С. 65.
- <sup>15</sup> Федянина О. Птица-двойка. Андрей Могучий поставил в БДТ краткий курс русской литературы и русской мысли [Электронный ресурс] // *Коммерсант*. 2022. 6 июня. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5391825>(дата обращения: 10.03.25).
- <sup>16</sup> Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 180.
- <sup>17</sup> Песочинский Н. Анархия фаабражения [Электронный ресурс] // *Петербургский театральный журнал*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/anarxiya-faabrazheniya/> (дата обращения: 17.03.25).
- <sup>18</sup> Хворостян А. Андрей Феськов «Ночной писатель», Большой драматический театр им. Г.А. Товстоногова, Санкт-Петербург [Электронный ресурс] // *Maskbook*. URL: <http://maskbook.ru/andrej-feskov/?fbclid=IwAR0h5KDtsCqW2J7OCcxUBxUbcGBy2jV1C9tnuKeqXuGOfD2-IXZF1EH3UFM> (дата обращения: 20.03.25).
- <sup>19</sup> Палатченко А. Приятное безумие Яна Фабра: репертуарную версию «Ночного писателя» эпатажного бельгийца наконец показали публике [Электронный ресурс] // *Фонтанка.ру*. 2020. 25 октября. URL: <https://www.fontanka.ru/2020/10/25/69516697/> (дата обращения: 17.03.25).
- <sup>20</sup> Фабр Я. Ночные дневники. Избранное. М.: Эксмо, 2018. С. 98.

Наталия Никуличева

# **Принципы и содержание метода развития психической энергии актера, разработанного А.С. Демидовой**

**В педагогике описано огромное количество методов обучения, их классификаций, видов и градаций. Но особый интерес для исследования вызывают те методы, которые существуют на практике, но еще не описаны в теории методики и поэтому пока не могут быть тиражированы для широкой педагогической аудитории\*.**

---

\* Автор выражает благодарность Алле Сергеевне Демидовой за высказанные комментарии и пояснения в процессе подготовке статьи.

Метод развития психической энергии актера разработан народной артисткой РСФСР А.С. Демидовой и апробирован на практике для студентов актерского факультета Театрального института имени Бориса Щукина (мастер-класс для студентов 2010 г.), Академии Н.С. Михалкова, а также в рамках мастер-класса на фестивале «Траектория» в 2012 г. Видеозаписи этих мастер-классов находятся на десятке ресурсов в интернете и являются единственным свидетельством наличия метода, поскольку в педагогической литературе его описание отсутствует<sup>1</sup>.

Понятие психической энергии как таковое появилось в мировой философии и психологии в XIX столетии. Одним из первых его начал использовать российский философ и психолог Н.Я. Грот (1852–1899). В статье «Понятие о душе и психической энергии в психологии» философ подробно рассмотрел вопрос о том, правомерно ли предполагать существование особой формы энергии – психической, независимой от энергии физиологических процессов, – и ответил на него утвердительно<sup>2</sup>. В этой же работе Грот высказал свои гипотезы насчет источника и носителя этой энергии в человеческом организме. З. Фрейд изредка также использовал понятие психической энергии, но понимал под этим (так же, как и под термином «либидо») прежде всего сексуальную энергию. В работах К.Г. Юнга, как и у Н.Я. Грота, психическая энергия трактовалась как общая жизненная энергия индивида, т.е. в том же контексте, что и в учении Агни-йоги.

Н.Я. Грот не раз подчеркивал, что психическую энергию следует отличать от энергии нервно-мозговой, вопреки распространенной тенденции отождествлять эти виды энергии; по мнению философа, психические процессы неправомерно сводить к процессам нервно-физиологическим: «...нервно-мозговая энергия есть несомненная реальность, признанная наукой. Но наряду с нервно-мозговой энергией существует и психическая энергия как особая форма природных энергий, проявляющаяся в своем действии для самосознания (или внутреннего опыта) особыми признаками или явлениями: сознание, ощущение, чувствование, стремления и т.п.»<sup>3</sup>

Философ был убежден, что в будущем можно будет измерять количество и качество психической энергии, затрачиваемой человеком в ходе экспериментов. «Хотя не выработаны и не изобретены еще точные меры для измерения психических энергий, но нет никаких, ни логических, ни фактических оснований для отрицания приложимости мирового закона сохранения энергии и к душевным процессам, и к работе



А.С. Демидова

чисто психической, а также к анализу интенсивности и качественного содержания психической работы»<sup>4</sup>, – утверждал исследователь. С одной стороны, психическая энергия связана с физической энергией и земным планом бытия, а с другой – ее природа отвечает иным мирам и свойственным им тонким энергиям. «Так называемое четвертое измерение есть свойство психической энергии», – говорится в Агни-йоге<sup>5</sup>.

Свойства психической энергии отличаются непостоянством проявления, зависимостью от различных объективных и субъективных (связанных с состоянием самого исследователя) факторов и, как следствие, сопровождаются всевозможными флуктуациями. Известно, насколько проблематичны исследования в области так называемых паранормальных способностей человеческой психики. Авторы Агни-йоги считают эти способности проявлениями психической энергии особого, качественного уровня: «Все явления, как телепатия, передача мысли на расстояние, внушение, целение, ясновидение, яснослышание, психометрия и т.д., – все связаны с проявлениями психической энергии того или иного качества ее. Следует всегда помнить, что качества психической энергии бесконечны в своем разнообразии»<sup>6</sup>.

Трудность изучения психической энергии заключается в том, что проявление ее всегда индивидуально. Как море не повторяет ни одной своей волны, так психическая энергия не повторяет ни одного своего проявления, и всякое из них вполне индивидуально и есть, как уже

сказано выше, равнодействующая сил, из которых в данном случае сложился комплекс всех условий и синтез всех устремлений. Каждый желающий исследовать психическую энергию должен прежде всего заняться испытанием себя. При различных опытах можно заметить, как действует своя энергия. Каждая энергия имеет особые свойства. Ошибочно думать, что если закон един, то все частичные проявления будут совершенно одинаковы. Главное условие всякого преуспевания, и в области духа в особенности, есть осознание того, в чем нужно преуспеть. Сущность всякого вопроса лежит в осознании. То, что не осознано, не может быть усвоено и применено. Изучение вопроса о психической энергии осложняется таким фактором: осознано человеком или не осознано присутствие психической энергии в себе самом, она в нем есть, а раз она есть, то она должна действовать. Развитие психической энергией и овладение ею требует бесстрашия. Необходимо всегда помнить, что отсутствие страха есть первое условие, чтобы остановить любое зло<sup>7</sup>.

Много лет проработав с греческим режиссером Теодоросом Терзопулосом и изучив его метод работы с актерами, в основе которого лежит идея деконструкции тела, призванная высвободить скрытую энергию и воссоздать архетипическое тело как основу человеческой сущности, А.С. Демидова создала свою методику развития психической энергии актера. Для чего же она нужна в театре?

А.С. Демидова: «Театральное искусство возникает только в момент неуловимого, зыбкого, пуливого содружества сцены и зрительного зала. Театр, пожалуй, единственное искусство, где зритель является таким же полноправным творцом, как и актеры, драматург, режиссер. Если не перекинут невидимый мост понимания между зрительным залом и сценой – театр умирает. Хорошая актерская игра покажется наигрышем, точные режиссерские находки – вычурными экспериментами. Только через понимание зритель становится сотворцом. Ибо понимание поднимает зрителя до точки зрения художника»<sup>8</sup>.

Описание метода развития психической энергии актера А.С. Демидовой условно можно разделить на несколько этапов:

1. Принципы метода развития психической энергии актера.
2. Содержание метода.
3. Особенности описания метода подготовки театрального актера.
4. Компетенции актера.
5. Учебно-тематический план курса по обучению методу.

6. Описание этапов реализации метода психической энергии актера.
7. Соотнесение формируемых умений с заданиями на их измерение и критерии оценок заданий.

В настоящей статье подробно изложены первые два пункта: принципы и содержание метода. Полное описание метода готовится к изданию в журнале «Театр. Живопись. Кино. Музыка» (ГИТИС) в 2026 г.

Описание содержания метода изложено *от лица А.С. Демидовой* по материалам ее мастер-класса на фестивале «Траектория» в 2012 г.

## **1. Принципы метода развития психической энергии актера**

В ряду существующих школ внутренней техники актера (система К.С. Станиславского, система Михаила Чехова, метод Ли Страсберга, школа Ежи Гротовского, этюдный метод Николая Демидова, метод Бертольта Брехта, техника Мейзнера, техника Стеллы Адлер, метод Иона Коджара, актерская техника «Практическая эстетика» и др.) метод развития психической энергии актера можно частично соотнести с идеями Михаила Чехова и Ежи Гротовского.

Как и в школе М. Чехова, в методе развития психической энергии актера используются воображение, психологический жест, воображаемое тело, система упражнений для тренировки умений. Из школы Е. Гротовского позаимствованы идеи взаимодействия со зрителем, система физических, голосовых и психологических упражнений, направленных на концентрацию, работу с голосом, освобождение тела.

В основе метода развития психической энергии актера лежит так называемый «психофизический подход», в котором главное для актера – трансформация, работа воображения, концентрация, умение не только словесно, но и пластически передать внутренний мир персонажа. В описании метода предлагаются практические инструменты для развития воображения, концентрации, мыслеобразов. Метод позволяет актеру использовать для роли части своего бессознательного состояния, вызываемого силой воображения.

В основе метода развития психической энергии актера лежит несколько основополагающих принципов:

### **1) Принцип перехода в состояние «я-другой»**

Актер работает над ролью силой *своего воображения*, переходя в *состояние «я-другой»*, достигая внутреннего настроения своего персонажа

путем *сосредоточенности и концентрации* на конечном варианте (чего он хочет достичь?), чему способствует создание системы *мыслеобразов* по ходу исполнения роли.

### **2) Принцип дословесной передачи смысла через пластику**

Для большего выражения смысла помимо словесных форм актер использует *воображаемое тело* своего героя, в которое переходит, осваивая его *пластику* (походку, осанку, жесты, мимика и т.д.), что несет не меньшую смысловую нагрузку, чем слово. *Психологический жест* выражает суть персонажа, может быть продемонстрирован физически или внутренне, но по мизансценам должен быть тщательно отработан и использован четко для выражения эмоционального и психологического состояния героя.

### **3) Принцип словесного донесения смысла через перепады интонации**

Актер говорит с *перепадом голоса*: от высоких до низких тонов. Владение интонацией, словом и голосом – основной инструмент актера. Обучение *правильному дыханию* и управлению им очень важно для роли. Умение делать *перепады в интонации* – ключ к владению вниманием зрителя.

## **2. Содержание метода**

Главное в актерской профессии – фантазия, психическая гибкость, расслабление и концентрация. Все это входит в талант, но все это можно технически усиливать, развивать.

Изначально театральное искусство и киноискусство – это разные техники. Хотя в театр сейчас многое приносят из того, что нужно в кино, – типаж и «я в предлагаемых обстоятельствах», когда актер представляет себя на месте каждого своего героя и играет по примеру своего психотипа. Актеру долго на этом не прожить, потому что играть на натуре, на своей психоэнергетике много лет – это верная дорога к болезни. А если психика не очень твердая и сознание не держит вас в узде, то можно дойти до сумасшедшего дома. Поэтому и нужна так называемая психическая энергия и техника, чтобы актеру из «я в предлагаемых обстоятельствах» перейти в состояние «я-другой» и уметь входить в образы разных героев без потерь для своего здоровья.

Сейчас много публикаций о том, что профессиональные актеры выглядят пошло в современных постановках, тогда как непрофессионалы и молодые актеры привносят нечто новое в актерское исполнение.

Это развивает фантазию и действительно «прочищает наши мозги» от клише. На этом фоне профессионалы, которые стараются играть хорошо для этой примитивной публики, действительно выглядят пошло. Настоящее театральное искусство элитарно, оно для немногих. Если молодой артист попадает на свой типаж, не боится камеры, первые три-четыре года его жизни обеспечены. Но что с ним будет дальше?

Метод развития психической энергии актера нужен для развития способности концентрации актера на конкретной задаче по исполнению партитуры роли. Партитура роли – это алгоритм действий актера по выполнению задач роли. С партитурой сложнее играть, но легче концентрироваться. Но со временем необходимо менять исполнение роли и фиксировать образы.

Данному методу нельзя научить, как преподавателю нельзя передать свой талант студенту, но этому можно научиться, расширяя свои возможности.

Не думайте, что есть какое-то петушиное слово, услышав которое вы становитесь актером. Но я в вашем возрасте думала, что оно есть, приставала ко всем знаменитым актерам с вопросом «как вы это делаете?»

Основной принцип театра – вовлечь зрителя в действие, а не развлекать.

Метод развития психической энергии актера включает *использование мыслеобразов, владение интонацией, жестом, пластикой, словом и голосом, дыханием, сосредоточенностью, концентрацией.*

### **1) Мыслеобразы**

Любое слово несет в себе образ. Мыслеобразы могут быть визуальными, слуховыми, звуковыми, сенсорными. Все эти образы нужны для расслабления. Мыслеобразы нужно нарабатывать. Как? С помощью упражнений.

Важно переводить куски роли на мыслеобразы, после этого все куски складывать в партитуру. Чем больше мыслеобразов, чем больше вы их будете менять и фиксировать, тем точнее партитура, тем сложнее играть роль, но тем легче концентрироваться и уже во время спектакля ни на что не обращать внимание – ни на мобильный телефон в зале, ни на кашель, шепот, стук и другие раздражители, потому что важна концентрация на своей задаче. Задачу нужно поставить перед собой и разбить на образы.

Мыслеобраз можно концентрировать приблизительно на четыре – шесть секунд, потому что потом он переходит в воспоминание. Поэтому,

чтобы продлить, можно эти мыслеобразы начать «внутри себя», потом «от себя», дальше «в конце комнаты», «на улице», «над городом» и т.д.

Привожу несколько упражнений на создание мыслеобразов. Упражнения необходимо повторять в уме: не нужно показывать руками, двигаться и отображать в движениях. В ходе выполнения упражнений образы меняются и так развивается психическая энергия.

Цель выполнения упражнений: научиться представлять себя в разных ситуациях и состояниях.

### **Упражнения на развитие сенсорного аспекта**

*Упражнение 1.* Представьте себе стол – круглый, квадратный, почувствуйте стол мокрый, в саду, большой длинный стол в президиуме, покрытый зеленым сукном, красным сукном и т.д.

*Упражнение 2.* Почувствуйте запах ландыша, лимона.

*Упражнение 3.* Вы сидите, почувствуйте воду, которая заливает пол, ноги, по щиколотку, по пояс, по грудь, по шею, встали и поплыли.

*Упражнение 4.* Почувствуйте, что нырнули и плывете в море.

*Упражнение 5.* Почувствуйте, что любимый человек коснулся вашей руки, погладил по волосам, вы – его, он рядом, сзади, почувствуйте его теснение в груди, ломоту в спине, хромоту.

*Упражнение 6.* Почувствуйте, что пьете чай (горячий, холодный).

*Упражнение 7.* Почувствуйте, что на вас полился золотой дождь, вам приятно.

*Упражнение 8.* Почувствуйте, что вас накрыло банкой, вы вообще ничего не чувствуете!

*Упражнение 9.* Вы держите в правой руке солнце (горячее), в левой – луну (холодная, серебряная, искрится), стоите перед водопадом, брызги летят в лицо, вы стоите и держите луну и солнце.

*Упражнение 10.* Игра «Я иностранка» – не понимаю речь вокруг себя. Выбрать роль француженки, англичанки (изобразить разные характеры).

### **Упражнения на развитие визуального аспекта**

*Упражнение 1.* Представьте себе свой дом, зайдите внутрь, поднимитесь по лестнице, посмотрите, что там в квартире делается, в комнатах, зайдите на кухню, посмотрите, что есть в холодильнике, что хочется сейчас съесть; поднимитесь над домом, постарайтесь увидеть его сверху, далее улицу, Москву и Красную площадь, поднимитесь выше – вы увидите маленький город, еще выше – вы увидите землю, еще выше – вы увидите, как вокруг солнца вращаются планеты.

*Упражнение 2.* Игра «Глазами Пушкина»: нужно смотреть глазами другого человека на себя, на окружающих, на предметы. Посмотрите глазами Пушкина на всех окружающих (надо хорошо знать биографию Пушкина, его увлечения, пристрастия). Пушкин сейчас удивился бы, как все одеты, какие запахи вокруг.

*Упражнение 3.* Представьте себе черный цвет: что вы видите? Квадрат, плащ, пантера, гора, стена, асфальт, ночь...

*Упражнение 4.* Представьте себе красный цвет: что вы видите? Девушка, рубашка, кровь, флаг...

*Упражнение 5.* Представьте себе белый цвет: что вы видите? Облако, голубь, корабль, снег, свет...

*Упражнение 6.* Попробуйте увидеть цвет близко, далеко, справа, сзади, в конце улицы, увидеть глазами другого человека, моими глазами.

*Упражнение 7.* На спектакле необходимо разбить зрительный зал на цвета (сектора): правый дальний угол – красный, прямо – белый, слева – черный и т.д. На произнесение слов – цвет. Например, спектакль «Вишневый сад»: детская (красный цвет), мама в белом платье.

### **Упражнения на развитие слухового аспекта**

*Упражнение 1.* Попробуйте услышать шум моря, песка, гальки, шторм, ветер в девять баллов.

*Упражнение 2.* Попробуйте послушать комнату, улицу: шелест травы, ветер, близко, далеко, рядом, высоко, низко, своими ушами, чужими.

Нарабатывайте себе мыслеобразы. Когда едете в метро, автобусе, находитесь в толпе, когда нечего делать – занимайте себя мыслеобразами. Все в работе актера – игра. Я играю в гуру, вы – в студентов.

Делать надо только приятные вещи. Неприятные упражнения делать не нужно!

Каждое упражнение необходимо повторять постоянно. Главное – процесс. Потом навык от упражнений на мыслеобразы скажется в работе над образом, когда актер будет играть не «я в предлагаемых обстоятельствах», а «я-другого» в этих обстоятельствах.

### **2) Интонация и жест**

Сейчас актеры говорят на среднем регистре. Театр требует перепада голоса.

Есть технические приемы владения залом. Если нужно успокоить или усыпить зал, нужно говорить монотонно. Если разбудить – резкий сбой: перепад интонации и жест, самый интересный и привлекающий внимание, не резкий, а очень медленный.



Мастер-класс А.С. Демидовой

Если вы чувствуете, что потеряли внимание зрительного зала, нужно идти вразрез своему представлению. Вдруг медленный-медленный жест в сторону – с рукой, с головой...

Цель выполнения упражнений: научиться владеть интонацией и жестом для выражения роли.

*Упражнение 1.* Необходимо произнести фразу с повышением и с понижением интонации, резким сбоем вверх, добавить жест (пример И.М. Смоктуновского: «Ты этим ножичком?» – из спектакля «Идиот»).

### **3) Пластика**

В древности актеры не говорили, а показывали. Был театр пантомимы, он долго жил. Я люблю спектакли, в которых, не понимая слов, я понимаю сюжет и намерения. А это можно передать только через психическую энергию, заключенную в пластике.

Цель выполнения упражнений: научиться расслаблению для концентрации энергии.

*Упражнение 1.* Десять человек вызываются в круг, идут по кругу друг за другом: изображают, что у них в руках сосуд с водой, нужно идти осторожно и не расплескать воду; далее сосуд на голове; хромают на левую ногу; идут быстро (опаздывают); молодые, но устали; споткнулись, нужно удержать сосуд (думали о спотыкании и потеряли сосуд); пошел дождь...

*Упражнение 2.* Вы лучник, достали правой рукой стрелу из колчана, вставили в лук, натянули тетиву, посылаете стрелу врагу; теперь этой же стрелой посылаете любовную записку.

*Упражнение 3.* Вы кошка, любая (серая, рыжая, большая); проснулась, поймала мышь.

*Упражнение 4.* Вы курица, ходите по двору, ищите червяков...

*Упражнение 5.* Вы собака...

*Упражнение 6.* Вы старый старик...

*Упражнение 7.* Вы пятилетний ребенок...

Бездарные актеры на сцене всегда толкают всех. Нужно ощущать себя в пространстве.

#### **4) Слово и голос. Дыхание**

Цель выполнения упражнений: научиться правильному дыханию и управлению им для роли.

*Упражнение 1.* Нижняя йога – расширить дыхание, руку положить на диафрагму, поднять диафрагму, вдохнуть три раза нижними ребрами. Почувствовать расслабление, представить комок снега за шиворотом, золотой дождь. На голове у вас корона. Представить, что дождь вас обволакивает, попадает в корону на голову, через ноги спускается вниз.

*Упражнение 2.* Сказать шепотом фразу, чтобы было слышно на весь зал.

*Упражнение 3.* Крик – переходить резко, тренировать.

Крик как высшая точка самовыражения – это вчерашний день. Театр сейчас играет в другие игры. Зрителя больше интересуют нюансы, тонкий рисунок роли, глубина прочтения драматургического материала. Но я ничего не могу с собой сделать – и всегда плачу, когда слышу крик боли<sup>9</sup>.

#### **5) Сосредоточенность и концентрация**

Нельзя сосредоточиться на двух предметах одновременно. Нельзя представить, что у вас комок снега за шиворотом и в это время ощутить запах розы. Концентрация на одном предмете может быть максимально сорок секунд.

Пример Станиславского. *Притча про Махарадже.* Он искал себе министра, который умел бы концентрироваться на главном. Всем претендентам он давал задание: пройти по верхнему краю стены и пронести в тарелке молоко, не расплескав его. Их отвлекали, кричали, гремели выстрелы. Только один человек пронес молоко, не расплескав. Его спросили, как он это сделал, – он сказал, что не слышал выстрелы, потому что нес молоко. Это сильная концентрация.

Но на молоко можно было смотреть сорок секунд, поэтому, чтобы концентрироваться на нем дольше, нужно было разбивать его на мыслеобразы (как оно вскипело, пролилось, как ребенок пьет молоко, как доят корову...). Надо, чтобы тебе было очень интересно думать об этом.

**Притча про факира.** Факир в Индии на глазах у тысячной толпы по веревке забирался в небо. Англичане сняли его на пленку и увидели на экране, что он сидел в йоговской позе, рядом на земле лежал моток веревки, а толпа заворуженно смотрела в небо. Факир видел себя, забирающимся по веревке в небо, концентрировался на этом. В той толпе в Индии был один англичанин, который видел, как факир забирался в небо, группа англичан по краям вроде бы тоже видела. Когда факира привезли в Англию, ни один англичанин не увидел, как факир забирался в небо. Разность культур. Но когда разные народы приезжают друг к другу (гастроли, фестивали), происходит смешение культур. Оно размывает границы, как та группа англичан в толпе у индусов. Психическую энергию факира через экран невозможно передать, поэтому на пленке никто не увидел факира, забирающегося в небо по веревке.

Любую роль надо любить, жалеть и развивать.

Хорошо работать над ролью в лесу, когда тебя ничто не отвлекает. Нужно проживать роль, но не доводить до слез. Как только хочешь заплакать – останавливайся. Важно доводить слова до чего-то конкретного: образ, слово и жест. Слезы должны появляться в ответ на слово или жест. Например, жест, вызывающий слезы, – пальцами руки зажать переносицу. Жест должен быть отработан. Тогда при прикосновении к переносице срабатывает условный рефлекс и появляются слезы. Эмоция вызывается в ответ на слово или жест. Это техника. Без техники невозможно играть много лет в театре, иначе актер будет скучным, неинтересным.

Японцы говорят на высоких тонах, но театр Но и Кабуки все на низах. Как это культивировать? Весь мастер-класс у Судзуки построен на пятках, в них вся энергия. При сильном ударе пяткой об пол энергия идет вверх. Много актеров, в основном англичан, едут к Судзуки. На стыке нескольких наук рождалась новая наука. На стыке культур тоже может родиться нечто новое – например, на основе английского слова, которое несет в себе энергетику, и техники Кабуки рождаются потрясающие завораживающие действия факира, где идет сильная психическая энергия.

В театре Но есть комната – вся в зеркалах. Нужно перед выходом на сцену остановиться в этой комнате и увидеть свой образ – и с ним выйти на сцену.

Чтобы перед зрительным залом сконцентрироваться, можно поднять глаза вверх и чуть вбок. Концентрации энергии помогает жест пальцами – большой и мизинец смыкаются в круг. Он незаметен для зрителя.

**Пример про театр Кабуки.** Я пришла в антракте, проспав первый спектакль (а там три спектакля играют). В театре пахнет едой, все сидят со своими подносами (если в театре запах кухни, то это конец театру, так Таганка погибла), но к началу спектакля все это какими-то ветродуями выдуло... Зрители смотрели спектакль невнимательно, переговаривались. Артист (самурай) вышел на сцену и встал на желтой дорожке сбоку, долго стоял. Зал затих и напряженно ждал, и вдруг все заплодировали... Оказалось, что самурай собирал энергию, а потом сконцентрировался и резко сдвинул брови, как никто до него в этой роли не сдвигал брови несколько веков, а он из династии тех, кто играет эту роль. Это пример о разности культур и разности восприятия.

Всегда имеет значение, перед кем играть – перед профессионалами или перед любителями.

Цель выполнения упражнения на развитие сосредоточенности: научиться концентрироваться на задаче выполнения роли.

**Упражнение 1.** Перед сном нужно смотреть на часы (на секундную стрелку), не отвлекаясь на другие темы (попробовать, сколько сможете, сначала пятнадцать секунд, потом сорок секунд – предел).

**Упражнение 2.** Рассмотрите мой микрофон, закройте глаза и представьте его. Посмотрите на меня, закройте глаза – какие у меня сережки?

**Упражнение 3.** Когда видите микрофон, вы вдыхаете его, вбираете в себя, закрываете глаза и выдыхаете его с открытыми глазами – упражнение Леонардо да Винчи (хорошо делать с природой: видите пейзаж, вдыхаете его и выдыхаете, образ на десять секунд должен задержаться у вас в голове).

**Упражнение 4.** Попробуйте увидеть любимого человека, соседа – рядом с собой, далеко (в конце улицы), попробуйте позвать его к себе, а потом этот образ выдохнуть.

**Упражнение 5.** Вспомните номер телефона, проговорите его с последней цифры до начала.

**Упражнение 6.** Сложите шесть раз по семь.

*Упражнение 7.* Представьте у себя над головой корону, золотой дождь льется на голову (у персонажа корона, образ отслоился, пробуйте «прыгнуть» в его корону).

### **б) Работа над образом. Для кого играть**

В классике роли в характере едины. Память человека все плохое смывает, остается хорошее. Роль объемна. Главное – поймать клише. Читаешь расслабленно текст, от текста отслаивается образ. Актеру нужно слушать режиссера.

«Режиссер – это тот, кто много месяцев говорит одно и то же», – говорил А.В. Эфрос. У А.П. Чехова слова – это ширма. В «Вишневом саде» Гаев говорит о Раневской: «Она порочна!» Сняла корсет. Актриса Ольга Судейкина первая сняла корсет. В пять утра пить кофе могут только люди на Западе. Как ухватить образ, который отслоился? Поможет экстрасенсорика – разрабатывали в лаборатории Спиркина. Любой талант имеет экстрасенсорное воздействие на зрителя.

Телепатия. В шесть часов вечера сеанс с космонавтом. Расслабление – я вхожу в его образ, становлюсь им. Он расслабляется и становится мною. На белом листе бумаги я читаю его текст, что он читает. Я его глазами смотрю на текст. Он читает. Как входить в его образ? Вы «вошли» в него, почувствовали его запах, что у него болит, как он говорит, какой цвет любит, с кем живет, чем завтракает, как засыпает, какая у него манера говорить... Надо ответить на все вопросы. Мы становимся им. Как его приблизить к себе? Вспомнить себя, основываясь на себе.

Пауза – это мастерство актера. Нужно давать премию «Золотая маска» за паузы!

Актеры берут энергию друг у друга или из зрительного зала. Когда актер имеет мыслеобразы – он отдает энергию, если кричит – берет энергию. Фантом актера останется в памяти зрителей (Б. Бабочкин в фильме «Чапаев»).

## **Периоды работы актера над образом**

Всю работу актера над созданием образа можно условно разделить на три периода: творческий, ремесленный (технический) и опять творческий. Первые два периода иногда переплетаются. Но для скорейшего результата лучше эти периоды разграничить.

**Первый период** – дорепетиционный и застольный, когда актер, отталкиваясь от текста пьесы, заданий режиссера, руководствуясь

интуицией, вкусом, знанием, создает в своем воображении образ, характер. Эта работа идет в основном без участия интеллекта. Работает подсознание. Правда, чем выше интеллект, тем подсознательные образы точнее соответствуют намеченной цели. Первый период – дословесный, когда от текста отделяется фантом, образ. Он складывается в мыслях, ощущениях, предчувствии. Ты его «видишь».

Когда вы рассказываете о каком-то человеке, вы его видите перед глазами? Если вы его не видите, рассказ ваш будет неинтересен. А чем яснее вы его видите, тем увлекательнее говорите – вы можете даже показать его интонацию, жесты и т.д. Иногда не-актеры хорошо показывают других людей, потому что они очень конкретно «видят» тех, кого показывают, и их тонко организованный психический материал позволяет менять себя. Вот это – основа актерского мастерства. Именно мастерства, когда человек играет не себя, а образ.

В классике или в хорошей драматургии от текста отделяется образ, который автор создал в своем воображении, своей энергетикой, своим талантом, своим письмом. Образ, который создал, предположим, А.П. Чехов. Но у каждого человека, когда он читает пьесы Чехова, есть еще и своя фантазия, свое представление о жизни. Поэтому образ окрашивается индивидуальным видением, и оно к образу примешивается.

К концу первого, застойного периода образ, неясно возникавший в подсознании, должен сложиться в конкретное, со своим характером и привычками человека. «Когда Бог возжелал сотворить мир, все вещи на мгновение предстали перед Ним».

Этот вымышленный образ может и должен быть полнее, глубже и конкретнее, чем в пьесе и чем собственная актерская индивидуальность.

В театральном училище все роли обычно играют по принципу «я в предлагаемых обстоятельствах». Кажется, что человеческая индивидуальность так многогранна, что в разных обстоятельствах человек ведет себя по-разному. И в современных ролях это, в основном, проходит. Но как быть с классикой? Мы не можем ни чувствовать, как древние греки, ни жить их внутренней жизнью. Хотя чувства человеческие, говорят, с веками мало изменились, но средства проявления этих чувств в каждое время разные. Изменились идеалы, поступки, человеческая психика. Конечно, это не значит, что классика не имеет никаких точек соприкосновения с современностью. Важно, ради чего ставится тот или иной спектакль, играет ли та или иная роль. Поэтому

неудивительно, что в какие-то годы возникает интерес к Шекспиру, в какие-то – к Чехову...

После того как образ возник в фантазии актера, оговорен, определен, начинается **второй период** работы, чисто ремесленный, – подчинение организма творческому замыслу. Этот период может быть очень коротким, если актер мастер, и может затянуться, если актер новичок, а может и совсем не состояться, если актер не гибок и его организм-материал не слушается его воли.

Помимо этого, идет другая техническая работа: закрепляется текст, запоминаются и отрабатываются мизансцены. Запоминание текста и мизансцен идет в параллель, текст запоминается ассоциативно. Я знаю наизусть несколько пьес, но текст возникает у меня, если я мысленно иду по мизансценам. Иногда перед выходом на сцену с ужасом понимаешь, что не помнишь ни одного слова роли, но выходишь на сцену, срабатывает условный рефлекс, и слова возникают сами собой.

Итак, идет техническая работа, когда уточняется и закрепляется рисунок роли, когда привыкаешь к партнерам и корректируешь свой замысел в соответствии с общим замыслом спектакля; когда обсуждается костюм и обживаются декорации; когда часами стоишь в примерочной и завидуешь западным звездам, у которых, как говорят, есть для этого дублерши; когда слезно убеждаешь гримера сделать такой парик, который видишь в собственной фантазии, а не тот, который они делают по журналам мод того времени, и им никак не втолкуешь, что журналы мод – это одно, а жизнь – другое, что любая мода – это пошлость улицы, творчество усредненной человеческой посредственности, но гримеры свято верят журналам мод...

Вся эта техническая работа к чисто творческому процессу имеет небольшое отношение.

И только тогда, когда «забыто» все, что прочитано, увидено в чужом творчестве, когда забыты азы учебы, когда природа, традиции, стиль, чувство прекрасного, правдивость, ритмы сегодняшнего дня растворились в тебе и вся проделанная работа над созданием образа опять ушла в подсознание, – только тогда начинается творчество.

**Третий период** актерской работы, когда актер преобразует ремесло в искусство, перестраивает весь механизм своего сознания под влиянием одной своей воли. Перестроив свое сознание до полного совпадения с сознанием другого (персонажа), актер тем самым приобретает возможность получить те же ощущения, привычки, т.е. тот же

жизненный опыт, как тот, кого он играет. Когда актер играет, он как бы проецирует вымышленный и утвержденный в нем на репетициях образ зрителю. Через себя. Как слайд через проекционный аппарат.

Чем точнее и реальнее был увиден этот образ в воображении (первый период), чем совершеннее твоя «аппаратура» (второй период) – тем точнее этот образ будет воспринят зрителями (третий период). Потому что в понятие «игра» входит и восприимчивость зрителя – этот мостик, невидимая нить, связывающая актера со зрительным залом<sup>10</sup>.

Студенты играют по горизонтали – друг с другом. Актер может играть по треугольнику: я – партнер – режиссер. В Древней Греции актеры играли по вертикали: я – Дионис. Построение древней трагедии: основные монологи говорили на солнце, когда оно было в зените, на закате герои умирали. В основном текст пели, были целые листы со звуками «АААААААА», «ИИИИИИИИ». Не было разницы между «верхом» и «низом», в городских туалетах на скамьях обсуждали все вопросы философии, политики, истории, заключали сделки, это было место для встреч.

Говорят, «Театр – зеркало». Я не люблю это. Зачем от театра требовать сегодняшний день? Это искусство, оно должно быть искусственно. Дидро: «Слезы актера вытекают из его мозга».

Розанов написал про актрису, которой хотел сделать комплимент: «Я вошел в гримерную и увидел пустоту!» Про актера, который надевал костюм: «Одна нога у него была волосатая, но вторая – уже Гамлета!» И.М. Смоктуновский: «У актера должна быть чистота внутри и снаружи». Не есть перед выходом на сцену! Чистота в голове!

Актеру нужно иметь партитуру и идти точно по ней, ловить зал и гармонию.

Актеру на спектакле нужно «подкладывать» идеального зрителя. Например, он сидит у входа в зал по центру, я играю для него. Актер играет через чакры. Партнер не важен. Актеры пользуются нижней чакрой. Энергия от актера идет волной вперед. Сильная чакра – живот, очень сильный поток энергии. Моя героиня Маша в «Трех сестрах» в спектакле на Таганке сидела сбоку от зрителя (по задумке Ю.П. Любимова), у меня в этой роли была задача – сделать так, чтобы зрители повернули головы к Маше. Со временем я заметила, что зритель смотрит только на тех, кто говорит. Зритель меняется.

## **Вопросы от студентов после мастер-класса по психической энергии (фестиваль «Траектория», 2012)**

### **С чего начать?**

*А.С. Демидова:* С упражнений – визуальных, сенсорных, звуковых. Упражнения на расслабление. Играйте, придумывайте игры.

### **Что для Вас быть актером?**

*А.С. Демидова:* Решать свои задачи, которые будоражат. Есть две дороги: традиционная и «иду туда, не знаю куда, найду то, не знаю что» (А. Васильев, А. Тарковский не объясняли, что делать, но надо было быть в их вибрации). Проход в фильме «Зеркало». Вспомнить Пушкина – «гений, парадоксов друг». У зрителя в памяти остаются интонация и жест. Актеры меняют интонацию. Юмор, легкость. Не нужно затрачиваться. Когда в первый раз сыграла Электру – сильно заболела. Только потом поняла, что такое отстранение. В «Медее» убийство детей – отрубала головы фигуркам. Нужно было придумать жест. Поджигала бумагу, пепел улетал маленькими факелами.

### **Почему Вы стали работать с Терзопулосом, если разочаровались в зрителях?**

*А.С. Демидова:* Стала работать по вертикали и читать стихи. Ищите свой стиль. С вами я тоже по вертикали, хотя была партитура. Я независима от вас. Не очень подготовлена партитура.

### **Что делать, если знаешь, что провалишься?**

*А.С. Демидова:* Входить в пустоту, чтобы понять зал. Нужна партитура. Если вы индивидуальность, то не провалитесь. Есть манки. В зале нужно 30% гипнотизируемых, чтобы зал был ваш. Блестящая штучка у режиссера, актера – помогает концентрации энергии. Жемчуг. Резко менять тембр голоса.

### **Нужно ли прибегать к технике изменения сознания? Как открыть чакры?**

*А.С. Демидова:* Тарковский пытался передать киноязыком. Чем больше вы не я, тем легче. Пример про Медею: «Болею я, а не Медея». Счастье – это когда уходит боль. Когда играешь двадцать спектаклей подряд, восстанавливаться очень сложно, вплоть до болезни. Восстанавливаюсь в одиночестве – природа помогает.

### **Каким Вы видите будущий театр?**

*А.С. Демидова:* Театр существует циклами, погибает и возрождается. Прочищают мозги фестивали. Надо играть крупно, масштабно.

**Ваши последние впечатления о театре.**

*А.С. Демидова:* Я видела великих, сейчас таких нет.

**Если играть на наркотиках, зрители любят?**

*А.С. Демидова:* Зрители не чувствуют, откуда эта энергия. Не советую, это плохо кончается. Если у актера нет техники, чтобы держать зал, он принимает наркотики.

**Как достигается момент отстранения?**

*А.С. Демидова:* Не я, а это она. Она убивает детей. Это непросто. Тогда бы все были гениальными актерами.

**Что такое талантливый актер? Это врожденное?**

*А.С. Демидова:* Талант – это врожденное, но нужно совершенствовать технику. На одном таланте не пройдешь.

**Как раскрыть чакры? Упражнения?**

*А.С. Демидова:* Например, медитация. Представить путь. Павлов после животных (изучение рефлексов) хотел заниматься актерами.

Когда он умирал, ассистенты записывали его ощущения. Сужение сознания. Подумать, можно ли вернуть себя мысленно обратно? Вспомнил, как в детстве бежал по тропинке, прыгнул в речку, был момент счастья. Попросил тазы с водой, чтобы пойти в это состояние (летний зной, тропинка, вода). Вошел и начал выздоравливать. Раскрылись чакры через веру.

**Идеальный режиссер для Вас? Что делать, если режиссер не нравится?**

*А.С. Демидова:* Наша профессия исполнительская, я не конфликтую, не спорю. Режиссер подвесит вас вниз головой и попробуйте исполнить свою партитуру не споря. Режиссер не будет строить вашу партитуру. День за днем на репетиции стройте свою роль, соотносите с замыслом режиссера. Другое дело, что попадают дураки!

**После долгого накопления сделать шаг. Как?**

*А.С. Демидова:* Это разговоры детские. Смотря какой шаг, куда. Вы должны конкретно показать, какой шаг, куда, как. Как я могу ответить? Можно ли в нынешнем состоянии делать шаг?

**Кто Вы по знаку зодиака?**

*А.С. Демидова:* Как все актеры – весы.

**Актер должен быть доволен собой?**

*А.С. Демидова:* Конечно, «ай да Пушкин!» Но все зависит от характера. Я самоед. Нет предела совершенству. Всегда что-то ты не сделал. Но поменьше заниматься самоедством.

- <sup>1</sup> См.: *Демидова А.С.* Мастер-класс по психической энергии. Театральное училище им. Б. Щукина, 2010 г. URL: [https://vk.com/video-89326867\\_456239900](https://vk.com/video-89326867_456239900) (дата обращения: 15.08.2025); *Демидова А.С.* Мастер-класс по психической энергии. Фестиваль «Траектория», 2012 г. URL: [https://vk.com/video29673970\\_165144070](https://vk.com/video29673970_165144070) (дата обращения: 15.08.2025).
- <sup>2</sup> *Грот Н.Я.* Понятие о душе и психической энергии в психологии // *Вопросы философии и психологии*. М.: 1897. Год VIII, кн. 2 (37). С. 239–300.
- <sup>3</sup> Там же. С. 274.
- <sup>4</sup> Там же. С. 267.
- <sup>5</sup> См.: *Знаки Агни Йоги*. М.: ЭКСМО, 2007. § 542. URL: <https://www.universalinternetlibrary.ru/book/agni1/12.shtml> (дата обращения: 15.08.2025).
- <sup>6</sup> *Рерих Е.И.* Письма. (В 9 т.) Т. 5. М.: МЦР, 2003. С. 148. URL: <https://etikavomne.ru/trydu-rerihov/ei-rerih/pisma-v-9-t> (дата обращения: 15.08.2025).
- <sup>7</sup> См.: *Клизовский А.И.* О психической энергии // *Основы миропонимания Новой Эпохи*. М.: Эксмо, 2011.
- <sup>8</sup> *Демидова А.С.* Оглянуться назад. М.: АСТ, 2025. С. 87.
- <sup>9</sup> *Демидова А.С.* Лабиринт памяти. М.: АСТ, 2020. С. 61.
- <sup>10</sup> См. подробнее: *Демидова А.С.* Заполняя паузу. М.: Зебра-Е, 2007. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%94/demidova-alla-sergeevna/zapolnyaya-pauzu/6> (дата обращения: 15.08.2025).

Галина Коваленко

# **Теннесси Уильямс: «Записная книжка Тригорина» и драматический этюд Треплева**

**Авторитетное научное издание *The Tennessee Williams Encyclopedia* считает, что «из всех писателей, повлиявших на формирование Уильямса, приоритет принадлежит Чехову»<sup>1</sup>. Он всегда видел в Чехове своего «духовного наставника»<sup>2</sup>.**

Еще в 1934 г. студентом Вашингтонского университета Уильямс писал курсовую работу о драматургии Чехова. С великим русским писателем его сближала суггестивность художественного мышления, поэтическое мировосприятие и реалистическое воспроизведение жизни, связь с культурно-историческими традициями и уважение к ним. Для обоих большое значение имеют время и память, воспринимаемые каждым персонажем субъективно. Обоим драматургам близка идея Анри Бергсона: «Наше прошлое следует за нами... и бьется в двери нашего сознания»<sup>3</sup>.

Уильямс многому научился у Чехова, но, подобно Уильяму Фолкнеру, Карсону Маккалерсу, Трумену Капоте и др., он представляет южный литературный ренессанс с воспроизведением местного колорита, элементами готики и мистицизма, а также с неизбывной ностальгией по невозвратному прошлому, характерной для многих его персонажей. У него нет традиционного героя Юга, сам он не исповедует ценности Юга с возвеличением рыцарства у мужчин и обожествлением женщин, представляющих архетип южной красавицы (*Southern Belle*). В отличие от большинства писателей-южан, сосредоточивающих действие в одном штате, городе или плантации, действие пьес Уильямса происходит в разных штатах и городах со своим политическим и культурным климатом. По его пьесам можно изучать историю Юга XX в., как по пьесам Чехова – Россию рубежа столетий. Да и Европы, что показал Бернард Шоу в пьесе «Дом, где разбиваются сердца».

Символика Чехова и Уильямса различна, но образы глубоки и поэтичны. В их произведениях всегда различима мажорная или минорная тональность, тщательно разработана музыкальная партитура текста. Конечно, персонажи Уильямса и Чехова принадлежат разным культурам и народам, но все же американские и российские исследователи проводят прямые параллели между ними. Общим местом стало сравнение драмы «Трамвай “Желание”» с «Вишневым садом», а Бланш Дюбуа – с Раневской: «Она – такое же порождение жизненного уклада, и в ее красоте, доброте, самом беспутстве есть нечто от хозяйки вишневого сада. Но Бланш еще более беззащитна, чем Раневская... Здесь продажа вишневого сада состоялась давным-давно»<sup>4</sup>.

Подобную же точку зрения высказывает и американский коллега: «Обе пьесы исследуют разлагающийся высший класс, лишь мифологизируя его и борясь с новой, необразованной буржуазией. Бланш Дюбуа вызывает в памяти Раневскую и ее находящийся под угрозой гибели вишневый сад. Обе оплакивают старый порядок, его культуру и обычаи»<sup>5</sup>.

Проводятся прямые параллели и между другими пьесами. Это понятно.

Попытка овладеть поэтикой Чехова наблюдается уже в ранних драматических опытах Уильямса, часто представляющих этюды будущих пьес. В «Мемуарах» он пишет, что летом 1934-го «влюбился в Чехова, в его рассказы...» «Он научил меня художественной восприимчивости, тогда я почувствовал влечение к литературе... Считается, что на меня оказал сильное влияние Лоуренс. Да, он сыграл роль в моем литературном становлении, но более всех я обязан Чехову»<sup>6</sup>.

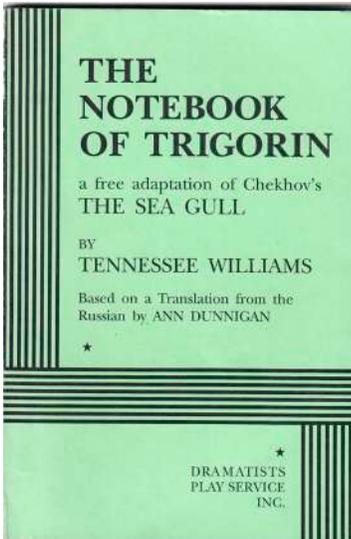
В то лето Уильямс впервые прочел «Вишневый сад», «Чайку», три тома писем, особенно приблизивших его к русскому писателю. Он находил внутреннее сходство в их судьбах. Погружаясь в письма Чехова, Уильямс видел сходство между Таганрогом и его родным городом Сент-Луисом.

Он отмечал свою общность с Петей Трофимовым: «изгнан из университета, дурно одет, смешной идеалист; вечный студент и вечный юноша, мечтатель-маргинал, стремящийся осуществить свои мечты»<sup>7</sup>.

Однако в первых опытах Уильямса трудно найти хотя бы отголоски Чехова, если не считать одноактной пьесы «Тень Чехова»<sup>8</sup>. Живущий в жалких мебелированных Французского квартала в Нью-Орлеане, как жил в свое время сам Уильямс, молодой писатель рыцарски встает на защиту женщины, оскорбленной грубой хозяйкой. Благодарная женщина просит его назваться, и он отрекомендовывается: «Чехов... Антон Павлович Чехов!»<sup>9</sup>

Едва ли не все мемуаристы отмечают, что, где бы ни жил Уильямс, на стене всегда висел портрет Чехова. Отношение Уильямса к Чехову показывает его многолетняя переписка с Дональдом Уиндемом. Посетив родных, Уильямс в апреле 1943 г. пишет своему другу: «Большая Бабушка (Прабабушка. – Г.К.) поднимается с постели и ковыляет вокруг дома, хватаясь за все, что попадает на ее пути; в светло-голубом кимоно и розовой кепи она похожа на старую журавлиху чуть навеселе. Упав, она извиняющееся хихикает. Это раздирает мое сердце, ком застревает в горле, когда я это вижу, напоминает мне пьесу Чехова; но у него еще более страшно и грустно»<sup>10</sup>.

2 февраля 1944 г. он пишет Уиндему: «Меня восхищает “Моя жизнь” Чехова. Каким здравомыслием и ясностью обладал этот человек, какой тонкий, печальный юмор. Какая сокрушительная грусть и полное отсутствие иллюзий»<sup>11</sup>. 9 апреля 1953-го тому же адресату и соавтору по



Обложка пьесы  
«Записная книжка Тригорина»

работе над инсценировкой одноименного рассказа Д.Г. Лоуренса «Ты тронул меня!» Уильямс пишет: «Пьеса стала более оригинальной, теперь в ней меньше сходства с “Вишневым садом”, но, к сожалению, должен признаться, прежний вариант мне нравится больше... Я не считаю минусом аналогию с пьесой Чехова, поскольку трактовка и приемы другие. Мне нравится тонкий юмор и правда прежнего финала, заставившего меня плакать»<sup>12</sup>.

«Чайку» Уильямс считал «первой и величайшей современной пьесой»<sup>13</sup> и всю жизнь шел к тому, чтобы приблизить ее к своим соотечественникам, но лишь за два года до ухода из жизни сделал вольную адаптацию в новом переводе Энн Даннигэн под названием «Записная книжка Тригорина» (1981): «Если я и потерпел неудачу, несмотря на сильное желание каким-либо образом применить свои, совершенно иные качества драматурга, то ради того, чтобы пьесу услышали, чтобы она стала более близкой публике, чем я наблюдал во всех американских постановках»<sup>14</sup>.

Принадлежа к отличной от Чехова культуре, он увидел в обителях русской усадьбы владельцев плантаций, разорившихся после окончания Гражданской войны и отмены рабства. Возможно, Уильямс хотел дать это понять, поместив под названием своей пьесы *The Notebook of Trigorin* пояснение – *A free adaptation of Chekhov's THE SEA GULL*.

Уильямс использовал написание *Sea gull* в два слова, таким образом подчеркнув своеобразие своего прочтения «Чайки». Для его героев прежде всего характерен дуализм духовного и телесного. Уильямс отмечал большое влияние Д.Г. Лоуренса с его «религией плоти»: «Моя религия – вера в то, что кровь, плоть мудрее разума. Мы можем ошибаться в мыслях. Но то, что чувствует и во что верит и что говорит наша кровь, всегда истинно. Разум – лишь поводок и уздечка»<sup>15</sup>. В пьесе Уильямса важна эротическая подоплека поступков, взаимоотношений и даже высказываний.

Многие американские исследователи Уильямса высоко ценят «Записную книжку Тригорина», предпочитая ее «Чайке». В серьезном научном издании «Теннесси Уильямс. Энциклопедия» автор статьи о пьесе видит в ней «редкое сотрудничество двух мастеров, чьи индивидуальные стили на многих уровнях дополняют друг друга... Заимствуя ключевые элементы у Чехова, Уильямс преломляет их через свое видение. Обладая той же, что и Чехов, чувствительностью, но более раскрепощенной, склонной к несдержанным эмоциям, он, как правило, *способствует улучшению оригинала* (курсив мой – Г.К.) благодаря воплощению подсознательной жизни персонажей, выведенной воочию, и это оригинальный вклад Уильямса»<sup>16</sup>.

Что бесспорно удалось Уильямсу, так это американизировать пьесу Чехова, введя иные бытовые реалии: много говорится о деньгах, налогах; текст Чехова перемежается пошлыми сплетнями и откровенным злопахательством Дорна, ведутся разговоры о сексе, вместо «пяти пудов любви» – пошлые житейские истории недалеких провинциалов. Характеры персонажей искажены иногда до неузнаваемости.

Значительную метаморфозу претерпел Тригорин. Почувствовав, что Чехов вложил в этот образ некоторые свои черты, Уильямс последовал за ним, сделав Тригорина бисексуалом (каким был сам). В его адаптации Тригорин объясняет это Треплеву: «Писателям нужно иметь в себе от обоих полов»<sup>17</sup>. Аркадина роется в чемоданах Тригорина и находит в конвертах письма из-за границы с фотографиями его юных, полуголых любовников. По вечерам Тригорин ходит купаться с работником Яковом («колдовское озеро» здесь становится обычным водоемом). Отношения знаменитого писателя с Ниной с самого начала прозаичны. Тригорин поддерживает ее стремление покинуть родные места «ради интересной жизни, чтобы все сияло – города, театры, кафе»<sup>18</sup>, рисуя перед ней банальный образ мира. Уверенный, что Нина сразу же по приезде в Москву

найдет его, он кладет ей в карман деньги, чтобы она не ехала в третьем классе. В финале Нина рассказывает Треплеву, что Тригорин профессию актрисы называл «ублюдочной», а их ребенка – «ублюдком, которого надо отдать иностранцам»<sup>19</sup>.

Тригорин всецело обязан карьерой Аркадиной, в отличие от Уильямса, который трудно завоевывал признание.

Сохраненный Уильямсом текст о муках литературного творчества, о начале его пути размывается. Далека от оригинала сцена, в которой Аркадина хочет вернуть себе Тригорина: «Я появилась в твоей нищенской, голодной жизни, так или не так? Я привела тебя с несколькими твоими рассказами к ведущим издателям Петербурга. Я кричала – перед вами ГЕНИЙ, завтрашний Толстой! Я заставила тебя сделать портфолио. Ты был молодой дрожащий никто и разве ЭТОТ “НИКТО” НЕ СЛУШАЛ МЕНЯ И НЕ СИДЕЛ ВОЗЛЕ МЕНЯ?»<sup>20</sup>

В пьесе Чехова нет интимных подробностей отношений Аркадиной и Тригорина, здесь же Тригорин просит у нее краску для волос или жалует ей на прибавку веса. Они препираются по поводу его нетрадиционных отношений, за которые его могут арестовать за границей. В ответ он попрекает ее дружбой с Оскаром Уайльдом. Такого рода отступления замусоривают текст Чехова, искажая созданный им образ.

Отношение Тригорина к Константину двусмысленно, что и отталкивает от него Треплева. У Чехова он безусловно талантлив, его манифест о новых формах не просто декларация, а его недоигранная пьеса «Люди, львы, орлы и куропатки...» – предчувствие символизма. Тригорин Уильямса чувствует в начинающем писателе оригинальное дарование. Ему передана реплика чеховского Дорна о впечатлении от его пьесы, но издерганный Треплев грубо его обрывает: «Не ходите за мной со своими утешениями, как с объедками, брошенными побитой собаке»<sup>21</sup>. Во второй приезд в усадьбу на реплику Тригорина, что он любит купаться в холодной воде, Треплев отвечает: «Яков купается только летом»<sup>22</sup>, вновь подчеркивая нетрадиционную ориентацию Тригорина.

Треплев крайне возбудим и нервозен. Его первая реплика в ответ на уверенность Маши, что его «пьесу будут играть по всей России»: «Маша, вы уже выпили?»<sup>23</sup> Аркадина в пьесе Уильямса не любит сына и часто унижает его. Вместо того, чтобы дать ему и Сорину денег, она советует сыну «изменить фамилию и пойти на сцену на маленькие роли». В ответ он категорически заявляет: «Мой путь – быть писателем новых форм»<sup>24</sup>.

В Треплеве нет творческих сомнений, требовательности к себе. Литература для него – возможность обрести материальную независимость, которой все еще нет, хотя он уже печатается в одном журнале с Тригоринным. Финальное появление Нины лишь подчеркивает его потерянную в жизни и творчестве. Сцена передана Уильямсом довольно точно, хотя отсутствует кредо Нины: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни»<sup>25</sup>. Уильямс сокращает текст: «Что важно? *Только терпеть...* Пишешь ты или играешь, быть верным своему призванию и не бросать его, как незаконного ребенка»<sup>26</sup>.

Уильямс выделяет ключевое для него слово – терпеть (*to endure*). У Чехова в этот небольшой монолог Нины вкладывается не только религиозное содержание, но идея служения своему делу. У русских актеров было принято говорить, что они служат в театре. У чеховской Заречной – творчество, у Нины Уильямса – работа и вульгарное сравнение с незаконнорожденным.

Кстати, в своей адаптации «Чайки» (1997) Том Стоппард также исключает текст «умей нести свой крест и веруй», заменив его словами «стойкость – вопреки всему идти вперед с верой в себя»<sup>27</sup>. Оба драматурга отказались от евангельского высказывания («неси свой крест»), что логично для их трактовок образа Заречной.

Джеймс Фишер, считающий, что «Нина Уильямса в большей степени понимает цену реализации своих театральных амбиций, чем более наивная Нина у Чехова»<sup>28</sup>, ошибается. Заречная в «Чайке» действительно служит, и ее ангажемент в Ельце тому доказательство. Нина же из «Записной книжки» считает, что главное – следовать спартанским принципам, и приводит пример из своей жизни, неправдоподобный и фальшивый. Она добирается до места своих ангажементов в третьем классе, с крестьянами (*peasants*), «держит на коленях плачущих детей и плачет с ними»<sup>29</sup>.

Уильямс добавил в образ Нины американский патриотизм: их с Тригоринным ребенок – «дитя чайки и сам чайка» – жив и отправлен Ниной «в Новый свет, в прекрасную страну Америку»<sup>30</sup>. После ухода Нины Треплев продолжает с ней говорить, но, по сути, разговаривает сам с собой: «Вы нашли свой путь. Я же все еще плыву по течению – хаос»<sup>31</sup>. Треплев Чехова после ее ухода рвет рукописи и выходит в сад – решение принято. Треплев Уильямса «плачет, убирает рукопись в стол и выходит в сад»<sup>32</sup> – добавлена плаксивая, мелодраматическая нота.

У Чехова Аркадина – известная актриса провинциального театра, игравшего огромную роль в русской культуре, многие актеры которого остались в истории нашего театра. Тригорина она любит, уважает и как человека, и как писателя. Конечно же, она не таскала его по редакциям и не протезировала ему. Обитателям усадьбы она говорит: «Хорошо с вами, друзья,... но... сидеть у себя в номере и учить роль – куда лучше!»<sup>53</sup> Театр она любит и не представляет себе жизни без него. Хотя к ней применим известный афоризм Станиславского про актеров, которые «любят себя в искусстве, а не искусство в себе».

Уильямс далек от реалий русской жизни в целом и театральной – в частности. Аркадина превратилась в комического персонажа. Она тщеславна, эгоистична. Неумна, бестактна и неталантлива. В ней нет достоинства, она смешна, что видит Тригорин, но тем не менее ей подчиняется. Она считает своей «единственной соперницей» записную книжку Тригорина и требует, чтобы он написал в ней: «Всю жизнь меня обожает русская публика». Тригорин заканчивает фразу: «Божественная Сара Бернар»<sup>54</sup>. Разумеется, спектакли Аркадиной не посещает царица и царь не присылает ей розы. Аркадина у Чехова не собирает домочадцев, чтобы устроить коллективное моление перед отъездом. У Чехова она игнорирует просьбу сына дать Сорину денег: «Я актриса, а не банкирша»<sup>55</sup>. Уильямс добавляет: «Я – выдающаяся русская актриса, а не банкирша»<sup>56</sup>.

Уильямс создал незаурядные образы актрис Карен Стоун в повести «Римская весна миссис Стоун» и Александры дель Лаго в пьесе «Сладкоголосая птица юности». В них прочитываются не только их женские судьбы, но и творческие. Характер Аркадиной он не только не понял, но извратил до неузнаваемости.

Более других персонажей Уильямс почувствовал Машу. Ее сцена с Тригориним, заканчивающаяся просьбой прислать ей свои книги с надписью «Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на этом свете»<sup>57</sup>, передана тонко, и становится понятно, что Треплев – судьба Маши. Однако некоторые подробности снижают и этот образ. Она презирует Медведенко за то, что он считает Гамлета английским актером, уличает мужа в вуайеризме, в чем он, сексуально неудовлетворенный, признается: «Я блаженствую, когда ты по ночам снимаешь свое черное платье – и под ним белейшее белье, как твоя кожа»<sup>58</sup>.

Сильнее всех изменился Дорн, превратившийся в мелкого беса, почти Передонова из романа Федора Сологуба, о котором вряд ли знал Уильямс. Дорн Чехова прежде всего интеллигент, обладающий чувством

прекрасного. Он единственный угадывает необычность опуса Треплева, советует ему продолжать писать. Он вспоминает его монодраму во время путешествия по Италии, сравнивая с образом Треплева толпу в Генуе: «...сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то... играла Нина Заречная»<sup>39</sup>. Дорн Уильямса поочередно приглашает Машу и Нину встретиться с ним в его офисе, злословит после того, как Аркадина рассказывает о своем триумфе в Одессе (у Чехова – в Харькове): «Бедняжка думает, что мы в провинции не получаем газет и не знаем, что ее ангажемент в Одессе почти сразу закрылся, едва начавшись»<sup>40</sup>.

По поводу своего заграничного путешествия говорит, что его впечатлили большие города Италии. Их улицы «полны улыбающихся... женщин с большой грудью...». Треплев обрывает: «Он говорит о проститутках»<sup>41</sup>.

Дорн Уильямса устраивает шоу, для чего драматург дописывает финал:

«Дорн. Скажите, Ирина, сколько раз вас вызывали на премьере в Одессе?

Тригорин. Бессчетно.

Дорн. Никогда не имел удовольствия видеть, как вы выходите на поклонны на премьере или на закрытии, но слышал, что очень изящно. Ирина, не откажите в любезности, поклонитесь.

Тригорин. По какому случаю?

Дорн. Случай представился.

*(Медленно двое слуг несут тело Константина. Зажав рукой рот, Аркадина поднимается и отходит от стола, на котором играли в лото, направляясь к рампе. Инстинкт побеждает, и она кланяется. На ее лице отражается вся гамма чувств – трагическое прощание со сценой, своей прежней жизнью, с горячо любимым сыном).*

Дорн. Как изящно!»<sup>42</sup>

Дорн ёрничает, в то время как у Чехова он произносит только: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился»<sup>43</sup>.

Чехов вложил в «Чайку» много тем и смыслов – размышлений о любви, творчестве, призвании и таланте. Отсюда такое бесчисленное количество филологических, театроведческих, режиссерских трактовок пьесы.

Уильямс назвал свою пьесу «Записная книжка Тригорина», важнейшая для него тема – старые и новые формы. Здесь можно выделить



Т. Уильямс

также постоянно повторяющийся мотив – возраст. Диалоги часто перемежаются разговорами о нем, как будто в том, что молодость проходит, таится что-то постыдное. Маша интересуется, сколько лет Аркадиной, Треплев с горечью говорит, что он напоминает матери о ее возрасте, Дорн уменьшает на пять лет свой возраст. Почти в финале Тригорин, обращаясь к Аркадиной, подводит своеобразный итог: «Наш общий враг – время, не так ли, дорогая? Кто знает, когда несравненная в своем мастерстве актриса начнет бессознательно повторяться, полагаясь на привычные приемы, а писатель отпускает узду и пишет так, что понять может только он сам, или начинает повторяться»<sup>44</sup>. В сущности, Тригорин говорит не о времени, категории философской, но о старости. Мастер тонких символов, создания лирической атмосферы, столь ценимых им у Чехова, Уильямс отказался от всего этого в адаптации «Чайки».

Пьеса Уильямса оказалась лишена объема. Возможно, этим объясняется ее сценическая судьба. При жизни автора она была сыграна один раз – в Канаде, в Ванкувере, в 1981-м; в 1982 г. тот же спектакль показали в Лос-Анджелесе. После смерти Уильямса (1983) его литературный душеприказчик Мария Бритнева сочла пьесу неудачной и запретила ее ставить. Тем не менее 14 декабря 1992 г. в *Lincoln Centre* состоялась сценическая читка, а в сентябре 1996 г., после смерти самой Бритневой, «Записная книжка» была поставлена в Цинцинатти, штат Огайо.

В сезоне 2000/01 гг. в Московском театре имени Гоголя состоялась премьера «Записной книжки Тригорина» в переводе Александра Чеботаря и постановке Сергея Яшина. Режиссер соединил текст Уильямса с «Чайкой» Чехова. Сергей Яшин – уважаемый режиссер; немногочисленные рецензенты, не приняв спектакля, были осторожны в критике. Лишь «Коммерсантъ» дал точную оценку спектаклю: «Вместо положенных рефлексий на тему “почему застрелился Константин”, от спектакля театра имени Гоголя остается пошлый приступ антиамериканизма и обостренная на его фоне гордость за русских артистов»<sup>45</sup>.

- <sup>1</sup> *Fisher J. Chekhov, Anton // The Tennessee Williams Encyclopedia. Edited by Philip C. Kolin. Westport, Connecticut. London. Greenwood Press, 2004. P. 37.*
- <sup>2</sup> *Spoto D. The Kindness of Stranges. The Life of Tennessee Williams. N.Y.: Ballantine Books, 1986. P. 50.*
- <sup>3</sup> *Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. М.: Московский рабочий, 1991. С. 108.*
- <sup>4</sup> *Смирнов Б. Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 183.*
- <sup>5</sup> *Fisher J. Chekhov, Anton. The Tennessee Williams Encyclopedia. P. 37.*
- <sup>6</sup> *Williams T. Memories. N.Y.: Doubleday and Company, 1975. P. 40, 46.*
- <sup>7</sup> *Spoto D. The Kindness of Stranges. The Life of Tennessee Williams. P. 51.*
- <sup>8</sup> *Уильямс Т. Тень Чехова. Современная драматургия. 2013, №2. С. 241. Перевод с английского Галина Коваленко.*
- <sup>9</sup> *Williams T. The Lady of Larkspur Lotion. Одноактная пьеса, в названии которой таится горькая шутка. Larkspur lotion – средство от вшей. Героиня уверяет, что она им пользуется для снятия лака с ногтей, но в действительности она держит в этой бутылке виски.*
- <sup>10</sup> *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham 1940–1965. N.Y.; Holt, Rinehart and Winston, 1977. P. 56.*
- <sup>11</sup> *Ibidem. P. 130.*
- <sup>12</sup> *Ibidem. P. 287.*
- <sup>13</sup> *Williams T. The Notebook of Trigorin. Interpreter's Note. Dramatists Play Service, 1997. P. 4.*
- <sup>14</sup> *Ibidem.*
- <sup>15</sup> *Kolin P. D.-H. Lawrence // The Tennessee Williams Encyclopedia. P. 176.*

- <sup>16</sup> *Fisher J.* The Notebook of Trigorin // The Tennessee Williams Encyclopedia. P. 176.
- <sup>17</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 32.
- <sup>18</sup> *Ibidem.* P. 33.
- <sup>19</sup> *Ibidem.* P. 60.
- <sup>20</sup> *Ibidem.* P. 42.
- <sup>21</sup> *Ibidem.* P. 17.
- <sup>22</sup> *Ibidem.* P. 57.
- <sup>23</sup> *Ibidem.* P. 7.
- <sup>24</sup> *Ibidem.* P. 40.
- <sup>25</sup> *Чехов А.П.* Чайка. ППС в 30-ти томах. М.: Наука, 1978. Т 13. С. 58.
- <sup>26</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 61.
- <sup>27</sup> *Stoppard T.* The Seagull // Stoppard T. Plays 4. London: Faber and Faber, 1999. P. 469.
- <sup>28</sup> *Fisher J.* The Notebook of Trigorin. P. 177.
- <sup>29</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 59.
- <sup>30</sup> *Ibidem.* P. 60.
- <sup>31</sup> *Ibidem.* P. 62.
- <sup>32</sup> *Ibidem.* P. 62.
- <sup>33</sup> *Чехов А.П.* Чайка. С. 24.
- <sup>34</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 44.
- <sup>35</sup> *Чехов А.П.* Чайка. С. 37.
- <sup>36</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 40.
- <sup>37</sup> *Ibidem.* P. 34.
- <sup>38</sup> *Ibidem.* P. 49.
- <sup>39</sup> *Чехов А.П.* Чайка. С. 49.
- <sup>40</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 54.
- <sup>41</sup> *Ibidem.* P. 53.
- <sup>42</sup> *Williams T.* The Notebooks of Trigorin. P. 65.
- <sup>43</sup> *Чехов А.П.* Чайка. С. 60.
- <sup>44</sup> *Williams T.* The Notebook of Trigorin. P. 63.
- <sup>45</sup> *Должанский Р.* «Чайка» для простых американцев. *Коммерсантъ*, 31 октября, 2000.

# **К досье постдрамы. Эстетические способы деперсонализации человека**

*Черный ворон, черный ворон,  
Что ты вьешься надо мной?*

**Несмотря на кажущуюся чистоту теоретических предпосылок постдраматического театра, в которой зрителя и читателя усердно пытаются убедить иные театроведы и режиссеры, есть целый ряд довольно черных идей, которые внимательный читатель может отыскать в книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» – одной из главных книг на эту тему. Попытаемся разобраться в особенностях теории и практики постдрамы как составной части постмодернистского канона в широком контексте современного театра и философии.**

## «Жизнь крыс» / Обесчеловечивание

Ни один художественный или философский процесс почти невозможно понять, если учитывать только его голос и пользоваться только его понятийным аппаратом. Не новость, что власть даже самых шарлатанских терминов над сознанием читателя может быть поразительной, однако не стоит забывать, что термины придумывают определенные люди и привносят в них свой еле заметный эмоциональный слой. Важно понимать: кто владеет терминами, тот владеет умами. Осознание каких-либо процессов особенно затрудняется, если те или иные факты и термины удалены из нашего поля зрения. Забытый и уже неприменяемый к пост-искусству термин «деперсонализация» может многое здесь прояснить. Будучи неназванным, он (как явление) продолжает иметь под собой большую силу – именно благодаря своей анонимности.

Современный философ Олег Аронсон в лекции «Кино после “Кино” Делеза» довольно точно обрисовал главный принцип современного искусства. Вот большой фрагмент этой речи:

«Сегодня это [кино] что-то подобное... тому, как Аристотель или древние греки воспринимали душу. Она как бы рассеяна, она связывает всех, принадлежит немножко всем, и она... источник действий. То же можно сказать о кино – оно не принадлежит никому, оно принадлежит немножко всем, и мы действуем по тем штампам, стереотипам, которые улавливаем в кинематографе – они становятся для нас руководством к действию. <...> Делез сказал важное и главное – то, что мало заметно людям, когда они читали книгу Делеза о кино, – погружаясь в мир кинематографа, мы как бы возвращаемся к состоянию крыс... А как же кино как искусство, спросите вы?! <...> Нет, такого не бывает. <...> Делез утверждает, что природа кино заключается в том, чтобы обновить наш мир представлений и образов, а не в том, чтобы еще раз вернуться в сферу искусства. Искусство – консервативно, жизнь крыс – перспективна. Становление животного, понимаете? Пафос! Тогда, в 83-м, в 85-м году, когда он писал фактически новую семиотику импульсов и рефлексов, которые вызывают кинематографические образы, Делез фактически создает такую таксономию, в которой есть знаки, но нет того, что знаки связывает обычно, – нет семантики, того, что знакам придает смыслы. Он как бы рассматривает конфигурации знаков, и они действуют именно как импульсы, инстинкты, рефлексы. Это то, что он в своей книге называет “образы действия”, “образы перцепции”, “образы аффектов”.



Х.-Т. Леман

<...> Кино – это способ снять пути культуры в том виде, в каком культура представляет собой закабаление человека, а не освобождение его, и открыться некоторому инфантильному сознанию, что мы и видим сегодня»<sup>1</sup>. Инфантильное сознание – буквально говорит Аронсон – это возможность для человека испытать удовольствие от того, что он видит, каким бы глупым фильм или сериал ни был, и не чувствовать притом муки стыда. Это состояние Аронсон сравнивает с наслаждением от созерцания фейерверка: «Нам просто нравится на него смотреть», – и совсем не важно почему.

Далее лектор лаконично повторяет эту мысль в духе ценностей 68 г.: «[Делез] пытается выделить эти знаки, находящиеся на уровне банальных рефлексов, ну, как у крыс. Это та сфера жизни, от которой культура нас отлучала, а она связана с режимом желаний, удовольствий, аффектов». По мысли лектора, вся наша сфера жизни «находится в области технологий», а «кино – это пространство жизни в большей степени, чем наше повседневное существование». Кино, ставшее «душой», «природой», связывающей всех со всеми, Аронсон понимает (в согласии с каноном постмодерна), как *господствующий над человеком субъект*: «Не животные являются субъектами своих действий, а окружающая среда поставляет им набор аффективных знаков, который регулирует их действия». Это состояние бессубъектности Аронсон, очевидно,

приветствует, как и любой аффект, который предложит бессубъектному зрителю современный экран, поскольку «для удовольствия нет различия между добром и злом», – утверждает лектор давно пережеванный фрейдовский тезис.

В другом своем выступлении Аронсон говорил о фрейдовском «негативном удовольствии», на котором построено современное искусство: это буквально когда человеку нравится смотреть на что-то отталкивающее, мерзкое и ужасное. В том же ключе некто Вилисов, на которого даже научную сноску делать стыдно, описывает свои ощущения от спектакля Ромео Каstellуччи «Царь Эдип». В одной из сцен на экране появляется видео, где сам режиссер широко отрывает глаза, чтобы ему туда распылили перцовый баллончик, после чего визжит от боли, и к нему сразу подбегают доктора оказывать медицинскую помощь. Так вот, Вилисов пишет, что смотреть на это неприятно, «но оторваться невозможно». Это и следует называть постдраматическим аффектом.

Леман в книге «Постдраматический театр» пишет не только о подобных примерах, когда «художник» вредит себе сам. По его мысли, театр может вдохновляться и снафф-видео, т.е. фильмами, на которых запечатлено непостановочное убийство и изнасилование. В русском разговорном языке для людей подобных взглядов и ценностей есть жесткие и справедливые слова, но вместо того, чтобы назвать вещи своими именами, издают такие книги, переводят, а идеи, в них изложенные, популяризуют.

Безусловно, первый камень этой дороги, ведущей в ад, положил Антонен Арто своей концепцией «театра жестокости». Он писал: «Если театр, в сущности, похож на чуму, то не потому, что он заразителен, а потому, что он, как и чума, является откровением, прорывом вперед, движением вверх из глубин скрытой жестокости, где кроются, и в отдельном человеке, и в целом народе, все извращенные потенции духа»<sup>2</sup>. Коллективное проживание жестокости, подобно сеансу психоанализа, якобы освободит зрителей от деструктивных влечений. Один из главных распространителей идей постдрамы в отечественном театроведении Павел Руднев в небольшом видео «Доктрина Антонена Арто» объясняет эту концепцию так: «Арто говорит нам очень важную вещь, которую важно понять в сегодняшних спорах о театре: человек изначально деструктивен. Поэтому театр и любой вид искусства – это место, где вымещаются первобытные инстинкты и даже, может быть, низовые инстинкты. Театр вымещает демонов в игре для того, чтобы они

не повторились в реальности. То, что, собственно, сегодня на рок-концерте происходит или в любом ночном клубе. Люди в игре... проявляют себя несколько деструктивно для того, чтобы выместить... ту агрессию, которая в них накопилась. То есть у театра есть это терапевтическое свойство: он имитирует насилие, деструктивные рефлексy для того, чтобы их отыграть в игре и не повторить в реальности».

С моей точки зрения, невозможно сказать ничего более спорного. Терапевтические способности жестоких зрелищ обратно пропорциональны заявленным целям. Эстетика насилия не освобождает человека от «вытесненных влечений» – наоборот (!), она воспитывает в нем влечение к насилию, подает пример. Антигуманное «искусство» часто показывает сцены убийства не для поддержания сюжета – оно изощряется в натуралистичности такого показа. Особо восприимчивых людей с пошатнувшейся психикой это может подтолкнуть к эксперименту в собственной жизни. В современном обществе постмодерна девиантные формы и стратегии поведения человека могут дать ужасающую картину таких поступков, совершенных из любопытства: убийство, педофилия, садизм, снафф-видео (в США их часто создают в том числе подростки).

Все это легко уяснить при помощи элементарной логики, поэтому она так нежелательна в постдраматическом театре, идеальный зритель которого – масскультовый человек, ведомый визуальными возбудителями. Такого рода «искусству» нужен тот, в ком уничтожена личность, у кого размыта граница дозволенного, как и граница между тем, что хорошо и что плохо. Для этого необходимо, чтобы зритель потерял самоидентификацию, чтобы был запущен процесс распада его мышления. И дабы эти заявления не казались голословными, демагогическими, обратимся к размышлениям самого Лемана.

Итак:

«...после того, как Ницше и Фрейд построили свои теории, посвященные дискурсу бессознательного, мы стали подозревать, что самоидентификация, как заранее не осмысляемая вера субъекта в собственную самоидентификацию, является всего лишь химерой. В наши дни субъект, а вместе с ним и интерсубъективные отражения, благодаря которым он мог все более углубляться в самое себя, теряет эту свою способность собрать все свои ощущения в некое целокупное единство. Или же, если попытаться зайти к этой проблеме с другой стороны, распадение времени как единого континуума является знаком распада

(или по крайней мере частичного подрыва) самого представления о субъекте, имеющем уверенность в реальности и непреложности своего времени»<sup>3</sup>.

Или: «Отказ от общепринятой формы (включающей в себя единство, самоидентичность...) зачастую реализуется через любовь к *крайностям*. <...> Вся сцена превращается в игровую площадку (или мусорную кучу), заполненную предметами, надписями и знаками, в поле хаотически расщепленных ассоциаций, чья сбивающая с толку, чрезмерная “плотность” передает нам прежде всего ощущение хаоса, нашей собственной никчемности, потерю ориентации, печаль и “страх пустоты”»<sup>4</sup>.

И еще: «Театр отражает общее распадение опыта на мелкие временные осколки и импульсы...»<sup>5</sup>

Т.е. человек не тождествен сам себе, а тождествен случайным мимолетным импульсам – именно этому нас собралось научить современное искусство и немецкий профессор. Исходя из этого (и здесь мы ничего не прибавляем от себя!) Леман считает, что человек – это уже не человек («Все относительно, вдова Бекбик!»), человек – это всего лишь *знак*.

Также выдержка из книги: «И в самом деле: концепция самопреображения может побудить нас к тому, чтобы счесть публичное самоубийство наиболее радикальной перспективой перформанса, ведь именно такой акт был бы поистине свободен от простой “театральности” и какого бы то ни было представления, явившись радикально реальным опытом, происходящим в настоящем времени и действительно неповторимым. Не стоит искать в этом моем замечании какую-то саркастическую или полемическую окраску»<sup>6</sup>. (Леман даже позаботился, чтобы эти максимально карикатурные слова не были восприняты иронично!)

Здесь не случайная проговорка, автору стесняться нечего – это его манифест и знамя: «...постдраматический театр стремится к публичному предъявлению тела, а затем – и к его унижению и распаду»<sup>7</sup>.

Неоднократно в разных главах удавалось мне проследить главный лейтмотив современного искусства и философии: трупизна, смерть, разложение – в таких случаях Маяковский говорил «мертвечина». В одном месте Леман цитирует некоего Валер Новарина: «...распадение, декомпоновка человека»<sup>8</sup>. Всякому ясно, что любой организм хочет жить и стремится к благополучному существованию, но не тут-то было с нашими интеллектуалами: постдраматический театр – это прямая проповедь ментальной смерти человека, его личностного распада.



Русское издание книги Х.-Т. Лемана  
«Постдраматический театр»

На страницах книги Лемана часто можно встретить высказывания Хайнера Мюллера, явно вдохновлявшего немецкого профессора. Для постдраматического театра Мюллер является несомненно краеугольным камнем. Итак, одна из его – Мюллера – цитат: «Существенное в театре – это превращение. Умирание. И страх перед этим последним превращением является всеобщим, на него можно положиться, на нем можно строить». (Можно только ужаснуться, представив, что можно построить, основываясь на «умирании».) Леман вторит ему: «...театру всегда приходится иметь дело с символической смертью»<sup>9</sup>, – что, собственно, никак не может соответствовать истине, поскольку любой человек приходит в театр не за умиранием, он приходит туда за *жизнью*.

Впрочем, «жизнь» в концепции постдраматического театра тоже присутствует. Но только какая? Она является здесь исключительно физиологическим ощущением! Передаем слово профессору:

«За бросающейся в глаза разнузданностью явственно проступают меланхолия, одиночество и отчаяние. Это кажущееся разнообразие постдраматического театра часто ищет себе вдохновение в образцах телевизионных и кинематографических развлекательных форм, отсылая нас (независимо от их качества) к трэшевым фильмам ужасов, шоу-викторинам (наподобие передачи Харальда Шмидта), рекламе и музыке диско, равно как и к классическому интеллектуальному наследию. Одновременно театр очень внимательно откликается на состояние умов молодых зрителей – на их чувства безнадежности, вызова или

печали, на их стремление к счастью и к возможности прожить свою жизнь с максимальным напряжением и интенсивностью»<sup>10</sup>. Темами этого театра являются «тайна, смерть упадок, расставание, старость, вина, жертва, трагедия и Эрос»<sup>11</sup>. А в никчемной, пустой жизни человеку только и остается что «экстазировать».

Надо сказать, что по Леману современный театр – это пространство голых чувств, даже чисто животных рефлексов, как *единственных источников реальности* для буржуазного позитивистского сознания. Раз нет драматургии театра, драматургии жизни, содержания в театральной постановке, то ему (хочет заверить нас профессор) остается только физиологическое чувство, как *единственный источник переживания самого себя*, искусства и жизни вокруг. Это наивысшая точка отчуждения зрителя от себя и от других, его сознание закупоривается, оказывается запертым в себе самом.

Но! Леман заверяет нас: современный театр – это не какая-то там порнография, поскольку он «овеществляет тело» не для навязывания «реального как такового», но для того, чтобы зрителя посетила «своеобразная тревога, наступающая нас ввиду принципиальной *невозможности решить*, имеем ли мы здесь дело с реальностью или же с фикцией». Это делается якобы для того, чтобы зритель мог достичь двойственности восприятия, т.е. театр желает обострения его, зрителя, личностной амбивалентности, что на деле угрожает человеку потерей самого себя. В раздвоенности исчезает граница между реальным и воображаемым, а насилие над телом превращается в знак, как и сам человек.

В том же виртуальном ключе Леман рассуждает об одном постдраматическом опыте: «Ввиду общей установки на неопределенность, когда мы не в силах решить, действительно ли образ, звук или видеоклип создаются здесь “вживую” или же воспроизводятся спустя некоторое время, нам становится ясно, что здесь действительно “*распалась связь времен*”, так что нам неизменно приходится “прыгать” взад-вперед между совершенно разнообразными островками времени»<sup>12</sup>. А время для Лемана, на манер эмпириокритики, является всего-навсего ощущением: «Кант определяет время как “форму внутреннего чувства”»<sup>13</sup>, – давит он на чужой авторитет.

В постдраматическом театре, настаивает профессор, «воображаемая фикция и реальность сливаются вместе (о чем часто принято сожалеть)»<sup>14</sup>. Надо ли анализировать то, что Леман уже за нас решил, что мы будем обязательно теряться в попытках различить реальность и фикцию,

и что на это у него нет ни малейшего морального права? Что же тогда ему делать со всей своей хваленной теорией, если зрителю хватит пронизательности для всего этого шапито или же если эта проблема не будет для нас смыслообразующей?!

Проблеме *деперсонализации человека эстетическими способами* много уделил места в своих трудах советский философ Юрий Давыдов<sup>15</sup>. Особенно стоит отметить две его книги: «Бегство от свободы» (1978), написанное на материале интеллектуальной и эстетической мысли запада в XX в., и «Этика любви и метафизика своеволия» (1982), где темы расчеловечивания в работах Шопенгауэра, Ницше и западных интеллектуалов XX в. противопоставляются гуманистическим поискам Толстого и Достоевского. Вкупе с другими советскими книгами они могут показать вдумчивому читателю насколько вторичен, третичен и т.д. столь одурманивший многих Ханс-Тис Леман, насколько его идеи компилятивны и неновы (та же телесность описана в таких же постдраматических формулировках уже в 1970-е<sup>16</sup>). Буквально в лемановских выражениях, но с кардинально другим отношением Юрий Давыдов пронизательно замечает, что современное пост-искусство – это «средство освободить человека – в коллективном экстазе – от личностного самосознания, препятствующего максимизации и интенсификации наслаждения»<sup>17</sup>. Цитируя мысли Самария Великовского, автора книги «В поисках утраченного смысла», Давыдов доносит до читателя, что для человека абсурда «важно не прожить жизнь лучше, а пережить побольше» и что «настоящий момент и смена настоящих моментов – вот идеал абсурдного человека...»<sup>18</sup> А настоящие, «нелживые» моменты бытия – это исключительно «экстравагантные ощущения», на которые его толкает «жажда истины», а последней истиной ему представляются лишь «чисто физические ощущения». В таких философских исканиях Фридрих Ницше некогда дошел до того, что требовал, чтобы «“разврат большого стиля” включал садизм в качестве важнейшего своего элемента»<sup>19</sup>. Это ровно то, до чего доискался Леман, только «разврат» и «садизм» он сформулировал в более наукообразных, толерантных терминах. На страницах его книги в принципе сложно найти простые, человеческие слова. К примеру, «совесть» – слово совсем уж не научное. Наверное, во времена Ницше оно еще бывало в ходу, поскольку в посмертно изданных записках, созданных им в период знакомства с творчеством Достоевского, он записывает: «NB! Вернуть злему человеку чистую совесть – не это ли является моим произвольным

стремлением? <...> А именно злomu человеку, поскольку он – сильный человек?»<sup>20</sup> – а ведь речь шла, на секунду, об убийцах и растлителях детей, пленивших воображение Ницше, поскольку они лишены проклятой совести и морали (по Ницше мораль изобрела толпа слабых, чтобы подчинить себе сильных одиночек). Ницше тогда еще не понял, что ему не нужно возвращать убийце чистую совесть, ему следовало бы игнорировать само это слово, что так хорошо удалось немецкому профессору. Сопоставляя философию Ницше с поисками западных интеллектуалов, Давыдов употребляет определение «*трагический эстетизм, осознанный как аморализм*» – эту удачно найденную формулировку можно назвать и паролем постдрамы.

Сравним еще раз прямую речь Давыдова и Лемана. Давыдов пишет об идеале антигуманного искусства так: «...освободиться от своего “я”, от чувства самодостоверности личности». Леман: «...самотождественность является всего лишь химерой». Для него самого эта идея стала навязчивой, так что немецкий профессор решился лишиться самодостоверности даже... Брехта!

Его цитата: «Другой Брехт: это воображаемая местность, водоворот слов, текстовый ландшафт, где “официальные” идеи снова и снова теряются в гуще слов, где области, которые только кажутся хорошо нанесенными на карту, оказываются размытыми, и та ткань, которую они порождают, не является ни идеей, ни словом... Давайте не будем забывать о том, что забывается, когда мы говорим “Брехт”: снова и снова это слово подчиняется конструкции того, кто, казалось бы, объявил, что текст с подписью “будь собой”, подчиняется фетишу подписи. (И, кстати, о поле: можно ли с такой же уверенностью определить не-существо, пишущее текст, как мужчина или женщина, как эмпирическую личность автора Брехта?) <...> И так, другой Брехт как субъект изначально был бы не субъектом, если бы это был Брехт, который по определению не поддается определению? На самом деле, на практике, это не тема, ссылка на саму проблему тематизации. Другой Брехт, это означает в то же время отражение способа чтения и постановки. Если понимание означает фиксацию значений, реконструкцию их генезиса, то вопрос о том, что всегда и необходимо для других, также ставит вопрос о необходимом непонимании в самом понимании»<sup>21</sup>.

Причудливый и довольно карикатурный фрагмент. Не писал ли его за Лемана кто-то из персонажей Гоголя? Подобные мысли автор пытался выдать за диалектику, поместив в эпиграф статьи «Другой

Брехт» слова Гегеля. Однако неподготовленному человеку очень легко спутать диалектику с эклектикой. Из размышлений Бертольта Брехта о диалектике мы знаем, что этот «великий метод» непрестанно меняется, но не теряет свой стержень, ведь, по его словам, «у тех, кто правильно применяет Великий Метод, манера говорить становится не более неопределенной, а более определенной» несмотря на то, что даже «говорящий изменяется в процессе говорения». Владимир Ленин, разграничивая понятия «диалектика» и «релятивизм», писал в своем труде «Материализм и эмпириокритицизм», который высоко оценил Альберт Эйнштейн: «Диалектика, – как разъяснял еще Гегель, – включает в себя момент релятивизма, отрицания, скептицизма, но не сводится к релятивизму. Материалистическая диалектика Маркса и Энгельса безусловно включает в себя релятивизм, но не сводится к нему, т.е. признает относительность всех наших знаний не в смысле отрицания объективной истины, а в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине». Пренебрежение же диалектикой ведет к абсолютному релятивизму<sup>22</sup> – хаотичности мира и личности; пренебрежение диалектикой, писал Энгельс, карается бегством для самых трезвых эмпириков в самые дикие суеверия, в полную оторванность от действительных процессов реальности и бесконечное падение внутрь своего «я». Чуть выше приведенной цитаты Ленин писал: «Ибо положить релятивизм в основу теории познания, значит неизбежно осудить себя либо на абсолютный скептицизм, агностицизм и софистику, либо на субъективизм. Релятивизм, как основа теории познания, есть не только признание относительности наших знаний, но и отрицание какой бы то ни было объективной, независимо от человечества существующей, мерки или модели, к которой приближается наше относительное познание»<sup>23</sup>.

Во времена, когда еще не существовало понятий «постмодернизм» и «постструктурализм», а структурализм начинал распадаться и трансформироваться, советская критика уже в 1974 г. предупреждала, к чему это может привести. Н.И. Балашов в статье «К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме» в теоретическом сборнике «Контекст – 1973» писал: «Отделение знака от действительности включает в себя и отделение знака от человека, т.е. ведет к дегуманизации литературоведческого структурализма, и поэтому, как это ни неприятно части ученых, сторонников философской тенденции, намерения которых субъективно благородны, этим ученым грозит

опасность самим сопричислить себя к сонму книжников, которым суббота дороже человека.

Идея самодовлеющего, замкнутого и отключенного от действительности неоструктурализма, в соответствии с его философской тенденцией, наглядно обнаруживает свою несостоятельность при обращении к драме. Если знак относится к действующему лицу драмы, тогда сравнительно легко обнаружить шаткость лакановской точки зрения. В драме, с ее сменой объекта – субъекта, нельзя остановиться, скажем, на Джульетте, как на субъекте, чье подсознание и есть нечто фрейдовски единственно реальное; ибо Джульетта в этом качестве тотчас заменяется в диалоге Ромео; трактовать в таком качестве не персонаж, а автора еще рискованнее, ибо субъектом на следующей ступеньке станет уже не Шекспир, а, скажем, Лакан, его исследующий, затем – автор данных строк, пишущий о Лакане, потом – читатель, читающий эту статью, и т.д.

В драме раскрывается (если речь идет о том, что стоит за персонажем, буде его рассматривают как знак) не формальная иерархия цепи означающих, а содержательная диалектика формы в ее отношении к сущности, реализующаяся в искусстве через образность...»<sup>24</sup>

Постдраматический театр есть окончательный продукт дегуманизации искусства и отделения знака от реальности. Леман неоднократно признается: главная тема постдраматического театра – тело, а тело, чтобы с ним в театре ни делали, – лишь знак. Здесь вспоминаются слова Марины Абрамович, которые цитирует Кети Чухров в своей лекции: «Когда я рисую на себе ножом звезду, это не про то, что мне больно, это не про какое-то прямое присутствие – я всего лишь вещь. Даже если я буду играть в русскую рулетку, и я сейчас себя убью, это не будет онтологическим убийством, это не будет экзистенциальный акт, трагический акт смерти, это будет всего лишь мое произведение – арт-объект, в который включена моя смерть»<sup>25</sup>. Леман же пишет, что самоубийство перформера будет являться наивысшим постдраматическим актом – идеалом постдрамы.

Постмодернистское искусство стремится расщепить в человеке личность, выдавая эти мероприятия за вполне закономерные и актуальные. И расщепление личности – это не устрашающая метафора, а совершенно материалистический факт. Помимо распада личности (анти)-культура постмодерна несет человечеству еще одну, куда более страшную тенденцию – распад мышления. Набравшая невиданные масштабы потеря пола является тому подтверждением.

И пока человек еще окончательно не распался, пока не наступило царство «жизни крыс», так и хочется крикнуть Леману, стоящему на сцене своей книги: «Не все относительно, вдова Бекбик! Не все относительно!»

## **Постдраматический аффект**

Теперь, по мысли Лемана, театр не может быть политическим в привычном понимании, но у него может быть своя политическая ниша (именно так!<sup>26</sup>). Постдрама, по Леману, должна иметь амбицию быть политическим театром «после и без Брехта»<sup>27</sup>, поскольку все, что еще может сегодня театр, – это доставить зрителю некие состояния. Нам говорят, что нам следует – мы должны (обязаны!!!) дословно «отказаться от привычного режима “чтения” спектакля и задействовать другие режимы восприятия». При этом концепция постдраматического театра бесконечно говорит о том, что такой театр единственно демократичен и ориентирован на равноправие в отношениях со зрителем. (Что это такое как не лживая подмена и еле прикрытая манипуляция?) «*От смысла к чувственности*» – так определяет Леман «поворот» мирового театрального процесса. И чтобы понять, что это за состояния и «чувственность» такая, которую обязаны испытывать люди, читателю придется ознакомиться – к величайшему сожалению автора сих строк! – с достаточно обширными цитатами немецкого профессора. Мало того, должен сказать, что мне искренне стыдно и до боли неприятно помещать здесь то, что будет дано ниже. Однако же, дорогой читатель, приготовься, игнорировать это мы не в праве.

Что же, станем подходить к *сути* дела постепенно, начиная с нейтральных, «научнообразных» определений Лемана, обрисовывающих контуры постдраматического аффекта, как бы он ни настаивал на том, что никакой *сути* уже не существует. На подобных абстрактных определениях могли бы остановиться защитники постдрамы или же ее нейтральные «научнообразные» комментаторы и исследователи, наша же задача – пойти дальше.

Довольно распространенный рефрен книги: по Леману и всему постмодернистскому канону, современный театр – это не действия, но состояния. Цитируя Лиотара, он утверждает: «Должен быть не театр значения, но театр “сил, интенсивностей, аффектов в их реальном присутствии”»<sup>28</sup>. Постдраматический театр – это театр «аффекта или следствия некоего потока энергии, особой иннервации, ярости

и страсти»<sup>29</sup>. По сути, все то же ницшеанское дионисийство – не разум, а страсть, истерика и безумство, заражающие зал. Об игре одной российской актрисы Леман комплиментарно сообщает: «мастерски поданная истерия». Современный театр призван «не просто передавать какую-то информацию»<sup>30</sup> зрителям, а будоражить нервную систему человека. Переводчик книги Наталья Исаева в предисловии пишет, что театральное зрелище «стало ярким и праздничным (или пугающим), оно лупит по чувствам...» Мешает этому какой-то мифический «текстоцентризм» (выражение Н. Исаевой), так что пути разума – долой! Ведь в мире искусства, считает Леман, «подлинная коммуникация происходит не через *рациональное понимание*, но через импульсы, направленные на собственную креативность реципиента...»<sup>31</sup> То есть прочувствовал спектакль – ты креативный, не прочувствовал – ты ничего не понимаешь в «искусстве».

Разглядим немного поближе, что именно обязан чувствовать постдраматический зритель. По мысли немецкого профессора, театр отстаивает свое «право на разрозненное, частичное, абсурдное, уродливое»<sup>32</sup>. Он пишет: «Со стороны содержательной и формальной, он все больше вбирает в себя то, чего прежде, из отвращения, мы не могли и не желали касаться»<sup>33</sup>. И вот тут начинается самое важное и «интересное». Наверное, не каждый, кто осмеливался критиковать постдраматический театр, добирался до столь паранормальных мест в тексте. Рискну предположить, что и апологеты постдрамы, изучившие всю книгу, не вполне вчитались в эти слова, потому что защищать подобное – совсем конфузно. И уж точно нижеследующие высказывания отчего-то не бросились в глаза Анатолию Васильеву – человеку, «подарившему» русскому театру сие произведение, – потому как знать, что представляет из себя эта книга, и все же увековечить ее на родном языке – как-то стыдно выходит. Итак, немецкий профессор пишет: «...в постдраматическом театре появляется непосредственно навязывающая себя, а часто и попросту пугающая телесность. Тело становится центром внимания во всем своем физическом аспекте и жестикуляции, а не просто как носитель некоторого смысла. <...> Постдраматический театр часто представляет себя как “самодостаточную телесность”, которая выставляется напоказ в своей интенсивности, жестикуляционных возможностях, в присутствии своей “ауры”, равно как и в специфических напряжениях, передаваемых внешним и внутренним образом. В дополнении к этому мы часто имеем здесь дело с присутствием как бы “тела с отклонениями”,

которое в силу болезни, инвалидности или уродства отклоняется от нормы и вызывает своеобразное [внимание! – В.Т.] “аморальное” прельщение, беспокойство или страх. Те возможности существования, которые обычно оказываются подавленными или даже исключенными, теперь выходят на первый план в крайних физических формах постдраматического театра; они перечеркивают собой все обычные восприятия, установившиеся в нашем мире только за счет постепенного стирания знаний о том, насколько узка сфера, где жизнь может протекать в некоторой “нормальности”»<sup>34</sup>.

То есть речь идет о (скажем без кавычек!) аморальном «прельщении» к неуточненному «телу с отклонениями», поскольку постдраматический театр – это территория якобы «свободы» от «некоторой нормальности». Уже много страниц спустя Леман пишет, что «неидеальное, безобразное тело» – это «обещание эротической стимуляции и провокации»<sup>35</sup>. (Кому-нибудь уже нужен пакетик?)

По глубокому убеждению немецкого профессора, театру надо вернуть «болезненную и дарящую наслаждение телесность»<sup>36</sup>. Хотя это и так понятно, все же подчеркнем, что естественно телесность понимается исключительно как «эротическая телесность». Как пишет Леман, «тело здесь абсолютизируется»<sup>37</sup>. Или, лучше сказать, обожествляется.

Следующий отрывок можно было бы озаглавить как «Экстаз грязи». Вот он: «А новый натурализм 80-х и 90-х годов предлагает зрителям ситуации, демонстрирующие все более гротескный распад и абсурдность. Разумеется, в новейших театральных произведениях наблюдается интенсификация образа реальности, но теперь такая интенсификация направлена вниз: куда-то вниз, в отхожие места, в грязь, туда, куда запрещает нам заглядывать хороший вкус, туда и входит теперь прежде сокрытая фигура козла отпущения, “фармакоса”. В раннем натурализме самое низкое – это еще не вся истина, не та реальность, что должна быть раскрыта, поскольку прежде она была сокрыта и подавлена. Скорее уж, самое низкое – это новое “сакральное” [т.е. обожествляется «отхожее место». – В.Т.], та истина, которая призвана взорвать нормы и правила: то *depense* (Жорж Батай), которое идет вразнос в употреблении наркотиков, распаде и издевательских насмешках. Проступки, что происходят внутри банальности мещанской, обыденной жизни, здесь обретают значимость “иного”, значимость исключения, то есть чего-то чудовищного и неслыханного, некоего экстаза»<sup>38</sup>. (Поразительно пахучая вышла книга у Лемана!)

Все это профессор, интересующийся «отхожими местами», называет – в духе фрейдовской теории – «этикой катарсиса как цивилизационно подавленной агрессивности»<sup>39</sup> – лаконично обозначим это как этику грязи. И вот такое сравнение проводит Леман: «...у нас неминуемо возникает аналогия с архаичными *ритуалами*»<sup>40</sup>. Возражений нет! Экстаз дикаря, приносящего богам кровавую жертву, очень велик и может опьянить до беспамятыства. Некто Герман Нитч как раз прославился своими акциями «оргийно-мистериального театра» с его установкой на «ощущение тела, крови, активацию вкуса и осязания, что дает переживание чистого, докультурного существования». Зрители Нитча, прошедшие через ведра крови и бог знает через что еще, «ссылались на глубокие ощущения совместно пережитого» и, в частности, на улучшение общего самочувствия, а также у них были замечены «повышенный аппетит, сексуальное возбуждение и т.п.»<sup>41</sup> Что же, убийца, совершающий убийство, тоже чувствует экстаз и общий подъем сил. Особое удовольствие ему приносит переступание таким образом через все установленные нормы, через все общество разом. Автор статьи, где упомянуты опыты Нитча, пишет: «Это разрушает традиционный язык театра, отбрасывая нас к доязыковым формам общения вроде крика, и сама реакция на это искусство... говорит об особом переживании реальности. Ясно, что зрители подобного действия пережили транс»<sup>42</sup>. Вот как далеко может зайти «современное искусство», а вы говорите!

Все перечисленное выше, утверждает Леман, способно породнить зрительный зал и дать чувство общности. «Этика» катарсиса как агрессивности «благодаря провоцированию неконтролируемых аффективных реакций (страха, отвращения, ужаса) преодолевает “великолепную изоляцию” зрителя»<sup>43</sup>. Вспомним, Хайнер Мюллер тоже говорил, что наркотики освобождают и помогают преодолеть отчуждение в современном мире, – так и Леман считает, что ощущение исключительно физиологических, а не духовных состояний сближает людей. Но если и сближает, то уже в каком-то не-человеческом смысле. В самом деле, постдраматический театр в изложении Лемана ни разу не предлагает духовные, разумные чувства – только и исключительно физиологические.

При постмодерне тяжелые, отталкивающие психологические триггеры выставляются как возбудители – своеобразная доза адреналина. Здесь не будет преувеличением говорить о специальной постмодерновой чувствительности античеловечного искусства – наркотическом/аффек-

тивном бытии. Постдраматический театр – это театр психологических экспериментов над человеческим восприятием, ковыряние природы до якобы «первозданной» экзотической неуправляемости. По Леману, политичность постдраматического театра заключается в том, что его направленная на общество «политика должна включать в себя преодоление “табу”»<sup>44</sup>, – и здесь уже спасайся кто может.

Перед нами театр низменных человеческих инстинктов как некой пессимистической тайны мира со ставкой на коммерческий успех. Его фишка – сексуальные извращения, пошлость, похабство. Искусство здесь низведено до уровня эксгибиционизма, психически ущербного желания оголеться – болезнь как норма, как нечто настоящее, свободное, потому что это «красиво», потому от этого «оторваться невозможно», потому что это бьет по нервам и ничего более в эстетическом плане. Остальные же доводы в пользу такого пост-искусства любой неподвластный конъюнктуре исследователь вынужден признать терминологической трескотней, скрывающей от нас его суть. А суть предельна проста, главные слова сказаны самим гуру, да только находятся они под громадной толщей терминологической шелухи.

Постдрама, несмотря на всю заявляемую свою бессодержательность, – это театр внушения, но не везде будет артикулировано, что именно он внушает, – «не всяко слово в строку пишется!»

Постдраматический постановщик при декларируемой «демократичности» и борьбе с «диктатурой» текста и автора, производит над зрительным залом свои «отхожие» психологические опыты. Оказывается, стоит лишь назвать себя «демократом», «свободной личностью», как твоя власть над зрительным залом многократно возрастает. Стоит заявить, что ты деконструируешь автора, и никто не признает в тебе самого изощренного диктатора, – а кто против, тот не «демократ»!

Какой бы аффект ни испытывал человек, он сам выпускает его и пользуется им сознательно. Он волен подвести себя к нему или наоборот. Постдрама же стремится снять эту онтологическую ответственность со зрителя, а режиссеры и теоретики заинтересованы в этом так же, как злоумышленник в составлении идеального алиби: «это не я такой – это человеческая природа деструктивна». Всем своим существом постдрама заявляет, что человеку нужны аффекты – иные радости жизни находятся вне сферы ее ведения, для нее они дискредитированы как рутинные и мелкобуржуазные. Но справедливо спрашивал в свое время Карл Маркс, а вслед за ним Юрий Давыдов: почему вы считаете, что человек равен

себе в момент истерики, а не во время каждодневной трудной и полезной для общества творческой работы?

## **Аморализм постдрамы. Или почему умирает театр**

Список того, что в культуре можно было бы назвать аморальным и циничным, огромен. Народные шутки, песни и прибаутки всех народов мира изобилуют забавными примерами разгульности, жестокого черного юмора и физиологической стороны жизни человека. Существует такое явление, как карнавальная культура, описанная М.М. Бахтиным и ошибочно смешиваемая с природой постмодернизма<sup>45</sup>. Строчки мировой поэзии часто вызвали острые кривотолки, пересуды и конфликты. К примеру, строки «Убей немца!» И.Г. Эренбурга и «Убей его!» К.М. Симонова трактовались как свидетельство чрезмерной милитаризации советского общества, национализма и кровожадности. Владимиру Маяковскому часто вспоминали его строчку «Я люблю смотреть, как умирают дети» времен футуристической молодости, на что поэту однажды пришлось ответить безапелляционно и таким образом сформулировать важнейший закон диалектичности искусства: «Надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано... Неужели вы думаете, что это правда?»

Циничные и как бы неморальные проявления искусства всегда направлены на явления жизни, против которых художник восстает, не рассчитывая получить никакой награды, кроме плевков «общественного вкуса». Таким был античный философ Диоген, совершавший разного рода циничные проделки, за что был не превозносим, а побиваем согражданами, и юродивый Василий Блаженный, который прославился тем, что плевал на храмы и разбил икону, – и так же был многократно избит.

Но есть искусство, которое, как яд, отравляет и жизнь, и самого человека, а его художники и теоретики при этом получают награды и почет от общественной и интеллектуальной элиты. Такое искусство не критикует язвы общества, а *паразитирует на них*, играя на буржуазной самоиронии зрительного зала, – за это во все времена хорошо платят. Выходя за рамки игры слов и рамки условности искусства, такой аморализм несет в себе только гибель.

К вопросу морали и этики в постдраме немецкий профессор обращается в книге несколько раз: «...роль этики здесь постепенно пересматривается»<sup>46</sup>, – убеждает он. Листаем страницу назад и читаем следующее:

«В этой точке мы уже наблюдаем некий сдвиг, который происходит со всеми проблемами морали и поведенческими нормами благодаря такой театральной эстетике, где существует намеренная размытость прежней ясной линии, разделявшей реальность (в которой, скажем, если мы станем свидетелями насилия, то это тотчас же ведет к чувству ответственности и необходимости вмешаться) и “зрительское событие”»<sup>47</sup>. Не брезгует профессор и примерами: этика в постдраме пересматривается, «когда на сцене умирают оставшиеся без воды рыбы, когда лягушки (как нам кажется) оказываются раздавленными под ногами актеров, или когда нас намеренно оставляют в неведении относительно того, подвергают ли актера действительно пытке электрическим током». Притом практика современного театра далеко не исчерпывается перечисленным.

Просмотр постдраматических спектаклей профессор мыслит как «*акт видения*, который вуайеристски направлен на выставленного на нас исполнителя»<sup>48</sup>. Вуайеризм, если нужны пояснения, пока еще считается расстройством психики – болезнью. Но Леман не унимается: «Живая, трепетная скульптура-человек, движения этой скульптуры, проходящие через все крайности – от оцепенения до крайней степени жизни, – все это обращает на исполнителя взгляд зрителя, почти становящегося здесь *подглядывающим вуайером*»<sup>49</sup>.

С чисто «научной» беспристрастностью теоретик констатирует: «Шехнер ставит нанесение себе телесных повреждений, часто практикуемое актерами перформансов, на одну доску со *Snuff films*», – а переводчик книги заботливо сообщает читателю, что «фильмы *snuff* – это нелегальные, подпольно снимаемые фильмы, включающие в себя порнографию вместе со сценами реальных (а не разыгрываемых) пыток, убийств и тому подобного»<sup>50</sup>. Торжество «беспартийности» науки достигнуто! Чистая, без примеси идеологии и морали театроведческая «наука» наконец явлена миру! Вдохновляйся кто хочет!

Выскажемся со всей строгостью революционной трибуны во Франции времен якобинской диктатуры: театр, проповедующий смерть, заслуживает только одного – смерти!

<sup>1</sup> Лекция Олега Аронсона «Кино после “Кино” Делеза» [Электронный ресурс] // Порядок слов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ncpHsX1UQeY> (дата обращения: 28.03.2025).

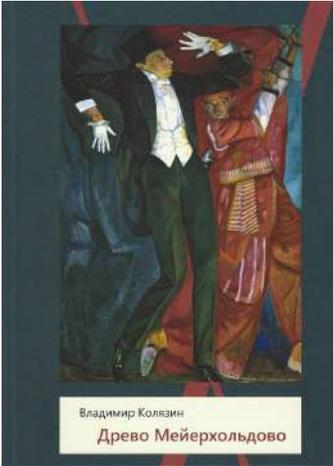
- <sup>2</sup> Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 120.
- <sup>3</sup> Леман Х-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 255.
- <sup>4</sup> Там же. С. 146–147.
- <sup>5</sup> Там же. С. 197.
- <sup>6</sup> Там же. С. 225.
- <sup>7</sup> Там же. С. 274.
- <sup>8</sup> Там же. С. 268.
- <sup>9</sup> Там же. С. 76.
- <sup>10</sup> Там же. С. 193.
- <sup>11</sup> Там же. С. 301.
- <sup>12</sup> Там же. С. 260.
- <sup>13</sup> Там же. С. 255.
- <sup>14</sup> Там же. С. 307.
- <sup>15</sup> Поразительное современное описание мюзикла «Волосы» можно найти в книге Ю. Давыдова «Бегство от свободы»: «“Истину”, открытую новыми мистиками, не замедлило подхватить современное “поп-искусство”. Один из примеров популярного зрелища, вдохновленного гедонистическим мистицизмом, – мюзикл “Волосы”, посвященный живописанию экстазов “племенной” любви. Как свидетельствует Пассмор, мюзикл этот являл совершенно непонятную – для зрителя, не посвященного в тайны новой мистики, – картину: здесь было трудно отличить, кто мужчины, а кто – женщины. Однако “посвященному” было все ясно с самого начала: характер “племенной любви”, утверждаемый мюзиклом с поистине “революционной” страстностью, таков, что нет необходимости различать мужчин и женщин. И даже более того: для удовлетворения эротических влечений, которые изображаются в “Волосах”, женщин – согласно Пассмору – вообще не требуется. Во имя “общины” и “племенной любви” в мюзикле совершается бунт против женского начала – как разлагающего непосредственную “коллективность” сексуального общения, внося в эротическую сферу “незаконный” уже в далеком прошлом (и тем более “устарелый” в настоящем) момент индивидуализации, избирательности и т.д. В этом бунте против специфической, если можно так выразиться, роли женщины в сексуальных отношениях участвуют в “Волосах” и сами женщины. Вместе с мужчинами они одержимы в этом мюзикле поисками абсолютно единения, тотальной общины, где все люди мыслят и чувствуют,

- “как единое существо”. И – никакого тебе разномыслия. Надоело!.. На путях, столь темпераментно указанных “Волосами”, видится новым мистикам полное и окончательное решение той проблемы, которая десятилетиями волновала философов, романистов и кинорежиссеров XX столетия, – проблемы “некоммуникабельности”». (*Давыдов Ю.Н. Любовь и свобода: избранные сочинения. М.: Астрель, 2008. С. 235.*)
- <sup>16</sup> «В качестве такого языка предлагается использовать особый, “бедный”, “экономный” язык – невыразительный, грубый и низменный, “идущий от тела”, от физиологии. Он основывается на некой “философии телесности” (“Я – это прежде всего тело, жизнь – это только история тела”). <...> Эмоционально бесцветное, “бедное” слово должно обратиться в жест, передающий самоотстранение автора от происходящего, его “чисто физическое присутствие”, но не участие в событиях. Вместе с тем это “слово-жест”, обращенное не к интеллекту читателя, а к его ощущениям, призвано провоцировать в нем непреодолимую, родственную физиологическую реакцию, не имеющую ничего общего с сопереживанием, с осуждением чего-либо или кого-либо». (*Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. М.: Политиздат, 1978. С. 245–246.*)
- <sup>17</sup> *Давыдов Ю.Н. Любовь и свобода: избранные сочинения. М.: Астрель, 2008. С. 235.*
- <sup>18</sup> *Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия: проблемы нравственной философии. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 143.*
- <sup>19</sup> Там же. С. 173.
- <sup>20</sup> Там же. С. 88.
- <sup>21</sup> *Lehmann H.-T. Das Politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit, 2012. С. 486, 489–490.*
- <sup>22</sup> «Натурализм похож на реализм, как софистика – на диалектику. Или лучше сказать: как вульгарный механистический материализм – на диалектический» (Бертольд Брехт).
- <sup>23</sup> *Ленин В.И. Сочинения. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1947. Т. 14. С. 124.*
- <sup>24</sup> *Балашов Н.И. К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме // Контекст. Литературно-теоретические исследования / АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974. С. 162–163.*
- <sup>25</sup> Кети Чухров. Почему театр не может быть «современным» [Электронный ресурс] // Лекториум. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6QPbibu5rHM> (дата обращения: 28.03.2025).

- <sup>26</sup> См. главу «Может ли театр быть политическим?»
- <sup>27</sup> Леман Х-Т. Указ. соч. С. 300.
- <sup>28</sup> Там же. С. 61.
- <sup>29</sup> Там же. С. 62.
- <sup>30</sup> Там же. С. 250.
- <sup>31</sup> Там же. С. 108–109.
- <sup>32</sup> Там же. С. 71.
- <sup>33</sup> Там же. С. 71.
- <sup>34</sup> Там же. С. 154–155.
- <sup>35</sup> Там же. С. 271–272.
- <sup>36</sup> Там же. С. 155.
- <sup>37</sup> Там же. С. 156.
- <sup>38</sup> Там же. С. 190–191.
- <sup>39</sup> Там же. С. 226.
- <sup>40</sup> Там же. С. 225.
- <sup>41</sup> Гончарова Н. За гранью театра и искусства [Электронный ресурс] // *Искусство*. 2012. №1 URL: <https://iskusstvo-info.ru/za-granyu-teatra-i-iskusstva/> (дата обращения: 28.03.2025).
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Леман Х-Т. Указ. соч. С. 226.
- <sup>44</sup> Там же. С. 310.
- <sup>45</sup> Бузгалин А., Булавка Л. Следующие сто лет М. Бахтина: диалектика диалога versus метафизика постмодернизма // *Вопросы философии*. 2000. №6. С. 119–132.
- <sup>46</sup> Леман Х-Т. Указ. соч. С. 168.
- <sup>47</sup> Там же. С. 167.
- <sup>48</sup> Там же. С. 272.
- <sup>49</sup> Там же. С. 271.
- <sup>50</sup> Там же. С. 164.



**PRO KHNITN**



## Гений и «память рода»

*В.Ф. Колязин. «Древо Мейерхольдово».*  
М.: Бит-принт, 2024

Эта книга стала результатом многолетних исследований известного театроведа-германиста Владимира Федоровича Колязина, исследований кропотливых и внимательных, а по характеру поисковой деятельности – весьма обширных и разнообразных.

Первые результаты трудов автора, отдаленно указывавшие на будущую монографию, мы увидели за десять лет до выхода книги – в статье В.Ф. Колязина «Древо Мейерхольдово», опубликованной в газете «Экран и сцена» (№15, 14.08.2015, с. 14–16). В этой работе уже были собраны и сжато представлены некоторые впечатляющие итоги поисков, начавшихся задолго до того. Старомодно-поэтичное название перешло из статьи в книгу.

Если приглядеться к предшествующим публикациям В.Ф. Колязина, можно заметить, что разыскания автора в области генеалогии Мейерхольда прошли несколько стадий. Таблица под названием «Родословная Мейерхольда» была опубликована в 2013 г. (*Колязин В.Ф. Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. Очерки русско-немецких художественных связей. Saarbruecken, 2013*), а подготовлена в наиболее раннем варианте – за десять лет до этой публикации, для выставки «Мейерхольд и Германия», состоявшейся в Бахрушинском музее в 2004 г. Если же припомнить еще и первое издание монографии В.Ф. Колязина «Мейерхольд, Таиров и Германия...» (М.: ГИТИС, 1998), в которой также заметен глубокий интерес к этой теме, то нетрудно будет посчитать: длительность ее развития составит без малого тридцать лет.

Столь впечатляющее постоянство говорит о том, что тема генеалогии Мейерхольда обусловлена для В.Ф. Колязина не просто умозрительным интересом, а более глубокими мировоззренческими причинами. Чтение книги дает понять, какова природа этого интереса.

Но прежде – о структуре книги. В ней четыре основных раздела:

- обширное введение под названием «Генетическое поле и художественный мир Всеволода Мейерхольда», состоящее из двенадцати подразделов;

- часть поменьше, посвященная М.А. Валентей-Мейерхольд, состоящая из трех очерков-воспоминаний разных авторов;

- раздел генеалогических таблиц рода Мейерхольда (их две: по линии отца и по линии матери), выполненный в виде вклейки из единственного в книге неформатного длинного листа, складывающегося вчетверо;

- наконец, самый крупный раздел под названием «Древо – Собрание документов», в котором опубликованы в хронологическом порядке документы, собранные автором во время генеалогических разысканий.

Читатель, перелистав книгу, сразу заметит, что в центре ее – и композиционно, и с точки зрения оформления, и по смыслу – эти удивительные таблицы родословных, вычерченные на одном огромном листе с двух сторон. Хронологические границы этих генеалогических схем, а также общее число их элементов сразу же показывают, сколь много исторических реалий надо было охватить и осмыслить автору, чтобы сформировать эти листы.

Отцовская ветвь Мейерхольда проведена от «силезско-польского ядра рода евангелически-протестантского вероисповедания»; и вот первое имя в ней, которое В.Ф. Колязину удалось найти по документам: «Мейергольд Фридрих Георг фон Риттерсхольм (1785, Гроссглогау, провинция Силезия – 1864, Вирзитц, прусская провинция Позен), землевладелец и лесопромышленник».

От Фридриха Георга – дедушки Вс.Э. Мейерхольда – идет ветвь Фридрихов: отцовская ветвь. Всеволод (урожденный Карл Теодор Казимир) Мейерхольд значится в этом генеалогическом древе под номером 19; а всего в этой таблице 79 элементов – близких и дальних родственников нашего героя вплоть до ныне живущих (79, если не считать жен и мужей, связанных с представителями поколений, следующих за Мейерхольдом: они также все, без исключения, упомянуты).

После составления такой обширной схемы иной исследователь мог бы и остановиться: генеалогическое древо сформировано. Но В.Ф. Колязин, следуя золотому правилу полноты обзора материала, пускается в реконструкцию родословной матери Всеволода Эмильевича, чье полное имя – Елизавета Альвина Люитгарда Ван дер Неезе (1837–1906, происходит из г. Риги, из семьи прибалтийских немцев). Ее ветвь автору удалось проследить на пять поколений назад от нее вплоть до первого установленного имени, принятого за начало родословной: Михель Неезе (1550?–1614, г. Рига, из семьи остзейских купцов). В этой схеме 71 элемент – до ныне живущих потомков рода Неезе.

Величина двух генеалогических таблиц, конечно, очень впечатляет и сама по себе свидетельствует о колоссальном объеме работы, стоящей за ними. Что это за работа? Во-первых, привычные для В.Ф. Колязина архивные разыскания в собраниях документов по всему миру; а во-вторых – активная коммуникация с другими исследователями и, главное, с потомками рода Фридрихов и рода Неезе. Эта работа была, предполагаю, самой сложной, ибо связана с необходимостью контактировать с разными людьми в разных обстоятельствах, преследуя свои исследовательские цели. И тот, и другой вид работы богато отражены в четвертом разделе книги.

Состав этого четвертого раздела весьма любопытен. Название большинства его частей сохраняет образ строгой структуры, подчиненной главной цели книги («Сосновицкая, Верхнесилезская ветвь», «Немецкая, Берлинская ветвь», «Материнская Неезева, Рижская ветвь» и т. д.); однако документы, собранные в нем, исключительно разнообразны, и их пестрота точно соответствует впечатлению от материала, с которым приходилось работать автору.

Этот четвертый раздел не просто документирует. Через него мы погружаемся в процесс поисков и имеем шанс, как бы следуя за В.Ф. Колязиным, пережить открытия, встречи, подтверждения или опровержения гипотез, наполнение конкретикой географических или биографических подробностей, отыскание все новых и новых материальных фактов, запечатлевших след, оставленный родом Мейерхольдов в разных частях мира.

Например, в подразделах I и II собраны фотографии и рисунки, относящиеся к местам жизни деда и бабки Вс. Мейерхольда – соответственно, городами Гросс-Глогау в Нижней Силезии и Вирзитц в провинции Позен (ныне Выжицк в Великопольском воеводстве).

Здесь можно подолгу рассматривать репродукции видов городов с гравюр, картин и открыток; схему перехода города Гросс-Глогау из-под одного владычества в другое в период XVIII–XX вв.; гербы городов и провинций; план разрушенного кладбища, где были похоронены дед и бабка Мейерхольда, и так далее.

Подобные сведения, казалось бы, избыточны, если речь идет просто о составлении генеалогических таблиц. Но натура театроведа и навыки историка берут свое: необходимо поместить найденные факты в конкретное пространственное и временное измерение и корректно связать их с визуальной образностью, и тогда история рода превратится в историю людей, мест и событий во времени. Эта черта – стремление к предельной конкретности в любом изучаемом историческом периоде генеалогического древа – является одной из определяющих для этой книги.

Особое чувство читатель, несомненно, испытает, просматривая переписку В.Ф. Колязина со своими корреспондентами – отпрысками «древа Мейерхольдова» (подразделы V–XIV). В книге эта переписка документируется с дополнительной подробностью: все ответы на письма и запросы автора опубликованы полностью – притом вначале на языке, на котором велась переписка (немецкий, английский, французский, польский), а затем в переводе на русский.

Вновь кому-то может показаться, что такая подробность избыточна; однако смысл двуязычных публикаций на страницах книги вполне ясен. В.Ф. Колязину дороги факты о роде Мейерхольда, но не менее дорог и сам исследовательский путь. Важнейшую часть его, как сказано, составило эпистолярное общение, и в общении этом ценна не только фактологическая информация, но эмоции, чувства и настроение, которыми проникнута переписка. Все это – тоже исследовательские факты, но они, как правило, ускользают от читателя в документальных публикациях и остаются лишь в памяти исследователя. Дать почувствовать их читателю – это, мне думается, верное решение В.Ф. Колязина.

Стремление автора сберечь и передать в книге прямые знаки покоя, волнения и радости, сопровождавших поиски и открытия, в значительной степени определяет жанр этой публикации. Книга «Древо Мейерхольдова» – не просто документальное генеалогическое исследование, а «роман разысканий». Так определил эту работу первый ее рецензент – А.В. Бартошевич, отозвавшийся в своем письме на материал, подготовленный к упоминавшейся публикации в «Экране

и сцене» (2015): «Я бы назвал эту работу романом разысканий. Тут важен не только предмет поисков, но и сам процесс, причем этот процесс способен временами становиться, так сказать, интерактивным – когда обнаруженные родичи Вс.Э. так или иначе реагируют на информацию о том, что их связывает с человеком, о самом существовании которого они, возможно, только узнали. И с этого часа их жизнь становится чуть иной, чем была дотеле».

Слово «роман» для обозначения жанра этой книги выбрано очень точно. Читатель, конечно, с первых страниц заметит, что В.Ф. Колязин воспринимает свой труд как явление не только научное, но и философское, и даже поэтическое. Об этом говорят заглавия подразделов (например: «Илиада и Одиссея капитана Белой армии Ивана Хитца», с. 35), смелые аналогии между историческими и литературными событиями (фрагмент из драмы М. Булгакова «Бег», использованный в качестве комментария к судьбе Ивана Хитца, с. 39) и самый стиль повествования.

Приведу только один пример авторского стиля В.Ф. Колязина, и таких примеров – множество: «Окидывая взором на старинной карте Нижней и Верхней Силезии места расселения-переселения исполинского мейерхольдова рода, от Зельца до Риги, от Гросс-Глогау до Сосновиц, от Силезии до горизонта без конца и края, нельзя не видеть, как Господь своей щедрой рукой бросил семя по ковшу полумесяца, словно в какую-то магическую колыбель, которая затем качнулась в сторону Московии, подарив миру гения» (с. 54).

Поэтико-эпический стиль, казалось бы, трудно сочетать с позитивно-научным содержанием работы. Однако примеры подобных сочетаний – конечно, со своими индивидуальными признаками стиля – мы найдем как раз в немецкой философско-исторической традиции, столь близкой по духу В.Ф. Колязину. В качестве аналогии сразу вспоминается, например, И.Г. Гердер и его величественный труд «Идеи к философии истории человечества» (опубликован в 1784 г.). Возьму наугад почти любую цитату из этой книги: «Как бы ни представлялись нам хаосом и развалинами недра земные, потому что мы до сих пор не способны увидеть в целом, как построена была Земля, однако мы все же замечаем, что даже и самое малое, и самое неразвитое существует по вечным законам: *бытие, склад, строение* всего весьма определено, и не в силах человека изменить этот вечный строй» (часть 1, книга 2)<sup>1</sup>.

Аналогия с Гердером, мне думается, уместна еще и потому, что немецкий автор дал в своей книге потрясающие примеры конкретного

понимания того, что мы называем «дух народа» – или, как пишет сам Гердер, «гений народа, сын традиции и привычки». Конкретность понимания «духа», или «гения», достигается через описание духовных типов населения Европы и рассуждение о том, как именно духовные основания наций наложили специфический отпечаток на их исторические свершения.

В.Ф. Колязину тоже свойственно стремление достичь максимально конкретного представления о типе духовности, присущем определенной генеалогической ветви, и о том, какой он накладывает отпечаток на творческую натуру будущей гениальной личности – а именно В.Э. Мейерхольда (об этом – см. подраздел «Проблема корреляции родов», с. 43–49). Автор предпочитает, конечно, употреблять не гердеровские, а современные слова: «гены», «геномы» и пр. – и употребляет их с должной осторожностью.

В этом стремлении дойти до оснований индивидуального духовного зерна, в этой интуиции, заставляющей театроведа подбираться ближе к науке генетике, он не одинок среди исследователей мейерхольдовского наследия. Недаром на с. 44 В.Ф. Колязин цитирует высказывание К.Л. Рудницкого – автора одной из основополагающих книг о Мастере – «Режиссер Мейерхольд» (1969): «А если иные из этих велений судьбы генетически закодированы?.. Гипотеза: быть может, четвертая доля французской крови в какой-то мере стимулирует театральный инстинкт»<sup>2</sup>.

Как бы продолжая размышление над этой гипотезой, В.Ф. Колязин помещает интереснейшие разделы о людях, связанных с театром, из немецко-польской линии рода: музыкант и артист Казимеш Мейерхольд, бывший в 1920-е гг. директором Театра им. Ю. Словацкого в Кракове и в последующие годы также работавший в театрах и театральных школах (с. 18), и Тадеуш Мейерхольд, хоть и профессионально не связанный с театром, но страстно к нему стремившийся и оставивший несколько пьес (с. 18–20, 102–106).

Размышления о духовном генезисе творческой натуры, переплетенные с исследованиями родового древа, яснее позволяют понять философское зерно книги, а также то, почему занятия генеалогией Мейерхольда увлекают В.Ф. Колязина вот уже тридцать лет. Автора глубоко интересует огромная и вечная тема, занимавшая хотя бы раз любого историка и искусствоведа: каким образом происходит явление гениальной личности в истории? И можно ли исследователю, если не понять,

то хотя бы приблизиться к пониманию таинственного механизма истории (будь то история семьи, рода, национальной культуры), из глубины веков ведущего к рождению человека, которому суждено будет сыграть уникальную и выдающуюся роль?

Стремление приблизиться к тайне, оттолкнувшись от позитивного знания, как раз и является причиной той сложной индивидуальной стилистики, которая характерна для книги В.Ф. Колязина. С одной стороны – научные документоведческие разыскания, множество установленных фактов и выявленных связей, обилие инфографики и исторических фотографий. С другой стороны – философско-поэтическое настроение, происходящее от восторга перед тайной и заставляющее искать между строк в метриках и архивных отчетах следы исторического промысла. Каждая из этих двух сторон авторской мысли не затушевывает другую, но существует полноценно в пространстве книги: в этом уникальность «Древа Мейерхольдова». (Замечу в скобках то, о чем мечталось при чтении: если бы в книге были указатели имен и географических названий, это добавило бы еще один удобный инструмент для ее изучения.)

Книга была задумана и выполнена как уникальное книжное издание; создатели сумели передать читателю свое отношение к ней как к произведению искусства (автор макета и художественный редактор В.С. Исаев). Был выбран формат альбома, и в этом альбоме совершенно нет признаков абстрактного типового макета; напротив, заметно, что почти каждая страница делалась вручную и каждая деталь оформления неоднократно была примерена к целому художественному замыслу. (Вот лишь одна маленькая, но симпатичная деталь: в конце каждого раздела поставлена миниатюрная репродукция из рисунков В.В. Люце, условно передающих силуэты артистов, выполняющих биомеханические упражнения.)

Публикация «Древа Мейерхольдова» в 2024 г. стала достойнейшим вкладом в широкое празднование 150-летнего юбилея со дня рождения Вс.Э. Мейерхольда и в празднование даты менее крупной, но очень дорогой для знающих – 100-летия со дня рождения М.А. Валентей-Мейерхольд (1924–2003). В.Ф. Колязин сделал двойное посвящение в начале книги – *Мастеру и внучке Мастера*, а во второй части поместил несколько искренних и проникновенных очерков, написанных людьми, знавшими Марию Алексеевну и восхищавшимися ей (авторы – А. Михайлова, П. Меркурьев, В. Щербаков). Тема героизма внучки, всю свою жизнь положившей на то, чтобы вернуть в русскую и мировую культуру

некогда поруганную память своего деда, – важнейшая сторона книги. Эта тема также прибавляет драматизма к той, казалось бы, сухой последовательности фактов и схем, которая должна была составить результат генеалогических разысканий.

Есть в книге еще одно посвящение, не объявленное прямо, но очевидное: Олегу Максимовичу Фельдману – основателю серии «Мейерхольд. Наследие», создателю Мейерхольдовских сборников, основателю Сектора изучения и публикации наследия Вс.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. В предисловии В.Ф. Колязин называет его «крестным отцом» издания. Это посвящение в полной мере реализовано на деле: «Древо Мейерхольдово» – глубокая, информативная и волнующая книга, сумевшая соединить позитивистские установки с философско-поэтическим настроением; я уверен, она займет виднейшее место в ряду современных научных изданий, посвященных Вс.Э. Мейерхольду.

*Дмитрий Трубочкин*

- <sup>1</sup> Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. С. 37.
- <sup>2</sup> Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 10–11.

## Новое переосмысление старого



*Ряпосов А.Ю.* Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / А.Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. – СПб.: Астерион, 2022. – 244 с.

Появление любой работы, в которой делается попытка обобщить историю театра или отдельного его среза, аспекта, можно только приветствовать. Неслучайно такой интерес вызвала недавно книга Павла Руднева о драме<sup>1</sup>. При всей ее фрагментарности, это серьезная попытка выстроить в единой системе широкую панораму нескольких периодов русского театра, выявить основные тенденции.

Тем более похвально обратиться не к драматургии или актерскому искусству, а к режиссуре. Такая попытка наблюдалась в ряде работ Полины Богдановой, разработавшей оригинальную концепцию «культурных циклов», примененную к истории и периодизации русской режиссуры<sup>2</sup>. При закономерной субъективности это редкая попытка выявить теоретическую основу современной режиссуры.

И вот мы имеем новую серьезную заявку – книгу А.Ю. Ряпосова «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи»<sup>3</sup>. В самом названии заключена еще более отрадная задача – изложить историю русской режиссуры с использованием основополагающих театроведческих понятий.

Жанр книги обозначен как учебно-методическое пособие. С учебным пособием ее роднит широкий охват: вся история русского театра с момента появления режиссуры. Действительно, преподавательский опыт автора позволил обозначить все более-менее значимые имена.

Вопрос в том, по какому принципу анализируются театральные явления и выстраивается их эволюция.

Это не научное исследование, т.к. все высказанные оценки никак не аргументируются, не отсылают к источникам трактовок и документам.

Учебное пособие предполагает обобщение явлений, исследованных наукой (в данном случае театроведением), и выстраивание их по какому-то принципу.

Автор же либо высказывает свои суждения, иногда интересные и спорные, но не приводит существующие интерпретации; либо повторяет банальные мысли, опять-таки не отсылая к первоисточникам.

Таким образом, жанром работы становится, скорее, эссе или, как говорили не так давно, очерки.

Закономерно, что основным понятием режиссерского театра становится термин «театральная система», который используется «в узком и широком смыслах». «Театральная система в узком смысле – это предложенная авторами театральных систем оригинальная и целостная концепция актера (концепция актерской техники; актерский метод), а именно: система К.С. Станиславского; биомеханика В.Э. Мейерхольда; система А.Я. Таирова; игровой театр Е.Б. Вахтангова; актерский метод М.А. Чехова; методология очуждения (остранения) в эпическом театре Б. Брехта» (с. 6). То есть «узкий смысл» – потому что сводится к актеру. Режиссерская система определяется актером? Предположим.

«Театральная система в широком смысле – это все аспекты авторской режиссерской методологии: принципы работы с драматургией, особенности трансформации исходного литературного материала в собственно режиссерский сюжет; принципы развертывания режиссерского сюжета во времени, драматургические законы построения сценического действия, композиционные приемы и методы; принципы развертывания режиссерского сюжета в пространстве, особенности работы с художником; методология работы с актером (театральная система в узком смысле); принципы взаимодействия сцены и зрительного зала; и проч.» (с. 6).

Перечисленные аспекты собственно и составляют режиссуру. Кстати, работа с актером (театральная система в узком смысле) в режиссуру включена. Но где границы «широкой системы»? Система оказывается равна режиссуре! Любой режиссуре. Понятие системы максимально размывается. Каждый режиссер – система. Ни узкий смысл, ни широкий определение системе не дают.

Но вернемся к перечислению «узких» систем – «методология работы с актером». Откуда они взялись? Автор не указывает. Источник, между тем, очевиден. В книге Ю.М. Барбой «Структура действия и современный спектакль» (бывшей на протяжении многих лет основным источником учебного курса по теории театра) есть глава «Системы XX века. Основные элементы и связи». Сразу оговоримся, что под «системами» именно XX в. подразумеваются режиссерские системы, которые принципиально отличаются от понятия «театральные системы» А.А. Гвоздева, применимого ко всей истории театра. Но сейчас не об этом, т.к. речь идет только о режиссуре.

Барбой предлагает достаточно четкие, хотя и не сформулированные, критерии систем. Основной критерий – это отношения актера и роли. Эти отношения у Станиславского и Мейерхольда противоположные. Тут и возникает понятие системы. «Ведь в обеих системах актер-художник несомненно входит в отношения с персонажем, и здесь как раз отличия в том, как именно выражается отношение, а вовсе не в том, есть оно или его нет»<sup>4</sup>. Далее Барбой переходит к Вахтангову и находит у него не «набор приемов из разных систем», а «переходный этап», который вахтанговцы не развили в «свою систему»<sup>5</sup>. А вот реальное развитие получили «неполные, неканонические варианты, которые не претендуют на представительство от имени эволюции или на почетное звание “систем”. Между тем это системы. Таковы, например, варианты Чехова или Брехта»<sup>6</sup>.

Вот так сложился этот удивительный список, критерием которого стал способ построения роли. Не случайно Ряпосов специально оговаривает включение в этот список не упомянутого Барбоем Таирова: «Сегодняшнее состояние театроведения с полной уверенностью позволяет говорить, что у А.Я. Таирова имелась и оригинальная концепция актера <...>, данная сторона творчества создателя и лидера Московского Камерного театра недостаточно изучена...» (с. 15). Включение в перечень Таирова изобретено не Ряпосовым, но только подчеркивает абсолютно формальный подход. Если в эпоху монополии Станиславского идея разнообразия систем выглядела вполне прогрессивно, то на сегодняшний день это абсолютный архаизм. Тем более если это подается как учебное пособие.

Показательно, что в итоге своей теоретической деятельности Барбой пересмотрел свою позицию. В учебном пособии «Введение в театро-

ведение», в главе «Типология театральных систем» он четко провозглашает наличие двух театральных систем, однако предусмотрительно не сводит их к Станиславскому и Мейерхольду. «Однонаправленная цепь актер – роль – зрители строго описывает лишь один тип театральной связи – тот, который строится в системах, близких Станиславскому»<sup>7</sup>.

Этой системе (или, допускается, системам) противопоставляют спектакли Мейерхольда, которые тоже обозначаются «системой». Тут начинают уточняться критерии: «Как в любой театральной системе, здесь зритель тоже поставлен в ситуацию выбора и на основании этого выбора воздействует на сценический фрагмент действия»<sup>8</sup>. Ага! Функция зрителя тоже определяет систему, не только актер. Теоретический посыл здесь правильный: «Итак, в двух классических театральных системах XX века [т.е., режиссерских. – В.М.] различаются не только составляющие их элементы, но связи и сам тип связей между элементами»<sup>9</sup>. Действительно, режиссерская система предполагает переосмысление всех (!) элементов театрального процесса и связей между ними. Но Барбой не развивается в этом направлении. Театр ограничивается двумя системами (отечественными – в духе советской идеологии). Барбою (в отличие от Ряпосова) системы не важны, он переключается на «мышление»: «Поскольку принцип соединения частей в спектакле прямо восходит к способу художественного мышления, в этой, структурной сфере пара проза – поэзия представляется наиболее емкой»<sup>10</sup>.

Вот! С этими критериями проще. В 1934 г. Павел Марков в «Письме о Мейерхольде» намекнул на противопоставление двух типов театра, двух противоположных принципов построения сценической структуры. Намек в том смысле, что Мейерхольд в 1934-м конечно, идет к реализму, но при этом строит сценические поэмы: «Чем дальше развивался Мейерхольд, тем более явным становился его ход к сценическому реализму. Поэт, он глядел в жизнь и комбинировал свои сценические поэмы из элементов реальной жизни, отказавшись от ее метафизического и мистического постижения»<sup>11</sup>. Рациональное зерно здесь в попытке объяснить специфику языка спектаклей Мейерхольда в условиях тотальной конъюнктуры. Марков аккуратно намекает, что может быть не только прозаическое построение спектакля, но и какое-то другое: «...имеет ли право на существование театр режиссера-поэта?»<sup>12</sup> Эта терминология была уместна только в контексте противопоставления театра Мейерхольда и Художественного театра. Теперь она абсурдна, т.к. определение Маркова эпохи тридцатых применимо к каждому современному

спектаклю. Каждый спектакль, оцениваемый с таких позиций, признается критикой поэтическим.

А теперь вернемся к «театральной системе в широком смысле», который позволяет любого более-менее индивидуального режиссера объявить «системой». Понятно, что систему определяет не только концепция актера, вернее, принцип построения (или разрушения) роли. Понятно, что определяет систему переосмысление всех компонентов спектакля и, еще важнее, их соответствие. Но не менее важный фактор – необходимость теоретического осмысления режиссерского метода, превращающего метод в систему. Метод Станиславского предполагал определенную терминологию, но системой его сделали ученики и последователи, создавшие целостную, но субъективную интерпретацию теоретических гипотез учителя. Брехт называет создателем эпического театра Эрвина Пискатора, но системой эпический театр сделала теория Брехта.

Надо ли говорить о том, что не всякая теория театра становится театральной системой. Это разные понятия. Теория есть теория, их много. Система всегда обосновывается. Но именно потому что теоретическое обоснование обычно происходит на материале уже состоявшихся явлений, мы можем говорить, что система никогда не ограничивается одной личностью. Теория искусства Аристотеля сформулирована в IV в. уже после того, как в пятом театре и ряд других искусств достигли своего расцвета. Вот случай Станиславского: о «системе» он заявил в 1908 г., сразу начал работать по ней, а через много лет стал расписывать теорию (правда, не вполне удачно). Случай Арто – скорее исключение. Теория возникла в начале 30-х в противовес собственной разносторонней практике! Собственные практические подтверждения оказались малоубедительны, но воплощения теории стали происходить вне театра. А театральное воплощение произошло в 1960-е и тогда же получило философское обоснование. Это тот случай, когда теория опередила свое время.

Позиция автора учебного пособия, напрямую связывающая наличие театральных систем с личностями и судьбами конкретных режиссеров, однозначно проявилась в концепции «распада российских театральных систем» (с. 8). Причин распада три. Не будем останавливаться на них, отметим только, что системы распадаются с «уходом из жизни их основателей» (с. 11). Такую позицию можно допустить, но потрясает другое: мышление, предполагающее существование отдельных – российских – систем! Даже советская идеология «навязывала» перечень систем мировому театральному (и любому другому) процессу. Создатель

русского (или советского) театроведения А.А. Гвоздев рассматривал театральные системы как общемировые (общеевропейские – точнее). Анализировать эволюцию театральных систем вне мирового контекста в тех новых реалиях, которые сложились на рубеже XIX–XX вв., даже в прошлом веке считалось неисторичным. Конечно, такие попытки были, но кончились вместе с советской идеологией. А уж в XXI в., когда общеевропейский процесс очевидно сменился общемировым, о научности и объективности такого подхода говорить не приходится.

Все эти и другие исходные положения сформулированы автором во введении. Первая часть пособия посвящена первой половине XX в., вторая – второй. История русской режиссуры начинается, разумеется, со Станиславского. Предшествующей режиссуры не было. Правда, названы предшествующие европейские режиссеры.

В параграфе о создании МХТ подробно сформулирована концепция амплуа, применительно к Художественному театру. Речь заходит о том, что Станиславский предполагал отказаться от «феномена амплуа». А далее автор утверждает: «Вопреки намерениям, роли в раннем МХТ распределялись именно по амплуа: роли героев играл сам Станиславский, роли героинь – О.Л. Книппер, В.Э. Мейерхольд играл роли молодых героев, которых он трактовал в соответствии с амплуа актера-неврастеника» (с. 22). Утверждение странное и не соответствующее истории МХТ. На самом деле разрушение принципа амплуа – процесс еще более широкий и показательный, чем даже возникновение режиссерского театра. Вся стремительная актерская реформа, параллельная становлению режиссуры, определилась разрушением амплуа. Значение Сары Бернар, достигшей максимальной высоты в амплуа трагистки и инжени, именно в том, что она напрочь отказывается от этого принципа в знаменитых «Трех принцах», сыгранных, кстати, по-разному. Революционное значение премьеры «Сирано де Бержерак» в *Porte Saint-Martin* 28 декабря 1897 г. именно в том, что был сломан принцип амплуа и в драме Ростана, и в исполнении Коклена. И они предназначались друг для друга, как предназначались друг для друга «новая драма» и режиссура.

Принципиальное назначение на роль Федора Иоанновича И.М. Москвина несло, прежде всего, идею разрушения амплуа. В это же время в соответствии с принципом амплуа в Суворинском театре Федора Иоанновича играл П.В. Орленев. А Станиславский через год будет играть заглавную роль в «Смерти Иоанна Грозного». А вскоре в этой роли его заменит Мейерхольд, играющий также Треплева. И тут же Мейерхольд

играет Тиресия в «Антигоне». Какие еще нужны доказательства парадоксального назначения исполнителей в соответствии с режиссерской трактовкой!

С этой же оригинальной концепцией ампула в МХТ автор связывает уход Мейерхольда из театра: «Появление в труппе в 1900 году В.И. Качалова стало одной из причин ухода Мейерхольда в 1902 году из МХТ, поскольку он понимал, что Качалов как истинный герой в силу присущих ему психофизических данных неизбежно вытеснит его с ролей молодых героев, как чуть позже Качалов потеснил с ролей героев и самого Станиславского» (с. 22). Тут слов нет в отношении и Станиславского, и Мейерхольда. Разумеется, у Мейерхольда стремительно формировались и новое мировоззрение, и иные режиссерские трактовки, создавшие необходимость его самостоятельной работы. Но принципиально то, что оба они мыслят совсем не актерски. Задачи другие.

В последующих главах нередко неточности и фактические ошибки, что, вероятно, неизбежно при попытке охватить всю русскую режиссуру XX в. Но важнее, конечно, разгадать принцип авторского подхода. К сожалению, эти принципы различны в каждом параграфе. Наиболее подробного анализа удостоиваются спектакли Мейерхольда. Здесь есть попытка определить метод и основные режиссерские приемы. Но вся эта часть превращается в самостоятельную работу, не связанную с другими главами. Любое возникающее сравнение с другими подходами трактуется всегда в пользу Мейерхольда. Создается впечатление, что прочие методы и системы только фон для творческого пути Мейерхольда.

А в кратком очерке о Евреинове основным его режиссерским вкладом становится «Старинный театр». Но вместо анализа режиссерского метода приводится критическое отношение к нему Мейерхольда. О прочих крайне разносторонних режиссерских экспериментах Евреинова – ни слова.

Уникальная теория Евреинова пересказывается бегло, зато делается бесосновательный вывод: «В период эмиграции идеи Евреинова получили распространение по Европе, а затем и мировое признание, продолжение и развитие. Можно отметить два основных направления. Первое – культурологическое [Йохан Хёйзинга] <...>. Второе – психоаналитическое [Якоб Леви Морено]» (с. 128). Хорошо известно, что при определенной близости теория Хёйзенги и психодрама Морено складывались совершенно автономно, без непосредственного влияния Евреинова. А вот режиссерский метод Евреинова (Ряпосовым не сфор-

мулированный) оказал, возможно, прямое влияние на Пиранделло и позднего Жака Копо.

Совсем непонятно почему в списке литературы к параграфу нет сборника «Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения», изданного в том же Российском институте истории искусств (СПб., 2012), в котором подготовлено это учебное пособие. Из многочисленных публикаций В.В. Иванова в выпусках «Мнемозины» по непонятной причине выбрана только пьеса «Любовь под микроскопом» (публ. 2004). Почему пьеса именно эта? Почему не упомянуты материалы, более связанные с режиссурой? Возможно, поэтому режиссерское искусство Евреинова представлено так однобоко. Зато в списке литературы для студентов/аспирантов обильно представлена литература по психодраме, не относящейся – всем понятно – к театру и режиссуре.

Кстати, здесь же в «контрольных вопросах» «психодрама» названа «терапией искусством» (с. 130), что свидетельствует о непонимании автором психодрамы. В самом тексте есть намек на это, но впрямую не говорится. На самом деле психодрама использует ролевую технику, но художественные задачи принципиально не ставятся. Это один из многочисленных примеров искаженной информации, которая бездоказательно внедряется в сознание учащихся.

Разговор об актере-маске в театре Таирова ведется как бы с позиций концепции актера у Мейерхольда. Если мы ждем сравнения, то напрасно. Вместо этого – загадочные обороты: «нечто сходное или, наоборот, отличное от мейерхольдовской биомеханики» или «отличия и сходство с такого рода соотношениями в театре Мейерхольда» (с. 138). То есть никакого сравнения нет, нет даже сформулированной позиции.

В целом постоянно поднимающаяся в пособии тема актера в разных «системах» сводится к банальному противопоставлению «маски» и «характера». Корни такого противопоставления тоже известны. В 1922 г. публицист и критик Александр Кизеветтер опубликовал книгу «Театр. Очерки, размышления, заметки», в которой разделил актеров на две категории художников. Первые – «художники, творчество которых состоит в воспроизведении жизненных явлений во всем конкретном своеобразии и внутреннего их содержания, и внешнего их очертания». Вторые – «художники, которые в процессе творчества напрямую подходят к идеальной сущности воспроизводимого явления...»<sup>13</sup> Из этой позиции и выросла двузначная концепция «характер – маска». Беда в том, что А.А. Кизеветтер (1866–1933) описывал исключительно актеров

императорских театров (с юности до высылки из России был связан с Малым театром) и категории эти остались в дорежиссерской эпохе. Действительно, разделение актеров на воспроизводящих жизненные явления и выражающих идеальную сущность явления может объяснить основные тенденции актерского искусства XVIII–XIX вв. Эти тенденции присутствуют и в дальнейшем, но создание сценических образов в режиссерском театре никак не ограничивается ими двумя. Само актерское искусство эволюционирует и приобретает новые качества, начиная с Сары Бернар.

Даже в начале XX в., если мы возьмем работу с актером в спектаклях Крэга (далеко не всегда результативную), новаторские опыты Мейерхольда символистского периода (в том числе с актерами МХТ в Студии) – их нельзя свести к маске или характеру. Не говоря уже об актерском искусстве Михаила Чехова! Актеры в системах футуризма и эпического театра, разрушающие роль как таковую, разрушали соответственно и маску, и характер. А во второй половине XX в. – перформер Гротовского и «исполнительские практики»? Скорее всего, историк режиссуры вообще не считает все это театром. И это (увы!) проблема не историка Ряпосова, а состояния современной критики и теории в целом.

Вторая часть учебного пособия – «Русское режиссерское искусство второй половины XX века» – кратко описывает творчество О.Н. Ефремова, Г.А. Товстоногова, Ю.П. Любимова, А.В. Эфроса, М.А. Захарова, А.А. Васильева, П.Н. Фоменко и Л.А. Додина. Здесь нет ни систем, ни направлений, только личные качества режиссеров – «мироощущение» и «постановочная техника». Об общих свойствах этого периода говорится во введении: «С точки зрения режиссерской методологии весь театр и данного времени, и, по меньшей мере, ближайшего обозримого будущего – это театр эклектичный» (с. 13). Далее объясняется, что элементы прежних театральных систем «перемешаны в различных пропорциях». При этом далее гуманно уточняется, что это не плохо и не хорошо, а понятия «эклектика» и производные используются «не как понятия оценочные, но как термины сущностные» (с. 16).

Да, специфика постмодернистского театра в отсутствии необходимости «систем» и активном использовании наследия прошлого. Новаторские концепции и спектакли возникают всегда на основе цитирования и комментирования прежних художественных реалий. Но свести все к «эклектике» – это и значит дать оценочную характеристику, никак ее не аргументируя и даже не пытаясь анализировать происходящие

процессы. Это очень типичная позиция: ни плохо ни хорошо, все одинаково, однообразно и скучно. А после названных режиссеров (все они сформировались в 1950–70-е гг.!) вообще ничего нет.

Конечно, появление труда, обобщающего театральные процессы целого века, пусть и оторванные от мирового художественного контекста, является заметным событием. Вызывает полемику, что всегда эффективно. Но уже сейчас можно наблюдать, что по прошествии трех лет пособие стало источником усвоения студентами и молодыми учеными банальных формул и примитивных объяснений сложнейших современных процессов.

*Вадим Максимов*

- <sup>1</sup> *Руднев П.* Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: НЛЮ, 2018.
- <sup>2</sup> *Богданова П.* Культурный цикл: Театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. М.: Академический проект, 2017.
- <sup>3</sup> *Ряпосов А.Ю.* Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022. 244 с. Далее указание цитируемых страниц – в тексте.
- <sup>4</sup> *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 106.
- <sup>5</sup> Там же. С. 107, 108.
- <sup>6</sup> Там же. С. 108.
- <sup>7</sup> Введение в театроведение. Сост. и отв. ред. Ю.М.Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 245.
- <sup>8</sup> Там же. С. 246.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же. С. 248.
- <sup>11</sup> *Марков П.А.* О театре: В 4-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 68.
- <sup>12</sup> Там же. С. 67.
- <sup>13</sup> *Кизеветтер А.А.* Театр. Очерки, размышления, заметки. М.: Моспечать, 1922. С. 57.



## Ключ к богатой казне

Театральная жизнь России 1730–1761.  
Именной указатель / Сост. Л.М. Старикова. Научн. Совет РАН «История мировой культуры»; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М. 2023.

Именной указатель к фундаментальной серии документальных публикаций, освещающих театральную жизнь России 1730–1750-х гг., – времени становления регулярного национального театра на государственном уровне, – венчает многолетний самоотверженный, кропотливый, новаторский труд Л.М. Стариковой. Выход именного указателя заставляет вспомнить о том, что он охватывает, пронизывает и объединяет. Серия была начата книгой «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны» (1996) и продолжена четырьмя частями «Театральной жизни России в эпоху Елизаветы Петровны» (2003, 2005, 2011, 2022). Целью многолетней и многотомной публикации является создание обширной, доступной и укорененной в непосредственных документальных свидетельствах основы для углубленного, разностороннего изучения зрелищной культуры России в представленную эпоху. Автор-составитель стремится представить максимально полную картину из доступных в настоящее время публикаций и архивных документов. Поэтому в издание входят материалы, обнаруженные и представленные в печати несколькими поколениями исследователей, собранные по редким изданиям XVIII–XX вв. В задачи автора входило также разыскание теперешнего местонахождения приводимых документов в архивах, а также исправление и дополнение их современными источниковедческими данными. Однако большую часть собрания составляет выявленный Л.М. Стариковой материал и впервые в полном объеме вводимый в научный оборот. Помимо значительного объема печатных материалов, рукописные документы были извлечены из собраний Архива внешней политики Российской империи, Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина,

Санкт-Петербургского филиала Архива РАН, Российского государственного архива древних актов, Российского государственного военно-исторического архива, Российского государственного исторического архива, Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

Перечень этот особенно впечатляет, если иметь представление о том, с какими сложностями нередко сопряжено путешествие в каждое из перечисленных учреждений, сколько административных трудностей приходится преодолеть на пути к фондам, которые часто оказываются недостаточно наглядно представленными в справочных системах, каталогах и описях. Не меньшую проблему представляет удовлетворительное чтение текстов, отнюдь не всегда хорошо сохранившихся, не всегда написанных каллиграфическим почерком, не всегда понятным языком, особенно когда речь идет о передаче иностранных имен (счет которым идет на сотни) или понятий, еще не вошедших в широкий обиход русской публики середины XVIII в. Тем с большим уважением и пониманием следует отнестись к представленному изданию.

Нельзя не упомянуть особую ценность серии для исследовательской работы Отдела русской литературы XVIII в. Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Сотрудники Отдела всегда с неизменной благодарностью пользовались и продолжают пользоваться публикациями Л.М. Стариковой, особенно при работе над изданиями «Словарь русских писателей XVIII века» и справочными материалами к нему (1982, 1999, 2010, 2020), а также при публикации художественных текстов русской литературы XVIII в., в частности сборника сочинений А.П. Сумарокова, при этом уведомляя автора и о своих находках.

Составление именного указателя к «Документальной хронике» превращается в непростую практическую и даже теоретическую задачу, и не только ввиду большого количества документов, страниц и приводимых в них имен, сложной организации серии по выпускам и книгам. Проблему представляет уже сама лемматизация имен собственных. Большинство упоминаемых в серии персон – малоизвестные или вовсе неизвестные люди самого разного звания, не имеющие разработанной биографии и даже надежды на то, что когда-нибудь она будет разработана. Поэтому хотя бы минимальная аннотация имени (или контекста, в котором оно употребляется) представляется более чем уместной. Перечисляемые имена собственные, не только иностранные, но даже и русские, зачастую искажены в документах до почти полной неузнаваемости

и приводятся в нескольких вариантах, затрудняющих соотнесение каждого конкретного имени с той или иной персоной. При этом счет упоминаемым в серии лицам идет на тысячи. Таким образом, уже составление словника к серии стало отдельной, трудоемкой и, подчеркнем, исследовательской работой по решению ребусов вроде следующего: «вышепоказанных италианцов Месиэри, Пиэтро Пери, Мамфродини, Нидерштета, Костера, Онесорге, певчаго Сороку, Коломбусшу с теми жалованными оклады написать в италианский список». И в «Именном указателе» эта задача во многом автором-составителем была выполнена: многообразие имен собственных, снабженных краткими аннотациями, было соединено с непростой системой отсылок к томам серии и страницам. Для примера, мы проследили все биографические упоминания первого итальянского драматического поэта при российском дворе – Дж. Бонекки. Непросто, но занимательно было отыскивать ценные сведения о публикации его пасторали *Asilo della Pace* («Прибежище тишины») для постановки на придворном театре великого князя Петра Феодоровича в 1756 г. В документах, опубликованных в «Театральной жизни», касающихся этой постановки, имя Бонекки не упоминается. Однако при сопоставлении имен исполнителей, присутствующих в документах издания, с аналогичными указаниями в книге В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Театр в России при императрице Елисавете Петровне» (2003) удается отыскать в «Театральной жизни» выписку из соответствующего дела Канцелярии Академии наук. Используя данные этой выписки, оказалось возможным найти и само дело в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской академии наук и в нем обнаружить полный текст пасторали, и установить значительные изменения в нем по сравнению с текстом издания 1747 г. Сопоставляя по «Именному указателю» даты документов, касающихся следующего итальянского либреттиста при российском дворе – А. Денцио, можно сделать осторожное предположение, что именно ему было поручено изменение либретто его предшественника для нужд новой постановки. И это лишь один из великого множества примеров решения конкретных поисковых задач с помощью «Именного указателя», созданного его автором-составителем к своим пяти томам «Театральной жизни».

В «Именной указатель», изданный отдельной книгой (в твердом переплете), внесены еще два замечательных справочных материала: установленные даты смерти придворных театральных служителей и список выявленных придворных певчих, закладывающие основы разработки

научных биографий этих незаметных, но неустрашимых из истории деятелей российского театра.

Отметив несомненную удачу в выполнении сложнейшего и трудоемкого предприятия, нельзя не задаться вопросом о его будущей судьбе. Можно ли ограничиться лишь именованным указателем при работе с таким многоплановым источником, ведь «Документальную хронику» уже можно с полным правом считать источником? Не были ли бы уместны также списки упоминаемых театральных произведений, пускай даже некоторые из них будут не идентифицированы? Вполне возможно, что организацию театрального дела в России в середине XVIII в. будет продуктивно рассмотреть через призму указателя учреждений, а сеть гастрольных и ангажементных связей – через призму указателя географических названий. Разумеется, перечисленные пожелания никоим образом не могут являться категорическими и не относятся в полном объеме к компетенции составителя серии. Для выполнения такой программы могут потребоваться усилия пускай небольшого, но коллектива. Кроме того, современные технологии систематизации и использования данных, наверное, могут кого-то подтолкнуть к созданию цифровой размеченной копии всех текстов серии, облегчающей поиск сведений в ней (см. опыт международной базы данных о спектаклях во Франции в XVII–XVIII вв.: [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)), тем более что пользование бумажным вариантом затруднено рядом обстоятельств. Тиражи томов серии разнятся (200, 780, 1000 экземпляров), поэтому не всем желающим удастся собрать полный комплект, который будет храниться в нескольких специализированных библиотеках, конкурируя по труднодоступности с библиографическими редкостями и архивными документами.

Завершение «Документальной хроники» русской театральной жизни «Именованным указателем» с радостью приветствуем – и сердечно благодарим ее составителя Л.М. Старикову за многолетний подвижнический труд, исследовательскую зоркость и редкостную щедрость, с которой она рассыпает перед читателями добытые с великим трудом сокровища непосредственного, подлинного документального знания. И особенно – за создание ключа к этой богатой казне, то есть справочного аппарата, продуманного в деталях и удобного в использовании.

*Антон Дёмин*



## «Забутые следы чьей-то глубины»

*Семен Спивак. Чужое таинство. Интервью с самим собой.* – Санкт-Петербург. Изд-во «Балтийские сезоны», 2025. Литературный редактор и составитель примечаний – Екатерина Омечинская

К 75-летию юбилею режиссера Семена Яковлевича Спивака, на протяжении трех с половиной десятилетий возглавляющего Санкт-Петербургский государственный Молодежный театр на Фонтанке, вышла его книга «Чужое таинство. Интервью с самим собой». Поначалу название показалось немного странным: почему чужое, когда Мастер давно уже прославился собственным таинством создания спектаклей, которые сохраняются в афише десятилетиями и не только остаются неизменно любимыми у тех, кто пересматривал-переживал их не один раз, но и влекут новые поколения зрителей? Причем зрителей не только из числа ленинградцев-петербуржцев, но и из многих других городов страны. Значит, есть СВОЕ таинство, СВОЯ магия в спектаклях Семена Спивака? Но на память приходят строчки Александра Блока: «Мы – забытые следы / Чьей-то глубины...» И все становится на свои места.

Книга «Чужое таинство» прочиталась, что называется, на одном дыхании, потому что повествование, как разговор с близким человеком, льется неторопливо. Оно иронично по отношению к себе – подростку, юноше, инженеру-химику, студенту режиссерского факультета, начинающему режиссеру. Но в то же время оно драматично: не скрыты тяжелые моменты, проблемы, казавшиеся непреодолимыми. С детскими очарованиями и разочарованиями, отношением к родителям и сверстникам, к Ленинграду. Нередко – о внутренней изнурительной борьбе с самим собой со школьных лет и едва ли не до сегодняшнего дня. О своем пути, человеческом и творческом, о поиске, сомнениях, преодолении трудностей...

Не раз на протяжении жизни выступая в газетах и журналах, на радио и телевидении, Семен Яковлевич, кажется, не был настолько открыт, доверителен. Так что нет преувеличения или кокетства в подзаголовке книги – «Интервью с самим собой». Оно неторопливо, порой сбивчиво возвращается к событиям прошлого, в нем много уточнений, с которыми построено повествование о пути к Театру – не сразу осознанном, достаточно извилистом. Так и течет речь Семена Спивака дальше, привлекая самой интонацией – простой, лишенной и намека на пафос или назидание. Именно в ней содержится самое ценное для читателя, не «заболевшего» театром, может быть, далекого от искусства, – доверие к пережитому и написанному.

Впрочем, интерес к театру у Спивака появился довольно рано, еще в отрочестве. «Лет в тринадцать я хорошо рисовал. Мама определила меня в изостудию, в Дом пионеров... Я только начинал там осваивать пропорции и светотень, когда случайно, проходя через актовый зал, попал на занятия театрального кружка. И мне понравилось, что там все что-то делали вместе, а именно – спектакль “Любовь к трем апельсинам”. В его основе была одноименная пьеса поэта Михаила Светлова, которую он написал в начале 60-х по сказке итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци. И она, вероятно, была тогда очень популярна. Текст был в духе времени: герои – советские школьники-пионеры и их учителя, совместно ратовавшие за всеобщие радость и счастье. Именно радость, с которой происходило общение кружковцев и их педагога на репетиции, увлекла меня. Я, шедший, казалось, мимо, остался в зале – сначала как зритель, потом и в кружок поступил. Им руководила незабвенная Валентина Владимировна Бесполетова. Она была заслуженной артисткой Украины, работала в театре, где играла героинь – все главные роли. Но при этом была уникальным педагогом, сумевшим заронить в нас безграничную любовь к театру, предпринявшую как мою судьбу, так и судьбы моих долгосрочных друзей – Левы Шехтмана и Сени Трессера. Пожалуй, Валентина Владимировна и была главным УЧИТЕЛЕМ, определившим все на этом этапе моей жизни. Забегая вперед, хочу отметить, что Учителя у меня были всегда, во все периоды моего бытия. За один из поставленных в кружке спектаклей нас в 1965 году наградили поездкой в знаменитый крымский пионерлагерь “Артек”»<sup>1</sup>. В этих словах есть очень важный момент: задумчивому и довольно стеснительному мальчику почти неосознанно хотелось чувствовать себя не в одиночестве – перед альбомом и мольбертом, – ощущать то,

что зовется чувством общей радости, общего дела. То, чем наделяет театральное искусство.

Казалось бы, судьба не слишком располагала к такому увлечению. По настоянию матери Семен Спивак должен был получить «серьезное образование»: «Мечта матери была, чтобы я... стал инженером. Я подчинился этой мечте и поехал поступать в вуз в Ленинград сразу после окончания школы»<sup>2</sup>. Семен Яковлевич поступил в Ленинградский инженерно-экономический институт имени Пальмиро Тольятти на химический факультет. В Ленинграде жил брат его отца, решивший сделать племяннику подарок: «...дядя решил меня удивить: у спекулянтов, с рук, купил два билета в БДТ – чуть ли не за тридцать рублей. Это была брехтовская “Карьера Артуро Ui” в постановке польского режиссера Эрвина Аксера... Я такого НИКОГДА не видел. Мало того что это была фактически история становления Гитлера..., это был спектакль в формате не психологического театра, а игрового. Это была игра “в жесте”, и это была ТАКАЯ игра Лебедева... Меня потрясли многие мизансцены... В этом были как невероятная правда, так и невероятная тонкость театра. Меня поразило, что режиссер избрал такой ход, что он задумался о том, как это будет выглядеть из зала. Впечатление было ошеломительное... Тогда я понял, что наши пионерские потуги в кружке – просто НИЧТО по сравнению с подлинным театром, о котором я просто не имею никакого представления»<sup>3</sup>.

Думается, это и стало для Семена Спивака первым «чужим таинством», открывшим будущему режиссеру то, что от спектакля к спектаклю укрепляло его в необходимости тщательнейшим образом не только работать над тем, как существуют актеры на сцене, но и заботиться о том, как видится и эмоционально воспринимается спектакль из зрительного зала. Постепенно, с опытом, именно это составило одно из основных его собственных «таинств», первое из которых не заставило долго себя ждать...

Студент третьего курса увидел в один прекрасный вечер афишу Выборгского дома культуры: шел набор в театр-клуб «Суббота», которым руководили два известных критика – Юрий Смирнов-Несвицкий и Марк Любомудров. Спивак был принят в коллектив одного из лучших студийных театров Ленинграда. Популярность его, по словам Семена Яковлевича, была связана с тем, что спектакли «играли... ПРО САМИХ СЕБЯ». «Мы выходили к зрителям фактически с публичной исповедью, спасавшей

и зрителей, и нас от множества комплексов. Не думаю, что Юрий Александрович подходил к нам с психотерапевтической точки зрения, но то, что он как УЧИТЕЛЬ предлагал нам путь к осознанию самих себя, – факт. Это была близкая мне атмосфера, и я прикипел к “Субботе” всем сердцем. Днями я продолжал одолевать “химическую” экономику, а вечерами отводил душу среди СВОИХ. Именно в “Субботе” я отжил все положенные юношеству уроки, именно там повзрослел. Именно там в 1973 году, когда оканчивал ЛИЭИ, поставил свой первый спектакль по шекспировской пьесе “Ромео и Джульетта” – “Старая Верона”, и пережил первый успех. Оглядываясь на этот, ставший невероятно популярным спектакль, прекрасно понимаю, что создавал я “Верону”, основанную на этюдах, совсем не как режиссер. В то время я сам был актером, и никакой школы работы с артистами у меня не было и в помине. Мы с Андреем Зинчуком перекроили текст Шекспира, внедрив в “Ромео и Джульетту” прием “театр в театре”. Многие сцены шли в рапиде, который в ту пору на подмостках применялся крайне редко. Вся дисгармония выразительных средств была рождена нашим ОЩУЩЕНИЕМ той неправды отношений между людьми, которая сплошь и рядом преследовала нас в жизни. Я и вовсе в тот момент переживал страшные страдания и разочарования, произошедшие от расставания с дамой сердца. Мне казалось, что мир сильно влияет на человека, что мир убивает любовь и т.п. Все эти эмоции я вкладывал в спектакль. Там, где я не знал, что можно сделать в спектакле режиссерски, я просто включал музыку. Финал “Вероны” был ошеломляющим. Мы использовали ширмы, которыми загоразивали зеркала Белого зала на улице Рубинштейна, 13 (“Суббота” тогда уже перекочевала из Выборгского ДК в Дом художественной самодеятельности, туда, где сейчас находится театр “За-зеркалье”). В финале ширмы падали, зрители видели собственное отражение и аплодировали сами себе. В связи с этим и многими другими приемами, использованными в “Вероне”, постановка вышла АВАНГАРДНОЙ. Позже, с возрастом, я понял, что подавляющее большинство петербургских авангардных постановок происходят исключительно из полного неумения режиссеров работать с артистами. Плюс из наличия у постановщиков страстного желания решить в творчестве собственные психологические проблемы. И главное – в результате внутренней работы над собой и накопления опыта я понял, что только на человека, который совершенствуется, мир влиять вовсе НЕ СПОСОБЕН. Но в юности у меня явно были противоположные взгляды...»<sup>4</sup>.

Очень трудно ужать столь длинную цитату – ведь в ней раскрывается второе «таинство»: осознание режиссуры как особого вида построения спектакля. Того спектакля, что эмоционально соединяет зал и сцену, захватывает до самых глубин души, заставляя актеров и зрителей пережить все происходящее как момент истины. И тогда «чужие таинства» естественным образом преобразуются в собственные, словно блоковские «забытые следы чьей-то глубины», всплывают островками в памяти, попадая точно в твое осознание настоящего, сегодняшнего.

Так происходит едва ли не на каждом спектакле Семена Спивака – на тех, что поставлены совсем недавно, на тех, что долгие десятилетия не сходят с афиши. За много лет, посвященных служению театру, Спивак, прошедший опыт нескольких театральных коллективов и нашедший свой дом в Молодежном театре на Фонтанке, стал опытным педагогом, умеющим привить своим студентам, регулярно пополняющим труппу одного из лучших театров Санкт-Петербурга, дар существования одновременно в двух пространствах: времени создания той или иной пьесы и собственного обостренного восприятия дня нынешнего. Человек эмоциональный, не разучившийся сомневаться, Семен Яковлевич воспитал несколько поколений замечательных артистов. Они приобрели широкую известность не только в театре, но и в кинематографе. Их недаром называют «спиваками» – режиссер-педагог научил их очень важному: умению чувствовать, точно ощущать время происходящего в пьесе, оставаясь собой, людьми сегодняшнего дня. Но есть в этом и весьма огорчительная для зрителей особенность: некоторые спектакли выбывают из афиши, потому что актеры сами просят об этом, считая, что их возраст не соответствует роли. А вводить в спектакли более молодых Семен Спивак не хочет, оставляя свои спектакли тем, что были первыми исполнителями.

Спивак считает: «Всем нужна ЭНЕРГИЯ ОБЩЕНИЯ – теплая волна, запускающая фабрику человеческого духа... Остаться воином бескорыстного добра и света все сложнее. Амбиции, деньги ныне ставятся выше духовного, выше отношений»<sup>5</sup>. И он умеет запустить эту «фабрику» так, что она работает бесперебойно и четко, и он верит в то, что изменится мир, вернется к тем истинам и ценностям, что сохранялись веками. Не случайно Конфуций утверждал, что «самый темный час – перед рассветом». С верой в это режиссер упорно работает, ожиданию рассвета учит актеров и зрителей. Это его главная идея, жизненный

и творческий принцип. А критики нередко упрекают Спивака в том, что он настойчиво проповедует Добро...

В книге немало места уделено рассказу о художниках и композиторах, с которыми довелось работать, семье и близким людям, ученикам, артистам, друзьям, отношениям с ними – описанные эпизоды делают повествование исповедально-теплым и светлым. Это разговор о жизни и судьбе, о людях и событиях, о верности избранному делу. Простой и нужный доверительный разговор, обращенный ко всем, независимо от возраста, профессии, интересов. Тем и важна книга «Чужое таинство. Интервью с самим собой» для каждого, кто обретает свое, личное, впитанное из «забытых следов чьей-то глубины».

*Наталья Старосельская*

<sup>1</sup> Семен Спивак. Чужое таинство. Интервью с самим собой. Санкт-Петербург. Изд-во «Балтийские сезоны», 2025. С. 8–9.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

<sup>3</sup> Там же. С. 19–20.

<sup>4</sup> Там же. С. 24–25.

<sup>5</sup> Там же. С. 61–62.



# PRO MEMORIA

# Брюссельский Оммеганг, сцена Блискапов, *Speelhuysen*. К проблеме изучения

Возникновение традиции проведения брюссельского Оммеганга (от старофламандского *omgang* – шествие, ход, обход) и брюссельских Блискапов (от нидерландского *blijdschap* – радость, веселье) связано с культом Богоматери. Оммеганг – с почитанием чудотворной статуи Девы Марии, Блискапы – с популярным иконографическим сюжетом семи радостей Марии. Брюссельский Оммеганг – ежегодная религиозная процессия, включающая декорированные повозки со сценами из жизни Богоматери. Брюссельские Блискапы – семилетний цикл постановок, в котором последовательно были представлены семь радостей Марии: Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Иисус среди учителей, Воскресение Христа, Сошествие Святого Духа, Смерть и Вознесение Марии.

Процессии, посвященные Богоматери, как и постановки марианских пьес, устраивались во многих нидерландских и других европейских городах на протяжении всего Средневековья. Однако брюссельская традиция в данном случае является исключительной, поскольку Блискапы были приурочены к Оммегангу и в течение долгого периода ежегодно разыгрывались после завершения праздничной процессии. Одни и те же события из жизни Девы Марии изображались в виде живых картин на декорированных повозках Оммеганга и разыгрывались на сцене Блискапов. Подобное обстоятельство поднимает целый ряд вопросов, связанных с изучением городской праздничной процессии и театральной культуры Нидерландов XV–XVI вв., среди которых важное место занимает устройство сцены Блискапов, а также ее связь с живыми картинами на повозках Оммеганга.

Обозначить проблему именно таким образом позволяют записи в расходных книгах и указы городского совета Брюсселя, где речь идет о *speelhuysen* («игровых домах»)<sup>1</sup> процессии Оммеганга и о *stellinge* («помосте»), а также о *op't speelhuys van onser Liever Vrouwen* («игровом доме нашей Богоматери»), предназначенных для постановок Блискапов. Более того, в одном из фрагментов «Хроники Фландрии»<sup>2</sup>, содержащем описание Радостного вступления<sup>3</sup> Филиппа Доброго в Гент в 1468 г., *stellagies* называются живые картины на помостах, установленных на улицах и площадях города, а в книге расходов за 1486 г. относительно Радостного вступления в Брюссель Максимилиана I и постановки Четвертого Блискапа используется одно и то же слово – *speelhuysen*, хотя в одном случае так обозначаются живые картины, а в другом речь идет о сцене Блискапов.

Возникновение брюссельского Оммеганга окутано многочисленными легендами и преданиями, но разные версии одного и того же сюжета сводятся к следующему. Набожную женщину по имени Беатрис Соткенс (*Beatrice Soetkens*), жительницу Антверпена или Брюсселя, жену ткача или старую деву, незамужнюю или вдову, трижды во сне посещало видение Богоматери, которая велела ей забрать чудотворную статую Девы Марии (*Onze Lieve Vrouw*) из антверпенской церкви, посвященной Богоматери, и привезти в Брюссель, чтобы поместить в часовне арбалетчиков. После третьего видения Беатрис пришла в церковь и, как сказано в одном из пересказов легенды, «очень благоговейно похитила статую». Ризничий пытался ее остановить, но окаменел на месте, а Беатрис Соткенс убежала вместе со статуей к берегу Шельды,



Денис ван Альслот. Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 г.  
Триумф эрцгерцогини Изабеллы. Фрагмент. 1616

села в лодку и чудесным образом приплыла в Брюссель, причалив как раз в том самом месте, где арбалетчики упражнялись в стрельбе. Они спросили ее о чудесном свете, исходившем из лодки, и Беатрис рассказала свою историю. Событие сочли чудом. Согласно преданию, статуя была помещена в часовню гильдии арбалетчиков<sup>4</sup>, которые каждый год стали устраивать процессию с обнесением чудотворной статуи Богоматери вокруг посвященной ей часовни, а затем и церкви, построенной на ее месте. Так в 1348 г. зародился брюссельский Оммеганг. За его организацию отвечала гильдия арбалетчиков, или, как ее часто называли, Большая гильдия. Начиная с 1359 г., городской совет выплачивал гильдии ежегодную дотацию на его проведение.

Брюссельский Оммеганг традиционно проходил в воскресенье перед праздником Пятидесятницы. Процессия, в которой несли чудотворную статую Девы Марии, выходила из церкви Саблонской Богоматери (*Onze Lieve Vrouw van de Zavel*), следовала по традиционному маршруту и возвращалась обратно. В шествии принимали участие церковнослужители, представители городских корпораций, стрелковых гильдий, а также двигались декорированные повозки, на которых в виде живых картин были представлены сцены из жизни Христа и Девы Марии, имеющие прямое отношение к популярному средневековому сюжету семи радостей Марии.

Присутствие живых картин в брюссельском Оммеганге не было чем-то необычным. С конца XIV в. они являлись постоянным элементом оформления городских праздничных процессий, в дальнейшем устраивались на помостах и триумфальных арках во время торжественных въездов правителей, включались в театральные постановки редерейкеров<sup>5</sup>.

Испанский дворянин Хуан Кальвете де Эстрелья<sup>6</sup>, состоявший в свите императора Карла V и его сына принца Филиппа, во время их Радостного вступления в Брюссель в 1549 г. оставил описание брюссельского Оммеганга, проведение которого совпало с праздничной программой Въезда. Благодаря этому описанию мы знаем, что среди различных живых картин, представленных на повозках, были «Благовещение Марии», «Рождество Христа», «Поклонение трех королей», «Воскресение Христа», «Пятидесятница», «Успение» и «Вознесение Девы Марии».

Пишет он следующее: «Сразу после этого прибыла другая колесница, представляющая Приветствие Ангела: архангел Гавриил был юным светловолосым юношей в белых одеждах; Пресвятая Дева – очень красивая юная дочь<sup>7</sup>, одетая в белую тафту или легкую гладкую шелковую ткань: она стояла на коленях и держала в руках книгу, и все восхищались скромностью ее поведения и невинностью ее чела.

Следующая колесница представляла рождение младенца Иисуса, новорожденный лежал на сене в яслях, перед которыми преклонила колени его мать, очень красивая особа. Рядом с ним был виден престарелый святой Иосиф, а возле младенца – животные, которые, казалось, согревали его своим дыханием. <...>

Другая – поклонение трех королей с Востока, ведомых звездой, которые пришли, чтобы предложить младенцу ладан, мирру и золото. Пресвятая Дева с младенцем на руках принимала почести мудрецов с впечатляющим и скромным достоинством; кроме того, молодые девы, которые должны были представлять Пресвятую Деву в этих различных ролях, все отличались грацией, скромностью и красотой.

Затем проследовали три колесницы, изображавшие: первая – Очищение Марии, вторая – Воскресение Иисуса Христа и Его Явление Пресвятой Деве и трем Мариям и третья – Его славное Вознесение в присутствии Его Матери и апостолов.

Затем прибыла большая колесница с двенадцатью апостолами, а посреди них прекраснейшая юная дева, представляющая Богоматерь; все они стояли на коленях, принимая Святой Дух, который сошел на них в виде голубя.

Последняя колесница представляла Успение Марии. Это была очень красивая девушка, одетая в белый атлас, окруженная сонмом ангелов, которые пели очаровательные песни и поднимали Марию в воздух»<sup>8</sup>.

Из описания Де Эстрельи сложно составить целостное представление о том, как были оформлены живые картины Оммеганга 1549 г., но сохранилась картина Дениса ван Альслота с изображением брюссельского Оммеганга 1615 г., приуроченного к прибытию в город эрцгерцогов Альберта и Изабеллы<sup>9</sup>. Среди живых картин с участием библейских и мифологических персонажей, представленных на декорированных повозках, находим две из семи радостей Марии – Благовещение и Рождество Иисуса Христа. Они расположены в своеобразных «домиках» без стен, сооруженных с помощью четырех колонн, покрытых плоской крышей. Отсутствие стен позволяло зрителям, где бы они ни находились, хорошо видеть происходившее внутри, но в то же время диктовало определенный набор мизансцен.

«Домики» с живыми картинами, устанавливавшиеся вдоль улиц и на площадях, а также на триумфальных арках Радостных вступлений, выглядели несколько иначе: они были закрыты с трех сторон, как правило, тканью, передняя часть снабжалась занавесками.

Таким образом, существовало два типа «домиков» для живых картин. Однако независимо от своего устройства и предназначения в текстах XV–XVI вв. они назывались *speelhuysen* («игровые дома»).

Согласно постановлению городского совета от 20 февраля 1448 г., после завершения Оммеганга стали разыгрывать сцены из жизни Богоматери, а именно – семь радостей Марии: «...игра будет проводиться каждый год в день процессии, начиная с II часов <...>. И эти игры должны быть из VII блискапов Богоматери, из которых каждый год будет разыгрываться один, и всегда новый, пока не истечет VII лет. А по истечении VII лет снова начнут играть те же VII блискапов. И город Брюссель сделает *een stelling* (помост), на котором игра будет разыгрываться ежегодно»<sup>10</sup>.

Так зародилась традиция исполнения семилетнего цикла брюссельских Блискапов, приуроченных к ежегодному брюссельскому Оммегангу, посвященному чудотворной статуе Девы Марии, находившейся в церкви Саблонской Богоматери. Блискапы исполнялись без перерывов до 1566 г., когда были запрещены кальвинистами.

Между Оммегангом и постановкой Блискапов существовала тесная связь, поскольку организацией процессии и постановкой Блискапов

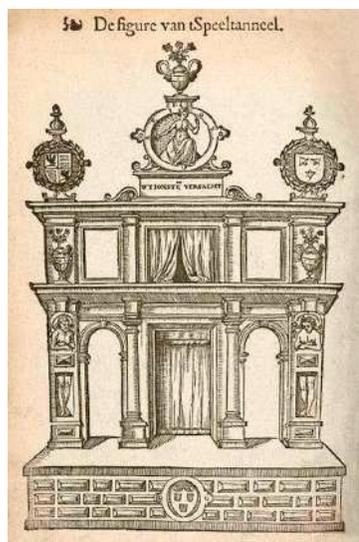


Денис ван Альслот. Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 г.  
Триумф эрцгерцогини Изабеллы. Фрагмент. 1616

с самого начала и в течение долгого времени занималась гильдия арбалетчиков (*kruisboogschutters*). Стрелковые гильдии (*schuttersgilden*), помимо обороны города, тушения пожаров и поддержки правопорядка, участвовали в культурной жизни города, в том числе в подготовке городских праздничных процессий и в представлении города на Торжественных въездах. Соревнования и праздники стрелков сопровождались музыкальными и театральными представлениями. Театральной деятельностью в стрелковых гильдиях в основном занимались их «литературные секции» или «группы ассоциированных членов».

Историк-медиевист Роберт Стейн в статье, посвященной культуре и политике Брюсселя в XV в., в частности, отмечает следующее: «...брюссельская гильдия арбалетчиков состояла из двух подразделений. Уже в 1366 г. упоминается о слиянии группы стрелков и некоторых ассоциированных членов, как это, по-видимому, было и в других стрелковых гильдиях»<sup>11</sup>. В эту ассоциированную группу могли входить как бывшие стрелки, так и ремесленники и редерейкеры. Стейн, опираясь на расчетные записи 1486 г., высказывает предположение, что ассоциированные члены наряду со стрелками принимали участие в постановках Блискапов.

Присутствие редерейкеров среди ассоциированных членов гильдии арбалетчиков, в свою очередь, свидетельствует о тесных контактах



Неизв. гравер по рис. Корнелиса Флориса.  
Сцена Антверпенского ландювела 1561 г.  
1562

между стрелковыми гильдиями и четырьмя брюссельскими палатами редерейкеров: «Книга» (*Den Boeck*), «Фиалка» (*Violette*), «Лилия» (*Lelie*), «Василек» (*Corenbloeme*)<sup>12</sup>. Члены гильдии арбалетчиков, наряду с редерейкерами всех четырех палат, принимали активное участие в организации городских праздничных мероприятий, в том числе в подготовке живых картин<sup>13</sup>.

В свою очередь, включение редерейкеров в «группу ассоциированных членов» гильдии арбалетчиков объясняет, почему в течение длительного периода времени Большая гильдия разыгрывала семилетний цикл Блискапов «своими силами». Тем не менее, в 1559 г., когда настала очередь седьмой радости Богоматери – это смерть и Вознесение Марии, – арбалетчики обратилась за помощью к фактору<sup>14</sup> палаты «Василек» Франсу ван Баллаеру. Здесь важно отметить, что примерно до 1540 г. существовало строгое правило, согласно которому для вступления в палату «Василек» требовалось стать членом гильдии Святого Себастьяна. Таким образом, тесная связь у редерейкеров из палаты «Василек» была не с гильдией арбалетчиков, а с гильдией лучников. Почему же арбалетчики обратились к фактору палаты «Василек»? Возможно, потому что Ван Баллаер был городским поэтом (т.е. занимал официальную должность), пользовался авторитетом у членов городского совета, а городской совет в свою очередь контролировал деятельность Большой

гильдии по организации Оммеганга и постановкам Блискапов. Кроме того, речь идет о 60-х гг. XVI в., когда для вступления в палату «Василек» уже не требовалось становиться членом гильдии лучников.

Из семи рукописей Блискапов сохранились только две – Первого и Седьмого, т.е. тексты тех Блискапов, постановками которых занимался Франс ван Баллаер.

Рукописи не являются авторскими, но выполнены одним и тем же переписчиком в середине XV в.<sup>15</sup> Их содержание свидетельствует о том, что автор использовал прежде всего тексты канонических Евангелий и «Золотой легенды» Иакова Ворагинского.

Когда рукописи Первого и Седьмого Блискапов оказались у Ван Баллаера, он сделал в них сокращения и внес дополнения. Так, в текст Первого Блискапа был добавлен список исполнителей с указанием ролей (*de spelerslijst*). Из этого списка, в частности, узнаем, что его брат – Ганс ван Баллаер, вышивальщик по профессии – сыграл одного из ангелов, а сапожник Ганс Леер выступил в роли Архангела Гавриила. В Седьмом Блискапе Ван Баллаер сделал радикальные сокращения – из 1732 стихов вычеркнул более 600, особенно были сокращены гимны (*lofzangen*) Марии<sup>16</sup>, – и добавил несколько указаний в список реквизита (*de gereetscap*)<sup>17</sup>.

Эти дополнения и сокращения свидетельствуют о том, что Франс ван Баллаер руководил постановкой Седьмого Блискапа в 1559 и 1566 гг. и Первого Блискапа в 1560 г. Руководил ли он постановками пяти других Блискапов в период с 1561 по 1565 г. – неизвестно, точнее, не подтверждено документально. Логично предположить, что руководил. Однако если это так, то почему же сохранились рукописи только Первого и Седьмого Блискапов? Куда подевались рукописи остальных Блискапов?

Тот факт, что сохранились только две из семи рукописей, с точки зрения историка нидерландской литературы Барта Рамакерса, не является чем-то исключительным. Источник сообщает: «...большинство игр, представленных в день Оммеганга, ставились гильдиями и братствами, которые сами хранили тексты пьес, в своих помещениях или в церкви, к которой они принадлежали. Пока игры ставились, рукописи были под рукой. Но если игра выходила из употребления, как это случилось с Блискапами после 1566 г., она оказывалась в старой коробке, терялась или была украдена»<sup>18</sup>. Один из издателей рукописей Блискапов, филолог-медиевист Виллем Хендрик Букен считает, что обе рукописи «после прекращения представлений были возвращены в архив

Саблонской церкви»<sup>19</sup>. Заметим, что ни Рамакерс, ни Букен, так же как и другие исследователи, не высказывают никаких предположений о том, что случились с текстами остальных пяти Блискапов. Таким образом, вопрос об их местонахождении до сих пор остается без ответа.

В эпилоге Седьмого Блискапа находим перечисление ежегодно разыгрывавшихся радостей Марии:

«...это последняя игра о семи великих радостях, которые Мария, полная смирения, испытала на земле. Кратко упомянем их еще раз:

Первая была о том, как Бог, имея возвышенное намерение избавить нас от наших страданий, послал Гавриила на землю, чтобы принести ей благословенную весть.

Во второй в рождественскую ночь Он родился от нее, матери и девы, как человек, ради спасения рода человеческого и на злобу дьявола.

Третья радость, конечно же, была о том, как собрались три короля из дальних стран, и все выбрали одну звезду, и как они принесли с собой священные дары.

Ее четвертая радость была столь превосходна и являла собой образец всех остальных радостей, что она не почувствовала ни печали, ни боли, когда увидела Его сидящим в храме.

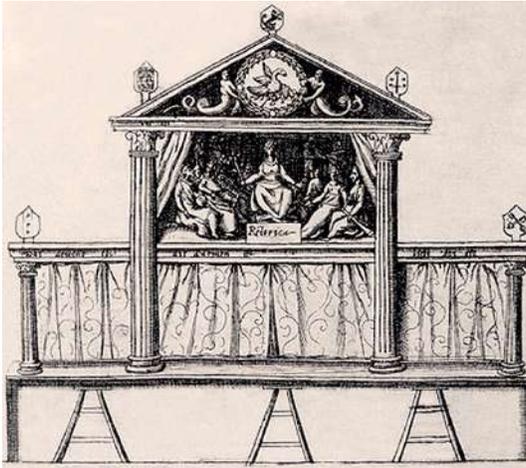
Его воскресение на небесах было немалым событием, это пятое, запомните это хорошенько.

Шестая, если быть кратким, произошла на Пятидесятницу. И поэтому каждый, кто обратил внимание, знает, что эта должна быть седьмой.

Мы надеемся, все будут благодарны за то, что им здесь показали»<sup>20</sup>.

Первый Блискап, как сказано в приведенном эпилоге, был о том, как Бог послал Гавриила на землю к Деве Марии с благой вестью. Однако сцена Благовещения является заключительной, ей предшествуют различные эпизоды, происходившие в аду, в раю, на небесах и на земле, с участием не только библейских, но и аллегорических персонажей, таких как Зависть (*Nijt*), Горестное Страдание (*Bitter Ellende*), Сокровенная Молитва (*Innich Gebet*), Сострадание (*Ontfermicheit*), Истина (*Waerheit*).

Начинается действие в аду. Люцифер и Зависть не в силах смириться с тем, что Бог приблизил к себе человека. Чтобы положить этому конец, посылают Змея в рай искушать Еву запретным плодом. Далее следуют сцены грехопадения и изгнания Адама и Евы из Рая, затем два дьяблерия с участием Люцифера и Зависти, где они празднуют свою победу. В следующей сцене Адам посылает своего сына Сифа в рай узнать, нет ли лекарства от одолевающего его недуга. В раю Ангел вручает Сифу



Неизв. худ. Сцена состязания редерейкеров в Харлеме. 1606

ветку от дерева, с которого был сорван запретный плод, и объясняет, что с помощью этой ветки Адам освободится от своей болезни и получит искупление и что, вернувшись домой, Сиф найдет Адама мертвым, и, когда того положат в могилу, он должен будет посадить ветку под головой Адама – из нее вырастет красивое дерево, благодаря чему Адам в дальнейшем избавится от страданий. Затем действие переносится в преддверие ада, где Адам, Ева, Давид, Иов и другие обитатели преисподней, обеспокоенные своей дальнейшей участью, пребывают в отчаянии, но Исайя успокаивает их, призывая ждать прихода того, кто искупит грехи человечества. Аллегорические персонажи Горестное Стрдание и Сокровенная Молитва посылают Милосердие на небо ходатайствовать о судьбе праведников в аду. Милосердие, защищая праведников, вступает в спор со Справедливостью. Отец, Сын и Святой Дух с помощью Истины приходят к утешительному для праведников решению. В последующих сценах епископ и священники отказываются от жертвенного агнца, принесенного в храм Иоакимом, потому что его бездетность они истолковывают как наказание, посланное Богом; Иоаким от позора бежит в пустыню, но возвращается после посещения ангела и воссоединяется с Анной у Золотых Ворот, затем сообщает священникам о рождении Марии. Действие продолжается представлением Марии в храме, ее браком с Иосифом и завершается сценой Благовещения.



Питер Балтен. Крестьянская ярмарка с представлением фарса.  
Фрагмент. Ок. 1570

Центральными событиями Седьмого Блискапа являются смерть и Вознесение Богоматери. В отличие от Первого Блискапа, в нем не принимают участия аллегорические персонажи. В первой сцене Иоанн приводит Марию в свой дом у подножия горы Сион и отправляется проповедовать. Далее происходит разговор между евреями, осуждающими стремление Богоматери посещать места в Иерусалиме, связанные с последними днями земной жизни Иисуса. Они решают после смерти Богоматери сжечь ее тело, а пепел развеять. Мария страстно молится Богу, чтобы он взял ее на небо, после чего является ангел с благой вестью о согласии Бога. Чудесным образом Иоанн, а затем и другие апостолы, за исключением Фомы, собираются в доме Марии. Она объявляет апостолам о своей скорой смерти и прощается с каждым из них. Люцифер посылает двух чертей искушать и мучить Богоматерь на смертном одре, но Архангел Михаил, охраняющий дом Марии, их прогоняет. Затем следуют сцены смерти Марии, принятие ее души Богом, после чего апостолы в похоронной процессии несут тело Марии к могиле в долине Иосафат, а иудеи, приводя в исполнение свою угрозу, пытаются завладеть телом, но, дотронувшись до гроба Богоматери, слепнут, и руки их «отпадают». (После этой сцены в рукописи отсутствует 350 строк, вероятно, содержащих сцену Вознесения Марии.) В следующем эпизоде появляется прибывший с опозданием Фома. Он сообщает, что по дороге встретил

ангела, который ему обо всем рассказал. Апостолы отправляются к могиле Марии, но находят там только одежду Богоматери. Действие завершается тройным хвалебным гимном, который произносят апостолы Иоанн, Петр и Андрей.

С момента первых публикаций рукописей историки средневековой нидерландской литературы пытаются выяснить, в каком году началось представление Блискапов. Поводом для развернувшейся дискуссии послужили строфы 9–10 и 41–44 в прологе Первого Блискапа, где упоминается брак Карла Смелого, последнего герцога Бургундии из династии Валуа. Одни исследователи придерживаются мнения, что речь идет о браке Карла Смелого с Екатериной Французской, т.е. о первом из трех браков герцога, и из этого заключают, что постановки Блискапов начались в 1441 г.; другие ведут отсчет от городского указа 1448 г., учредившего исполнение семилетнего цикла Блискапов<sup>21</sup>.

Другой спорный вопрос, до сих пор вызывающий интерес исследователей, – на какой сцене разыгрывались Блискапы? Уточним: каким образом была устроена сцена Блискапов и существовала ли преемственность, были ли общие установки в оформлении сцены Блискапов и декорированных повозок процессии Оммеганга?

Никакой информации о сцене Блискапов в период с 1448 по 1566 г. не сохранилось<sup>22</sup>, за исключением нескольких записей, заслуживающих, с нашей точки зрения, пристального внимания.

Так, в пятом пункте указа городского совета Брюсселя от 20 февраля 1448 г. среди прочего сказано: «...город Брюссель сделает *een stellinge*, на котором игра будет разыгрываться ежегодно»<sup>23</sup>. Одно из основных значений средненидерландского *stellinge* (*stellagies*, *stellagie*) – помост или подмостки. Этот помост устанавливали каждый год на Гроуте-Маркт перед ратушей.

В книге расходов за 1486 г. содержится любопытная запись: «Четырем трубачам этого города, четыре вечера игравшим во время перерывов перед фасадом ратуши и на игровом доме нашей Богоматери, заплатить 10 s. gr.»<sup>24</sup> Почти идентичные статьи расходов встречаются в расчетных записях за 1497, 1501 и 1502 гг.<sup>25</sup> С учетом семилетнего цикла постановок речь идет о Четвертом, Первом, Пятом и Шестом Блискапах.

Отсутствие в записях за разные годы каких-либо уточнений по поводу «игрового дома» (*speelhuys*) позволяет предположить, что по крайней мере до начала XVI в. его строение не менялось. Упоминание «игрового дома нашей Богоматери» позволяет сделать еще одно

предположение: были и другие «игровые дома». В свою очередь обязательство городского совета сделать помост для ежегодных представлений Блискапов позволяет высказать предположение о том, что Блискапы разыгрывались на помосте с несколькими «игровыми домами».

В научной литературе, посвященной нидерландскому средневековому театру, исследователи высказывают различные суждения об устройстве сцены брюссельских Блискапов<sup>26</sup>.

Так, например, Виллем Букен считает, что представления Блискапов проходили на «сцене с домиками» (*huisjes-toneel*) и для постановок всех Блискапов использовалась одна и та же сцена<sup>27</sup>. Подобной точки зрения придерживаются Ван Дейк и Рамакерс: «Скудные данные рукописей и архивов указывают на то, что представление проходило на удлиненном помосте с различными беседками (*mansions*): на сходство с французской сценой»<sup>28</sup>. Согласно Герману Плею, для представления блискапов на Гроде-Маркт возводился *speelhuys*<sup>29</sup>.

Вим Хуммелен считает, что до 1559 г., пока арбалетчики не обратились к Франсу ван Баллаеру, постановки Блискапов происходили на симультанной сцене, характерной для средневекового мистериального театра, но, как только Блискапы стали разыгрывать редерейкеры, они перешли на «свою сцену», т.е. стали использовать сцену ландювелов. «Возможно, ввели и привычную им мизансцену. Действие разворачивалось на фоне фасада с несколькими проемами (закрывающимися занавесками), которые давали доступ к компартиментам»<sup>30</sup>. Для подтверждения своей гипотезы Хуммелен указывает на инструкции Франса ван Баллаера, оставленные им в рукописи Седьмого Блискапа относительно открытия или закрытия неба (одного или нескольких), ада и дома Марии, а также относительно использования живых картин, расположенных в компартиментах. В качестве еще одного аргумента в пользу того, что Ван Баллаер ввел в постановки Блискапов мизансцены, характерные для театра редерейкеров, Хуммелен ссылается на слово *inne* в сценических указаниях Ван Баллаера (например *dapostelen wat inne*, т.е. «апостолы внутри»), отмечая, что «слово *inne* (иногда *binnen*) типично для редерейкеров в качестве ориентира на место за фасадом и для указаний относительно входа и выхода»<sup>31</sup>.

Попробуем разобраться, в какой степени сценическая практика редерейкеров могла повлиять на постановки Блискапов. Сохранилось три изображения сцены редерейкеров, предназначенной для конкурсных состязаний. Две из них – сцены ландювелов<sup>32</sup> в Генте (1539)



Корнелис Корт по рис. Франса Флориса. Риторика.  
Серия «Семь свободных искусств». Фрагмент. 1656

и Антверпене (1561) – представляют двухэтажное строение с архитектурно оформленным сценическим фасадом, верхний этаж имеет внутренние отделения – компартименты – для показа живых картин. Однако подобную двухэтажную сцену-фасад ландювелов Гента и Антверпена вряд ли можно рассматривать в качестве возможного варианта для представления Блискапов. Прежде всего, необходимо учитывать статус мероприятий – сцены этих ландювелов предназначались для конкурса палат редерейкеров из разных городов, – а также характер пьес, которые на них исполнялись, – эсбатементов и зиннеспелен<sup>33</sup>, написанных специально для конкурса. Исполнение зиннеспелен предполагало демонстрацию живых картин, поэтому сцена должна была иметь внутренние компартименты, закрытые до определенного момента занавесками.

Сцена в Харлеме (1606), предназначенная для конкурсных состязаний редерейкеров северных провинций Нидерландов, не имеет отношения к масштабным ландювелам южных провинций – отсюда ее скромные размеры и скромное оформление, несмотря на наличие верхнего компартимента в центральной части, необходимого для показа живых картин. В. Хуммелен совершенно справедливо отмечает, что харлемская сцена «наиболее близка к повседневной реальности редерейкеров, за исключением того, что верхний этаж отсутствовал, когда в нем не было необходимости»<sup>34</sup>.

Если мы сравним различные изображения театральных постановок редерейкеров, то увидим, что двухуровневую сцену они использовали лишь в исключительных случаях. Представления, которые они разыгрывали на ярмарках и городских праздниках, проходили на установленном на бочках и кóзлах прямоугольном деревянном помосте, большую часть которого занимала матерчатая палатка, сооруженная с помощью четырех шестов. Ее передняя часть была снабжена занавесками, сценическое действие разворачивалось непосредственно перед палаткой. В постановках подобного рода не предполагалась демонстрация живых картин, а значит, не нужна была и внутренняя сцена и тем более второй этаж. Ее отсутствие является основной характеристикой того типа сцены, который английский историк театра Ричард Саузерн назвал *booth stage*<sup>55</sup>, т.е. сценой-палаткой (или сценой-кабинкой).

Таким образом, редерейкеры, во-первых, разыгрывали свои пьесы, в зависимости от их содержания и предназначения, на сценах разного типа: использовали сцену-палатку или сцену-фасад; во-вторых, вряд ли могли приспособить сцену-фасад (т.е. сцену ландювелов) для постановок Блискапов.

В поисках ответа на вопрос, какой была сцена Блискапов, необходимо учитывать еще одно важное обстоятельство – традицию постановок Блискапов, сложившуюся до того, как они «попали в руки редерейкеров». Как уже отмечалось, согласно городскому указу 1448 г., Блискапы должны были разыгрываться на одном и том же помосте. Отсутствие других указов или записей в расходных книгах, имеющих отношение к изменениям сцены Блискапов, позволяет предположить, что она кардинально не менялась на протяжении всей истории их постановок<sup>56</sup>.

Исполнительская традиция редерейкеров также не могла принципиально изменить строение и оформление сцены Блискапов в тот короткий период (с 1559 по 1566 г.), когда их постановками занимался фактор палаты «Василек» Франс ван Баллаер, поскольку существовала «родовая» связь между Блискапами и площадной мистериальной сценой.

По своей структуре и содержанию Блискапы близки Страстным и Пасхальным действиям, а также сводным мистериям, включающим события Ветхого и Нового Завета. Однако сцена площадной мистерии различных европейских стран содержит ряд характерных отличий. Так, в Англии библейские события традиционно разыгрывались на педжентах – декорированных двухэтажных повозках, располагавшихся



Юбер Кайо. Сцена Валансьенской мистерии Страстей (1547).  
Рисунок 1577 г. Фрагмент

на площади. В немецкоязычных и франкоязычных странах сложилась иная традиция. Планы двух дней игры Люцернского Пасхального действия (1583), набросок к постановке Донауешингенского Страстного действия в Филлингене (вторая половина XVI в.) и общий вид сцены Валансьенской мистерии Страстей (1547)<sup>37</sup> наглядно демонстрируют различные варианты устройства симультанной мистерияльной сцены с «домиками», либо находившимися на помосте, либо установленными непосредственно на площади друг напротив друга или рядом друг с другом. Согласно определению немецкого историка театра Ханса Киндермана, люцернский и филлингенский наброски являются примером «кубической сцены», а общий вид сценического помоста на рисунке к постановке Валансьенской мистерии Страстей – пример фронтальной или «плоской сцены»<sup>38</sup>.

Устройство «игровых домов» Блискапов, их расположение на помосте рядом друг с другом, с учетом тесных контактов между фламандскими и французскими городами, указывают на сходство нидерландской мистерияльной сцены с французской. О приверженности фламандцев, и, в частности брюссельцев, французской театральной традиции свидетельствует также участие в «небесных сценах» одних и тех же аллегорических персонажей. Так, в Мистерии Страстей парижского поэта, музыканта и священнослужителя Арну Гребана, созданной около 1450 г., «действуют пять “прекрасных дам” – аллегии Милосердия, Справедливости, Истины, Мира и Мудрости, окружающие Господа Бога



Неизв. худ. Декорированная повозка со сценой Вознесения Богоматери.  
Лувенская процессия 1594 г.

(эти постоянные персонажи французских мистерий)»<sup>39</sup>. В Валансьенской мистерии Страстей встречаем Истину и Молитву. В Первом Блискапе у престола Бога-Отца помимо Сокровенной Молитвы находятся такие аллегорические персонажи, как Милосердие, Истина, Справедливость.

В качестве подтверждения того, что традиции нидерландской мистериальной сцены близки французскому образцу, можно высказать еще одно предположение. Согласно тексту нидерландской пьесы XV в. «Игра о Пяти разумных и Пяти неразумных девах» (*Het Spel van de Vvroede ende van de V dwaeze Maegden*), для ее постановки были необходимы десять домов. Вероятно, во время представления они располагались на сценическом помосте рядом друг с другом, подобно тому, как это выглядит на рисунках Юбера Кайо к Валансьенской мистерии Страстей. Схожего мнения придерживается и Леендертц: «Слева направо сначала располагалось небо, затем дома мудрых дев. В середине находился большой вход, за которым следовали дома неразумных Дев, а ад занимал край правой стороны. Все было закрыто занавесками, кроме, вероятно, ада. <...> Когда открывались рай, ад или маленький домик, можно было видеть достаточно из того, что в них разыгрывалось»<sup>40</sup>.

С нашей точки зрения, распоряжение о постройке помоста в городском указе 1448 г., упоминание «игрового дома нашей Богоматери» в расчетных записях 1486 г. и приверженность нидерландской

мистериальной сцены французской традиции позволяют прийти к заключению, что брюссельские Блискапы на протяжении всего периода постановок, включая участие Франса ван Баллаера и редерейкеров палаты «Василек», разыгрывались на помосте с различными «игровыми домами» (*speelhuys*).

Возникает вопрос: как выглядели, насколько были вместительными и каким образом располагались эти «игровые дома» на сценическом помосте?

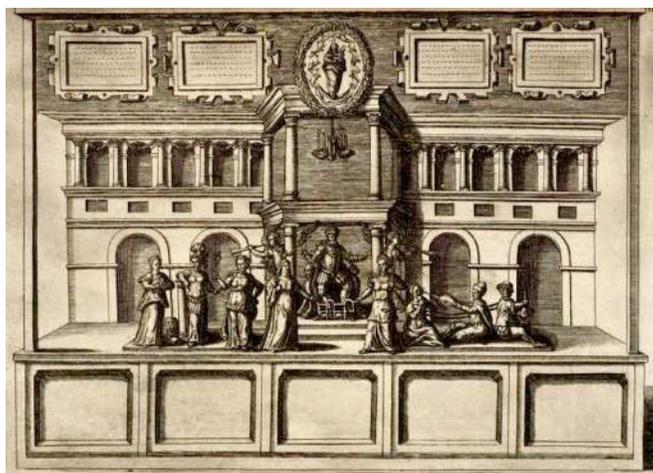
В Первом Блискапе участвуют сорок два говорящих персонажа, ангелы на небе, черти в аду. Праотцы, музыканты. В Седьмом – тридцать два говорящих персонажа, ангелы на небе, черти в аду, музыканты. Количество ангелов, чертей и музыкантов в текстах рукописей не указано. Согласно традициям мистериальной постановки, все исполнители должны были находиться на сцене и не покидать ее до конца представления. Подобное правило должно было соблюдаться и во время показа Блискапов.

Основные места действия Первого Блискапа: рай, небо, ад, дом Адама, дом Иоакима и Анны, храм, комната Марии. Многие сцены разыгрывались перед адом, раем, домом Адама, храмом.

В Седьмом Блискапе три основных места действия: дом Марии, небо, ад, но сцены разыгрываются также перед адом, у могилы Богоматери, не указано, где происходит разговор евреев, сцена похоронной процессии Богоматери. Остается непонятным, как был представлен город Эфес, где Иоанн читал проповедь, и Иерусалим со святыми местами, которые посещала Мария.

Однако то обстоятельство, что большая часть сцен Первого и Седьмого Блискапов разыгрывалась вне «игровых домов», никак не умаляет значение «игрового дома» как важного элемента оформления сцены Блискапов.

Виллем Куйпер и Роберт Ресорт высказывают не лишнее основное предположение: «У музыкантов и певцов была своя сцена, а может быть, даже и не одна»<sup>41</sup>. На миниатюре Жана Фуке «Мученичество Святой Аполлонии» из «Часослова» Этьена Шевалье (ок. 1450), имеющей непосредственное отношение к постановкам французских мистерий, музыканты находятся в одном из отделений сценического помоста. На одном из рисунков Юбера Кайо, иллюстрирующих рукопись Валансьенской мистерии Страстей (шестой день постановки), также видим музыкантов в отдельном «домике».



Неизв. худ. Живая картина. Торжественный въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского в Брюссель в 1594 г. 1594

Сведения о том, как выглядели «игровые дома» на сцене Блискапов, были они большими или маленькими, одноэтажными или двухэтажными, открытыми со всех сторон или только с одной, из текстов рукописей можно почерпнуть в самой незначительной степени.

Из всех «игровых домов» Первого и Седьмого Блискапов наибольший интерес с точки зрения устройства представляют небо и дом Марии.

Заметим, что в Первом Блискапе действие разворачивается не только на небе, но и в раю. Подобное обстоятельство характерно для представлений сводных мистерий, включающих события Ветхого и Нового Завета, где небо – место обитания Бога и ангелов, а рай-сад – место грехопадения Адама и Евы. Из текста рукописи сложно составить полное представление о том, как выглядел рай-сад на сцене Блискапов, но, опираясь на традиции мистерийных постановок, можно утверждать, что в его оформлении присутствовало дерево, с которого Ева срывала яблоко.

Не менее сложно представить, как выглядело на сцене Блискапов небо. Для немецко- и франкоязычных площадных мистерий позднего Средневековья характерно несколько видов его оформления. Так, из текста ремарки Донауэшингенского Страстного действия следует, что небо изображалось с помощью помоста, окруженного с трех сторон приставными лестницами, на которых сидели ангелы. На помосте стояли два трона: на одном сидел Бог Отец, другой оставался пустым до сцены

Вознесения Христа. Иисус «возносился» на небо, поднимаясь по ступеням лестницы, после чего занимал предназначенный ему трон. Небо Люцернского Пасхального действия находилось на высоком помосте, установленном непосредственно у фасада дома, украшенного эркерами и башенками, и изображалось с помощью нескольких деталей оформления: «золотисто-медный круг солнца, занавешивался голубым занавесом и дополнялся двумя голубыми полотнищами с рисованными облаками»<sup>42</sup>. С левой стороны к помосту вела лестница. Небо Валансьенской мистерии, согласно рисунку Юбера Кайо, где оно обозначено как «Рай» (*Paradis*), находилось на плоской крыше «беседки», нижнее отделение которой обозначено как «зал» (*salle*).

Небо брюссельских Блискапов, вероятнее всего, находилось непосредственно на «игровом доме», как в Валансьенской мистерии Стратей. Подобное предположение позволяют сделать, прежде всего, ремарки и реплики персонажей Первого и Седьмого Блискапов.

В Первом Блискапе Сокровенная Молитва, отправляясь к престолу Бога, говорит: «Я проделаю отверстие в небе своим сверлом со всей силой, что есть во мне»<sup>43</sup>. Из этого следует, что предыдущая сцена должна была разыгрываться на первом этаже двухэтажного строения, т.е. «под небесным полом». Сокровенная Молитва, вероятно, взбиралась на небо по приставной лестнице. По поводу «отверстия в небе» Хуберт Эндеполс высказал предположение: «Место, где в небе будет просверлено отверстие, это, вероятно, занавес, закрывающий небо»<sup>44</sup>. Не совсем понятно, что конкретно в данном случае имеется в виду, но можно предположить, что «отверстие» было определенным образом замаскировано и его целостность в нужный момент «разрушалась» без особых усилий.

Ремарки Седьмого Блискапа свидетельствуют о том, что небо большую часть действия было закрыто занавесками и открывалось только тогда, когда разыгрывались сцены с участием небесных персонажей. Так, например, в одной из них сказано: «Тем временем откроются небеса, где восседает Бог, который скажет ангелу Гавриилу»<sup>45</sup>. Ремарка с указанием «Здесь Бог будет говорить, сверху или снизу, как будет угодно, со своим небесным воинством»<sup>46</sup> позволяет предположить, что небо могло занимать отдельный «игровой дом», где Бог «восседал» буквально на крыше «дома» (как на рисунке Юбера Кайо), в то время как ангелы и «небесное воинство» находились в нижней части строения, или же престол Бога находился на возвышении, окруженном ангелами внутри строения. Отсюда и рекомендации «Бог будет говорить сверху или снизу».



Сцена Валансьенской мистерии 1547 г.  
Реконструкция по рисунку Юбера Кайо  
1577 г. Деталь

Франс ван Баллаер в 1559 г. в списке реквизита рукописи Седьмого Блискапа сделал запись: «все три неба открыты». Почему «три неба»? Сколько небес было до того, как Ван Баллаер стал руководить постановкой Седьмого Блискапа? Для кого они предназначались? В. Букен, высказал предположение, что «одно для Бога, одно для ангелов и одно для других небесных существ, включая мучеников и исповедника..., а также блаженных, которые приветствуют Марию на небесах»<sup>47</sup>. С точки зрения Б.А.М. Рамакерса, запись Ван Баллаера означает только следующее: «... на втором этаже за задней ширмой должны быть доступны три игровых компартамента. Такое же количество расположено этажом ниже, на том же уровне, что и передняя сцена». Исследователь отмечает: «[Поскольку небо] было очень оживленным местом – там также ангелы пели и играли на органе, Ван Баллаеру было недостаточно одного неба»<sup>48</sup>. Другими словами, Рамакерс считает, что изначально в постановках Блискапов было задействовано одно небо, а Франс ван Баллаер добавил еще два. Заметим, однако, указание «все три неба открыты», означает только то, что для Ван Баллаера важно было, чтобы небеса оставались открытыми во время всего действия, из него не следует, что он ввел дополнительные небеса.

Для того, чтобы разобраться, сколько небес было на сцене Блискапов, где они располагались и как выглядели, необходимо обратиться

к устройству дома Марии. В исследованиях историков средневековой нидерландской литературы, посвященных анализу текстов рукописей Блискапов и их постановкам, по поводу дома Марии существует две точки зрения. П. Леендертц пишет так: «...маленький домик Марии стоял совершенно свободно и был закрыт со стороны, обращенной к зрителям, занавеской, так что, когда она была отдернута, как в стихе 1299, можно было заглянуть внутрь. С правой стороны была дверь, в которую постучал Иоанн и которую можно было открыть. Хотя он и называется маленьким домиком, он все же был достаточно большим, чтобы все апостолы и три девы могли стоять вокруг гроба. С левой стороны, сзади или сверху, он был открыт, так что Бог мог говорить с ней с небес»<sup>49</sup>.

Рамакерс высказал предположение, что «комната Марии была средним компартиментом, буквально с отверстием в небе, чтобы мог проникнуть призыв о спасении. Из этого компартимента в Седьмом Блискапе Мария поднимется на небо на механическом подъемнике»<sup>50</sup>.

Прежде всего, необходимо выяснить, было ли небо отдельно стоящим одноэтажным/двухэтажным строением или располагалось на втором этаже одного из «игровых домов». В пользу второго предположения свидетельствует уже упоминавшаяся запись в книге расходов городского совета Брюсселя за 1486 г., относящаяся к постановке Четвертого Блискапа, где речь идет об уплате четырем трубачам за игру на трубе «на доме нашей Богоматери», и подобные статьи расходов за 1497, 1501 и 1502 гг.

Присутствие трубачей «на доме нашей Богоматери», которые сопровождали своей игрой появление небесных персонажей, позволяет предположить, что небо располагалось на втором этаже, т.е. непосредственно на крыше дома Марии. Еще одним доказательством в пользу подобного предположения может служить сцена смерти и Вознесения Марии к престолу Бога, т.е. на небо, где находились Бог отец, Бог сын и ангелы.

В тексте Седьмого Блискапа сцена Вознесения Марии подробно не представлена. О том, что душа Марии возносится, узнаем из отдельных реплик персонажей.

Последние слова Марии: «Мой дух хочет уйти», – далее ремарка: «Здесь она умирает»<sup>51</sup>. Петр призывает молиться и славить Господа: «Он хочет забрать нашу дорогую подругу; / Ее душа возносится на небеса»<sup>52</sup>. После слов Петра следует ремарка: «Здесь все апостолы преклоняют колени, как будто произносят молитву». Затем слова Бога: «Приветствую тебя, Благословенная избранница...»<sup>53</sup>

Рамакерс, как было отмечено, считает, что из своей комнаты «Мария поднимается на небо на механическом подъемнике». Однако реплики персонажей и последовательность сценических событий позволяют предположить, что через потолок дома Марии на небо поднимали не исполнителя роли Богоматери, а изображение Девы Марии в сияющей мандорле. Следует заметить, что опыт подъема деревянных скульптур (голубя или Христа) через «Дыру Святого Духа» (или «Дыру Пятидесятницы») в церкви во время праздничной службы или церковной инсценировки существовал на протяжении всего Средневековья.

Кроме того, в описании повозок Оммеганга 1549 г., принадлежащем Хуану Кристобалю де Эстрелья, сказано: «Последняя колесница представляла Успение Марии. Это была очень красивая девушка, одетая в белый атлас, окруженная сонмом ангелов, которые пели очаровательные песни и поднимали Марию в воздух»<sup>54</sup>. Скорее всего, здесь так же «поднимали в воздух» не исполнителя, а изображение Марии. На картине Дениса ван Альслота, запечатлевшего брюссельский Оммеганг 1615 г., повозка со сценой Вознесения отсутствует. Однако декорированную колесницу, на которой «Успение Марии» представлено в виде живой картины, находим в серии рисунков Лувенской процессии, посвященной Богоматери<sup>55</sup>. Согласно этому рисунку, поднимали изображение Богоматери.

Таким образом, можно предположить, что дом Богоматери и небо на сцене Блискапов – это один «игровой дом», а именно – двухэтажное строение, где в нижней части находилась «комната Марии», т.е. дом Богоматери, а в верхней, на крыше, – престол Бога в окружении ангелов, т.е. небо. Возможно, именно потому что двухэтажное строение включало два места действия, в рукописи Седьмого Блискапа слово «дом» относительно местопребывания Марии употребляется только один раз, в остальных случаях – «комната Марии». И верхний, и нижний этажи должны были закрываться занавесками со стороны, обращенной к зрителям. Такой «игровой дом» должен был иметь устойчивую конструкцию и быть вместительным. В Седьмом Блискапе в доме Марии находилась кровать, на которой она умирала, одновременно присутствовали одиннадцать апостолов, не покидавшие дом Богоматери с момента встречи с Марией и до ее погребения, а также три Девы.

Из ремарок и реплик персонажей Седьмого Блискапа узнаем также, что в доме Богоматери была дверь, в которую стучал Иоанн, а затем и апостолы:



Мастер Легенды о Св. Екатерине.  
Эпизоды из жизни императрицы  
Екатерины. Ок. 1470–1500

*«Здесь приходят два ангела, которые окутывают Святого Иоанна в одежду, похожую на облако. Покрыв его таким образом, они принесут его к двери Марии; или каким-то другим способом, что лучше подойдет. Здесь апостолы соберутся в облаке перед дверью Марии и будут весьма изумлены.*

Иоанн: <...> Я постучу в дверь.

Мария: Кто там стучит! Во имя Господа, друг, если ты хочешь войти, скажи, кто ты?»<sup>56</sup>

Каким образом изображалась дверь в доме Марии – неизвестно, но вполне вероятно – с помощью занавески. Если учитывать, что занавески являются характерной деталью оформления мистериальной сцены в целом, то такое предположение имеет основание.

В поисках возможных вариантов того, как могло выглядеть двухэтажное строение с комнатой Марии внизу и небом наверху, привлекает внимание одна из иллюстраций памятной книги, посвященной Радостному вступлению эрцгерцога Эрнста Австрийского в Брюссель в 1594 г. Среди изображений нескольких живых картин, представленных в «игровых домах» различной конструкции, встречается также изображение одного «дома», который выделяется наличием двухэтажного павильона, окруженного на уровне второго этажа аркадой. В. Хуммелен указывает на то, что данный «игровой дом» принадлежал палате «Венок Марии», о чем свидетельствует герб палаты, расположенный в верхней части



Мастер легенды о Св. Варваре. Сцены из жизни Св. Варвары (часть триптиха).  
Ок. 1480

строения. Исследователь приходит к выводу, что необычная форма сцены, как и «финансовые договоренности, согласованные с городскими властями относительно вклада палат в Радостные вступления, позволяют предположить, что и в этом случае мы имеем дело не с фрагментом эфемерной архитектуры, а с собственной сценой палаты, на которой также даются представления в других случаях»<sup>57</sup>.

Однако подобное предположение, с нашей точки зрения, нуждается в более развернутой и убедительной аргументации, поскольку остается непонятным, какие пьесы из своего репертуара редерейкеры могли разыгрывать на сцене этого «игрового дома».

Нельзя не заметить, что структура данного павильона созвучна строению «беседки» Валансьенской мистерии Страстей и вполне соответствует устройству рассмотренного нами двухэтажного «игрового дома» из Седьмого Блискапа, предположительно объединявшего два места действия – небо и дом Богоматери.

В этой связи возникает вопрос: был ли этот «игровой дом» с двухэтажным павильоном возведен специально для брюссельского Радостного вступления эрцгерцога Эрнста Австрийского и именно для той живой картины, которая в нем представлена, или он был заимствован из арсенала строений, оставшихся от оформлений предыдущих Радостных вступлений?

Если этот «игровой дом» был сооружен специально для той живой картины, которая в нем представлена на иллюстрации, то почему не был задействован второй этаж павильона и верхняя аркада? Кроме того, количество персонажей живой картины не соотносится с размером «игрового дома». Несоответствие живой картины и необычной формы сцены очевидно. Возможно, в нем планировалось представить более масштабную живую картину, причем иного содержания, для чего и понадобились верхняя аркада и павильон, но по каким-то причинам, возможно, финансовым, планы изменились, ведь по сравнению с другими «игровыми домами» он совсем не украшен. Выскажем предположение, что в его конструкции мог быть использован двухэтажный «игровой дом», сохранившийся от постановок Блискапов, запрещенных в 1566 г. Если так, то двухэтажный павильон «игрового дома» для живой картины Радостного вступления эрцгерцога Эрнста Австрийского в Брюссель в 1594 г. изначально был сооружен для представлений Седьмого Блискапа, т.е. являлся тем самым «игровым домом», на первом этаже которого находился дом Богоматери, а на втором – небо.

С учетом того, что семилетний цикл постановок брюссельских Блискапов повторялся снова и снова в течение более ста лет, можно также предположить, что был определенный набор «игровых домов», использовавшихся для представлений всех семи Блискапов. Как уже было отмечено, мы не располагаем сведениями о том, как выглядели «игровые дома», установленные на помосте Блискапов, и как выглядел сам помост. Точнее, нет их описаний в сохранившихся письменных источниках. Но обращение к произведениям изобразительного искусства XV–XVI вв. – картинам и гравюрам, миниатюрам Молитвенников и Часословов, где сцены с участием библейских и исторических персонажей представлены в различного вида «домиках» и «беседках», – дает обширный материал для поиска возможных примеров визуального ряда. Анализ подобного рода иконографии в связи с изучением сцены Блискапов представляется весьма перспективным<sup>58</sup>. В качестве информации для размышлений в этом направлении приведем всего несколько примеров, а именно: картины неизвестных художников, работавших в Брюсселе или его окрестностях в последней четверти XV в., на рубеже XV–XVI вв. и в первой трети XVI в., такие как «Святая Екатерина спит с учеными» Мастера Видения Святой Гудулы, «Эпизоды из жизни императрицы Екатерины» Мастера Легенды о Святой Екатерине, «Сцены из жизни Святой Варвары» Мастера Легенды о Святой Варваре,



Бернард ван Орлей. Алтарь Св. Фомы и Матфея.  
Центральная часть триптиха. Ок.1515–1520

«Воскресение» Мастера Бейгемского алтаря, а также картины Бернарда ван Орлея, придворного художника императора Карла V, «Рафаэля Нидерландов», как назвал его Альбрехт Дюрер, и прежде всего – центральную часть триптиха «Алтаря Святых Фомы и Матфея». На всех перечисленных картинах видим различного вида «домики» и «беседки». Безусловно, речь в данном случае не идет о прямом влиянии, которое могли оказать представления Блискапов на живопись XV–XVI вв., но было бы неверным и игнорировать многовековую театральную практику средневековой сцены.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы.

Для изучения постановок брюссельских Блискапов принципиальное значение имеет уточнение типа сцены, на которой разыгрывались семь радостей Марии, поскольку каждый из трех типов сцены, характерных для театральной практики Нидерландов XV–XVI вв., а именно помост с «домиками», сцена-палатка, сцена-фасад, имеет свои особенности, диктующие те или иные приемы постановки, т.е. те или иные мизансцены, детали оформления, наличие/отсутствие машинерии и пр.

Блискапы с момента учреждения семилетнего цикла постановок в 1448 г. и до запрета представлений в 1566 г. разыгрывались на помосте

с «игровыми домами», которые являлись основным элементом оформления сцены Блискапов.

Именно в этом направлении следует вести изучение сцены Блискапов и ее связей с «игровыми домами» живых картин декорированных повозок брюссельского Оммеганга.

- <sup>1</sup> За неимением в отечественном театроведении термина, аналогичного среднидерландскому *speelhuys*, в статье используется его дословный перевод на русский язык – «игровой дом».
- <sup>2</sup> *Serrure Constant Philippe and Blommaert Philip Marie*, eds. // *Kronyk van Vlaenderen*, Gent, 1839–1840, vol. 2. P. 219.
- <sup>3</sup> Название Радостное вступление (нид. *Blijde Intrede*, *Blijde Inkomst* или *Blijde Intocht* – от нид. *blij* – веселый, радостный) характерно для Торжественных въездов в город принцев, императоров, королей, статхаудеров, которые устраивались, в основном, в провинциях Южных Нидерландов. Этот термин использовался в разного рода текстах с XIV до XVII в. включительно.
- <sup>4</sup> Брюссельская гильдия арбалетчиков называлась также Большой гильдией (нид. *Grote Gulde*), ее покровителем был Святой Георгий. Кроме арбалетчиков в Брюсселе существовали еще две стрелковые гильдии: лучников, покровителем которой был Святой Себастьян, и аркебузирова, ее покровителем был Святой Христофор.
- <sup>5</sup> Редерейкеры (нид. *rederijkers*, от лат. *rhetorica*, т.е. искусство красноречия) – участники палат редерейкеров (нид. *rederijkerskamer*), любительских объединений горожан, где они занимались стихосложением, театральными постановками. Редерейкеры принимали активное участие в организации городских праздничных мероприятий.
- <sup>6</sup> Хуан Кристоаль Кальвете де Эстрелья (1520–1593) – испанский гуманист, историк, поэт, служивший при дворах императора Карла V, а затем и Филиппа II, автор нескольких описаний путешествий испанских первооткрывателей и конкистадоров, имел официальный титул «хронист Индий».
- <sup>7</sup> В данном случае «дочь» (в тексте описания *jonge dochter*) означает юный возраст исполнительницы, представлявшей в этой сцене Деву Марию.
- <sup>8</sup> Цит по: *Leendertz P.* (ed.), *Middelnederlandsche dramatische poëzie*. Leiden,

- [1899–1907]. Bijlage VII. De groote ommegang te Brussel. P. 493–494.  
Здесь и далее переводы текстов со средне-нидерландского и современного нидерландского языка сделаны автором статьи.
- <sup>9</sup> Эрцгерцогиня Изабелла поручила своему придворному художнику Денису ван Алслоту запечатлеть праздничные торжества, проходившие в течение нескольких дней в серии из восьми картин, однако написано было шесть, а сохранились четыре. В настоящее время две находятся в музее Прадо в Мадриде, две в музее Виктории и Альберта в Лондоне. Картина с изображением декорированных повозок процессии Оммеганга находится в музее Виктории и Альберта.
- <sup>10</sup> *Stein Robert*. Cultuur en politiek in Brussel in de vijftiende eeuw. Wat beoogde het Brusselse stadsbestuur bij de annexatie van de plaatselijke Ommegang? In: Pleij Herman (e.a.). *Op belofte van profijt*. Prometheus, Amsterdam 1991. P. 242. ([https://www.dbnl.org/tekst/plei001opbe01\\_01/plei001opbe01\\_01\\_0013.php](https://www.dbnl.org/tekst/plei001opbe01_01/plei001opbe01_01_0013.php).)
- <sup>11</sup> *Ibid*. P. 236. Стейн также отмечает, что терминология XV в., касающаяся стрелков и ассоциированных с ними членов, не совсем ясна. Количество ассоциированных членов строго не регламентировалось, ими могли быть как бывшие стрелки, так и ремесленники, и редерейкеры. К ним предъявлялось лишь несколько требований: они должны были быть гражданами Брюсселя, соблюдать дресс-код гильдии и платить вступительный взнос. Подробнее см.: *Stein Robert*. *Op. cit* P. 231.
- <sup>12</sup> В сохранившихся документах палата редерейкеров «Книга» упоминается с 1401 г., «Фиалка» и «Лилия» – с 1470 г., «Василек» – с 1477 г. В 1507 г. «Фиалка» и «Лилия» объединились в палату «Венок Марии Семи Скорбей» (*Mariacransken van den Zeven Weën*). Создание новой палаты редерейкеров связано с почитанием Богоматери Семи Скорбей. Палата «Венок Марии» основала часовню Семи Скорбей и разыгрывала представления, посвященные сюжету Семи Скорбей Богоматери. Редерейкеры этой палаты не имеют никакого отношения к постановкам брюссельских Блискапов.
- <sup>13</sup> Так, например, за живые картины, подготовленные для Торжественного въезда Максимилиана I в Брюссель в 1486 г., город заплатил четырем палатам редерейкеров и по крайней мере трем различным гильдиям, включая Большую гильдию арбалетчиков. См.: *Duverger J*. *Op. cit*. P. 85; *Ramakers B.A.M*. *Spelen en figuren/ Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam University Press. 1996. P. 180.

- <sup>14</sup> Фактор (*factor*) входил в состав каждой палы редерейкеров, являлся своего рода художественным руководителем, к его основным обязанностям относилось сочинение текстов, предназначенных для исполнения, и подготовка театральных представлений.
- <sup>15</sup> В настоящее время рукописи Первого и Седьмого Блискапов хранятся в Королевской библиотеке Альберта I в Брюсселе. Первые издания рукописей появились в 1907 г.: *Kalff G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Tweede deel.* Groningen, 1907. P. 368–369; *Leendertz P.* (ed.), *Middelnerlandsche dramatische poëzie.* Leiden. 1907. P. LXXXVII – XCII. Калфф опубликовал тексты Первого и Седьмого Блискапов, Леендерцц только Седьмого. Оба издания содержат комментарии. В 1973 г. Виллем Хендрик Букен осуществил первую научную публикацию двух рукописей: *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van Onser Vrouwen.* Culemborg, 1973. В 1978 появилось 2-е издание: *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. W.H. Beuken). Tjeenk Willink / Noorduijn, Culemborg 1978 (tweede druk). В 1995 г. тексты Первого и Седьмого Блискапов были изданы на современном голландском языке: *Kuiper W., Resoort R.J.* *Maria op de Markt. Middeleeuws toneel in Brussel.* Amsterdam. 1995.
- <sup>16</sup> Рамакерс считает, что «в 1559 г. к “Васильку” и Ван Баллаеру обратились только на поздней стадии и последний просто торопился. Поэтому он сократил некоторые сцены, особенно длину гимнов. Таким образом, актерам не нужно было заучивать так много текста». Подробнее см.: *Ramakers B.A.M.* Op. cit. P. 46.
- <sup>17</sup> Из этого списка узнаем о реквизите и театральных костюмах, среди которых одна белая альба; волосы Бога и корона; крылья, меч, латы Святого Михаила; белое платье Святого Иоанна; шесть или семь апостольских волос и бород; облачение Иисуса; три или четыре одежды и головы дьяволов; одежда Марии и пояс; пальмовая ветвь; могила; носилки и др. См.: *Leendertz P. (jr.). Middelnerlandsche dramatische poëzie.* 1907. P. LXXXVI. ([https://www.dbnl.org/tekst/leen006midd01\\_01/leen006midd01\\_01\\_0005.php](https://www.dbnl.org/tekst/leen006midd01_01/leen006midd01_01_0005.php).)
- <sup>18</sup> *Ramakers B.A.M.* 5 mei 1448. Begin van de traditie van de jaarlijkse opvoering van een van de zeven Bliscappen in Brussel. Toneel en processies in de late middeleeuwen. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. P. 43. Рамакерс также отмечает, что, в отличие от гильдий и братств, сохранилось гораздо больше текстов игр редерейкеров,

поскольку они поддерживали тесные связи с городским советом, который субсидировал их выступления и оплачивал аренду помещений для заседаний. После упразднения и роспуска палат редерейкеров в 60-е гг. XVI в. собрания их текстов попадали в городские архивы, что обеспечивало лучшую сохранность.

- <sup>19</sup> *Beuken W.H.* (ed.), Op. cit. P. 12.
- <sup>20</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 117.
- <sup>21</sup> См.: *Leendertz P.* (ed.) *Middelnerlandsche dramatische poëzie*. Leiden, [1899–1907]. P. LXXXV. *Eyck P.N., van.* Dierste prologhe van Die eerste Bliscap van Maria. *Tijdschr. voor Ned. Taalen Letterkunde* 58 (1939), p. 240–256. *Kazemier G.* De datering van Die Eerste Bliscap van Maria. *Leuv. Bijdr.* 42 (1952), p. 125–136. *Eeghem W., van.* Brusselse dichters. Brussel, 1958–1963. 5 delen. P. 11. *Mierlo J., van.* De vroegste vertooningen van de Zeven Bliscapen van Maria. *Versl. en Med. Kon. Vl. Ac.* 1942, p. 91–111. *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. W.H. Beuken). Tjeenk Willink / Noorduijn, Culemborg 1978 (tweede druk). P. 17.
- <sup>22</sup> Пожар в Брюссельской ратуше в 1695 г., возникший в результате артиллерийского обстрела Гроте-Маркт французскими войсками во время Девятилетней войны, почти полностью ее разрушил. Большая часть документов, хранившихся в ее архивах, была уничтожена.
- <sup>23</sup> *Stein Robert.* Op. cit. P. 242.
- <sup>24</sup> *Keyser P., de.* *Nieuwe gegevens omtrent Colijn Caillieu (Coellin), Jan de Baertmaker (Smeken), Jan Steemaer (Perchevael) en Jan van den Dale*// *TNTL. Jaargang* 53. 1934. 276.
- <sup>25</sup> *Keyser* 1934, 276. То же в 1497. См.: *Duverger J.* Op. Cit. P. 86.
- <sup>26</sup> Встречается даже версия о трехэтажном помосте, согласно которой исполнители «поднимались или спускались по трем этажам, в зависимости от своей роли». См.: *James.* *De Sevenste bliscap van Maria // Het Belfort. Jaargang* 5 (1890). P. 107–115. P. 108. ([https://www.dbnl.org/tekst/\\_bel002189001\\_01/\\_bel002189001\\_01\\_0068.php](https://www.dbnl.org/tekst/_bel002189001_01/_bel002189001_01_0068.php).)
- <sup>27</sup> *Beuken W.H.* (ed.). Op. cit. P. 24.
- <sup>28</sup> *Dijk Hans, van, Ramakers B.A.M.* *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen.* 2001. P. 24. ([https://www.dbnl.org/tekst/dijk002spel01\\_01/dijk002spel01\\_01\\_0009.php](https://www.dbnl.org/tekst/dijk002spel01_01/dijk002spel01_01_0009.php).)
- <sup>29</sup> *Pleij Herman.* *De sneeuwpoppen van 1511 // Literatuur en stads cultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd.* 1988. P. 171. ([https://www.dbnl.org/tekst/plei001snee01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/plei001snee01_01/index.php).)

- <sup>30</sup> Ibid. P. 140.
- <sup>31</sup> Ibid. P. 148.
- <sup>32</sup> Ландювелы (нид. *Landjuweelen*, буквально «сокровища страны»; *land* – страна, край; *juweel* – драгоценность; перен. сокровище) – празднества, в которых палаты редерейкеров из нескольких городов состязались в различных конкурсах. Победители получали призы (*juweelen*) – серебряные кубки, кувшины, блюда, статуэтки. Первоначально в состязаниях принимали участие только редерейкеры из Брабанта, но затем и из других городов южных и северных провинций Нидерландов. Расцвет ландювелов – последние десятилетия XV в. – 60-е гг. XVI в.
- <sup>33</sup> Эсбатемент (нид. *esbatement*) – пьеса развлекательного содержания из репертуара редерейкеров, родственная фарсу. Зиннеспелен (нид. *zinnespelen*, *sinnespelen* или *spele van zinne*) – жанровое определение пьес из репертуара театра редерейкеров с участием аллегорических персонажей. Основная суть зиннеспелен заключается в демонстрации того, как могут действовать силы зла и как человек может им противостоять. Большая часть зиннеспелен написана непосредственно для конкурсных состязаний палат редерейкеров. В исследованиях по истории европейского театра для обозначения пьес с участием аллегорических персонажей используется другой термин, заимствованный из французского театроведения, – моралите (франц. *moralité*). Термин моралите по отношению к зиннеспелен можно использовать с большими оговорками.
- <sup>34</sup> *Hummelen W.M.H.* Het tableau vivant, de “toog” in de toneelspelen van de rederijkers // Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde, №108, 1992. P. 195.
- <sup>35</sup> *Southern Richard.* The Seven Ages of the Theatre. 1962; reprint ed., London: Faber & Faber, 1973. P. 159.
- <sup>36</sup> Правда, здесь нельзя не упомянуть одну запись за май 1551 г. в *Die Nieuwe Chronijcke van Brabant oft tvervolch vande oude* («Новой хронике Брабанта или продолжении старой»), где сообщается, дословно: «...дом Оммеганга, где в Брюсселе ежегодно разыгрывалась наша любимая госпожа, сделан заново» («*thuysken van den ommegange daermen te bruessele jaerlycx onser lieuer vrouwen spelde es al nieuwe gemaect*»). См.: *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. W.H. Beuken). Tjeenk Willink / Noorduijn, Culemborg 1978 (tweede druk). P. 31. Интересно, что никто из исследователей, затрагивающих проблему устройства сцены брюссельских Блискапов,

эту запись не только не приводит в качестве подтверждения или опровержения той или иной гипотезы, но вообще не упоминает. Вероятно, подобное обстоятельство можно объяснить некоторой туманностью формулировки, из которой сложно понять, что значит «сделан заново»: возведено новое строение по старому образцу или новое строение новой конструкции. Кроме того, если речь идет о сцене Блискапов, то почему «дом Оммеганга», а не *een stellinge* (помост), как указано в городском указе за 1448 г.? В любом случае, эта запись нуждается в уточнении и комментариях.

- <sup>37</sup> Иллюстрации, сопровождающие текст Валансьенской мистерии Страстей, созданы художником Юбером Кайо в 1577 г., т.е. спустя тридцать лет после постановки 1547 г. Юбер Кайо принимал в ней активное участие в качестве художника-оформителя и исполнителя.
- <sup>38</sup> Термины *kubische Raumbühne* (дословно: «кубическая пространственная сцена») и *flächige Simultanbühne* (дословно: «плоская симультанная сцена») принадлежат немецкому историку театра Хайнцу Киндерману. См.: *Kindermann H. Theatergeschichte Europas, Dl. 1, Antike und Mittelalter. Salzburg, 1957. S. 276.*
- <sup>39</sup> *Некрасова И.А.* Религиозная драма в театре Западной Европы XVI – первой половины XVII века. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2024. С. 35.
- <sup>40</sup> *Leendertz P. (jr.).* Op. cit. 1907. P. XCVIII.
- <sup>41</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 132.
- <sup>42</sup> *Колязин В.Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002. С. 75.
- <sup>43</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 30.
- <sup>44</sup> *Endepols H.J.E.* Het decoratief en de opvoering van het middelnederlandsche drama. Volgens de middelnederlandsche tooneelstukken. Amsterdam, 1903. P. 42.
- <sup>45</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 78.
- <sup>46</sup> *Beuken W.H.* (ed.). Op. cit. P. 188.
- <sup>47</sup> *Ibid.* P. 25.
- <sup>48</sup> *Ramakers B.A.M.* Op. cit. P. 48.
- <sup>49</sup> *Leendertz P. (jr.).* Op. cit. 1907. P. XCVII–XCVIII.
- <sup>50</sup> *Ramakers B.A.M.* Op. cit. P. 48.
- <sup>51</sup> *Leendertz P. (jr.).* Op. cit. 1907. P. 368.
- <sup>52</sup> *Ibid.* P. 369.
- <sup>53</sup> *Ibid.* P. 369. В примечании Леендертц отмечает, что стихи 1263–1274, т.е.

слова Бога, «очень трудно читать, поскольку рукопись была испорчена реактивом».

- <sup>54</sup> Цит по: *Leendertz P.* (ed.), *Middelnederlandsche dramatische poëzie*. Leiden, [1899 – 1907]. Bijlage VII. De groote ommegang te Brussel. P. 493–494.
- <sup>55</sup> Серия рисунков с изображением Лувенской процессии, посвященной Богородице, полностью представлена в книге Виллема Боонена «История Лувена», изданной в 1880 г. См.: *Willem Boonen*. *Geschiedenis van Leuven*. Geschreven in de jaren 1593 en 1594 (ed. Edward van Even). H. Vanbiesem en A. Fonteyn, Leuven 1880.
- <sup>56</sup> Все приведенные здесь ремарки и реплики персонажей цит. по изданию: *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit.
- <sup>57</sup> *Hummelen W.M.H.* Types and Methods of the Dutch Rhetorician's Theatre. P. 178.
- <sup>58</sup> Круг проблем, связанных с изучением влияния сцены Блискапов на произведения нидерландских художников XV–XVI вв., поднимается в статье: *Климова И.В.* Брюссельские Блискапы и нидерландская живопись XV–XVI веков: возможность «обратного перевода» // *Искусствознание*. 2025. №4.

Людмила Старикова

## **Кто автор описания «комедий», виденных русскими послами во Флоренции в 1660 г.?**

**Во второй половине XVII в. на Руси безоговорочное влияние православной церкви на все сферы русской жизни, в том числе и искусство, начинает ослабевать. Царь Алексей Михайлович, принимавший личное участие в военных походах 1650 х гг. в Польшу и Швецию, стал проявлять интерес к иноземным новшествам и пытался примерить их к своему двору.**

Самодержец все чаще оглядывался на европейские державы, с которыми Московия вступала в тесные связи, прокладывая себе дорогу в большую европейскую политику не только ратным путем, но и при помощи дипломатии, значительно активизировавшейся. Между русским государством и европейскими дворами налаживаются непосредственные контакты при помощи посольств и посланников. Возвратившись из заморской стороны, они докладывали русскому государю обо всех виденных за границей диковинках, в том числе и о театре, которого до того на Руси еще не бывало.

У царя Алексея Михайловича установились довольно тесные и обоюдовыгодные сношения с великим герцогом Тосканским Фердинандом II. В 1650-е гг. Флоренцию (как и другие итальянские города и владения) посетили несколько русских гонцов, неофициальных посланников и официальных посольств. В 1654 г. в Венеции и Флоренции находился посланный от Алексея Михайловича «торговый иноземец» Иван Гебдон, которого флорентийский герцог «завал к себе трижды»<sup>1</sup> и расспрашивал о Московском государстве и русском царе, желая установить более тесные торговые отношения между Тосканой и Москвой. В 1656–1657 гг. Флоренцию посетили проездом в Венецию русские посланники И.И. Чемоданов и А. Посников, очень радушно и с большим почетом встреченные Фердинандом<sup>2</sup>. В 1659–1660 гг. специально во Флоренцию было отправлено посольство В.Б. Лихачева и И. Фомина, удостоившееся пышного торжественного приема. Зная, что в моменты пребывания этих посланцев во Флоренции там происходили театральные представления, можно предположить, что они все были их свидетелями. К слову, во время пребывания во Флоренции посланников И.И. Чемоданова и А. Посникова там на масляной неделе была представлена драма на музыке *Il Potestà di Colognole* («Подеста из Колоньоле»)<sup>3</sup>. В момент пребывания посольства В.Б. Лихачева и И. Фомина они могли («во время карнавала») увидеть целых три разных театральные представления.

Рассказы этих и других очевидцев о диковинных «комедиях» при европейских дворах во многом содействовали появлению желания у царя завести такую же «потеху» у себя в Москве. Вероятно, не случайно, что «торговому человеку» И. Гебдону, которому поручались многочисленные миссии по закупке иностранных товаров и вербовке на русскую службу всевозможных иноземных специалистов и мастеров, уже в 1657–1658 гг. царь указывал «призвать в Московское государство мастеров комедию делать»<sup>4</sup>. (Идея материализовалась много позже, в 1672 г.,



А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах и почали саблями и шпагами рубиться, и из пищалей стреляти, и человека с три как будто и убили; и многие предивные молодцы и девицы выходят из занавеса в золоте и танцуют; и многия диковинки делали: да вышед малый и почал прошать есть, и много ему хлебов пшеничных опресночных давали, а накормить не могли.

А та игра делана до Посланников за 8 недель, а стала де она в 8000 ефимков.

Такова же комидия послана в дар к испанскому королю, как сын у него родился.

А комидий было при нас во Флоренске три игры разных»<sup>5</sup>.

Этот отрывок из текста, впервые опубликованного Н.И. Новиковым в 1788 г. в одной из частей «Древней Российской Вивлиофики», под названием «Статейный список Посольства Дворянина и Боровского наместника Василья Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) году»<sup>6</sup>. На основании его на протяжении нескольких веков судили об образовательном и культурном уровне наших дипломатов того времени (отмечая наивность их восприятия, явную неосведомленность в данной области и культурную ограниченность).

Тщательное изучение процитированного описания виденного спектакля и других документов, относящихся к этому посольству, породило много вопросов, вплоть до сомнения в подлинности документа, опубликованного Н.И. Новиковым, что потребовало дополнительного исследования и доказательств.

Итак, при любом посольстве обязательно велся так называемый «Статейный список», то есть подробный дневник (он же отчет) обо всех событиях, беседах, переговорах, обсуждаемых вопросах, возникавших проблемах и разногласиях, достигнутых соглашениях и тому подобном. И от данного посольства мы имеем, кроме опубликованного Н.И. Новиковым, официальный подлинный, сохранившийся до сих пор в Архиве древних актов, документ XVII в.: «Статейный список Посланников Василья Лихачева и дьяка Ивана Фомина бытности их во Флоренции с благодарением за учиненное российским в Венеции бывшим посланником Чемоданову и Посникову вспоможение и с объявлением, что государь по желанию Флоренского князя дозволяет коммерцию его подданным иметь в России и икряной промысл не иному кому как тем же откупщикам Флорентинцам отдан будет, и чтоб равным образом отпускаемо было из Флоренции прямою ценою и без пошлинно все то, что про

государев обиход надобно будет. (7167/1659 июня 23–11 июня 1660)»<sup>7</sup>. Но в нем не оказалось совсем никакого упоминания о присутствии посланников на театральном представлении и его описания. При сличении вышеназванного подлинного «Статейного списка...» и опубликованного Новиковым выявилась огромная разница – и прежде всего в объеме этих документов: первый представляет собой объемистую рукописную книгу в 356 листов (в 4° долю листа) в переплете (который из-за плохой сохранности был реставрирован в 1948 г. и утратил следы первоначального материала); новиковский занимает всего 20 страниц печатного текста XVIII в. (в 8° листа). Что же относится к содержанию текстов, то разночтения касались как мелочей, так и весьма принципиальных моментов. Среди мелких несоответствий: обозначения чисел, которые в подлинном «Статейном списке...» написаны древнеславянскими буквами, как было принято на Руси в XVII в., а в новиковской публикации – арабскими цифрами, как писалось в России с начала XVIII в.; и в названии некоторых месяцев: в подлинном – привычно, по-русски – сентябрь, ноябрь, декабрь, в новиковском – септемврий, ноемврий, декемврий (по церковно-славянски).

В публикации Новикова отсутствует многое, дотошно зафиксированное в подлинном «Статейном списке...», касающееся, по большей части, официальных церемоний и, говоря современным языком, протокольных подробностей посольства. Но зато в него вставлено многое, чего не оказалось в подлинном «Статейном списке...», прежде всего относящееся к иноземному быту, нравам, разным заморским диковинкам, к происшествиям, в том числе и описание виденного театрального представления.

Приведем наиболее яркий пример такого несоответствия. Так в подлинном «Статейном списке...» подробно описан один из самых напряженных моментов посольства, чуть было не сорвавший всю его миссию. Вскоре по приезде посланников во Флоренцию, почти сразу после первой официальной аудиенции у герцога Фердинанда, тот настоятельно потребовал от посланников, что бы после него «идти б вам ко княгине и к сыну, и к братьям»<sup>8</sup> его. Это вызвало возмущенный отпор у посланников: «идти нам не пригоже, потому что по указу великого государя нашего царского величества посланы мы к Грандуке, а не к сыну и братьям ево»<sup>9</sup> (не говоря уже о княгине, то есть, герцогине!). Посланникам определенно сказали, что «здесь де так чин ведетца <...> и то де... учините высокочестнейшему князю нашему великое безчестье



Шествие русских послов с дарами при посольстве к римскому императору Максимилиану II. Раскрашенная гравюра (ксилография). 1576 г. Фрагмент

и позор» и что все приезжающие послы так делают (включая бывших в 1656 г. русских посланников И.И. Чемоданова и дьяка А. Посникова). Однако Василий Лихачев и Иван Фомин ответили, что иные послы и посланники для них «все не образец». Этикетные препирательства продолжались несколько дней с угрозами от Фердинанда, что в случае не выполнения его требования, он их «вышлет из палат своих», отошлет их из страны без отпускной аудиенции и без грамоты, напишет русскому царю об их упрямстве и т.д. Но посланники твердо стояли на своем, заявляя, что они приехали во Флоренцию от «великого государя всея Великия и Малыя и Белья России самодержца», а не от себя и поступают так, как им указано, и что, отпустив их, не выслушав дела, с которым их прислал царь, герцог нанесет великую обиду прежде всего Алексею Михайловичу.

Фердинанд смирился, так как речь шла об уступке русским царем флорентийским купцам промысла черной икры на будущие пять лет (в обход промышленников других стран) и разрешении «повольной торговли» подданным Тосканы в русских городах, а также в Москве. Конфликт был заглажен, и русские посланники в ответ на визиты братьев герцога, его сына Козимо и «кавалера», посланного от герцогини, нанесли сами визиты родственникам герцога (включая «княгиню»). После чего посланникам предложили «погулять в иных княжих полатах

и в них строенья посмотреть <...> погулять в казенных ево палатах, где ево казна <...> за городом на пушечном дворе»<sup>10</sup>.

В новиковской публикации, сразу после упоминания о приезде во Флоренцию, следует живописание увиденных диковинок и красот: «Генваря в 12 число въехали в город Флоренск; после встречи в город принял и на княжой двор поставил брат княжий Матиас, и стояли на княжом дворе неделю. А на дворе палаты о осми жильях с 250; а во всех запоны драгия и столы аспидные, писаны золотом, а чернилница, из чего писали, золотая фунтов в тридцать; а вместо песка руда серебряная. <...> А креслы крыты бархатом участочным; а отходы (отхожее место, т.е. туалет. – Л.С.) крыты бархатом флоренским, выпражняют их по вся дни. <...> А оног княжова двора древа кедровья и кипарисныя и благоухание велие. А о Крещении жары великие, у нас на Руси таково и о Иванове дне. Яблоки великие и лимоны родятся по дважды годом; а зимы во Флоренске не бывает ни одного месяца. Царского величества посланникам бил челом князь, чтобы они пожаловали посетили в полатах братию его и княгиню и сына его Косму; и посланники в палатах у них были и с ними виталися»<sup>11</sup>. Далее в новиковском следуют многочисленные перечисления виденного: в «казенной» и «оружейной» палатах, на «оружейном» и «конюшенном» дворах; настольных украшений во время угощения у герцога; бала, где «ночь всю танцовали сам князь и сын, и братья, и княгиня»<sup>12</sup>. И затем следует пункт «О комидиях», процитированный в начале нашей статьи.

Кроме этих подробностей, отсутствующих в подлинном «Статейном списке...» XVII в., в публикации Новикова помещена и еще одна довольно пикантная подробность, также не отраженная в подлиннике: «Флоренского князя княгиня била челом посланникам, чтобы ей сделали по русскому обычаю две шубки, чем ей подарить новобрачную невестку свою; и они шубки сделать велели под камкою и под тафтою, у одной исподь (изнанка. – Л.С.) горностаи, а у другой белей (из белки. – Л.С.); и вздела на себя и дивилась, что урядно выделали»<sup>13</sup>. И после сообщается еще одна подробность будущей свадьбы: «Княжому сыну Косме готовили полату, написана вся золотом, а стены обивали бархатом флоренским полоса, а другая участки на золоте турские, а длиною полосы в три сажени; а полос со сто, где быти с новобрачною»<sup>14</sup>.

Так что же опубликовал в 1788 г. Н.И. Новиков? Являлось ли это копией документа XVII в., неизвестного еще историкам, вольной компиляцией с подлинного статейного списка или вообще фальсификацией? И можно ли на это опираться, говоря о русских дипломатах XVII в.?

Этими вопросами задавался еще в 1840 г. профессор Погодин (редактор «Русского исторического сборника»), писавший: «Новиков в “Российской Вивлиофике” напечатал извлечение из одного статейного списка; наказ, данный посланникам, их отписки, грамота Фердинанда и другие бумаги, объясняющие это посольство, ему не были известны. Впрочем, у Новикова находятся некоторые подробности, которых нет в статейном списке и других бумагах. Должно предполагать, что у него был другой список, может быть, фамильный, сохранившийся у наследников Лихачева или Фомина. Добросовестность Новикова при издании древних актов известна каждому»<sup>15</sup>.

Действительно, «добросовестность Новикова» подтвердилась нами в данном случае тем, что был обнаружен документ XVIII в., хранящийся в том же Архиве древних актов (где и подлинный «Статейный список...»), – дело под названием «Описание Посольства Боровского наместника Василья Лихачева во Флоренцию в 1659 году»<sup>16</sup>, текст которого оказался почти идентичным с опубликованным им в 1788 г. Но при построчном сличении текста «Описания посольства...» с напечатанным в «Древней Российской Вивлиофике» выявились незначительные мелкие несовпадения, свидетельствующие, что не с «Описания...» Новиков публиковал свой «Статейный список». Судя по всему, оба эти, идентичные в основном по тексту, документа являются копиями, сделанными в XVIII столетии с одного подлинного документа XVII в., не дошедшего до нас, или же с разных ранних копий с утраченного подлинника XVII в. Это доказывают мелкие разночтения: так в «Описании...» месяца написаны так же, как и в подлинном «Статейном списке...» XVII в. (по-русски), а в новиковской публикации – «септемврий – декемврий»<sup>17</sup> (по церковно-славянски), а также есть и другие мелкие несоответствия.

Какая из вышеуказанных копий (новиковская или «Описание...») появилась раньше, сказать нельзя. Известно, что копии со старинных статейных списков делались еще в начале XVIII в. (а может быть, и в конце XVII-го), они переписывались для царственных отпрысков в процессе их воспитания. Так Н.И. Новиков сообщал о публикуемом им статейном списке И.И. Чемоданова: «Статейной список посольства в Венецию печатан с находящейся у меня рукописи, писанной старинным почерком в четверть листа; в начале оной книги на белом листе подписано женским старинным почерком тако: Книга Статейной список Великого князя Петра Алексеевича»<sup>18</sup> (к которому из великих князей это относилось – неизвестно; это мог быть и будущий Петр I, а также и Петр II).

Интерес к старинным статейным спискам оживлялся у русского двора периодически. В 1730-е гг. у императрицы Анны Иоанновны возникла необходимость переиздать «Уложение» царя Алексея Михайловича (важнейший государственный документ его эпохи), при котором намеревались напечатать и «Жизнеописание» царя. Для его составления велено было в архивах Коллегии иностранных дел и Посольского приказа «приискывать» подлинные документы тех времен, в том числе о дипломатических сношениях тогдашней Руси с иностранными государствами, при этом оговаривалось: «Но потребно списывать статейные списки самого старинного штилю, <...> чтоб по слогу и наречию старому курioзны или любопытны были, <...> но чтоб и невелики были»<sup>19</sup>. Они отсылались из Московского архива в Петербург «для любопытства Ея Императорского Величества о старинном языке и стиле»<sup>20</sup>. В этой связи, вероятно, и возникла необходимость переписать и подлинный «Старейший список...» посольства В.Б. Лихачева во Флоренцию (в 356 листов). В результате получилась довольно объемная рукописная копия размером в ½ листа, состоявшая из 93 листов, – «Список со статейного списка», переплетенный в коричневую кожу с золотым тиснением, сохранившийся до нашего времени<sup>21</sup>. А для поднесения императрице, вероятно, переписали еще и «невеликий» со множеством «куриозных» деталей документ от этого же посольства – «Описание посольства...». Примечательно, что именно во второй половине 1730-х гг. тема дипломатических сношений России и Флоренции стала вновь актуальной. Вдобавок, именно в 1730-е гг. при русском дворе актуальной являлась и тема итальянского театра, в связи с пребыванием с 1731 г. итальянских трупп при русском дворе. От этого времени сохранился в архиве Коллегии иностранных дел любопытный документ – «Перевод шутошного письма к флорентинскому герцогу от придворного российского шута Петра Мира» (актера и скрипача-виртуоза итальянской труппы при русском дворе, ставшего любимым шутком Анны Иоанновны), датированный 1736 г.<sup>22</sup>

Находящийся сегодня в Архиве документ-копия – «Описание посольства...» представляет собой 24 листа рукописного текста (в ½ долю листа). Бумага, на которой он написан, голландского производства, датируется концом 1720-х гг.<sup>25</sup>; она была особенно в употреблении в России в 1730-е гг., но встречается и в последующие десятилетия. Так почерк, близкий к почерку «Описания...» и абсолютно идентичный ему, попадает в делах РГАДА некоторых фондов, начиная с 1768 г. и до

конца 1770-х<sup>24</sup>. Переплетено «Описание...» в красный сафьян с золотым теснением; абсолютно идентичные переплеты, только с коричневой кожей, имеются у документов «Именные указы Кабинета Ея Императорского Величества» Соляной конторе за 1768–1772 гг.<sup>25</sup> По внешнему виду это так называемый подносной экземпляр, написанный одной рукой аккуратным красивым почерком, занимающим только правую половину всего поля листа, оставив левую пустой. Можно предположить, что «Описание посольства...» переписывалось для сына Екатерины II великого князя Павла Петровича в связи с его предполагавшимся путешествием в Европу, в которое он отправился со второй супругой Марией Федоровной под именем графов Северных в начале 1781 г. Среди прочих они посетили и герцога Тосканского во Флоренции.

Кто же мог быть автором этого «Описания посольства...», а стало быть, и описания «комедии», виденной русскими послами? Обратимся к основным участникам этого посольства: посланник Василий Богданович Лихачев, дьяк Иван Фомин и дворянин Никита Кишкин (второй дворянин, Иван Власов, бывший в посольстве с И. Чемодановым и назначенный и в это посольство, «с Москвы не поехал, потому что остался болен»<sup>26</sup>); переводчик латинского и польского языков Тимофей Топоровский, толмач (переводчик ниже рангом) немецкого языка Алексей Плетников (с сыном), крестовый поп Иван Алексеев, подьячий Степан Полков (из Посольского приказа), подьячий Панкрат Кулаков (из Таможенной избы от города Архангельска); «целовальник за государевою соболиною казною» (хранитель казны) Андрей Комлеха (от города Архангельска).

В подлинном «Статейном списке...» повествование начинается в Москве 23 июня и общее количество отъехавших людей названо 24 человека (кроме основных участников посольства присутствовали еще безымянные, упоминаемые как «посланничьи и дьячьи люди», вероятно, слуги разного ранга). В «Описании...» в начале сообщается, что посланники «приехали к Архангельскому городу июля в 23 день. <...> А всех Русских людей пошло на дву кораблях во Флоренск дватцать во семь человек»<sup>27</sup>. От Архангельска вместе с посланниками в Венецию (через Флоренцию) отправился еще «государевой мастерской палаты кружевных дел мастер торговый человек Федор Корнильев» с двумя учениками для покупки «государевых всяких узорочных товаров».

Автор «Описания...», судя по всему, присоединился к посольству только в Архангельске, так как его повествование начинается именно

с прибытия туда посланников и заканчивается возвращением к Архангельску, тогда как в подлинном «Статейном списке...» повествование начинается от Москвы и продолжается до момента отъезда в Москву из Вологды.

Посольство отплыло за границу на двух кораблях: на одном – посланник Лихачев, Никита Кишкин, поп Алексеев, толмач Плетников с сыном, подьячий Степан Полков, целовальник Комлеха, «да посланничьи люди»; на втором – дьяк Фомин, переводчик Топоровский, подьячий Кулаков, «да дьячьи люди». Разместилось русское посольство на двух кораблях потому, что морской путь до Флоренции был очень долгий и опасный: хозяйничали на нем пираты и в случае гибели или захвата одного судна второе могло доплыть до цели. Автор «Описания...» плыл на втором корабле, потому что он зафиксировал час смерти и похорон Тимофея Топоровского, который умер во время плавания: «Сентября в 26 день на память св. Апостола Иоанна Богослова, идучи против Лопской земли к Поною, государев переводчик Тимофей Топоровский умер в 1 часу дня; и отпев над телом его надгробное пение и панихиду, тело его, обвив в рогожку, спустили в море в 4 часу дня»<sup>28</sup>.

Кто же из присутствовавших на втором корабле мог быть автором «Описания...»? Это явно не дьяк Иван Фомин, так как в тексте несколько раз повторяется, имея в виду посланников Лихачева и Фомина: «и оне ехать хотели», «и они сделать велели»<sup>29</sup>, и главное, Фомин ехал от самой Москвы. Можно было бы предположить авторство Федора Корнильева (он ведь ехал с посольством от Архангельска и вполне мог интересоваться иноземными диковинками и делать о них записи), но он должен был из Флоренции отправиться в Венецию, а в тексте ничего об этом не сказано.

Есть достаточно оснований предположить, что автором «Описания...» мог быть подьячий Панкрат Михайлов сын Кулаков, который был взят в посольство из Архангельска. В пользу данного предположения говорит многое: во-первых, он один назван в этом тексте с отчеством, с которым тогда писали (да и вообще знали их) только важных персон (как в подлинном «Статейном списке...» назван посланник В.Б. Лихачев). Во-вторых, чтобы написать такое немалое по объему «Описание...», нужна была привычка и навык письма, да еще в походных условиях; примечательно, что в одном месте автор обращает наше внимание: «чернильница, из которой писали, золотая фунтов в тридцать, а вместо песка руда серебряная».

Статейный список писал обычно посольский подьячий, которых в этом посольстве было два: «московский» – Степан Полков и «двинский», взятый «от Архангельского города», – Панкрат Кулаков; в тексте подлинного «Статейного списка...» явно видны две манеры письма и правописания. Если бы нашелся подлинник «Описания...», то можно было бы сверить почерк его автора с почерком Панкрата Кулакова, которым написан и подписан документ «Роспись, что осталось у переводчика Тимофея Топоровского после его смерти»<sup>30</sup>, сохранившийся до нашего времени.

Но, кто бы ни был автором этого «Описания...», сейчас можно с полной уверенностью сказать, что в нем переданы впечатления от виденного, мнения и познания не русских послов середины XVII в., а человека иного социального круга, присутствовавшего в данном посольстве. «Описание...», по существу, является дневником русского путешественника середины XVII в., благодаря которому мы узнали, какие театральные представления видели русские послы и, следовательно, что могло быть предметом их пересказа царю Алексею Михайловичу.

В наше время, по прошествии более 350 лет, мы можем, благодаря итальянским источникам, установить, что русское посольство *присутствовало* на представлении оперы «Гипермнестра» (*L'Ipèrmnestra*). Она была заказана кардиналом Джованни Карло композитору Франческо Кавалли и поэту Джованни Андреа Монилья по случаю рождения (в 1657 г.) наследника престола у короля Испании Филиппа IV. Впервые опера была представлена во Флоренции 12 июня 1658 г. в *Teatro della Pergola*<sup>31</sup>. Существует, изданное в том же году, подробное описание всех сцен оперы<sup>32</sup>. По этому изданию мы можем понять, какие эпизоды запомнил и описал русский зритель, присутствовавший на спектакле. Это:

«*Пролог*. На облаках появляется Дворец Солнца. Венера и Солнце спускаются на своих колесницах и славят Герцога Тосканского. Затем сцена быстро переменяется и представляет море и все плывущие по нему люди славят новорожденного сына короля Испании.

*Действие второе*. Взятие города Аргос. На сцене представлен штурм городской крепости с участием множества солдат и орудий. Разыгрывается ожесточенный бой: бьют барабаны, гремит артиллерия, падают убитые и раненные.

*Сцена 13*. Грот Вулкана. Представляется морской пейзаж со скалами и пещерой Вулкана, кишашей циклопами и прочими чудовищами. Приплывает Купидон верхом на дельфине, подхватя героя, улетает на небо.

*Сцена 19.* Лагерь Линчео. Среди буколического ландшафта громоздятся руины, поросшие лесом, и холмы у стен Аргоса, где хозяйничают вороны, создавая печальное зрелище»<sup>33</sup>.

Кроме оперы посланники присутствовали еще на двух театральных представлениях, а также смотрели «строю и игры ратного дела»<sup>34</sup>, вероятно, карусель.

Почему записи о посещении посольством спектакля нет в подлинном «Статейном списке...»? Можно предположить, что существовала определенная степень официальной допустимости сведений, помещаемых в посольский статейный список. Если же в целом сегодня оценить акценты в содержании подлинного «Статейного списка...» и «Описания...», то в первом они политико-дипломатические, а во втором – культурно-познавательные, а вместе эти два документа ярко дополняют друг друга.

<sup>1</sup> РГАДА. Ф.88. Оп. 1. Д. 5 (1654 г.). Л. 1.

<sup>2</sup> Там же. Ф. 41. Оп. 1. Д. 1 (1656 г.).

<sup>3</sup> См.: Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo e di Hipermnestra. Festa teatrale rappresentata dal signor Principe Cardinal Giovan Carlo di Toscana, Generalissimo del mare e Comprotettore dei negozi di Sua Maesta Cattolica di Roma, celebrare il natal del serenissimo Principe di Spagna. Firenze. 1658.

<sup>4</sup> РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XXVII. Оп. 1. Д. 118. Ч. 5. Л. 48.

<sup>5</sup> Древняя Российская Вивлиофика, содержащая в себе собрание древностей российских, до истории, географии и генеалогии Российския касающихся. Изданная Николаем Новиковым. М., 1788. 2 изд. С. 350.

<sup>6</sup> Там же. С. 339–359.

<sup>7</sup> РГАДА. Ф. 88. Оп. 1. Д. 1. (1659 г.). Этот подлинный «Статейный список...» был опубликован в XIX в. с небольшим изменением в конце самого названия статейного списка; см.: Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. Т. X. СПб., 1871. Стб. 509–670.

<sup>8</sup> Там же. Д. 1. (1659 г.) Л. 129–142.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. Л. 163, 174, 177.

<sup>11</sup> Древняя Российская Вивлиофика. С. 347.

<sup>12</sup> Там же. С. 350.

- <sup>13</sup> Там же. С. 352.
- <sup>14</sup> Там же. Свадьба сына герцога Тосканского Фердинанда Козимо и Маргариты Луизы Орлеанской состоялась в июне 1661 г. и являлась наиболее зрелищным событием Флоренции XVII в. Апартаменты первого этажа палаццо Питти были украшены росписями Якопо Кьявистелли.
- <sup>15</sup> Русский исторический сборник, издаваемый Обществом истории и древностей Российских / редактор профессор Погодин. Т. III. Кн. 4. М. 1840. С. 324.
- <sup>16</sup> РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XXVII. Оп. 1. Д. 142.
- <sup>17</sup> Древняя Российская Вивлиофика. С. 341, 342; правда, один раз написано: «сентября» – С. 341.
- <sup>18</sup> Там же. С. 339.
- <sup>19</sup> РГАДА. Ф. 180. Оп. 1. Д. 15. Л. 221.
- <sup>20</sup> Там же. Д. 16. Л. 38.
- <sup>21</sup> Там же. Ф. 88. Оп. 1. Д. 2 (1659 г.)
- <sup>22</sup> АВПРИ. Ф. 88. Оп. 1. Д. 3.
- <sup>23</sup> Голландская бумага с филигранью PP (*Pro Patria* с литерами *G & I Honig*), Т. б. Наewood № 3696–3699 (1724–1726).
- <sup>24</sup> РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XXX. Оп. 1. Д. 90. Кн. 31. Л. 26, 27 (1768 г.); Кн. 78. Л. 17, 58, 65, 67, 69 (1778 г.).
- <sup>25</sup> Там же. Кн. 31–35.
- <sup>26</sup> РГАДА. Ф. 88. Оп. 1. Д. 1. (1659 г.) Л. 4.
- <sup>27</sup> Там же. Ф. Госархив, разряд XXVII. Оп. 1. Д. 142. Л. 2.
- <sup>28</sup> Там же. Л. 3.
- <sup>29</sup> Там же. Л. 7, 15 об.
- <sup>30</sup> РГАДА. Ф. 88. Оп. 1. Д. 8 (1659 г.). Л. 191.
- <sup>31</sup> Giov. Andrea Moniglia. *L'Hipermnestra: Festa Teatrale. Scena di Ferdinando Tacca*. Incis. Di Silvio Alli. Firenze. 1658.
- <sup>32</sup> Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo e di Hipermnestra. За любезное указание этих сведений и их перевод выражаю признательность А.С. Корндорф.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XXVII. Оп. 1. Д. 142. Л. 14об.-15.

Диляра Гусейнова

# **Пути и формы европеизации театра Египта на рубеже XIX–XX вв.**

**Театр Египта – самая значительная  
ветвь общеарабского театра – начал  
формироваться в конце XIX в.  
как результат крупной социально-  
культурной эволюции и подвижнической  
деятельности первых театральных  
деятелией. Новое время активно вовлекало  
Египет в международную жизнь.**

Этому в первую очередь способствовали экспедиция Наполеона (1798–1801), экономические и культурные реформы вице-короля Египта Мухаммеда Али (1805–1849), стимулировавшие процесс перехода экономики на капиталистический путь развития. Все эти крупные преобразования сказались и на духовной жизни египтян. Традиционно XIX в. называют веком культурного движения «ан-Нахда» – «Возрождение». Оно характерно повышенным интересом к достижениям европейской цивилизации во всех сферах жизни, в том числе и в искусстве.

Вместе с тем, для основной массы населения страны европейская культура была культурой иной религии, чуждых норм поведения, культурой людей, посягавших на независимость Египта. Подобные настроения привели в 70-е гг. XIX в. к появлению движения за обновление и реформацию с целью приспособить традиционные исламские нормы жизни к нуждам нового времени. Коренные перемены в общественно-политической жизни Египта проявились прежде всего в литературе, в которой возникли новые жанры, такие как публицистика, новелла, эссе и драма, носившая явные признаки влияния французского классицизма. В литературе и драматургии можно выделить три направления: «...протест против всего нового и стремление замкнуться в старых рамках, оживив их; поверхностное подражание западным образцам и идеям с презрительным отношением ко всякой арабской древности; попытки органической переработки здоровых зерен арабской литературы с привлечением научных методов и всех достижений духовной культуры»<sup>1</sup>.

Но в любое время принятие инационального проходило при одном условии: принимающая сторона старалась найти в дающей близкие своей культуре элементы. Довольно быстрое развитие периодической печати, особенно в Египте, способствовало появлению и более гибкого с точки зрения языка публицистического стиля. Этому в первую очередь способствовали либерально настроенные сирийцы, вынужденно эмигрировавшие в Египет в годы жестокого деспотического режима султана Абдул-Хамида II (1876–1909).

Сочетание египетских национальных традиций и политического своеобразия с культурным вкладом сирийцев открывало более широкие возможности и перспективы. Однако если египетские деятели культуры восприняли идеи арабского Возрождения острее и связывали его исключительно с возрождением арабского наследия, то сирийские пропагандировали так называемое «арабское западничество».



Здание театра для гастролирующих трупп в саду Эзбекийя (конец XIX в.)

Стилистика двух школ – сирийской и египетской – столкнулась и в драматургии, развивавшейся в арабском мире в борьбе старо-классического литературного языка и живого разговорного (диалекта). Решить эту проблему было очень сложно: просветительское движение выступало за сохранение литературы на классическом арабском языке, в это же время в области драматургии уже шли поиски обновления сценического языка разговорной речью, понятной народным массам. Неслучайно драматургия развивалась почти одновременно с журналистикой. И неслучайно именно журналисты стали первыми арабскими драматургами. Обоим видам деятельности был необходим живой язык для общения с читателем и зрителем. Литературные изыски классического арабского языка этому явно мешали. Здесь нельзя было ожидать помощи от ученых комментаторов, способных толковать и растолковывать старые мудреные книжные слова, вышедшие из употребления. Весь словарный запас должен быть хорошо всем знаком и общеупотребителен. В театре к тому же он должен легко восприниматься на слух, а лексические изыски, фразеологическая витиеватость этому не способствовали. Зрители Нильской долины, сирийских плато или магрибинского побережья, имеющие различные разговорные языки, должны были одинаково хорошо понимать звучащее со сцены слово. Лучшие представители арабской культуры, и среди них люди,

занимавшиеся драматургией, такие как Салим аль-Бустани, Адиб Исхак, Фарах Антун – отстаивали в языке ясность и практическую доступность, а то, что раньше составляло гордость арабских поэтов, – «красоты стиля» – признавали бессмысленным и беспомощным украшательством. Вместе с тем нельзя было истинную поэзию драматургии (а драматическое произведение всегда своеобразная поэзия!) низводить до бытовой речи, настолько автохтонно диалектальной, что она становилась непонятной зрителям других арабских регионов. Поэтому иногда один и тот же драматург, в зависимости от поставленной цели, пишет то на литературном языке (философскую драму, историческую трагедию), то на диалекте (бытовую комедию, пьесу из современной жизни). Из-за всех этих сложностей доходчивость сценического языка стала главной проблемой арабской драматургии.

Американский ученый Дж. Ландау в 1958 г. составил список из 610 оригинальных пьес, известных арабскому читателю и зрителю (заметим, что фиксация письменных драматических текстов была в то время скорее исключением, чем правилом). По другим сведениям, число пьес с 1848 по 1956 г. превышает 850, среди которых значительное место занимают переводы и адаптации произведений западноевропейских авторов. В связи с этим возникают вопросы: при каких обстоятельствах переводная литература проникает в национальную драматургию? Каковы ее функции? Можно предположить, что ей отводилось скорее периферийное, а не центральное место в культуре арабских стран, учитывая высокую степень развития литературы на классическом арабском языке. В поисках создания собственной драматургии переводная, в большей степени, адаптированная литература становится для молодых драматургов источником инноваций и моделей для подражания до обретения самостоятельности. Более того, подобные сдвиги характерны в моменты, когда культура той или иной страны переживает исторические перемены. Литературная система порой пытается отказаться от прежних канонов, но не в состоянии немедленно создать новые жанры. В такие поворотные моменты на помощь приходят переводы и адаптации, которые способны заполнить образовавшиеся лакуны.

Интерес к театру неизменно возрастал, создавая предпосылки для возникновения собственного египетского профессионального театра, – интерес этот был закономерным в контексте роста национального самосознания. На гребне новых общественных веяний в 1870 г. появляется театр Якуба Саннуа (1839–1912).



Якуб Саннуа

Многое было написано о Джеймсе Саннуа, или о Якубе Руфаиле Саннуа, ни одна научная работа по истории арабского театра не обходит его имя. Саннуа, которого многие знают по литературному псевдониму Абу Наддара – «человек в очках», был журналистом. Известно, что он родился в каирской еврейской семье в 1839 г. Его отправили учиться в Ливорно, где он изучал языки, итальянскую литературу, политическую экономию, международное право, естественные науки, изобразительное искусство, скульптуру, музыку и рисование. Вернувшись на родину, он преподавал европейские языки и науки детям хедифа, пашей и состоятельной знати. В конце 50-х гг. XIX в. Саннуа приобрел опыт независимого журналиста, публикуя статьи в арабских, итальянских, английских и французских газетах. В 1868 г. он стал преподавать в Каирской государственной политехнической школе.

В 1870 г. Саннуа открывает первый в Египте профессиональный драматический театр на арабском языке. Правда, вначале для того, чтобы добиться статуса, театр обслуживает главным образом придворную знать и имеет в своем репертуаре лишь переделки французских авторов. Да и сам Саннуа пишет пьесы на итальянском языке, три были поставлены даже в Генуе. Но после этого появятся еще 32 пьесы, среди них есть и сочинения для кукольного театра на арабском языке, и не на классическом, рассчитанном на высокообразованную публику, а на разговорном, понятном всем слоям населения.

По словам самого Саннуа, на создание собственной театральной труппы его вдохновили спектакли, проходившие под открытым небом в кафе-концертах садов Эзбекийа<sup>2</sup>, которые он посещал: «Нелегко рассказывать историю моего театра... Этот театр родился в большом кафе, где звучала музыка под открытым небом, посреди нашего прекрасного сада в Эзбекие. В то время, то есть в 1870 г., существовала хорошая французская труппа, состоявшая из музыкантов, певцов и актеров, и итальянская труппа. Они развлекали европейских жителей Каира. Я принимал участие во всех спектаклях, которые проходили в этом кафе, потому что французский и итальянский – это два языка, которые я очень люблю, так же, как и величайших драматургов, творчество которых я изучал.

Должен признаться, что именно фарсы, комедии, оперетты и драмы, которые шли в этом театре, вдохновили меня на идею создания арабского театра. И Бог помог мне реализовать эту цель. Прежде чем основать свой скромный театр, я серьезно изучал европейских драматургов, особенно Гольдони, Мольера и Шеридана на языке оригинала»<sup>3</sup>.

Необходимо отметить сразу, что наследие Мольера тесно связано не только с именем Саннуа, но и с другими деятелями театра в арабском мире. Мольер стал образцом для подражания, источником вдохновения и ориентиром. Возможно, главную роль здесь сыграла универсальность персонажей этого автора, которая делает их актуальными и легко переносимыми в любую часть мира. Арабский зритель без труда узнавал в Тартюфе лицемерие и карьеризм, в Гарпагоне – жадность, а в Скапене – обман и злобу.

Другим немаловажным фактом являлась переключка персонажей с героями арабской литературы, к примеру Скапен – двойник Джохи, героя сказок и анекдотов; элементы фарса в мольеровских пьесах напоминают спектакли Карагёза и теневого театра «хаял-аз-зыль», которые пользовались большой популярностью у арабского зрителя. И наконец, комизм пьес Мольера. Традиционные народные зрелища на арабском востоке изобиловали комическими элементами. К тому же пьесы Мольера были образцом борьбы с невежеством и абсолютизмом, что не могло не привлечь арабских драматургов, в том числе и Якуба Саннуа.

Первым опытом драматурга была «Одноактная оперетта на разговорном языке». В этой комедии (рукописи дожили до наших дней) автор, используя в музыкальном оформлении адаптированные популярные мелодии, рассказывает о приключениях европейского принца, который, желая выиграть пари, пытается проникнуть в гарем паши.

Основой сюжета послужила история персонажа-маски итальянской комедии дель арте Стентерелло родом из Тосканы, который постепенно превратился в главного героя многих итальянских комедий, исполнявшихся в Египте. Он воплощал природное простодушие, был жаден и ленив и по характеру напоминал Карагеца. Его главной внешней отличительной особенностью было отсутствие переднего верхнего зуба. Одна из избитых историй, связанных с ним, очень похожа на сюжет комедии Саннуа.

В первый театральный вечер ложи и партер театра были переполнены. Перед началом спектакля автор выступил с короткой речью, чтобы представить актеров, рассказать местной аудитории о пользе театра и объяснить, что представляет собой произведение для сцены. Он также разъяснил тему своей оперетты, отмечая ее значимость с точки зрения общественной морали. Сразу по окончании спектакля он снова выступил с речью, чтобы разъяснить публике аспекты, которые могли привести ее в замешательство. Он извинился за недостатки актерского исполнения и попросил зрителей не забывать о том, что это первый эксперимент арабской труппы в Египте. Однако его волнения были напрасны: зрители пришли в такой восторг, что потребовали (конечно, их желание тут же удовлетворили) повторить некоторые сцены.

Вдохновленный успехом, Саннуа решил ввести в свою труппу актрис. Занявшись поисками подходящих кандидатур, он нашел двух молодых девушек родом из бедных семей – христианку и еврейку. Мусульманские семьи в те времена не позволили бы своим дочерям появиться на сцене. Менее чем за месяц интенсивных репетиций они научились читать и с легкостью исполнять второстепенные роли. Их появление стало настоящей сенсацией в мире каирских театров. Через четыре месяца после дебюта, состоявшегося в 1871 г., хедиф пригласил их дать частный спектакль в королевском дворце Каср-ан-Нил. На представление были приглашены все влиятельные лица города и придворные. Труппа исполнила три пьесы Саннуа: «Модная девушка» (*Anisa 'ala'l-Muda*) в двух актах, «Каирский щеголь» (*Ghandur Misr*) и «Две жены-соперницы» (*al-Durratayn*). Свои пьесы сам Саннуа описывал как комедии с легким налетом морали, основанные на восточных традициях.

Как вспоминал Саннуа, самым сложным в начале его сценической практики было возведение так называемой «четвертой стены» и наличие занавеса на сцене, которые – согласно правилам европейского театра – создавали дистанцию между зрительным залом и сценой.

Арабские традиционные зрелищные формы развивались в направлениях, диаметрально противоположных западному театру.

К этим давно сложившимся формам относятся искусство сказителей «аль-хаккавати», танцы, ритуальные «тазие», теневой и кукольный театр, уличные драматические представления странствующих трупп «аль-мухаббизун» и «аль-самир» (деревенские собрания, включавшие театрализованные зрелища). Неизменной «сценой» выступлений бродячих актеров были улицы, площади, кофейни – места повседневной жизни египтян. Эти формы выходят за рамки представления о театре как о структуре, разделенной на два пространства: одно для игры и другое для просмотра. В основе всех народных театрализованных представлений лежит единый основополагающий прием сценической интерпретации – импровизация. И как следствие – соответствующая форма общения с публикой: при отсутствии психологической дистанции между исполнителем и зрителем последний становится активным участником сценического действия. Иными словами, в то время как на Западе человек часто «ходил» в театр, арабские зрители участвовали в театре, который «приходил» к ним. В XX в., пока западный театр пытался разрушить «четвертую стену», первые арабские деятели театра пытались ее возвести. В то время как западная практика пыталась создать взаимодействие сцены и зала, арабские режиссеры и драматурги старались заставить зрителей замолчать и ограничить их вмешательство в то, что происходило на сцене.

Египтяне, как и все жители арабских стран, выросшие на традиционных зрелищах, признавали лишь свое участие в них, открытую эмоциональную реакцию на представление. Саннуа приводит смешные истории об актерах – порой исполнителям приходилось со сцены обращаться к зрителям, чтобы объяснить им: эмоции, высказанные со сцены, являются лишь частью роли, а не отражением их собственных убеждений. Некоторые зрители не могли сдерживаться в те моменты, с которыми были не согласны. В таких случаях они поднимались на сцену, пытаясь убедить актеров изменить ход пьесы. Однажды зрители отказались аплодировать в конце представления и потребовали, чтобы драматург вышел и поговорил с ними. Когда Саннуа, вынужденный вести диалог со своей аудиторией, появился, они отругали его за то, что он наказал молодую актрису, не найдя ей подходящего мужа. Зрители предупредили Саннуа, что, если он не изменит концовку, они больше не будут аплодировать и посещать его спектакли<sup>4</sup>.

Влияние народных зрелищных форм сказывалось во многом: драматург сам нередко выполнял в спектаклях функцию сказителя «аль-хаккавати», актеры активно включали зрителей в действие, спрашивая у них совета или помощи по ходу дела. В пьесы вводились такие популярные персонажи теневого театра, как сваха или лживый магрибинец, широко использовались элементы клоунады и фарса. В постановках Саннуа, с одной стороны, использовал фиксированный текст, а с другой – импровизировал, давая комментарий по ходу представления, стоя на авансцене, – это предоставляло огромные возможности для контакта актеров и самого ведущего со зрителем, создавало на спектаклях непосредственную атмосферу сотворчества.

Все это не могло не сказаться на популярности театра Саннуа. Сюда устремляется беднота. В спектаклях начинают звучать тема гражданственности, протест против угнетения, социального неравенства, политическая сатира. Именно в это время хедиф Исмаил (1863–1879), еще недавно окрестивший Саннуа «египетским Мольером», начинает травлю драматурга. В качестве одной из причин, объясняющих преследования Саннуа официальными властями, выдвигалось презрительное отношение европейского зрителя к его спектаклям, как к пошлым и вульгарным. А то, что их наивность и подлинная народность были по-настоящему близки местному населению и завоевали у него популярность и уважение, нарочито замалчивалось. Как бы в ответ на все обвинения и упреки Саннуа ставит свою пьесу «Египетский Мольер и его злоключения» (*Moliere Misr wa ma Yuqasih*). Пьеса написана рифмованной прозой и рассказывает о жизни актеров. Ее можно назвать автобиографической, хотя в самом замысле нельзя не усмотреть влияния «Версальского экс-промта» Мольера.

Тексты пьес в то время, как правило, плохо сохранялись. Поэтому из всего богатейшего драматического наследия Саннуа обнаружено всего тринадцать пьес, которые были найдены в «Доме египетской книги» и у его супруги в Париже. Среди них «Родина и свобода» (*al-Vatan va al-Hurria*), «Хальван больной и Александрийская принцесса» (*Halvan al-Marit va Melikat al-Iskandariya*), «Жена отца» (*Zaudjatu al-ab*), «Дружба» (*as-Sadaka*) и др.<sup>5</sup>

Просуществовав всего два года, театр был закрыт по личному распоряжению хедифа. Но Джеймс Саннуа не сдавался. 2 августа 1877 г. он представил в театре «Эзбекия» новую одноактную комедию «Приключения Стентерелло в Каире» (*Una Avventura di Stenterello al Cairo*),

написанную на итальянском языке. Скорее всего, это была итальянская версия его арабской пьесы о приключениях европейского принца, проникшего в гарем. В пьесе девушка жаловалась на то, какие лишения ей приходится терпеть в условиях гарема. Аудитория отреагировала на постановку шумным неодобрением и свистом. Критика, направленная на обычаи гарема, в те годы была особенно неприемлема в Египте, где эту традицию свято чтит. Хедиф Исмаил был глубоко оскорблен постановкой, в которой критиковался полигамный образ жизни хедифа. Театр Саннуа был закрыт.

В 1877 г. Саннуа создает газету под названием «Абу Наддара», где наряду с едкими публицистическими статьями печатает короткие остро-политические пьесы. Через четыре месяца, когда вышло всего пятнадцать номеров, газету закрыли. Саннуа, переехав в Париж, продолжал здесь ее издание. Она приобрела популярность во всех странах Ближнего Востока и Северной Африки. Правда, ее название, хорошо знакомое правящим классам Египта, послужило основанием для запрета ее ввоза в страну. Тогда пошли на хитрость: название стали менять, но содержание и политическая программа оставались прежними. Это продолжалось до 1912 г. – года смерти Саннуа, который так и не увидел больше своей родины, в изгнании.

<sup>1</sup> Крачковский И.Ю. Изб. соч. Т. 3. М–Л, 1956. С. 69.

<sup>2</sup> «Аль-Азбакейя» – район в центре Каира. В первой половине XX в. это слово стало переводиться на русский язык не с арабского, а с английского языка и звучало как Эзбекия. В 1872 г. здесь был разбит парк на европейский манер – с цветниками, беседками, фонтанами.

<sup>3</sup> Мухаммед аль-Наджма. Аль-масрахийя филь-адаб аль-арабийя аль-хадиф. 1847–1914. Бейрут, 1956. С. 311. (на араб. яз.).

<sup>4</sup> Фархан Бульбуль. Сирийский театр в течение 100 лет (Аль-маахад аль-али лиль-фунун аль-масрахийя). 1848–1946. Дамаск. 1997. С. 48–57 (на араб. яз.).

<sup>5</sup> Тексты пьес были восстановлены в 1963 г., отредактированы и прокомментированы известным арабским исследователем театра Мухаммедом Наджма.

# **«Чудо святого Антония» в театре на Офицерской (1906): трагическое и комическое в формировании методологии Мейерхольда**

**«Чудо святого Антония» Мейерхольда<sup>1</sup> – спектакль, заслуженно пребывающий в тени других спектаклей этого, краеугольного для Мейерхольда, периода. Дата премьеры «Чуда...» на Офицерской хорошо знакома всем, кто взволнован русским театром начала XX в., – это 30 декабря 1906 г. День, накануне которого Александр Блок писал в записной книжке: «...На ночь в постели опять уютно буду читать Андерсена. А завтра освищут ли “Балаганчик”?»<sup>2</sup>**

И вот два спектакля идут подряд: «Антоний» и «Балаганчик». Возможно, рискованный эксперимент, каким спектакль казался даже самому драматургу, постарались прикрыть пьесой уже признанного в России (хоть и не признанного Блоком!) «солидного» Метерлинка. Расставляя иронические акценты между спектаклями, едкий Кугель писал, что «к пьесе Метерлинка был пристегнут “Балаганчик” г. Блока – очень странное, немножко рассчитанное на дикость произведение»<sup>3</sup>. Не менее критично настроенный Влад. Азов (Владимир Ашкинази) прошелся по всем названиям сразу: «После “Бадламчика” г. Блока нам показали “Чудо святого Антония” Метерлинка, превратившееся волею русской цензуры в “Чудо странника Антония”»<sup>4</sup>.

История расставила акценты иначе. «Немножко рассчитанный на дикость» «Бадламчик» стал легендой русского театра. На его фоне не только «Чудо святого Антония», но и многие более значимые спектакли отступают в тень. И тем не менее здесь возникает интересный сюжет. Почему именно «Чудо...» оказалось в паре с этим судьбоносным спектаклем? Тут есть простые, верные ответы: пьеса короткая, удобна как часть сборного вечера; пьеса жанровая, расслабляет зрителя, раздраженного «Балаганчиком»; пьеса, в конце концов, веселая, смешная. Комическая. И вот тут уже появляются более сложные обертоны.

В «Балаганчике» трагическое и комическое неотделимы друг от друга. Бесконечный перевертыш, неразличимость подлинного и ненастоящего обращают к отправной точке слияния трагического и комического в мировой эстетике – к трагической иронии немецкого романтизма. Выдающийся исследователь творчества Блока Д.Е. Максимов предостерегал от чрезмерных параллелей. «Ирония у Блока, – писал он, – если подходить к ней, имея в виду его творчество в целом, не превращается в универсальный, трансцендентальный принцип, как у немецких романтиков, и выполняет скорее лишь ограниченную служебную функцию. В этом смысле она едва ли не соответствовала у него формуле Серена Киркегора: “Ирония, как отрицательное, есть... не истина, а путь”»<sup>5</sup>. Пояснить эту сложную мысль помогает современница Максимова, выдающийся историк философии П.П. Гайденко, в книге о Киркегоре: «Для романтика его ирония... не выступает как трагедия его личности..., она проявляется как эстетическая игровая установка... Позицию Киркегора... можно было бы сформулировать как требование принять всерьез ироническую точку зрения»<sup>6</sup>.



В. Коленда. Эскиз декорации к первому акту «Чуда странника Антония». 1906

Действительно, красота игры, которая занимала немецкий романтизм, видится Блоку только в трагическом разрезе – это бездна перевертыша, в котором человек никогда не может ни на что опереться. Однако, что и подчеркивал Максимов, душа человека у Блока свободна от иронии. Это почти буквально передано в финальной сцене «Балаганчика», где Пьеро, будучи куклой и одновременно самым живым персонажем пьесы, стоит один на абсолютно пустой сцене. Это в полной мере выразил Мейерхольд как режиссер и исполнитель роли Пьеро. Участвовавшая в спектакле В.П. Веригина вспоминала: «Коломбина и Автор исчезали, и маски разбегались. На сцене никого. Упавший Пьеро приподнимался и тихо грустил все о той же картонной подружке. Занавес опускался за ним, и он оказывался лицом к лицу с публикой. Теперь он смотрел на нее в упор, совершенно просто, нисколько не смущаясь. Казалось, что он смотрит каждому зрителю в глаза. <...> Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, нецененного сердца. Говорили, что этот момент был самым сильным у Мейерхольда»<sup>7</sup>.

Но при двойственности романтической иронии, одновременно радостной и трагической, в ней был задан трагический потенциал, далее развиваемый течениями конца XIX – начала XX в. В русле трагической иронии, безусловно, существует и кукольность персонажей Блока,

которая тоже содержит трагический перевертыш, – как в случае с Пьеро, который был и куклой, и лирическим героем (а в исполнении Мейерхольда «за пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон»<sup>8</sup>).

О связях пьесы и спектакля с немецким романтизмом пишет современный исследователь В.А. Финогенов в статье «В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвиг Тика»: «В сказках Тика и зрители, и персонажи, и персонал театра – актеры кукольного театра, которые, даже перемещаясь из пространства сцены в зрительный зал и обратно, бунтуя и подчиняясь, всегда сохраняют в целостности веревочку, за которую их дергает осязаемый или неосязаемый кукловод. Наиболее ярко эти мотивы выражены в “Принце Цербино”, где главный герой пытается отмотать действие пьесы в начало, тем самым отменив собственное существование <...>. Мейерхольд впоследствии воплотит идеи марионеточности в постановке “Балаганчика” Блока – пьесы, по многим параметрам напоминающей сказки Тика. “Театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного”<sup>9</sup>. Характерно, что исследователь приводит слова Мейерхольда из комментария к списку режиссерских работ, однако относящиеся не к «Балаганчику», а к «Чуду святого Антония»<sup>10</sup>. При цитировании это следовало бы проговорить, но интуитивно Финогенов прав: здесь ощущаются параллели.

Мейерхольд ставил в один вечер две пьесы, в которых ирония делала комическое трагическим. В обоих спектаклях Мейерхольда романтическая ирония сопряжена с романтическим мотивом кукол. Однако очень по-разному. Живые куклы «Балаганчика» – и мертвые автоматы «Чуда святого Антония»: то и другое – ракурсы, заданные романтизмом. Сам Мейерхольд эти связи прослеживает: «Когда... Метерлинк пишет “Жизнь пчел” и “Чудо св. Антония”, особенно отчетливо проступает его мирозерцание, так совпадающее с мирозерцанием другого романтика, который имел столь же сильное тяготение к марионеткам, – Э.Т.А. Гофмана. <...> Для того чтобы сгустить ироническое свое отношение к действительности, Метерлинку, как и Гофману, нужен театр марионеток...»<sup>11</sup> Для Мейерхольда эта ирония – мрачная и безысходная. «Марионетки, которых показал театр в постановке “Чудо св. Антония”, не должны были быть смешными, сколько страшными и даже кошмарными»<sup>12</sup>.

Установка на марионеток была понятна актерам и считывалась критикой. Как вспоминала участвовавшая в «Балаганчике» Веригина, в «Чуде...» «наследников Ортанс – Гюстава, Ашилля – и доктора (Феона, Любош, Бравич) Мейерхольд связал условными мизансценами, неожиданными поворотами, придав их движениям марионеточность»<sup>13</sup>. Критик Воротников был недоволен: «Деревянны и невыразительны буржуа. Больше жизни в кюре и в докторе. Движения служанки Виржини часто напоминают механическую куклу плохого изделия. Бесцельно карикатурна походка гарсона Жозефа, почему-то превращенного в поваренка. <...> Разгневанные наследники Ашиль и Гюстав говорят сердитые слова, как будто волнуются, но остаются приклеенными к своим местам на сцене, как куколки на музыкальной табакерке. Ярко выраженное желание превратить живых актеров в куклы, неудержимое влечение представить театр марионеток. Зачем это в горькой и жизненной сатире Метерлинка?»<sup>14</sup>

Ответ на подобную критику давал Ярцев, остро почувствовавший (как и всегда) установку Мейерхольда: «Чтобы сказать, что пьесу нужно было играть просто и серьезно, а не грубо-смешно, как была она сыграна, не нужно быть особо тонким критиком: этот прием в данном случае был бы проще для театра, и театр не мог не знать о нем. Но театр мог хотеть другого..., не хотеть так называемой “высокой комедии”..., а хотеть впечатлений трагических – и он дал для них формы, в искусстве актера перешедшие в водевиль. Марионетки, куклы, которых показал театр, могли быть не столько смешными, сколько страшными – и только страшными в конце концов, кошмарными в последнем впечатлении»<sup>15</sup>. Однако Ярцев указывал и на проблему постановки: неготовность актеров к исполнению казалось бы привычной, жанровой драматургии в гротесковых тонах. «Но было недостаточно взять внешнее – то, что единственно может дать театр и что можно взять, – и на сцене из “Чуда святого Антония” получился водевиль»<sup>16</sup>. О том, что марионеточное решение не удалось воплотить в целостности, пишет и Веригина: «Внешняя форма не вязалась с тоном актеров, которые не смогли проникнуться духом постановки. Местами чувствовалась фальшь»<sup>17</sup>.

Интересно, что с «Балаганчиком» такого не было: многим он решительно не понравился, но не понравился весь, как явление, – а вот претензий к качеству реализации режиссерских идей актерами, кажется, особо не предъявляли. И дело, думается, не только в том, что «Балаганчику» было уделено, вероятно, пропорционально больше режиссерского

и репетиционного внимания, но и в том, что общий экспериментальный характер пьесы и ее поэтический строй направляли актеров к новым поискам, – в то время как в «Чуде...» так легко было нет-нет да и вернуться в простой и понятный жанр. «Пластичность, предметность свойственны этой пьесе Метерлинка в ее целостности – ей свойственен “жанр”, – считает крупнейший исследователь творчества Метерлинка И.Д. Шкунаева. – Материю ее образности составляет быт, “жанровая” реальность»<sup>18</sup>.

Жанр и жанризм (а именно в этом значении говорит о жанре Шкунаева) – понятия синонимичные, впрочем и разные. И о жанровом определении «Чуда...» тоже кое-что стоит сказать. Сам Метерлинок обозначает свою пьесу как фарс. Его русские переводчики, супруги-символисты Н.М. Минский и Л.Н. Вилькина, называют ее «сатирической легендой»<sup>19</sup>. Устремленные к символистским далям, они, как кажется, хотели напомнить, что в основе «Чуда...» лежит менее приземленный, чем фарс, жанр – миракль. А понимая, что он хорошенько разбавлен критикой мещанства, добавили «сатирический».

Напоминание о миракле полезно и нам. Это позволяет прочертить линию к еще одному важному мейерхольдовско-метерлинковскому спектаклю, случившемуся незадолго до того, – к «Сестре Беатрисе», в основе которой тоже миракль. Метерлинок не случайно создает в 1900-е гг. два миракля и одну сказку («Синяя птица»). Мотив чуда и чудесные жанры (миракль и сказка) становятся для Метерлинка ключами к выходу из безысходного пессимизма его раннего периода. «После маленьких драм... мне показалось более честным и разумным устранить смерть от первенствующего места, – писал Метерлинок в предисловии к своим ранним пьесам. – Уже в последней драме, ...в “Аглавене и Селизетте”, мне хотелось, чтобы она (смерть. – О.М.) уступила часть своего могущества любви, разуму или счастью, но она не покорилась, и я жду, как и большинство поэтов моего времени, чтобы пробудилась новая сила»<sup>20</sup>.

«Но она не покорилась» кажется признанием собственной неудачи в этой пьесе. Понимая, что простое, как в «Аглавене», разрешение конфликта не побеждает трагизма бытия, Метерлинок обращается к жанрам, в которых чудо легализовано самой жанровой природой. Вынесем за скобки разговор о «Синей птице» – о ней написано многое, и многое еще можно написать. Что же касается «Сестры Беатрисы» и «Чуда святого Антония», здесь можно увидеть, как по-разному Метерлинок обнаруживает границы жанра. В «Беатрисе» классический сюжет

миракля выходит к экстазу, приближающему миракль к мистерии. Для Мейерхольда это было очень кстати: пьеса позволяла соединить поиск живописного условного жеста и слова, начатый в «Смерти Тентажиля» и продолженный в «Гедде Габлер», с экстатическими настроениями модерна и романтическими настроениями актеров, которых традиции звонкого сценического романтизма прельщали гораздо больше, чем мотивы тихой романтической иронии. Выдающийся мейерхольдовед Г.В. Титова обращает внимание на суждения Мейерхольда: «Случайная беседа о метерлинковской форме выяснила для меня, что актеры не любят Метерлинка таким, каким его надо любить. В “Пелеасе” для них ценен романтизм, и только. Но романтик ли Метерлинк в их смысле?»<sup>21</sup> Прочитав примечания к «Антонию», мы хорошо поняли, что такое романтик-Метерлинк в мейерхольдовском смысле! «Конечно, – комментирует Титова, – и в “Сестре Беатрисе” Метерлинк не был романтиком “в их смысле”. И все-таки эта пьеса давала опору индивидуальному (Комиссаржевская) и коллективному (сестры-монахини) экстатическому взрыву»<sup>22</sup>.

Как для Метерлинка чудо давало жанровое право на беспочвенный в общем-то оптимизм, так для Мейерхольда мистерия давала жанровое право на чрезмерную красоту и живописность. Экспрессивная красота неподвижных мизансцен в «Гедде Габлер» раздражала зрителя (того же Блока<sup>23</sup>), а в «Беатрисе» восхищала (того же Блока!<sup>24</sup>). Так «Беатриса» довершала этап плоскостного неподвижного театра в творчестве Мейерхольда. А «Балаганчик» – открывал для Мейерхольда подвижность и объем. Но открывал его и другой миракль Метерлинка, «Чудо святого Антония», тяготевший в совершенно другую сторону, чем «Беатриса», – к фарсу, сатире и водевилю.

«По общему признанию, – писал Ярцев – “Чудо Антония” было сыграно грубо»<sup>25</sup>. Кугель решительно возмущался грубостью как пьесы, так и спектакля. «Итак, наши модники, создавая театр абстракции, неподвижности, барельефов, фантастически бледных теней и взяв за надежнейшего руководителя Метерлинка, наткнулись на неожиданный сюрприз: Метерлинк уже не тот. Последняя мода оказалась залежалым товаром... И что же мы увидели? Декорация с глубиной, актеры с бородами, повязанные салфетками, ковыряющие в зубах зубочистками (mon Dieu! какой натурализм!), прислуга с подоткнутым подолом и ведром воды... Никакими барельефами актеры не стояли, говорили обыкновенными голосами и играли обыкновенными реальными приемами...

Где же “стилизация”-то? “смерть быту”? театр будущего? Выметены вместе с сором служанкою Виржини?»<sup>26</sup> Насчет «никакими барельефами не стояли» Кугель несколько преувеличил: симметрия в расстановке сохранялась, о чем свидетельствует, например, Воротников: «Строгая ранжировка в ряд и симметричность в размещении всех на сцене; ради симметрии полицейский становится по другую сторону тела умершей, напротив и поодаль от допрашиваемого им святого»<sup>27</sup>.

Однако очевидно, что именно соединение симметричной мизансцены (достижение неподвижного периода) с натурализмом и было главной новизной и принципиальным завоеванием именно этого спектакля, важным для достройки всего творческого метода. В тот момент, когда в театр Мейерхольда пришло движение и объем, окончательно и был сформирован мейерхольдовский метод, построенный на гротеске, на соединении несоединимого, на игре подлинного и театрального, движения и неподвижности, красоты и уродства, высокого и низового. И это низовое было единственным, чего не добавил к достижениям неподвижного периода Блок. В «Балаганчике» есть комическая фигура Автора, которая дает обытовление, однако нет грубой материи повседневной жизни. Эта грубость, родственная фарсу как исконно театральному жанру, а также и сатира, тоже близкая театру как искусству, всегда сопряженному с современностью и творимому здесь и сейчас, была необходима Мейерхольду для завершения формирования метода. Без этого трудно себе представить спектакли 1920-х годов – без фарса «Ревизора» с его «скотинством в изящном облике брюлловской натуры», без сатиры – мейерхольдовские политобозрения. И то, и другое можно возвести к маленькому «Чуду святого Антония».

Нужно подчеркнуть, что грубость у Мейерхольда тоже метафизична, она всегда работала на трагическое. «Нас интересует какой-то ужас и комнат, и мебели, или, если мы ставим фарс, интересует та какая-то ирония этой мебели, то есть символ быта, а не сам быт», – писал он, резюмируя этап 1900-х, в набросках к «Истории и технике театра»<sup>28</sup>. Да и у Метерлинка грубость фарса была не вполне оторвана от его трагических и мистических поисков предшествующего десятилетия. И. Д. Шкунаева распространяет на эту пьесу метерлинковский мотив слепоты. «Групповая слепота этих людей, свойственная именно этому типу сознания, более слепому, чем остальные... Образы слепорожденных – абстракция тех же свойств мещанина второй половины XIX века, которые Флобер воплотил (кстати, незадолго до Метерлинка) в фигурах двух скромных

парижских рантье – Бувара и Пекюше. Отсюда, от образа Дяди и слепорожденных, идут нити к написанной в совсем другой манере “сатирической легенде” Метерлинка “Чудо святого Антония”<sup>29</sup>. При том, что слепые ранней драматургии Метерлинка – это люди, поставленные в свое положение роковым мироустройством. Тем не менее есть основание для развития мотива слепых в «Антонии» – тех, кто не хочет видеть и рад не видеть, быть ведомым. Это одновременно и сатирический мотив, и резонанс с живыми автоматами романтизма.

Есть и еще один значимый вклад «Чуда...» в развитие метода Мейерхольда. В методологическом смысле мотив кукол и автоматов определяет развитие ритмической партитуры спектакля. Смена подвижности и застывания – ритм, который становится одним из основополагающих параметров мейерхольдовской режиссуры. Ритм «Балаганчика» не остался незамеченным критиками и историками. Но в «Чуде...» добавляется еще один параметр – темп. Он также связан с жанровыми предпосылками этой пьесы: помимо обозначенных миракля, фарса и сатирической комедии, следует сказать и о родстве с водевилем.

«Играли Метерлинка, – рецензировал спектакль Корней Чуковский, – словно бы это Иван Щеглов (И.Л. Леонтьев-Щеглов, известный своими водевилями. – О.М.). Подчеркивали остроты, передерживали паузы, ускоряли темп игры до водевильного»<sup>30</sup>. Влад. Азов давал еще одну ассоциацию: «сцена с полицейскими... гг. Жабровским и Лебединским, вообразившими себя en plein “Невский фарс” (театр комических миниатюр под руководством Валентины Лин. – О.М.)»<sup>31</sup>. Водевильным было и само количество персонажей второго плана: «прислуга, глупо прислуживающая, когда она моет пол, или кюре» (Андрей Белый)<sup>32</sup>, «г. Бравич в роли позитивиста-доктора» (Влад. Азов)<sup>33</sup>, «карикатурная походка гарсона Жозефа, почему-то превращенного в поваренка» (А.П. Воротников)<sup>34</sup>.

«Получилась какая-то обыденная пьеса с водевильными фигурами лакеев, горничной, гувернантки, с бессмысленным образом студента Пети, произнесшего слова “здравствуй, новая жизнь” почему-то с оттенком водевильного комизма, вызвавшего смех в публике»<sup>35</sup>. Это херсонский «Вишневы сад», который по описанию провинциального критика Я.Е. Болотина вполне можно перепутать с впечатлениями его столичных коллег от «Чуда святого Антония». «Мейерхольд перенаселяет спектакль прислугой, – анализирует Н.Э. Звенигородская режиссерскую партитуру “Вишневого сада”. – Садовник, дворник, извозчик, кухарка,

повар. Отдельно расписывает, “как одета прислуга”. А одета она, особенно мужчины, ярко, колоритно – в аксессуарах с множеством бытовых деталей, а в красках, пожалуй, слегка утрированно<sup>36</sup>. В пьесе Метерлинка само многообразие простых типажей привлекало Мейерхольда – эту простоту и типажность он еще подчеркнул, а темп и так короткой пьесы настоятельно усилил. В «Вишневом саде» множественность гостей на балу Раневской удваивала динамику танца. «В рабочем экземпляре пьесы Гурьев отметил, что в третьем акте танцуют кадрили и для нее помимо актеров нужны восемь сотрудников и сотрудниц». Опровергая точку зрения, сложившуюся в отечественном театроведении, составители «Наследия» утверждают: «Толкование “Вишневого сада”, изложенное Мейерхольдом весной 1904 г. в письме Чехову и в незавершенной статье о пьесе и затем развитое в более поздней статье “К истории и технике театра”, несомненно сложилось в стремительно протекавшей работе над херсонским спектаклем»<sup>37</sup>. И отмечают, что в рецензии Болотина «замечания о “водевильности” могли иметь в виду те особенности режиссерского решения, которыми Мейерхольд стремился передать “беспечность” персонажей, – о ней он писал Чехову»<sup>38</sup>. К этому хочется добавить, что Мейерхольд писал Чехову не только «что» передать, но и «как»: «В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется»<sup>39</sup>. Темп для Мейерхольда напрямую связан с трагическим потенциалом комического; чем выше темп, тем страшнее контраст. «Веселье, в котором слышны звуки смерти»<sup>40</sup>. И становится ясным его повторное обращение к водевилю в решении «Чуда святого Антония». Если в комической природе гротеска – вечная несоразмерность, бесконечный перевертыш высокого и низкого, то в музыкальной природе водевиля – чистая подвижность, стремительность, неостановимость перемен. Развивая метод гротеска, Мейерхольд делает темп одним из самых страшных инструментов. А Левинсон писал, что в «Шарфе Коломбины» «действие развивается с сомнамбулической стремительностью»<sup>41</sup>. Легкостью и бегом запоминался Юрьев в роли Дон Жуана – только в стремительности могла осуществиться мейерхольдовская мысль о том, что «Дон Жуан для Мольера – лишь носитель масок»<sup>42</sup>, непохожих и сменяющих друг друга. Темп действия был для Мейерхольда не только двигателем романтического гротеска, но и фактором романтической страсти – в 1911 г., на фоне первых бесед с атерами о «Маскараде» за шесть лет до премьеры,

Мейерхольд писал: «В насыщенной демонизмом сфере своих драм Лермонтов в быстро мчащихся одна за другой сценах развертывает трагедию людей, бьющихся в мщениии за поруганную честь, мятущихся в безумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства»<sup>43</sup>.

Но самые впечатляющие слова о роли темпа в драматическом действии Мейерхольд скажет в 1915 г., в связи с сюжетом «Дон Жуана», только не мольеровского, а пушкинского. Полемизируя с «реальным» подходом к «Маленьким трагедиям» в МХТ, напишет о «Каменном госте»: «Разве не “волшебством” (что тут реального?) звучит та вызывающая и “смех” и “ужас” сцена, когда в комнату Лауры входит Дон Жуан. Войдя, Жуан мчит сцену от поцелуя к убийству Дон Карлоса с такою стремительностью, что для того, чтобы вполне насладиться технической ловкостью поэта в этом появлении, кто не захочет много раз перечесть эту короткую сцену? Но какой посмеет режиссер хоть на секунду замедлить эту сцену при постановке для того, чтобы продлить наслаждение зрителя, лишенного возможности перелистнуть страницу назад. И дальше та же стремительность: только что промелькнула ремарка “Дон Жуан осматривает тело”, и вы сию же секунду видите Жуана снова целующим Лауру. Надо быть музыкантом, чтобы понять всю силу значения той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его “Каменном госте”»<sup>44</sup>.

Таким образом, «Балаганчик» и «Чудо святого Антония» неслучайно шли в один вечер. Расставаясь с неподвижным плоскостным театром, Мейерхольд брал у Блока ритм, а у Метерлинка – темп; у Блока – театральность, а у Метерлинка – связь с реальностью. И неподвижный театр обрастал театральной и жизненной плотью, обретал движение и объем. Когда Ярцев писал, что «театр мог хотеть другого.., не хотеть так называемой “высокой комедии”.., а хотеть впечатлений трагических – и он дал для них формы, в искусстве актера перешедшие в водевиль»<sup>45</sup>, – он чувствовал, что высокая комедия и высокая трагедия в XX в. идут друг другу навстречу, обретая формы трагикомедии.

Завершив разговор о методе, хочется еще несколько слов добавить о трагическом содержании этой маленькой пьесы. «Как мог Метерлинк дойти до своей трагикомедии..? – удивлялся пронизательный Кугель. – А.А. Измайлов заметил в своей рецензии, что это, в сущности, сюжет “Великого Инквизитора” Достоевского. Замечание тонкое и остроумное. Но есть одно коренное различие в колорите. “Великий Инквизитор” – трагедия. Когда читаешь эту удивительную главу “Братьев Карамазовых”,

то находишься во власти трагического ужаса. Когда же читаешь “Чудо св. Антония” Метерлинка, то испытываешь раздвоение духа. <...> У Метерлинка обесцвечивается и обесценивается чудо. <...> В том приеме, который употребил Метерлинк, закончив свою пьесу отправлением св. Антония в участок, я не вижу прежнего Метерлинка, благоговейно проповедовавшего чудо – хотя бы в “Сестре Беатрисе”»<sup>46</sup>. Кугель показывает разницу между неироническим мираклем «Беатрисы» и мираклем «Антония», в котором, по сути, высмеивается миракль как жанр и как содержание. Понимая трагедию в высоком смысле, как очищение страстей, Кугель справедливо отмечает, что «Чудо...» не трагедия. Его сущность более трагическая, чем трагедийная. И достигается это приемом комическим – той самой трагической иронией, «понятой всерьез», о которой мы говорили применительно к Блоку и Киркегору. Ужас иронии, которая поедает чудо, – страшное содержание этой пьесы.

За два года до спектакля, рецензируя только что написанную пьесу, об этом высказался теоретик трагедии Вячеслав Иванов. «То отчаяние, о котором мы говорим, одно звучит слишком ярко, чтобы остаться в согласии с верой, ведущей надежду, – писал он. – Напрасно совершилось воскрешение: умершая должна умереть снова, потому что внутренне мертва. Поэт кричит, что нет воскресения мертвым душам»<sup>47</sup>. Помимо сюжетного сходства с поэмой Ивана Карамазова, Иванов дал ассоциацию и более богатую: «шутливое по форме повторение глубокой темы “Идиота”»<sup>48</sup>. Такое сравнение расширяет трагический потенциал комического в «Чуде...». Во-первых – «комичность» святого в суетном мире. И во-вторых – бытийную жуть комических положений: «Пред зрителем – материализация сверхмирного луча, упавшего в мертвую пошлость бездушной мещанской повседневности, воспринятую автором с гоголевским ужасом»<sup>49</sup>. Гоголевские тона пьесы, в восприятии Иванова, пересиливали тона Достоевские, делали пьесу трагической. В докладе «Достоевский и роман-трагедия» в 1914-м, десять лет спустя, Иванов сопоставит авторов и их персонажей: «Мне представляются Достоевский и Гоголь полярно противоположными: у одного лики без души, у другого – лики душ; у гоголевских героев души мертвы или какие-то атомы космических энергий, волшебные флюиды, – а у героев Достоевского души живые и живучие, иногда все же умирающие, но чаще воскресающие или уже воскресшие»<sup>50</sup>. Души героев «Чуда святого Антония» – как умершей старухи, так и ее пока живых родственников, – по Иванову, не подлежат воскрешению. Собственно, в маленькой рецензии

на «Чудо святого Антония» уже заданы образы Достоевского и Гоголя такими, как будут развернуты через десять лет. Пользуясь этим более поздним докладом Иванова, мы могли бы обозначить расстановку сил в «Чуде святого Антония»: Антоний – от Достоевского, «лик души», а все остальные – от Гоголя, «лики без души». Исключением кажется непосредственная и простая фигура служанки.

Подводя итог своего восторженного прочтения «Чуда...», Иванов уверял: «Смелость замысла такова, что создает из пьесы как бы новый литературный род. За аналогиями к такому религиозному юмору приходится восходить, быть может, до античной “драмы сатиров” или до некоторых мотивов Аристофана»<sup>51</sup>. Иванов, очевидно, преувеличил значение столь понравившейся ему пьесы. Много лет спустя, в 1925 г., в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» он о Метерлинке не вспомнит. Однако снова увидит в комическом потенциал трагической безысходности. Идеи об очистительном смехе из авторских приложений к «Ревизору» он называет «выдумкою мнительного Гоголя, в оправдание собственного двусмысленного дара “комической силы” (vis comica)»<sup>52</sup>. В немецкое издание статьи в 1932 г. Иванов добавил кое-что из черновики. По поводу реального значения смеха у Гоголя: «Может эстетическая по существу эмоция Смеха быть непосредственным выражением морального пафоса? Не смеемся ли мы над Чертом лишь как над мифическим образом, и лишь в той мере, в какой этот образ не разоблачает, а напротив, скрывает от нас его подлинную природу..?»<sup>53</sup> Связывая комическое и прекрасное, Иванов обнаруживал и за прекрасным хаос. В трагедии красота обещает преображение – в комедии красота всегда готова обернуться чертовщиной. И в этом трагическая сущность комедии, в противовес просветленной сущности трагедии.

Это трагическое мироощущение, в общем-то, противоположно той теории трагедии, которую Иванов выстраивал с 1904 г., когда были написаны первые статьи его теории – «Новые маски» и «Вагнер и дионисово действие» – и когда была написана статья о «Чуде святого Антония». Трагические смыслы и в начале, и в конце жизни открывала Иванову комедия своей обостренной связью с реальностью, своей злободневностью и даже грубостью. Обращаясь к трагедии как таковой, он трагическое терял.

Мы не знаем, читал ли Мейерхольд, готовя спектакль по «Чуду...», рецензию Иванова на эту пьесу. Статью о «Ревизоре», готовя «Ревизора», не мог не читать – она была написана по просьбе Мейерхольда

и опубликована им в сборнике «Театральный октябрь». Но очевидно, что грубоватый комизм метерлинковской комедии, так впечатливший Иванова своим трагическим потенциалом, стал неотъемлемой частью метода Мейерхольда и одним из способов выражения его собственного трагического мировоззрения, в высочайшей мере отраженного в «Ревизоре». Первое явление этого комизма мы видим в постановке малоизвестного «Чуда святого Антония», потонувшего в лучах судьбоносного «Балаганчика».

- <sup>1</sup> В афише театра на Офицерской спектакль значился как «Чудо странника Антония» [1, с. 89]. Незадолго до того Мейерхольд уже поставил аналогичный спектакль по той же пьесе в Полтаве, и там он шел под названием «Сумасшедший» [1, с. 424]. Сам Мейерхольд в примечаниях к списку режиссерских работ называет спектакль «Чудо святого Антония» [2, с. 249]. С таким названием спектакль существует и в исследовательской литературе [3, с. 223–322], [4, с. 70–113]. В этой статье мы также используем это название, дословно соответствующее французскому оригиналу и бытовавшее, очевидно, вопреки цензуре в разговорах и обсуждениях с самого начала.
- <sup>2</sup> Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом). Том 13. Записные книжки (1901–1914). М.: Наука, 2022. С. 213.
- <sup>3</sup> Цит по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. М.: АРТ, 1997. С. 90.
- <sup>4</sup> Там же. С. 90. Интересным вопросом остается порядок спектаклей в вечере. Влад. Азов уверенно фиксирует, что первым шел «Балаганчик»; так же можно трактовать и замечание Кугеля о «пристегнутом» к «Антонию» «Балаганчике». Но общее ощущение от премьеры, хорошо знакомое нам по многочисленным впечатлениям зрителей, – что «Балаганчик» был спорной, даже скандальной точкой вечера. Это подтверждает и дневник репетиций театра на Офицерской, одна из страниц которого хранится в Музее-квартире А.А. Блока. Здесь на листе, посвященном «генеральной второй», рукой Мейерхольда обозначено: «Художник Сапунов не приготовил вовремя декораций, благодаря чему антракт между “Антонием” и “Балаганчиком” длился 1,5 часа». Вероятно, театр пробовал разные последовательности спектаклей.

- <sup>5</sup> Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. С. 59.
- <sup>6</sup> Гайденок П.П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М.: Искусство, 1970. С. 64.
- <sup>7</sup> Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 105.
- <sup>8</sup> Там же. С. 102.
- <sup>9</sup> Финогенов В.А. В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвиг Тика // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2023. №2. С. 16.
- <sup>10</sup> См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. – Ч. 1. (1891–1917). С. 249.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> Веригина В.П. Воспоминания. С. 106.
- <sup>14</sup> Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 134–135.
- <sup>15</sup> Там же. С. 145.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Веригина В.П. Воспоминания. С. 106.
- <sup>18</sup> Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973. С. 138.
- <sup>19</sup> См.: Метерлинка М. Чудо святого Антония // Эмиль Верхарн. Стихотворения. Зори. Морис Метерлинка. Пьесы. М.: Худож. лит., 1982. С. 465.
- <sup>20</sup> Метерлинка М. Предисловие // Метерлинка М. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.: Типо–лит. «Русского Т-ва печатного издательского дела», 1903. Т. 1. С. 20.
- <sup>21</sup> Цит. по: Титова Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб.: СПбГАТИ, 2006. С. 97.
- <sup>22</sup> Там же. С. 97.
- <sup>23</sup> См.: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 82.
- <sup>24</sup> См.: Там же. С. 83.
- <sup>25</sup> Там же. С. 145.
- <sup>26</sup> Там же. С. 99–100.
- <sup>27</sup> Там же. С. 133.
- <sup>28</sup> Мейерхольд в разные годы: Мейерхольдовский сборник. Вып. 6. М.: ГИТИС, 2022. С. 45.
- <sup>29</sup> Шкунаева И.Д. Указ. соч. С. 54.

- <sup>30</sup> Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 103.
- <sup>31</sup> Там же. С. 90.
- <sup>32</sup> Там же. С. 141.
- <sup>33</sup> Там же. С. 90.
- <sup>34</sup> Там же. С. 134.
- <sup>35</sup> *Болотин Я.* Провинциальная летопись. Херсон // *Театр и искусство.* 1904. №8. С. 178.
- <sup>36</sup> *Звенигородская Н.Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. М.: УРСС, 2004. С. 124.
- <sup>37</sup> Всеволод Мейерхольд: Наследие – 2. Товарищество новой драмы. Создание Студии на Поварской. Лето 1903 – весна 1905. М.: Новое издательство, 2006. С. 275.
- <sup>38</sup> Там же. С. 101.
- <sup>39</sup> *Мейерхольд В.Э.* Переписка: 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 45.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 472.
- <sup>42</sup> *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: Ч. 1. С. 221.
- <sup>43</sup> Там же. С. 184.
- <sup>44</sup> Там же. С. 276–277.
- <sup>45</sup> Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 145.
- <sup>46</sup> Там же. С. 99.
- <sup>47</sup> Морис Метерлинк в России Серебряного века: сборник; сост. М.В. Линдстрем; авт. вступ. ст. Н.В. Марусяк. М.: ВГБИЛ, 2001. С. 131.
- <sup>48</sup> Там же. С. 130.
- <sup>49</sup> *Иванов Вяч.И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. 4. С. 130.
- <sup>50</sup> *Иванов Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 408.
- <sup>51</sup> Морис Метерлинк в России Серебряного века. С. 131.
- <sup>52</sup> *Иванов Вяч.И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Театральный Октябрь: Сборник 1. Л.; М., 1926.* – С. 92.
- <sup>53</sup> *Иванов Вяч.И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 754.

# **Пражская группа артистов МХТ: попытка восстановления истории**

**В 1928 г. московский журнал «Современный театр» опубликует статью «Напрасные домогательства» о лондонских гастролях актрисы М.Н. Германовой, которые были обозначены как «выступление “Пражской группы МХТ”». Говорится там следующее: «Всякие попытки русской белогвардейщины, вышедшей из среды работников искусства, претендовать на какую-либо органическую связь с искусством нашей страны в лице нынешнего МХАТа должны получить самый решительный отпор, как со стороны нашей общественности, так и со стороны нашего театра в самой категорической форме»<sup>1</sup>.**

Публикация московского журнала красноречиво свидетельствует о том, почему исследование истории Пражской группы артистов МХТ в советское время было практически невозможно. Автор данной статьи был вынужден восстанавливать ее в наши дни не в хронологической последовательности, как подобало бы историку театра, но отдельными фрагментами по мере того, как становились доступными те или иные источники и, главным образом, европейские архивы.

Уникальность *Пражской группы артистов МХТ* (таково официальное название) заключается в том, что спектакли ее исполнялись только на русском языке и тем не менее привлекали внимание не только русских эмигрантов, но и европейского зрителя. Репертуар гастрольных поездок включал преимущественно произведения русских авторов, далеко не всегда известных в Европе. Пьесы А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького, сценические варианты прозы Ф.М. Достоевского заполняли зрительные залы не только в славянских странах – в теперешних Сербии, Словении, Чехии, Словакии, Польше, Хорватии, – но и во Франции, Италии, Австрии, Германии, Нидерландах и в странах Прибалтики. В спектаклях «Женщина с моря» Г. Ибсена, «Медея» Еврипида и «Король темного чертога» Р. Тагора блистала М.Н. Германова, и после ухода ее из труппы в 1927 г. они больше не исполнялись.

Темы, связанные не только с театром, но и вообще с культурой русской эмиграции 1920-х гг., были в советском искусствоведении под запретом вплоть до «оттепели» 1960-х. Существование Пражской группы артистов МХТ впервые официально было признано в энциклопедическом издании, посвященном столетию МХТ–МХАТ<sup>2</sup>. Хронологически работа группы в немногих статьях, посвященных ее деятельности, в начале ограничивалась периодом 1922–1927 гг., когда она пользовалась финансовой поддержкой чехословацкого правительства в рамках «Русской акции» президента Томаша Гаррига Масарика. Однако, если рассматривать Пражскую группу как зарубежный коллектив русских актеров, осуществлявший определенные творческие идеи, стремившийся сохранить репертуар и организационные принципы Московского Художественного театра и придававший большое значение студийной работе, хронологические рамки ее существования следует значительно расширить.

«В 1920–1930-х годах Прага оказалась третьим по значению после Берлина и Парижа центром русской эмиграции в Европе. Культурные учреждения русских эмигрантов (в Чехословакии их было, по разным сведениям, от 20 до 40 тыс. человек), начиная с 1921–1922 годов,

серьезно поддерживались руководством страны. Более того, в 1922 году была объявлена специальная “русская акция”, и сумма вложений в русские инициативы в Чехословакии, по некоторым данным, превышала расходы на русские начинания во всех прочих европейских странах. Объяснением этому служит не только острая потребность в квалифицированных работниках в самых разных производственных сферах, в том числе в сфере образования и науки. Определяющая роль в осуществлении “русской акции” принадлежала первому президенту нового государства Томашу Гарригу Масарику», – пишет в своей монографии А.В. Толстой.<sup>3</sup>

Как полагают авторы изданного к юбилею МХТ в Праге проспекта «Московский Художественный театр. Точки соприкосновения с Прагой», 1921 г. датируется «приезд в Чехословакию части труппы МХТ – Качаловской группы, вызванный событиями гражданской войны в России; здесь к ним присоединяется живущая с 1919 года за пределами России М.Н. Германова; параллельно образуется ядро ее Пражской группы МХТ»<sup>4</sup>.

После отъезда на родину актеров Качаловской группы<sup>5</sup> труппа Германовой–Массалитинова некоторое время играла и репетировала в Берлине, выезжая со спектаклями и в другие страны; в хронике советских театральных изданий ее именовали «отделившимися» или «берлинской группой».

Следует также вспомнить о том, что деятельность Пражской группы артистов МХТ не прервалась и с перемещением ее руководителей в другие европейские столицы. Н.О. Массалитинов, приглашенный на должность главного режиссера Национального театра в Софии, вышел из состава группы осенью 1925 г. М.Н. Германова покинула Прагу в 1927 г. Труппу, в основном сохранявшую прежний состав и продолжавшую играть спектакли, возглавляли сначала П.Ф. Шаров, а затем – В.М. Греч и П.А. Павлов. Утратив материальную поддержку чехословацкого правительства и обретя в начале 1930-х гг. приют в Югославии, зарубежные актеры МХТ во главе с Павловым и Греч сохранили название, которое было им дорого, а для европейской публики стало привычным.

Название «Пражская группа артистов МХТ» встречается в русской эмигрантской прессе и в печати многих европейских государств по меньшей мере до 1936 г. Актеры, ранее входившие в Пражскую группу, использовали ее имя и позже, собираясь вместе для отдельных выступлений в Европе и в США.

Гастроли несли важную культурную миссию. Они демонстрировали уровень искусства режиссуры как творческого начала, объединяющего в единое художественное целое все компоненты спектакля. Игру мастеров МХТ европейская критика оценивала как высшее по тому времени достижение актерского искусства. Немалый вклад внесли участники Пражской группы и в распространение передовых методов театральной педагогики. Поэтому «Русская акция» стала существенным вкладом в европейскую культуру.

Историки театра многих стран чрезвычайно высоко оценивают влияние Пражской группы на формирование современного облика европейского сценического искусства.

«Самое большое открытие этих незабываемых вечеров состоит в том, что эта группа артистов, десять лет назад укрывшаяся в Европе от коммунистической революции, выстраивает на сцене некое подобие коммунизма, который нравится и нам: это под силу (да простят мне смелость такого сочетания) только *элитам*, давшим обет религиозного служения; выражаясь точнее, монашескому братству. Актеры, как монахи, с той же выдержанностью, отказались от самих себя и зажимают каждый свою индивидуальность по воле тирана и деспота поэта в тисках дисциплины, являющейся подавлением себя, каждый, отказавшись от себя даже сверх границ роли, считающихся на практике непреодолимыми, поскольку рождены самой природой»<sup>6</sup>, – писал Сильвио д'Амико по следам гастролей Пражской группы артистов МХТ в Риме в 1927 г. в статье «Закат старого актера», давшей потом название его программной книге об актуальных проблемах итальянского театра.

Значительно позднее автор книги «История современной югославской режиссуры» Йосип Лешич писал: «Благодаря стечению обстоятельств, связанных с Октябрьской революцией, многочисленные ученики Станиславского... кто группами (Пражская группа артистов МХТ), а кто лично (Массалитинов, Греч, Павлов, Ракитин) в разных вариантах... непосредственно, и через репертуар, и путем интерпретации драматургии, причем интенсивно и непрерывно, оказывали влияние на наш театр»<sup>7</sup>.

Пресса русской эмиграции в Западной Европе, а также театральные журналы Центральной Европы подробно освещали деятельность артистов МХТ за пределами СССР, подчеркивая, что речь идет о выдающихся мастерах Художественного театра.

В 1923 г. группе артистов МХТ, оставшихся в Праге, была выделена чехословацким правительством денежная субсидия. Среди них были такие известные актеры, как П.Ф. Шаров, П.А. Павлов, В.М. Греч, М.А. Крыжановская, П.А. Бакшеев, Г.М. Хмара, В.Н. Павлова, Г.В. Серов, А.А. Вырубов, супруга Массалитинова Е.Ф. Краснопольская, и менее известные – Егорова, Вибер, Киров, Левицкая. Им предоставили возможность использовать сценическую площадку Театра на Виноградах и гастролировать в европейских городах. Актеры с благодарностью приняли это предложение.

В ноябре 1924 г. в Театре на Виноградах было торжественно отмечено двадцатилетие творческой деятельности Германовой. Актриса выступила в своей знаменитой роли Грушеньки в инсценировке романа «Братья Карамазовы» (совместная постановка Германовой и Массалитинова).

Среди лучших ролей Германовой того периода – Медея в поставленной ею же трагедии Еврипида. Кроме того, она играла Раневскую в новой постановке «Вишневого сада» и Елену Андреевну в «Дяде Ване» (режиссером чеховских спектаклей был Массалитинов), Эллиду в «Женщине с моря» по пьесе Ибсена (совместная постановка Германовой и Массалитинова), Настасью Филипповну в «Идиоте» по роману Достоевского (также постановка Массалитинова), Екатерину Ивановну в одноименной драме Л. Андреева, где актриса сама выступила в качестве режиссера. В соответствии с замыслом Вл.И. Немировича-Данченко, который разрабатывался еще в Москве, был поставлен спектакль «Король темного чертога по Р. Тагору», в котором Марии Николаевне Германовой (режиссеру спектакля) принадлежала роль королевы Сударшаны<sup>8</sup>.

Особенный успех всегда имели актеры Пражской группы на гастролях в Хорватии и других странах, входивших в состав межвоенной королевской Югославии.

Живым свидетельством восприятия искусства русских актеров и самого их присутствия в Центральной Европе остались строки замечательного хорватского писателя и драматурга Мирослава Крлежи, посвященные спектаклю «Три сестры» 1920 г. в исполнении Качаловской группы. (В тот период, когда Германова и Массалитинов совместно руководили зарубежной Пражской труппой артистов МХТ, они стремились придерживаться принципов, принятых еще Качаловской группой.) Он писал: «Мне у художественников многое не нравилось... Свойственный им культ старого режима, их ностальгия по добрым



М.Н. Германова – Грушенька.  
Спектакль Качаловской  
группы артистов МХТ  
«Братья Карамазовы»  
по Ф.М. Достоевскому.  
Сезон 1920/21 гг. Белград.  
Режиссер Н.О. Массалитинов.

Все фотографии взяты из альбома, подаренного артистами МХТ поклоннику их искусства д-ру Михайловичу, Белград.  
Получено от проф. П. Марьяновича

старым временам царизма, все эти тосты за славянство... Но при всем неприятии упомянутого снобизма, как левого, так и правого, думаю, что, пока я жив, не забыть мне мгновений, когда Книппер-Чехова нервно зажигала спички и тушила их, смеясь и плача... Дивная женщина, она смеялась и ломала спички, в то время как Вершинин (Качалов) говорил ей о своей любви... “Три сестры”... Серо-коричневые, грязно-пепельные, мутные российские сумерки, сумерки российской провинции, арцыбашевской, чеховской, с ее калошами, керосиновыми лампами и грязью на улицах, сумерки, когда двое несчастливых, недовольных жизнью людей могут сесть в темных комнатах на диван и соединить свои руки, и сердца их бьются учащенно, а с улицы доносятся голоса, далекие и глухие, гаснущие и замирающие... Да, то были великие, по-настоящему интимные, торжественные мгновения театра, когда разверзается пространство и все реальное куда-то исчезает, когда со сцены в ваш мозг струится обыкновеннейший гипноз, и начинается игра дьявольская, непонятная, темная и магическая. Книппер-Чехова ломала спички – это было впечатление настолько сильное, что зритель невольно начинал нервно хрустеть пальцами, и кровь прилиwała у него к голове»<sup>9</sup>.

В 1923 г. берлинский журнал «Театр» сообщал: «Группа Московского художественного театра репетирует “Село Степанчиково”. Пьеса шла только в Москве. Ставит пьесу Н.О. Массалитинов. Первые спектакли

будут даны в Ковне, Риге и Ревеле. По приезду в Берлин состоятся несколько гастролей в *Künstlertheater*»<sup>10</sup>. В следующем номере была опубликована восторженная рецензия. «Голая душа» – так определил критик А. Авдеев свои впечатления от игры П.А. Павлова в роли Фомы Фомича Опискина.

Одобрительные рецензии сопровождали и гастрольные поездки в Чехословакию, Югославию, Болгарию. Критик болгарской газеты «Развигор» подчеркивал заслуги Массалитинова как актера и режиссера.

Редкостное дарование М.Н. Германовой европейские критики оценили еще в период ее выступлений в составе Качаловской группы в Берлине в 1920 г. Процитируем фрагменты статьи известнейшего знатока сценического искусства, немецкого критика Альфреда Керра, который видел Германову в нескольких ее коронных ролях: «Германова поражает всегда. И когда она появляется в темном старомодном платье, или сидит и весело озирается, робко с легким едва заметным жестом падшей женщины, как будто бы шепча: “Наплевать, черт с ним”, – и когда она плачет и склоняется над спинкой стула, и когда она любит, и верит осужденному»<sup>11</sup>.

«Она всегда захватывает вас, – продолжает Керр, – как старая странная картина, которая висела на стене и вдруг сошла... и прожила свою судьбу... посреди надежды, плача, темноты, красоты...»

Керр восхищается русской актрисой в роли Елены Андреевны в спектакле «Дядя Ваня»: «Прекрасная и миловидная, она проходит как тень луны на широких водах – золотая, горящая, холодная. Германова сидит сначала на качелях. Потом она идет через комнату. Она смотрит на спорящих. Она дает себя целовать... и целует. Она прощается – последним движением руки. И все это – незабвенно»<sup>12</sup>.

В 1924 г. Пражская группа артистов МХТ, продолжая регулярно выступать в Чехословакии, объехала многие европейские страны. Сохранившиеся рецензии хорватской, словенской, сербской и болгарской прессы свидетельствуют о том, что труппа сохраняла высокий уровень своего искусства, не только играла старые спектакли, но и обновляла репертуар. Зрители и критики Праги, Загреба, Любляны, Белграда и Софии видели и первые гастролы МХТ 1906 г., и спектакли Качаловской группы, и выступления советского «большого МХАТ» в 1922 г. Они могли сравнивать, поэтому то, что их впечатления от спектаклей Пражской группы 1924 г. были неизменно восторженными, о многом говорит.



М.Н. Германова – Сударшана.  
Спектакль Качаловской группы  
артистов МХТ  
«Король темного чертога»  
Р. Тагора.  
Сезон 1920/21 гг. Белград

Зрители Загреба, посмотрев в исполнении Пражской группы «Село Степанчиково», «Женщину с моря», «Дядю Ваню» и «Битву жизни», на прощальном спектакле буквально засыпали цветами все пространство сцены, превратив его, по словам одного корреспондента, «в цветущий сад». Растроганные «москвичи из Праги» в ответ называли Загреб «своей второй Москвой».

В 1925 г. Массалитинов, уже немолодой человек, получил предложение работать в Болгарии в качестве главного режиссера Национального театра, преподавать и играть на сцене. Тогда вместе с женой, Е.Ф. Краснопольской, они приняли решение покончить с кочевой жизнью и осели в Софии.

Приведем воспоминания болгарского историка театра Н. Тиховой, которая познакомилась с Николаем Осиповичем вскоре после его отъезда из Чехословакии.

«И в жизни, и на сцене артистическая натура Массалитинова излучала неотразимое обаяние, – вспоминает она. – Привлекала его крепкая фигура, широкое, одухотворенное бледное лицо, карие глаза, высокий лоб и рано поседевшие, белые как снег волосы... Накопленная им огромная театральная культура проявлялась как в дружеских беседах, так и в том искусстве, которое он создавал... Люди в театре безусловно доверяли ему, как доверяли и в жизни... В своих постановках он отрицал насилие, внушал стремление к добру и справедливости. Его творчество

было исполнено глубокого гуманизма, присущего самой его человеческой природе»<sup>13</sup>.

Массалитинов всегда подчеркивал свою приверженность творческим принципам МХТ. С огромным уважением он отзывался о своих учителях К.С. Станиславском и Вл.И. Немировиче-Данченко.

В 1925–1927 гг. Пражская группа артистов МХТ с успехом посетила ряд европейских стран, добавив к репертуару 1924 г. несколько спектаклей: «На дне», «Женитьба», «Бедность не порок» и «Медея», особенно любимая театральной Прагой<sup>14</sup>.

«Медея» привлекла внимание не только чехословацкой, но и французской критики во время гастролей 1926 г. Обозреватель русской эмигрантской газеты «Возрождение» подробно изложил мнение парижского критика Г. Буасси, восторгавшегося актерским талантом Германовой и ее режиссерской работой: «Эта постановка... является настоящим творением молодой ветви “художественников”, лучше всего показывающим их возможности. <...> Нельзя не привести отзыв о “Медее” известного французского критика Габриэля Буасси, который посвятил в газете “Комедия” этому спектаклю восторженную статью под заглавием “Там, где играют настоящую трагедию как подлинную трагедию”. Буасси говорит, что французы и французский театр утратили сознание того, что такое трагедия. Несмотря на отдельные попытки, говорит он, “мы еще далеки от того неслыханного искусства, в котором реализм выразительности должен сочетаться с героической эвритмией форм”. В этом отношении иностранцы могут дать французам блестящий урок. Буасси вспоминает постановку “Федры” у Таирова, но еще выше он ставит достижение пражской группы М.Х.Т. в “Медее” и приглашает всех, кто желает понять, как надо играть трагедию, посетить последнее представление “Медее” сегодня... Они увидят эту “Медею”, всегда передвигающуюся эвритмически, бледное лицо которой во время рассказа о смерти Крона внезапно освещается диким и молодым счастьем... “...Но я сказал достаточно, – кончает Буасси. – Пойдите посмотреть “Медею” у русских пражан, и вы поймете, чем была, чем может и чем должна быть подлинная трагедия”»<sup>15</sup>.

На искусство М.Н. Германовой обратил внимание и авторитетный критик парижских «Последних новостей» кн. С. Волконский. А писатель и журналист И. Сургучев отмечал: «Германова сверкает, как крупный бриллиант московской короны... Прекрасный, полный, насыщенный спектакль!»<sup>16</sup>



В.М. Греч – Настя.  
Спектакль Пражской группы  
артистов МХТ  
«На дне» М. Горького.  
Режиссер Н.О. Массалитинов.  
Париж, 1926

Известный писатель Борис Зайцев посвятил свой вдохновенный очерк исполненному в 1926 г., вероятно, в последний раз чеховскому «Вишневому саду» с Германовой в роли Раневской. Он писал: «Я думаю, что и театр иначе чувствует теперь “Вишневый Сад”, иначе исполняет его, что и дает спектаклю свежесть».

Год спустя «русские пражане» вновь появились в столице Франции, на этот раз в измененном составе и с обновленным репертуаром.

На гастролях 1927 г. были показаны «Женитьба», «Карамазовы», «На дне», «Бедность не порок» и «Живой труп». Проведя гастролы в Париже и выполнив обязательства по погашению долга – субсидии, предоставленной группе чешским Легиобанком, – П.Ф. Шаров (напомним, актер, режиссер и с 1925 г. председатель правления Пражской группы) принял в середине 1927 г. приглашение стать главным режиссером театра *Schauspielhaus* в Дюссельдорфе. Руководителями Пражской группы, начиная с парижских гастролей 1927 г. и далее, были постоянные ее участники, опытные актеры дореволюционного МХТ, супруги Вера Мильтиадовна Греч и Поликарп Арсеньевич Павлов.

Как пишет российский историк театра И.Н. Инов, Пражская группа еще несколько раз приезжала в Париж, побывала в Бельгии и Нидерландах<sup>17</sup>, в Северной и Центральной Европе.

Всем этим поездкам, однако, предшествовал первый, триумфальный показ обновленной программы Пражской группы артистов МХТ во главе с В.М. Греч и П.А. Павловым в Риме поздней осенью 1927 г.



В.М. Греч в роли Арины Пантелеймоновны. Спектакль Пражской группы артистов МХТ «Женитьба» Н.В. Гоголя. Режиссер Н.О. Массалитинов. Париж, 1926

«Ставшие легендой еще при жизни, эти аскеты Театра добрались, в конце концов, и до нас, – писал Сильвио д’Амико. – С четверть века нам рассказывают о чудесах их “религии” и равенства сродни монашескому, которое одинаково обязывает каждого из них, и больших и малых; и упразднение амплуа, которое они всерьез осуществили с логической подчиненностью каждого исполнителя требованиям общего; и растворение каждой актерской индивидуальности в соответствующих персонажах <...> Итальянский театр сегодня разваливается под последними ударами уцелевших амбициозных устремлений “первых актеров” или, при крайней скудости средств, с помощью которых некоторые директора по доброй воле предпринимают время от времени, и всякий раз напрасно, одиночную и сугубо личную операцию по спасению. И все же мы не перестаем верить, что сила подражания, которой мы славились на протяжении двух тысячелетий, не может иссякнуть в нашей породе и все дело состоит в том, чтобы вновь открыть ее в себе, воспитать и вылепить в едином стиле. И посему обратит внимание на чудеса этих великолепных варваров не как на пример для пассивного подражания, а как на побуждение к действию... <...> Тогда происходит вот что: в стране, где годами бушевали споры о декадансе драматического театра

и о причинах, по которым публика не идет в театры, подобная театральная компания, не обладающая известным мировым именем и говорящая на непонятном даже каждому двадцатому зрителю языке, за неделю заполнила главный римский театр, представив всего восемь спектаклей из пяти различных произведений. А на следующий день...»<sup>18</sup>

Так грустно завершает итальянский критик свои размышления о том, почему зрители Рима разлюбили свой театр.

Как уже говорилось, особое оживление вносили гастролы Пражской группы в театральную жизнь славянских стран.

Интересно проследить отклики прессы на гастролы в Белграде в 1924–1925 гг.

В столице Сербии тогда было восстановлено пострадавшее во время Первой мировой войны здание Национального театра. Начал выходить еженедельный иллюстрированный журнал, посвященный новостям театра, музыки и кинематографа, под названием *Comoedia*, вышло несколько номеров журнала «Глума» («Игра») – издания об актерском искусстве. Почетное место в нескольких из них было отведено подборке «“Художественники” в Белграде», куда вошли рецензии на спектакли «Медея», «Село Степанчиково», «На дне» и портреты актеров, исполненные лучшими фотографами.

В «Медее» критиков привлекало совершенно новое для искусства «художественников» качество: мастерство стилизации. Это были попытки воссоздания театральных форм разных эпох, стремление проникнуть в сущность древних национальных традиций, удаленных и от русской культуры, и от современного европейского искусства.

26 апреля 1925 г. Белград, вслед за Прагой, торжественно отпраздновал двадцатилетие творческой деятельности Германовой. В честь этого события в Праге был издан на двух языках, чешском и русском, сборник статей, составленный жившим в Чехословакии Василием Ивановичем Немировичем-Данченко, братом Владимира Ивановича<sup>19</sup>. Книга стала одним из редких подлинных документов, запечатлевших путь актрисы в искусстве.

В Сербии верный поклонник таланта Марии Николаевны Германовой, поэт, драматург и эссеист Тодор Манойлович – откликнулся на ее юбилейную программу рецензией, в которой писал о ней как о гениальной творческой личности и подчеркивал красоту и богатство русского языка, который благодаря мастерству актрисы в тот вечер не требовал перевода<sup>20</sup>.

И все-таки наиболее пронизательные критики уже тогда, в сезон 1924/25 гг., заметили, что уровень исполнителей ролей второго плана снизился по сравнению с предыдущими гастрольями. Выделяя Германову, Крыжановскую, Массалитинова и Павлова, каждый из которых, как писали тогда в Белграде, заслуживал стать предметом отдельного театроведческого исследования, журналисты выразили надежду, что витающий над Пражской группой дух Станиславского и Немировича-Данченко поможет начинающим артистам найти свой путь в искусстве.

К сожалению, эти надежды осуществились далеко не полностью.

На следующих гастролях 1925 г., афиша которых включала «Братьев Карамазовых», «Медю», «На дне» и «Женитьбу», внимание критики привлекли главным образом актеры старшего поколения.

«Женитьбу» еще с XIX в. охотно исполняли в сербских театрах. Многие прославленные комики, игравшие в Белграде и Нови-Саде, были обязаны своим успехом Гоголю. Как писали историки сербской литературы, не особо просвещенная часть публики считала русского классика чуть ли не своим отечественным автором.

Спектакль «московских пражан» в режиссуре Массалитинова разительно отличался от типичных для сербской сцены постановок «Женитьбы», игравшихся в рамках амплуа, традиционных для театра XIX в.

В центре внимания спектакля Пражской группы оказался Поликарп Арсеньевич Павлов. Он играл подлинную драму своего персонажа – Подколесина.

Неизменный успех сопровождал Павлова и в другой его коронной роли, которую он повторил на гастролях 1925 г. Это была роль Федора Павловича в инсценировке «Братьев Карамазовых». Писали о нем так: «Великолепный Федор Павлович... Рельефный образ старого сладострастника, который, напившись, хохочет квакающим истерическим смехом, и видно, что в нем бурлят еще нерастраченные силы...»<sup>21</sup>

Критика выделяла рядом с Павловым и его жену Веру Мильтиядовну Греч, «худую, экстравагантную, несколько чудаковатую Шарлотту в “Вишневом саде”», которая вдруг преображалась в «жирную, всегда под хмельком, косоглазую лжепророчицу Манефу из “На всякого мудреца довольно простоты”», а потом прекрасно играла старомодную, закосневшую в своей ограниченности матушку в “Дяде Ване”»<sup>22</sup>.

И все-таки в рецензии, датированной 1930 г., один из лучших знатоков искусства МХТ, драматург и критик Йосип Кулунджич пишет без обиняков: «Пражская группа утратила свою верность принципам



П.А. Павлов – Федор Павлович Карамазов. Спектакль Качаловской группы артистов МХТ «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому. Режиссер Н.О. Массалитинов. Сезон 1920/21 гг. Белград

ансамблевой игры и перешла на систему “звезд” в духе современного западного театра. Особенно это было заметно в сценах с П.А. Павловым – Порфирием Петровичем». «Не утаю горестного предчувствия, – завершал свой разбор гастролей “пражан” Кулунджич, – что сознательные усилия г-на Хмары и невольные – г-на Павлова окончательно удалят труппу от лучших мхатовских традиций... приблизив ее к устаревшей и неуместной в наше время системе “театра звезд”»<sup>23</sup>.

В конце 20-х гг. в жизни Пражской группы артистов МХТ действительно произошли, как мы уже говорили, серьезные изменения.

Правительство Чехословакии было больше не в состоянии материально поддерживать уникальную русскую труппу, но европейская группа артистов МХТ и после 1927 г. по традиции сохраняла наименование «Пражской».

Местом постоянного пребывания руководителей группы Греч и Павлова стал Белград. Король Александр Карагеоргиевич, известный своим добрым отношением к беженцам из России, взял на себя заботу о зарубежных «художественниках». До середины 1943 г. они прожили в Югославии, занимаясь режиссурой в театрах чуть ли не всех областей Югославии. Павлов и Греч ставили по преимуществу русскую драматурию. Хотя у них не было своей постоянной актерской школы, они стали



П.А. Павлов – Фома  
Опискин.  
Спектакль Пражской  
группы артистов МХТ  
«Село Степанчиково»  
по Ф.М. Достоевскому.  
Берлин, 1924

первыми профессиональными театральными педагогами для сербских, хорватских, боснийских и македонских актеров, принимавших участие в поставленных ими спектаклях. Постановки, в зависимости от состава местной труппы, имели больший или меньший успех. Иногда Поликарп Арсеньевич и Вера Мильтиадовна выходили на сцену вместе со своими учениками, причем текст произносили на русском языке.

Пражская группа, состав которой к тому времени перестал быть постоянным, по-прежнему периодически гастролировала в Европе.

20 октября 1930 г. в Белграде был отмечен десятилетний юбилей Пражской группы артистов МХТ<sup>24</sup>.

1930 г. многие историки русского зарубежья считают началом нового этапа духовной жизни эмиграции. Как писал один из лучших литературных критиков русского Парижа Юрий Терапиано, уже к концу 1920-х гг. стали постепенно исчезать надежды на скорое возвращение в Россию и особую важность приобрел «вопрос об отношении к жизни, к совершившейся катастрофе, к метафизической сущности человека». И далее тот же Терапиано высказывает мысль, которая могла бы отчасти помочь оценить очевидный перелом, который произошел в искусстве Пражской группы: «С появлением темы о человеке 30-х годов явилось свое собственное ощущение, ощущение действительно новое, т.е. неповторимо-личное»<sup>25</sup>.

С конца 1920-х гг., как мы видим, критика все чаще констатирует постепенное ослабление ансамблевого начала в спектаклях «пражан». Прежде всего это объяснялось, разумеется, приходом в Пражскую группу новых молодых исполнителей, не прошедших ни студии МХТ, ни «походных» студий Массалитинова. Сказывалось и снижение уровня режиссуры: Павлов и Греч были прежде всего хорошими актерами до-революционного МХТ, а режиссурой занялись по необходимости.

«Условность и фальшь прежних благополучных формул, обман призрачно-значительных ответов на проклятые вопросы... стали очевидны», – писал критик, определяя духовный климат эмиграции в 30-е гг.<sup>26</sup>

Скорее всего, Павлов и Греч уловили эти настроения и сумели их передать в спектакле, поставленном после ухода Массалитинова и Германовой, – в «Белой гвардии» М.А. Булгакова.

Можно предположить, что бурный успех «Белой гвардии» в Париже объяснялся совпадением настроений постановщиков, переживших распад прежней Пражской группы и вынужденных своими силами бороться за место под солнцем в европейском театральном мире, и зрителей, переставших, как утверждает Терапиано, утешаться «призрачно-значительными ответами на проклятые вопросы». Содержание пьесы усиливало и сознание горечи поражения, и ощущение, что дальнейшая жизнь невозможна без ясности и трезвости. Вероятно, поэтому парижские рецензии так выделяются на фоне критических отзывов о творчестве «пражан» в славянских странах, где публика видела в любом спектакле Группы артистов МХТ в первую очередь отзвук традиций Художественного театра и требовала их сохранения и развития.

Премьера «Белой гвардии» в столице Югославии состоялась в декабре 1930 г. Спектакль приняли, хотя не обошлось без сложностей. Современный историк русского зарубежья Р. Янгиров приводит отзыв литератора Рыбинского, опубликованный в эмигрантской газете «Сегодня»: «Русский Белград, в массе своей консервативно настроенный, уже задолго до премьеры не скрывал своего неприязненного отношения к пьесе. Эта неприязнь ощущалась, и... все, что могло вызвать раздражение в пьесе, как бы подверглось легкой стерилизации. В частности, “Интернационал”, исполняемый в последней картине спектакля, был заменен специально написанным бравурным маршем. Но все это мелочи, не имеющие существенного значения, и общую оценку спектакля можно выразить высшим баллом. На высоте были и все исполнители, бережно хранившие традиции Художественного театра.

Интересная пьеса. Тщательная продуманность каждой роли и общий ансамбль – все это данные для несомненного успеха... Любопытство сломило неприязнь к пьесе, и русский Белград трепетно следил за горькой судьбой обреченных, но симпатичных героев страшного русского безвременья... <...> На сцене был подлинный Булгаков, может быть, смягченный, но не искаженный»<sup>27</sup>.

Посещала спектакль и сербская публика. Правда, близкие к коммунистическим кругам журналисты упорно называли «Белую гвардию» чем-то вроде эмигрантского демарша, ставили в вину режиссеру купюры в тексте и отказывались признавать за постановкой Греч какие-либо художественные достоинства<sup>28</sup>. Однако на популярности спектакля это не отразилось.

На протяжении весны и лета 1931 г. Пражская группа гастролировала в Восточной Европе, показав свою новую работу не только в Югославии, но также в Румынии, Чехословакии, Польше, Эстонии, Латвии и Литве.

5 октября 1931 г. «Белая гвардия» была показана в парижском *Éden-Théâtre* на площади Клиши.

Интерес русской эмиграции к спектаклю был огромен. Как пишет Р. Янгиров, успех «Белой гвардии» в Париже превзошел самые смелые ожидания. Прежде всего, понравилась пьеса. Театральный обозреватель парижской газеты «Возрождение» Н. Чебышев подметил: «...булгаковская драма обладает “громкоговорителем”, усилителем драматического звука... “Белая гвардия” сильная пьеса, с первых же слов захватывающая внимание. Нельзя оторваться. Каждое слово понятно стократ... Финал тем хорош, что он замыкает лишь часть исторической хроники и как бы дает понять, что она должна и будет иметь продолжение. Песня не допета...»<sup>29</sup>

Высоко оценивал спектакль и такой знаток театра, как обозреватель газеты «Последние новости» кн. С. Волконский: «Не берусь сказать, сама пьеса затрагивает нас или предметы и вопросы и воспоминания, но в одном не сомневаюсь – *игра* (выделено мной. – Н.В.) нас потрясла. Не хочу этим снять всякую ответственность за впечатления с автора. В нем одно важное достоинство – чувство меры. Этот ужин в доме братьев Турбиных, во время которого все перебирается памятью этих пяти – шести человек – все ужасы, все непоправимые ошибки, все мерзости и все героизма, где самые жгуче-символические имена – Троцкий, Николай – переходят из уст в уста, встречаясь со звоном чокающихся стаканов, – этот ужин,

топящий это самое *все* (выделено мной. – *Н.В.*) в беспомощности пьяной попойки, – это есть в своем роде совершенство. Но и огромное умение исполнителей. Если свежесть и чувства, и мысли, и намеки потрясающи, то и переходы настроенья в настроение – от трезвости к пьяности, от лжи к правде, от утайки к искренности – бесподобны. Так хорошо было, что даже не смеешь выделить единичную игру из общей»<sup>50</sup>.

Видимо, первые спектакли в Париже и в самом деле шли лучше, чем где бы то ни было. Актеров вдохновляла аудитория, состоявшая из вчерашних Мышлаевских, Шервинских, Студзинских. Да и критики рады были встрече с немногими давно знакомыми им по Москве актерами: П.А. Павловым – Мышлаевским, М. Ждановой – Еленой. Общее одобрение вызывал и недавно пришедший в Пражскую группу одаренный Б. Алекин в роли Лариосика, по словам С. Волконского, «совсем молоденького студентика, едва вылупившегося маменькиного сынка». «... Настоящий комизм, без малейшей натяжки, “самоцветный”», – писал он.

Мнения о спектакле далеко не были одинаково радужными. Так, писатель Е.И. Замятин, видевший «Белую гвардию» во время отдыха в Ницце, в ноябре 1933 г. писал Булгакову: «Летом видел здесь “Турбинных” одного из небезызвестных Вам мольеров в исполнении так называемой “пражской группы”. За исключением превосходного Мышлаевского – все остальные... Вы бы не досидели до конца»<sup>51</sup>.

Следующим документальным свидетельством о парижских гастролях 1931 г. является хранящаяся в Музее МХАТ программка «Ревизора» на французском языке<sup>52</sup>. Роли Городничего и Анны Андреевны играли Павлов и Греч. Репетировался спектакль в Белграде при участии хорошо известного в эмигрантских кругах Ю.Л. Ракитина, который значится режиссером. Художником был соавтор Ракитина по работам в белградском Национальном театре сценограф Владимир Иванович Жедринский, который после Второй мировой войны активно работал во Франции и других странах Европы.

Роль Хлестакова исполнял уже упомянутый Алекин. По этому поводу Ракитин писал Н.Н. Евреинову: «В этой постановке есть вещи, которыми я горжусь. Это роль Хлестакова (Алекин), созданная мною. Он приехал в Белград из Берлина с высокой маркой – ученик Рейнхардта, а на самом деле был незрелый птенец. Очень способный, восприимчивый, но сырой и роль Хлестакова наивного мальчишки сделана мной с ним. Я не в восторге от “Белой гвардии” у них, но опять Алекин там изумителен»<sup>53</sup>.

Исследователь русского театрального зарубежья М.Г. Литаврина подтверждает данные о репертуаре, с которым «пражане» в сезон 1931/32 гг. отправились на гастроли в Испанию. Это созданный уже в белградский период и показанный во многих городах Югославии репертуар: «Сверчок на печи» при участии Хмары и Дуван-Торцова, «На дне», «Бедность не порок» с Павловым в роли Любима Торцова и пользовавшиеся неизменным успехом «Ревизор» и «Женитьба»<sup>34</sup>.

Перед сезоном 1933/34 гг. Павлов и Греч объявили о начале «15-го сезона пражан». В Париже Пражская группа получила здание на бульваре Батиньоль и объявила афишу: «Свадьба Кречинского», «Бесприданница», «Ревизор» и новые постановки – «Родион Раскольников» и «Чужой ребенок». Павлов в своем интервью с гордостью говорил о молодых актерах: Крыжановской, Богданове, Токарской, Бахаревой, Кедровой. Выпускались подробные программки к спектаклям, где не забывали упомянуть о том, что мизансцены «Женитьбы» и «Села Степанчикова» принадлежат Н.О. Массалитинову и Вл.И. Немировичу-Данченко<sup>35</sup>.

В 1935 г. Павлов и Греч участвовали в организованных Леонидовым и Солом Юроком по предложению Михаила Чехова «гастролях группы артистов МХТ» в Америке.

Судя по всему, период активной деятельности «пражан» в Европе и в Америке на этом закончился.

Сербский театровед Зоран Йованович проследил дальнейшую творческую судьбу Греч и Павлова в Югославии, где они жили и работали постоянно с 1936 по 1942 г.<sup>36</sup>, по прессе и работам историков театра межвоенной поры.

В статье «Влияние русского театра на развитие нашей современной режиссуры» Йосип Лешич писал: «[Павлов и Греч] после многочисленных попыток формирования диссидентских трупп МХТ из актеров-эмигрантов, усталые и разочаровавшиеся в своих попытках удержать единый ансамбль, сознавая, что каждая такая новая группа не только творчески беднее предшествующих, но и все меньше имеет отношения к искусству МХТ, решили работать самостоятельно в качестве режиссеров и актеров, пытаясь разрешить хотя бы свои собственные художественные и организационные проблемы»<sup>37</sup>.

Удачной оказалась постановка «На дне» в Загребе. 3 декабря 1936 г. Вера Мильтиадовна Греч сыграла Василису, а Поликарп Арсеньевич Павлов – Луку. Один из загребских критиков назвал эту постановку «маленьким шедевром» (недаром Павлова называли «эмигрантским Москвиным»!).

До начала Второй мировой войны в Белграде и Нови-Саде Греч и Павловым были поставлены «Три сестры», «Васса Железнова», «Свадьба Кречинского», «Бесприданница», «Ревизор», «Сверчок на печи» и «Ночной смотр». Последним предвоенным спектаклем стал «Разбитый кувшин» (премьера состоялась 14 марта 1941 г., меньше чем за месяц до нападения гитлеровской Германии на Югославию).

Во время войны в Белграде Греч и Павлов поставили две французские пьесы: «Дело есть дело» О. Мирбо и «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Сезон 1944/45 гг. Павлов и Греч открыли в зале «Иена» своими традиционными спектаклями по русским классикам. В канун тридцатилетия Пражской группы они поставили пьесу Константина Симонова «Так и будет». Вера Мильтиадовна сыграла роль майора медицинской службы советской армии по фамилии (вот ведь ирония судьбы!) Греч.

Позже энергичные супруги некоторое время занимались театральной педагогией в Англии, где вели студию для русской эмигрантской молодежи, затем совершили кратковременную поездку в Соединенные Штаты Америки.

Вера Мильтиадовна Греч и Поликарп Арсеньевич Павлов в последние годы жизни нашли приют в пригородном пансионе близ Парижа. Оба они скончались в 1974 г. и были похоронены на парижском кладбище *Sainte-Geneviève-des-Bois*.

<sup>1</sup> *Современный театр*. Москва. 1928. №21. С. 419.

<sup>2</sup> См.: Московский Художественный театр. Сто лет. М.: 1998. См. также: *Ваганова Н.М.* Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах. СПб.: Алетейя, 2007; *Германова М.* Мой ларец с драгоценностями. Воспоминания. Дневники. М.: Русский путь, 2012.

<sup>3</sup> *Толстой А.* Художники русской эмиграции. М.: Искусство–XXI век, 2005.

<sup>4</sup> Московский Художественный театр. Точки соприкосновения с Прагой. Каталог выставки. Автор В. Велеманова. Прага: 1998. С. 2–23.

<sup>5</sup> Историю странствий Качаловской группы артистов МХТ и возвращения в Москву части артистов этой группы см.: Московский Художественный театр. М.: 1998; см. также: *Шверубович В.В.* О старом Художественном театре. М.: 1990; *Германова М.Н.* Указ. соч.; см. также:

- Вагапова Н.М.* Указ. соч.; *Вагапова Н.М.* Три русских режиссера в Европе. Страницы непрочитанной истории русского театрального зарубежья: 1920–1960-е годы. М.: ГИИ, 2022.
- <sup>6</sup> Цит. по: *D'Amico S.* Tramonto... Palermo, 1985. Перевод Н.Ю. Симоновой. Подробно об этом см.: *Вагапова Н.М.* Сильвио д'Амико и его статьи о гастроях в Риме Пражской группы артистов МХТ в декабре 1927 г. // *Вопросы театра.* 2023. №3–4. С. 368–381.
- <sup>7</sup> *Lešić J.* Istorija jugoslovenske moderne režije. 1861–1941. Novi Sad, 1968, S. 86.
- <sup>8</sup> Данные приводятся по афишам гастролей «Группы артистов Московского Художественного Театра» 1922–1925 гг. в Хорватии. – Срв. *Германова М.Н.* Волшебный мой ларец. М.: Русский путь, 2012.
- <sup>9</sup> *Krleža M.* “Otac” Augusta Strindberga. Refleksije o kazalištu, o glumcima. M. Krleža. Eseji i članci, II. Sarajevo, 1979. S. 107–108.
- <sup>10</sup> *Teatr.* Берлин. 1923. №1 (16). С.12.
- <sup>11</sup> Цит. по: *Германова М.Н.* Сборник воспоминаний Вас. Ив. Немировича–Данченко и других. 17.XI.1924. Прага, 1924. С. 9.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> *Тихова Н.* Живот, отдаден на театра // *Масалитинов Н.О.* Спомени, статии, писма. София, 1987. С. 7–9.
- <sup>14</sup> См.: Московский Художественный театр. Точки соприкосновения с Прагой. Прага, 1998. С. 12.
- <sup>15</sup> *Буасси Г.* К гастролям «художественников» // *Возрождение.* Париж. 1926, 26 нояб. №542. (Библиотека Дома Русского зарубежья, фонд 011.)
- <sup>16</sup> *Сургучев И.* О театре. К представлению «Братьев Карамазовых» // *Возрождение.* Париж. 1926, 20 нояб. №526.
- <sup>17</sup> См.: *Инов И.* Литературно-театральная и концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии: 20–40 годы 20 века // Хроника культурной, политической и общественной жизни русской эмиграции в Чехословакии: на русском и чешском языке) в 2 т. Praha: Narodní knihovna, 2000–2001. Т. 1. С. 27.
- <sup>18</sup> Подробно о гастролях Пражской группы артистов МХТ в Риме осенью 1927 г. см.: *Вагапова Н.М.* Сильвио д'Амико и его статьи о гастролях в Риме Пражской группы артистов МХТ в декабре 1927 г. // *Вопросы театра.* 2023. №3–4. С. 368–381.
- <sup>19</sup> См.: *Германова М.Н.* Сборник воспоминаний Вас. Ив. Немировича–Данченко и других. 17.XI.1924. Прага, 1924.
- <sup>20</sup> См.: *Comœdia.* 1925. XXXVI, С. 11–15.

- <sup>21</sup> Живојиновић В. Из књижевности и позоришта. Кн. I. Београд, 1928. С. 117.
- <sup>22</sup> Ibidem.
- <sup>23</sup> См.: Кулунџић Ј. Старови код художественика // Српски књижевни гласник. Нови Сад, књ. XXIX, 1930, бр. 1. С. 55–59.
- <sup>24</sup> *Театр и живот*. 1930. №33. Цит. по: *Театральная жизнь*. 1993. №3. С. 5.
- <sup>25</sup> *Терапиано Ю.* Встречи: 1926–1971. М.: 2002. С. 121–122.
- <sup>26</sup> Там же. С. 122.
- <sup>27</sup> *Сегодня*. Рига, 24 дек. 1930. С. 8. Цит. по: *Янгиров Р.* Сегодня – «Белая гвардия» // *Русская мысль*. Париж. №4167. 27 марта–2 апреля 1997г. С. 11.
- <sup>28</sup> См.: *Младеновић Р.* Две премијере совјетских комада. Српски књижевни гласник. Књ. XXXII. 1931, бр. 1. С. 66–67.
- <sup>29</sup> *Возрождение*. Париж. 7 окт. 1931. Цит. по: *Янгиров Р.* Указ соч.
- <sup>30</sup> *Последние новости*. Париж. 7 окт. 1931. Цит. по: *Янгиров Р.* // *Русская мысль*. №4168. 3–9 апреля 1997. С.12.
- <sup>31</sup> *Янгиров Р.* Указ. соч.
- <sup>32</sup> Музей МХАТ, фонд 425. Режиссерами спектакля значатся Ю.Л. Ракитин и П.А. Павлов, художником В.И. Жедринский.
- <sup>33</sup> Письмо Ю.Л. Ракитина Н.Н. Евреину от 14 октября 1931 года. Получено благодаря любезности В.В. Иванова.
- <sup>34</sup> См.: *Литаврина М.Г.* Русский театральный Париж. 20 лет между войнами. СПб, 2003. С.100.
- <sup>35</sup> Там же. С. 102.
- <sup>36</sup> *Зоран Т. Јовановић.* Позоришни рад Вере Греч и Поликарпа Павлова у Југославији. Рукопись. Предоставлено автором.
- <sup>37</sup> *Лешић Ј.* Утицај руског театра на развој наше модерне режије // *Позориште*. 1986. Бр. 1–2, С. 112.

Максим Гудков

# **«Бронепоезд» по-мейерхольдовски: постановка пьесы Вс. Иванова в Калифорнии (1930)**

**Еще полвека назад – в 1970 г. –  
отечественный историк театра  
Б.И. Зингерман утверждал: «До сих пор  
мы не представляем себе достаточно  
отчетливо, как широко и прочно вошли  
в эстетику и практику мирового театра  
открытия, сделанные Мейерхольдом на  
разных этапах его сложного творческого  
пути, как тесно связаны с его именем  
самые различные достижения  
театральных новаторов, начиная  
с двадцатых годов и вплоть до наших  
дней»<sup>1</sup>.**

Эта статья продолжает исследование автором проблемы инкорпорирования в сценическую практику США идей В.Э. Мейерхольда<sup>2</sup>. Ранее нам уже доводилось затрагивать вопрос их освоения в режиссерской деятельности американского мейерхольдовского последователя Герберта Бибермана (1900–1971)<sup>3</sup>, обратившегося к советской драматургии – пьесам «Константин Терехин» («Ржавчина») В.М. Киршона и А.В. Успенского (1929) и «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1930)<sup>4</sup>, – а также в сценической практике Мэриона Геринга (1901–1977) и Луиса Лозовика (1892–1973), поставивших в 1926 г. в Чикаго «Газ» Г. Кайзера<sup>5</sup>.

Хотя «американцы могли впервые прочитать о Мейерхольде еще в 1915 г., когда в “Нью-Йорк таймс” появилась статья о нем»<sup>6</sup>, реальное знакомство (пусть и заочное) Нового Света и режиссера из России случилось на десять лет позже. С 27 февраля по 15 марта 1926 г. в Нью-Йорке прошла Международная театральная выставка (*International Theatre Exposition*), которая впервые наглядно познакомила американцев со сценическим конструктивизмом Европы и Советского Союза. «Искусство сценографии демонстрирует свои новейшие “ереси” (Международная театральная выставка, на которой представлены модели конструктивистских и кубистических декораций из Старого Света)»<sup>7</sup> – так называлась объемная статья, появившаяся накануне открытия выставки в авторитетной газете *The New York Times*. Ее автор, крупнейший критик и театральный деятель Кеннет Макгоуэн (1888–1963), который впоследствии – в 1930 г. – войдет в так называемый Комитет по организации гастролей Государственного театра имени В. Мейерхольда (ГосТИМ)<sup>8</sup> в США, в преддверии выставки назвал Мейерхольда в числе новых (!) для Америки имен.

Выставка проходила под эгидой ведущих американских театров того времени: бродвейского *Theatre Guild* и основных участников движения «малых театров» (*Little Theatre Movement*), направленного против коммерциализма Бродвея, – *Provincetown Players* (1915–1922), *Greenwich Village Theatre* (1917–1930), *Neighborhood Playhouse* (1915–1927). География экспозиции включала шестнадцать стран, среди них – кроме СССР и США – числились Австрия, Чехословакия, Франция, Германия, Голландия, Италия, Швеция, Бельгия, Латвия, Югославия и Польша. Американская секция была представлена в том числе работами таких театральных художников, как Роберт Эдмонд Джонс (1887–1954), Ли Симонсон (1888–1967), Джо Мильзинер (1901–1976) и Мордекай Горелик (1899–1990). Все эти художники к открытию нью-йоркской

Международной театральной выставки уже преодолели этап ученичества у европейцев (прежде всего у англичанина Г. Крэга, швейцарца А. Аппиа, немца М. Рейнхардта) и предложили собственные идеи организации сценического пространства. Неслучайно движение, рожденное их экспериментами, называлось по-английски *The New Stagecraft*, что означает «Новое искусство (мастерство) постановки спектакля», не сводясь лишь к одной сценографии. «В результате американский театр обрел стилистическое разнообразие, кассовым зрелищам Бродвея и фотографическому реализму постановок Д. Беласко, уходящих корнями в XIX в., оппонировали спектакли экспрессионизма»<sup>9</sup>.

На церемонии открытия нью-йоркской выставки известный австрийский архитектор, теоретик и практик сценографии Фредерик Кислер (1890–1965), инициировавший и организовавший ее, в своей речи сформулировал одну очень важную для нашего исследования мысль, на первый взгляд парадоксальную: «Привезя эту выставку в Нью-Йорк, я хочу представить здесь совершенно молодое театральное движение Европы. В этом я нахожу резон хотя бы потому, что мы – театральные художники Старого Света – смотрим на Америку как на место, где рождаются новые идеи и новый мир, в том числе и театральный. Поэтому то, что мы вам привезли, является для вас новым, и все же оно ваше – ибо рождено вашим пытливым беспокойным духом»<sup>10</sup>.

Хотя Советский Союз на выставке в Нью-Йорке был представлен разными театрами (Московский Камерный театр, Театр Революции, Московский театр для детей, Ленинградский академический театр драмы, театр «Березиль» и др.) и отдельными художниками (Г.Б. Якулов, А.В. Лентулов, М.Ф. Ларионов, И.И. Нивинский, И.М. Рабинович, А.А. Экстер и др.) – советская секция была самой большой<sup>11</sup>, – главным открытием выставки единодушно было признано конструктивистское искусство Мейерхольда. Здесь показывались как материалы ТИМа (макет сценографии «Леса», афиши, фотографии спектаклей, портрет Мейерхольда и З.Н. Райх), так и работы мейерхольдовских художников (Л.С. Поповой к «Великодушному рогоносцу» и В.Ф. Степановой к «Смерти Тарелкина»).

Этому успеху во многом способствовали два предшествовавших выставке события в Европе. Первым из них стало признание ТИМа на проведенной с апреля по октябрь 1925 г. в Париже Международной выставке художественно-декоративных искусств (*L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*)<sup>12</sup>, где были представлены



Мэрион Геринг. Фото 1920-х гг.

макеты, эскизы костюмов и фотографии мейерхольдовских постановок «Смерть Тарелкина», «Великодушный рогоносец», «Земля дыбом», «Лес», «Д. Е.» и «Озеро Люль»<sup>13</sup>. Вторым событием, повлиявшим на успех ТИМа на выставке в Нью-Йорке, стал дважды прочитанный в октябре 1925 г. в Германии доклад А.А. Гвоздева «Мейерхольд и новый театр»<sup>14</sup>. Именно эти два фактора, способствовавшие известности мейерхольдовского театра на Западе, выделяет современный историк театра С.Г. Сбоева: «Интерес западного мира к этому советскому режиссеру-новатору усилился после того, как в 1925 г. на Всемирной выставке в Париже ТИМ <...> получил высшую награду, а в Камерном театре Макса Рейнхардта (т.е. *Berliner Kammerspiele*. – М. Г.) и Берлинском университете с докладами о методе Мейерхольда выступил глава ленинградской театроведческой школы А.А. Гвоздев»<sup>15</sup>.

Как же в США осваивали идеи «главного представителя самой интересной и многообещающей “ереси” новейшего сценического искусства – конструктивизма»<sup>16</sup> Мейерхольда?

«Первой ласточкой» в этом отношении сами американцы признают работу такого мейерхольдовского ученика, как Мэрион Максимилианович Геринг (1901–1977). Находясь рядом со своим учителем с 1921 по 1924 г., он был свидетелем создания главных конструктивистских спектаклей Мейерхольда: «Великодушного рогоносца» и «Смерти

Тарелкина» (оба 1922 г.), «Земли дыбом» (1923), «Леса» и «Д.Е.» (1924), «Учителя Бубуса» (1925). Эмигрировав в США, М. Геринг поставил в духе конструктивизма Мейерхольда в чикагском *Goodman Memorial Theatre*<sup>17</sup> экспрессионистическую пьесу немецкого драматурга Георга Кайзера (1878–1945) «Газ» о восстании на заводе, производившем отравляющий газ. Американская премьера драмы Кайзера<sup>18</sup> состоялась за месяц до открытия нью-йоркской Международной театральной выставки – 28 января 1926 г. Именно от этой постановки Макгоуэн ведет счет театральному конструктивизму в США, назвав работу Геринга «чистым (*simon-pure*) конструктивизмом, ...первым настоящим примером конструктивизма в Америке»<sup>19</sup>.

М. Геринг родился в Ростове-на-Дону; свой творческий путь он начал в возрасте шестнадцати лет как киноактер, через два года работы в качестве мимиста стал помощником режиссера, а затем кинорежиссером. Увидев работы Геринга в Петрограде, Мейерхольд пригласил его в Москву, где тот поступил к Мастеру на учебу. В списке слушателей первого курса Высших государственных режиссерских мастерских за 1921 г. его имя значится с одной измененной буквой в фамилии – «Гезинг М.М.» – и почему-то зачеркнуто<sup>20</sup>. Впоследствии в течение нескольких лет он был помощником Мейерхольда, принимал участие в спектаклях своего учителя в Театре ГИТИСа<sup>21</sup>. В 1924 г. Геринг приехал в Америку в качестве члена советской торговой комиссии по сибирским мехам<sup>22</sup> и решил там остаться, пробуя свои силы на заокеанской сцене. Поначалу не владея английским, он режиссировал посредством языка жестов и фраз на немецком и французском, но чуть позже выучил английский.

Постановку уже упомянутого спектакля «Газ» Геринг осуществил вместе со сценографом – тоже бывшим нашим соотечественником – Луисом Лозовиком (1892–1973), который в 1922 г. вновь побывал в Москве, где встретился с В.Е. Татлиным, К.С. Малевичем и смотрел в ТИМЕ «Великодушного рогоносца». Под влиянием советских впечатлений, главным образом конструктивизма, он обратился к эстетике современного ему «века машин», урбанистической и индустриальной тематике, поданной в оптимистическом ключе. Именно полуабстрактные мотивы «машинных орнаментов» стали основой сценографического решения Лозовика в постановке «Газ». Вдохновившись индустриальным ландшафтом Америки, он сочинил к пьесе Кайзера сценографию, представляющую собой (по его словам) «кристаллизацию видения, сформированного жестким геометрическим узором американского города»<sup>23</sup>.



Лозовик Л. Подготовительный рисунок к эскизу сценографии спектакля «Газ». Goodman Memorial Theatre. Чикаго, 1926

Успех постановки «Газ» был таков, что Ю. О’Нил мечтал увидеть в режиссуре Геринга, в том же Чикаго, премьеру своей новой пьесы «Лазарь смеялся» (1925). В письме к сценографу М. Горелику драматург 8 декабря 1926 г. сообщал: «Ты знаешь Геринга, русский, который работал с Мейерхольдом, – поставил “Газ” Кайзера в Чикаго прошлой весной (неточность О’Нила: на самом деле раньше – в конце января. – М. Г.)? Он будет режиссировать “Л.” (т.е. пьесу «Лазарь смеялся». – М. Г.), если спектакль будет поставлен там»<sup>24</sup>. Однако эта постановка по разным причинам не состоялась<sup>25</sup>. После успеха «Газа» с 1928 г. Геринг переехал из Калифорнии в Нью-Йорк, где активно ставил спектакли на Бродвее<sup>26</sup>, а параллельно успешно реализовывал себя в качестве киноактера в Голливуде.

В том же 1928-м в СССР вышла книга Геринга «Хэп, хэп, мистер!»: очерки искусства Америки». В ней же сообщалось следующее: «Материалом... послужили письма и статьи Мариана Геринга, отправившегося в Америку для изучения американского театра и работающего в настоящее время в нескольких чикагских театрах. Этот сырой материал был обработан Рюриком Роком<sup>27</sup>. Когда же материала накопилось достаточное количество, то часть его была превращена в настоящую книгу»<sup>28</sup>. Давая оценку современному ему состоянию сцены США, Геринг сравнивал его прежде всего с театром своего советского учителя:



Янис Мунцис. Фото 1930 г.

«Мейерхольд в своем театре орудует сейчас элементами почти американского театра, но, кроме того, он знает, “что надо делать” и “что такое театр”, чего у американцев нет. Мы почти убеждены в том, что театр Мейерхольда в Америке может создать эпоху и послужить первой платформой для организации американского театра; весь остальной европейский театр – чужд, по существу, Америке»<sup>29</sup>. Заканчивал свою книгу ученик Мейерхольда призывом к «советскому театральному вторжению»: «В Америке есть все для театра, только нет самого театра. Американский театр ждет своего Колумба. Надо взяться за открытие театральной Америки. К этому имеются все предпосылки. Тем более, что социальная и даже революционная роль молодого американского театра несомненна. Обратите внимание на это, товарищи, ведающие нашим театральным просвещением, чтобы советский театр мог повести работу по завоеванию американского интереса к Советской России, чтобы советские культурные завоевания “рынку всех рынков”, “стране всех стран” сказал бы: “Хэп, хэп, мистер!” – обратите внимание, “что сделала Советская Россия на фронте культуры”. Хэп, хэп, мистер!»<sup>30</sup>

К такому «вторжению» Геринг и сам был причастен, подключившись чуть позже – в 1930 г. – к рекламной кампании планировавшихся в том же году гастролей ГосТИМа в США. Благодаря ему была организована – как это любил делать Мейерхольд – якобы утечка информации, и пресса Нью-Йорка тотчас поспешила анонсировать сенсационную новость: «Согласно сообщению, полученному Мэрионем Герингом

в письме от В.Э. Мейерхольда, российский режиссер и его московская труппа могут приехать в Нью-Йорк в следующем сезоне, чтобы представить “Ревизора” Гоголя, “Лес” Островского и французскую пьесу (т.е. «Великодушного рога носца» Ф. Кроммелинка. – М. Г.)»<sup>31</sup>; «В следующем сезоне планируется привезти сюда В.Э. Мейерхольда и его российскую труппу. Хотя пока ничего определенного не решено, Мэрион Геринг, друг известного режиссера, получил письмо от Мейерхольда о том, что тот может нанести нам визит в начале сезона и привезти с собой нескольких своих известных актеров. Пьесы, которые он намеревается представить здесь, – это знаменитая комедия Гоголя “Ревизор”, являющаяся сатирой на старую, дореволюционную чиновничью Россию, а также “Лес” Островского»<sup>32</sup>.

Таким образом, М. Геринг явился первым театральным деятелем, предпринявшим попытку использования в сценической практике США идей Мейерхольда. Значительно расширяет этот список сценограф М. Горелик: «Яркими примерами мейерхольдовского конструктивизма, который возник на наших берегах, могут служить работы следующих сценографов: Луиса Лозовика к постановке “Газ” по Кайзеру в чикагском *Goodman Memorial Theatre* (1926); Вудмена Томпсона (1889(?)–1955) к бродвейской постановке комедии МакЭвоя “Бог любит нас” в *Actors Theatre* (1926); Дональда Оенслэгера (1902–1975) к спектаклю “Вертушка” по пьесе Ф.Е. Фарраго в *Neighborhood Playhouse* (1927); и Мордекай Горелика к фарсу Дж.Г. Лоусона “Громкоговоритель”, поставленного *New Playwrights’ Theatre* (1927)»<sup>33</sup>.

В этом списке сценографов, последовательно применявших идеи конструктивизма на сцене США, нет другого прямого ученика Мейерхольда – латыша Яниса Мунциса (1886–1955), потому что в 1926 г. он только прибыл в Соединенные Штаты.

Во время Первой мировой войны с приближением линии фронта к Латвии многие латышские творческие деятели эвакуировались за пределы своей родины. В 1916 г. Я. Мунцис прибыл в Петроград, где стал работать помощником декоратора в Мариинском и Михайловском театрах, а также оформил несколько спектаклей Нового Петроградского латышского театра. После его закрытия в мае 1918 г. Мунцис вместе с частью труппы этого театра образовал Коммунистический театр при 6-м Латышском стрелковом полку. Там он стал сценографом лучшей работы театра – спектакля «Власть» по пьесе А.В. Луначарского «Королевский брадобрей»<sup>34</sup>.

Однако судьбоносным событием для Мунциса явилась встреча с В.Э. Мейерхольдом, с которым он начал активно сотрудничать сперва в Мариинском театре, а потом (осенью 1918 г.) поступил к нему учиться на только что открывшиеся Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП)<sup>35</sup>. Учеба у Мейерхольда и опыт нахождения в эпицентре Гражданской войны в России (когда дивизии А.И. Деникина и бывшего главы Временного правительства А.Ф. Керенского наступали на Петроград в 1918 г.) существенным образом отразятся (как мы увидим позже) на художественном и личностном мировоззрении Мунциса и, в частности, на его работе над ивановским «Бронепоездом».

Целью создания петроградского КУРМАСЦЕПа являлось воспитание будущих мастеров, призванных обновить современное театральное искусство, включая разработку новой актерской техники. Основным курсом здесь было сценоведение, которое «по Мейерхольду, теоретически определяло пути создания спектакля: задачи постановочной концепции, работу над текстом, изучение творческой и сценической истории пьесы, организацию системы образов в пространстве и во времени, в темпе и ритме, в структуре действия»<sup>36</sup>. Мунцис пришел в КУРМАСЦЕП с уже солидным театральным багажом – ему было уже тридцать два года. Сохранившиеся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства фотографии КУРМАСЦЕПа позволяют утверждать, что будущий сценограф американского «Бронепоезда» являлся, пожалуй, самым взрослым участником этого учебного заведения<sup>37</sup>.

Основываясь на воспоминаниях однокурсника Мунциса по КУРМАСЦЕПу В.В. Дмитриева, в будущем ставшего крупнейшим театральным художником, исследователь Н.Н. Чушкин отмечал уникальность мейерхольдовских курсов в Петрограде: «Это учреждение меньше всего напоминало учебное заведение. Мейерхольд читал лекции – необычно, анархически, увлекательно. Общение с Всеволодом Эмильевичем много дало. Дмитриев научился не “украшению” сцены, а *построению* самого спектакля. Был режиссерский уклон. Делали экспликации, наброски, которые не преследовали самостоятельных декоративных целей, а должны были служить выявлением режиссерского задания»<sup>38</sup>.

Другим учителем Мунциса в КУРМАСЦЕПе был известный художник К.С. Петров-Водкин, «превосходный педагог и мастер живописи», который «давал своим ученикам хорошую школу, определенный метод,



Групповая фотография Курсов мастерства сценических постановок.  
Петроград, 1920

систему знаний», а также «ненавидел бытового реализм, считая его обыкновенщиной», и «передвижники были для него – ничто»<sup>39</sup>. Вслед за Мейерхольдом Петров-Водкин прививал своим ученикам КУРМАСЦЕПа особую любовь к внешней форме, за что впоследствии был так же шельмован как формалист.

Мунцис в числе других учащихся КУРМАСЦЕПа оказался вовлечен во многие знаковые проекты Мейерхольда, наиболее значимым из которых стала петроградская постановка «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского в оформлении супрематиста К. Малевича (премьера 7 ноября 1918 г.). Поэт и один из основоположников русского футуризма вошел в круг общения латыша: «Маяковский хорошо знал Мунциса и нередко его упоминал в своих беседах»<sup>40</sup>.

В 1920 г. Мунцис возвращается в Латвию и работает сценографом в рижском *Dailes teātris*<sup>41</sup>. Как убедительно доказала в своей докторской диссертации современный латышский исследователь Е. Родина, «будучи учеником Мейерхольда, Мунцис оказал на *Dailes teātris* колоссальное влияние, привнеся в его творческий метод конструктивистские идеи Мейерхольда»<sup>42</sup>. К слову сказать, руководство *Dailes teātris* приглашало к себе в сезоне 1929/30 гг. В. Мейерхольда<sup>43</sup> (правда, к этому времени

Мунцис в этом театре уже не работал, он был тогда в США), однако сотрудничество *Dailes teātris* с Мейерхольдом так и не состоялось.

Вслед за своим учителем Мунцис постулирует отказ от иллюзионизма и жизнеподобия на сцене: «Психологический театр А.П. Чехова больше не соответствует актуальным поискам. <...> Следует выбирать пьесы, богатые театральными элементами, которые необходимо воплощать в трехмерном сценическом пространстве, где кинетическое движение актера вписывается в общую композицию»<sup>44</sup>.

Вскоре к Мунцису приходит международное признание. В 1925 г. он получает Гран-при в Париже на Международной выставке художественно-декоративных искусств за свои макеты к спектаклям *Dailes teātris* (среди них «Отелло» и «Венецианский купец» У. Шекспира, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и «Дантон» Г. Бюхнера) – это была крупная победа театрального искусства Латвийской Республики. В следующем, 1926-м, году работы Мунциса также были с успехом представлены на Международной театральной выставке в Нью-Йорке<sup>45</sup>, тогда же он и приехал в Соединенные Штаты, поселившись в Голливуде.

В этом же штате Калифорния, в небольшом городке Пасадена вблизи Лос-Анджелеса Мунцис работал в течение семи лет (1926–1932) в *Pasadena Playhouse*. На сценической карте США этот театр занимает уникальное место: как и ранее упомянутый чикагский *Goodman Memorial Theatre*, он принадлежал движению «малых театров». *Pasadena Playhouse* был организован в 1917 г. молодым актером, режиссером, театральным педагогом Джилмором Брауном (1886–1960) и продолжает работать по сей день<sup>46</sup>. Здесь ставилось то, за что коммерческий театр США никогда бы не взялся. Именно в *Pasadena Playhouse* состоялась в 1928 г. мировая премьера пьесы О'Нила «Лазарь смеялся», постановку которой драматург изначально хотел доверить М. Герингу в чикагском *Goodman Memorial Theatre*. В этом же театре впервые были сыграны три пьесы У. Сарояна – «Прыжок в завтрашнее утро»<sup>47</sup> (*Across The Board on Tomorrow Morning*, 1941), «Джим Денди»<sup>48</sup> (*Jim Dandy, Fat Man in a Famine*, 1944), «Приличное рождение, счастливые похороны» (*A Decent Birth: A Happy Funeral*) – и две ранние драмы Т. Уильямса – «Ты тронул меня!» (*You Touched Me!*, 1943) и «Очищение» (*The Purification*, 1944). Здесь также активно ставилась новая европейская драма и иногда современная драматургия из Советской России (помимо исследуемого «Бронепоезда 14–69» Вс. Иванова в *Pasadena Playhouse* в 1935 г. поставили водевиль В.П. Катаева «Квадратура круга»). Кроме того, в этом театре в сценографии

Я. Мундис шла прославленная благодаря Е.Б. Вахтангову и его постановке в театре-студии «Габима» – как в России, так и в США, куда «Габима» эмигрировала в 1926 г., – пьеса С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук»), известная в нашей стране под названием «Гадибук».

Во второй половине 1929 г. Мундис предложил внести в репертуар *Pasadena Playhouse* пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69». Когда им уже придумывалась сценография и вовсю шли репетиции, он, как подданный Латвийской Республики, связывается из США с Обществом культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии<sup>49</sup> о содействии перед ВОКСом<sup>50</sup> в получении разрешения на постановку «Бронепоезда» в театре *Pasadena Playhouse*. 18 января 1930-го латвийское Общество телеграфирует в ВОКС: «Латышский режиссер <sic!> Мундис из Калифорнии просит разрешения поставить “Бронепоезд” Иванова. Телеграфируйте ответ»<sup>51</sup>. 21 января в Москве получили ответ из Риги: «Автор “Бронепоезда” Иванов выражает согласие <на> постановку. ВОКС»<sup>52</sup>. В начале февраля 1930-го, т.е. когда постановка «Бронепоезда» уже идет в *Pasadena Playhouse*, Мундис пишет второе письмо в Общество культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии, в котором он сообщает, что «по американским законам необходимо *письменное* разрешение Всеволода Иванова на постановку его пьесы». 26 февраля 1930 г. председатель Общества Павилс Розитис (1889–1937), латышский писатель и переводчик на русский язык, вновь обращается в ВОКС с письмом, в котором пишет: «Между прочим, пьеса уже поставлена (и к тому времени уже больше не показывалась. – М. Г.), но письменное разрешение необходимо во избежание всяких недоразумений, и поэтому г. Мундис просит его выслать *срочно*. С другой стороны, возникает вопрос об авторском гонораре. В своем письме г. Мундис пишет, что материальное положение театра позволило бы уплатить гонорар в размере 100 долларов, и просит также по этому вопросу снести с ним»<sup>53</sup>.

Есть что-то примечательное в том, что пьеса, действие которой разыгрывается на тихоокеанском побережье России (на Дальнем Востоке), была впервые сыграна на другом берегу Тихого океана – в штате Калифорния. В этот раз драматургическим материалом, на котором Мундис как сценограф стремился реализовать сценические идеи Мейерхольда в США, стала (казалось бы) вовсе не мейерхольдовская пьеса. Руководитель ГосТИМа никогда не ставил ивановскую драматургию. Хотя отношения между Мейерхольдом и Ивановым были сложными (постановка

во МХАТе в 1929 г. ивановской пьесы «Блокада» вызвала у него крайне негативную реакцию<sup>54</sup>), режиссер тем не менее одобрительно отзывался о мхатовском «Бронепоезде», а в 1931 г. предлагал драматургу написать пьесу для своего театра (это сотрудничество по разным причинам не состоялось); когда же началась травля Мейерхольда в 1930-е гг., их встречи стали частыми, последняя из них состоялась менее чем за месяц до ареста режиссера – 20 июня 1939 г. Их общению способствовало также то, что супруга Вс. Иванова, Тамара Владимировна (урожденная Каширина, 1900–1995), до замужества училась у Мейерхольда в 1921–1922 гг. в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) и работала актрисой в Театре имени Мейерхольда и Театре Революции<sup>55</sup>.

Хотя официально на афише Мунцис значился как сценограф, а режиссером был заявлен художественный руководитель *Pasadena Playhouse* Дж. Браун, первый по праву являлся соавтором постановки.

Свою концепцию Мунцис формулировал внятно: «Грандиозные события русской революции ясно воплотить на сцене почти невозможно. В своей постановке мы постарались не принимать ничью сторону, оставаясь беспристрастными, ...стремились представить события просто и одновременно мощно, без лишних деталей, без двусмысленности и недоговорок, – подобно большой фреске. В движение пришли огромные массы, вступив на путь сложнейшей борьбы. Центральные герои истории – Вершинин и Незеласов – как два основных гиганта в этом конфликте, являются символами противоборствующих сил или классов – крестьянства и аристократии. Для того, чтобы достичь ощущения мощной симфонии, массовые сцены выстраиваются под революционную музыку»<sup>56</sup>. Декларируемая Мунцисом попытка объективной, нейтральной репрезентации на сцене событий русской истории (положение «над схваткой») существенным образом отличает ее от укоренившейся в СССР постановочной традиции «Бронепоезда», когда «тексты [повести и пьесы], искаженные цензурной редакторской и режиссерской правкой, представляли историю Гражданской войны в Сибири односторонне, только с точки зрения победившей “красной” стороны»<sup>57</sup>. Можно предположить, что сценическое решение *Pasadena Playhouse* больше соответствовало замыслу Иванова показать противоречивый, неоднозначный характер событий на Дальнем Востоке. Возможно, писатель, давая согласие на постановку «Бронепоезда» в Калифорнии, верил в то, что там его пьеса получит более близкое авторскому замыслу сценическое воплощение, чем это было сделано

во МХАТе под давлением требований Главреперткома, – без «триумфального шествия революции», без руководящей роли партии в этой борьбе и без торжественного хорового пения «Интернационала» под занавес вместо похоронного марша. Ведь *Pasadena Playhouse* вовсе не принадлежал к распространенному в США в «красные тридцатые» рабочему театральному движению, образовавшему «Лигу рабочих театров» и тесно сотрудничавшему с компартией США, большевистской Москвой и структурами Коминтерна (прежде всего, с МОРТОм<sup>58</sup>). Кстати, в одном из рабочих театров Америки – а именно в *Chicago Workers Theatre* – «Бронепоезд» тоже был поставлен (в 1934 г.), и можно предположить, что в согласии с идеологической направленностью этого коллектива ивановская пьеса там была воплощена как раз тенденциозно, в духе интерпретации И.Я. Судакова во МХАТе.

Насколько точно удалось реализовать в театре «Пасадена» беспристрастную трактовку «Бронепоезда» – судить сейчас сложно, но тогда она еще была возможна (по крайней мере у Мунциса), как было возможно и его сотрудничество с советскими организациями, включая переписку с Обществом культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии. Однако вскоре после постановки «Бронепоезда» и возвращения из Калифорнии в родную Ригу, когда информация о кровавых сталинских репрессиях стала достоянием мировой общественности, а Латвия в 1940 г. была присоединена к СССР, отношение Мунциса к русской революции и коммунизму становится крайне негативным. Он активно выступает за независимость своей страны и против принудительной советизации (за что и был уволен со всех должностей). В конце Второй мировой войны – 17 марта 1944 г. – Мунцис демонстративно подписывает Меморандум Центрального совета Латвии, в котором заявляется необходимость немедленного восстановления суверенитета Латвийской Республики и формирования национального правительства. «Сильные антикоммунистические убеждения Мунциса»<sup>59</sup> заставят его после Второй мировой войны – в 1949 г. – окончательно эмигрировать из Латвийской ССР в США.

Тогда же, в 1930 г., в стремлении «достичь ощущения мощной симфонии» ивановский «Бронепоезд» в *Pasadena Playhouse* выстраивался сценографом и режиссером как массовое действо, в котором стихийная масса постепенно превращалась в сознательно управляемое соединение, оттеня эпизоды жанрово-бытового порядка (например первую картину «В оранжерее»). Добрая половина действующих лиц не имела



Янис Мунцис. Эскиз сценографии к спектаклю «Бронепоезд 14–69».  
*Pasadena Playhouse*. Калифорния, 1930

имен (просто «Учитель» и т.д.), что соответствовало декларируемой задаче создания сценической эпопеи, «большой фрески». Структура и ритм действия – мелькания drobных эпизодов – сильно напоминали уже пройденную к тому времени полосу экспериментов Мейерхольда 1919–1922 гг.

В Хантингтонской библиотеке, находящейся в Сан-Марино (штат Калифорния), в архиве *Pasadena Playhouse* сохранилась иконография постановки, в том числе и один из полноцветных эскизов сценографии Я. Мунциса, датируемый 1929 г.<sup>60</sup> Как видно, его работа принципиально отличалась от мхатовской сценографии Виктора Андреевича Симова (1858–1935) – художника, оформлявшего чеховские, горьковские, толстовские спектакли. В своем дневнике Симов дал критический анализ работы над «Бронепоездом»: «Москва тогда... все еще увлекалась конструктивностью во всех видах и направлениях. <...> каюсь, не примкнул к пророкам единоспасающей конструкции. <...> Старался я придать более или менее конструктивный характер и декорации 2-го акта. Разумеется, колокольня, похожая в ленинградском (т.е. показанном Станиславскому в Ленинграде, где МХАТ весной 1927 г. был на гастролях. – М. Г.) макете на знаменитую Пизанскую башню,



Сцена «В паровозном депо» (финал). Спектакль «Бронепоезд 14–69». Pasadena Playhouse. Калифорния, 1930

только еще сильнее накрененную, была поставлена вертикально, как всякая деревянная вышка, лишь немного задетая орудийным выстрелом. Главная площадка помещалась на двускатной крыше (то есть на половине, обращенной к зрительному залу) и отличалась достаточным уклоном, так что нельзя было обойтись без поперечных планок для устойчивости толпящихся там партизан. <...> Весьма далекий от конструктивности, он [“уголок” первой картины первого акта, т.е. “В оранжерее”] совершенно выбился из стиля, как и последний акт: железнодорожное депо. Так допустимо сделать не в 1927 году, а в 1907. В итоге декоративная сторона спектакля не создала цельности, не оторвалась от техники прошлого, но местами стремилась разрешить проблему новых веяний»<sup>61</sup>.

Хотя находились критики, которые такое традиционное, «несовременное» решение Симова назвали нестандартным и смелым: «Мы так привыкли к тому, что революционная пьеса непременно сопровождается конструктивной установкой, что яркие, вполне реалистические декорации В.А. Симова в “Бронепоезде” выглядели по-новому»<sup>62</sup>. Эти слова правоверного критика О.С. Литовского, апологета революционного театра с агитационным посылом (кстати друга Мейерхольда)



Сцена «В башне бронепоезда». Спектакль «Бронепоезд 14–69».  
*Pasadena Playhouse*. Калифорния, 1930

справедливы по отношению лишь к советскому театру, но для американской сцены конструктивистское решение Мунциса было все-таки новаторством.

Сценография калифорнийского «Бронепоезда» представляла собой многоступенчатые лестницы, платформы, пандусы, геометрические фигуры вкупе с движущимися механизмами (колесами, лопастями, шестеренками). Мунцис отказался от двухмерных рисованных декораций-павильона и плоскостности иллюзорно-живописного задника, обратившись к трехмерности с доминированием принципа пространственности. Он использовал весь объем сцены, выстраивая функционально целесообразную, четко и лаконично реализованную конструкцию, расчлененную на несколько планов. «Театральный конструктивизм противопоставил себя как традиционному павильону, то есть декорации, воспроизводящей жизнь в бытовой достоверности ее реалий, в формах, передававших иллюзию натуральной жизни, так и плоскостной самодовлеющей живописи условного и стилизаторского театра»<sup>63</sup>. В калифорнийском «Бронепоезде» разновысотные платформы и постаменты с многочисленными ступенями разбивали плоскость планшета и создавали объем с глубиной. Объемность придавалась также



Сцена «На колокольне». Спектакль «Бронепоезд 14–69».  
*Pasadena Playhouse*. Калифорния, 1930

последовательным использованием теневого театра: на заднике появлялись тени то маковок православных церквей, то индустриального пейзажа, состоящего из группы ферм железнодорожного депо. Герои пьесы Иванова носили не традиционные индивидуальные костюмы (исторический, национальный, психологический или бытовой), а одинаковые стилизованные почти что комбинезоны (наподобие «прозодежды» в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце»).

Главный конфликт пьесы Иванова в *Pasadena Playhouse* реализовывался в резком противопоставлении ритма и пластики двух основных антагонистов. У крестьянина Вершинина, возглавившего восстание (его исполнял режиссер постановки Дж. Браун), они «были медленными», и сам он «отличался экономией слов и движений». Отмечалось: «...[он] не говорит лишних слов, не делает лишних жестов; вся его фигура монументальна и без ненужных мелких подробностей»<sup>64</sup>. «В исполнении актера Вершинин предстает малословным и неспешным славянином (т. е. таким былинным Ильей Муромцем. – М. Г.), смешивающим печаль, надежду и уверенность в великом деле с упорной решимостью и жертвенностью»<sup>65</sup>. По контрасту с Вершининым пластическое решение «белого» капитана Незеласова (в исполнении молодого – ему было всего лишь 28 лет, –



Сцена «На насыпи». Спектакль «Бронепоезд 14–69».  
*Pasadena Playhouse*. Калифорния, 1930

но уже вполне опытного актера О. Стивенса<sup>66</sup>) было резким, синкопированно-истеричным: «...его движения нервны, ритмически быстры и крайне импульсивны»<sup>67</sup>.

Пьеса «Бронепоезд» представляет собой отличный материал для выразительной, динамичной лепки массовых сцен, что позволило Мунцису реализовать на практике и это свое умение, почерпнутое у Мейерхольда.

В соответствии с ключевой новаторской особенностью конструкции – ее функциональностью – актерам калифорнийского «Бронепоезда» предстояло взаимодействовать со «станком». Однако такое почти беспредметное конструктивистское решение и отказ от репрезентации бытовой реальности Мунциса не находили опоры в актерской игре, отчего возникал стилиевой разнобой. Сценография не взаимодействовала с актерами, которые были воспитаны на иных принципах существования и эстетики – психологически-реалистического и бытового театра. В итоге работа Мунциса явилась доминирующим элементом, разрушившим единство целого, – а ведь, как утверждает авторитетный отечественный исследователь сценического конструктивизма Г.В. Титова, как раз «примат художника чужд методологии театрального конструктивизма»<sup>68</sup>.

В другом месте исследователь подчеркивал увязанность актерской игры с конструктивистской организацией сценического пространства: «Конструктивизм вводится... не просто для актера, а для утверждения *новой* техники актерской игры. Важнейшая ее особенность, аналогичная конструктивистской методологии, есть, на наш взгляд, способность актера, развитая специально продуманными циклами упражнений, функционально использовать в игре свой “материал”, которым является его собственная физическая субстанция»<sup>69</sup>. Иными словами, надо научиться биомеханике, чего актеры *Pasadena Playhouse* не имели возможности или способности сделать.

Премьера калифорнийского «Бронепоезда» состоялась 30 января 1930 г. Спектакль игрался – как это и было изначально запланировано – две недели (шел каждый день) и последний раз был представлен 15 февраля.

Имея в наличии крайне скудный материал по рецепции «Бронепоезда» в *Pasadena Playhouse*, трудно переоценить значимость одного очень важного свидетельства. Оно принадлежит тому, кто хорошо был знаком с тем, как в недрах МХАТа рождались пьеса Иванова и ее постановка, – бывшему секретарю Вл.И. Немировича-Данченко, в 1928 г. эмигрировавшему как раз в Калифорнию, С.Л. Бертенсону<sup>70</sup>. Он видел постановку «Бронепоезда» в *Pasadena Playhouse* под самый конец ее проката. Его оценка не может считаться вполне объективной, в ней он солидаризируется с Немировичем, отношение которого к Мейерхольду и его конструктивистским идеям было крайне непростым<sup>71</sup>. Не принимал Бертенсон и то, что происходило в Новой России и, в частности, во МХАТе, включая постановку «Бронепоезда»: «...увидев полную для себя невозможность работать в области театра, который все более и более переходил от служения Искусству к служению партийным заданиям, Сергей Львович Бертенсон снова вернулся в Голливуд»<sup>72</sup>. После калифорнийской постановки пьесы Иванова в дневнике Бертенсона появилась запись, полная возмущения и яда: «12 февраля 1930. Смотрел в Пассадине <sic!> “Бронепоезд”. Чорт <sic!> знает, что такое! Не зная пьесы, в сущности, нельзя даже понять, в чем дело. Недаром сидевшие рядом со мной серьезно решили, что на сцене изображается война между Японией и Россией (т.е. Русско-японская война 1904–1905 гг. – М. Г.). На сцене дико метались какие-то совершенно невероятные люди, нелепо одетые, не знавшие, что с собой делать. Мизансцен, кроме самых примитивных, не было никаких, и актеры или стояли, как вкопанные,

или сидели, или лежали, стараясь как можно больше говорить в публику. Grimмы напоминали или идиотов, или разбойников». И далее следовал убийственный вердикт: «*Вся постановка, якобы “футуристическая”, была просто безграмотной и беспомощной попыткой приблизиться к достижениям Мейерхольда, о которых режиссер и художник что-то, видимо, смутно слышали, но ясного понятия не имеют* (курсив наш. – М. Г.). Смешные мелочи: жена Вершинина сидит почти в полной темноте на берегу моря и занимается вязанием. Юнкер одет в синюю непонятного фасона блузу с громадным белым крестом на груди и в студенческой фуражке. Крестьяне все с длинными палками, и на ногах обмотки. На начальнике станции брюки с лампасами из золота и серебра. Вообще, видимо решено так, что, если наперекор здравому смыслу, то это будет по-русски. Но главное, что ужасно – это актерская и режиссерская часть»<sup>73</sup>.

Как видим, Бертенсон в своем критическом запале отказывал художнику Я. Мунцису в понимании и владении конструктивистскими идеями Мейерхольда. Однако (как показали последние зарубежные исследования<sup>74</sup>) вся последующая сценическая практика латышского театрального деятеля в США и Латвии опровергает эту оценку.

Сценическое воплощение «Бронепоезда» в *Pasadena Playhouse* представляет собой, с одной стороны, уникальный опыт постижения глубины и трагических противоречий такого масштабного исторического события, как Гражданская война в России, и может рассматриваться как попытка адекватной реализации авторского замысла на театральных подмостках, когда «противоборствующие силы художественно представлены практически с *равной* степенью глубины и полноты»<sup>75</sup>. А с другой – это один из немногих примеров освоения театральных (в данном случае, конструктивистских) идей В.Э. Мейерхольда в сценической практике США.

Была надежда у американцев познакомиться с конструктивистскими идеями Мейерхольда, что называется, из первых рук – его постановка «Великодушный рогоносец» была включена в гастрольный список спектаклей, планировавшихся импресарио Сидни Россом<sup>76</sup> к показу в США в 1930-х гг. Занимавшийся рекламной кампанией американского тура ГосТИМа Генри Уодсворт Лонгфелло Дейна (1881–1950) – американский профессор, авторитетный специалист по советскому театру, автор многочисленных книг и статей о нем – оптимистично заявлял в марте 1931 г.: «Мы очень надеемся, что Мейерхольд сможет приехать, и тогда

у всех нас будет шанс (пусть не так идеально, как это было бы в России, потому что очень многое зависит от зрителей) увидеть этот нереалистичный стиль актерской игры. Все условно и далеко от жизнеподобия. Здесь нет рампы, нет занавеса; актеры играют на фоне кирпичной стены театра, а те декорации, которые используются, вкатываются на колесах. Лестницы с бесчисленными ступеньками, спирали, круги, вращающиеся колеса, трапеции, качели, все атрибуты цирка»<sup>77</sup>. Однако, как известно, заокеанские гастроли ГосТИМа так и не состоялись<sup>78</sup>.

Кроме М. Геринга, Я. Мунциса и Г. Бибермана, в США мейерхольдовские идеи на практике применял еще один театральный деятель – Холли Флэнаган (1889–1969). Театральный педагог, режиссер и создатель Экспериментального театра при Вассарском колледже (*Vassar College*), частном университете в штате Нью-Йорк, в 1926–1927 гг. и в 1931 г. она дважды побывала в СССР, где всерьез увлеклась идеями Мейерхольда. По возвращении в США Флэнаган в своей сценической практике активно использовала некоторые конструктивистские приемы советского мастера: сначала в Вассаре (в частности при постановке водевиля А.П. Чехова «Предложение»), а позже на посту руководителя Федерального театрального проекта в 1935–1939 гг.<sup>79</sup>

Несмотря на все усилия мейерхольдовских адептов М. Геринга и Я. Мунциса, конструктивизм так и не прижился на американских подмостках. Одна из главных причин заключается в том, что на Западе он ассоциировался с большевизмом – воспринимался «как инструмент политической пропаганды. <...> <Отсюда> конечный вывод: и конструктивизм, и биомеханика основаны на совершенно чуждых западному человеку ощущениях, которые, несмотря на их культурно-историческую ценность, “ничтожно мало значат для европейского художественного сознания”»<sup>80</sup>. На сцене Соединенных Штатов конструктивизм уступил место другому авангардному направлению – экспрессионизму: «В 1915–1920-е годы экспрессионизм становится в США наиболее распространенным и влиятельным модернистским течением»<sup>81</sup>. Самыми яркими образцами заокеанских экспрессионистических спектаклей могут служить спектакли по пьесам Э. Райса «Счетная машина» в *Theatre Guild* (1923, режиссер Ф. Мёллер, сценограф Л. Симонсон) и Э. Толлера «Человек-масса» (1924, режиссер и сценограф Л. Симонсон). Однако, при всей видимой маргинальности за океаном идей конструктивизма и Мейерхольда, их влияние на сценические процессы Соединенных Штатов трудно переоценить. «Современный

западный театр, когда он тяготеет к синтетически обобщенным, поэтически значительным формам классического искусства, к преодолению бытового и натуралистически ограниченного, раздробленного на мелкие осколки изображения жизни, развивает, в сущности говоря, традицию Мейерхольда, воспринятую от него непосредственно, через посредников или выработанную самостоятельно»<sup>82</sup>. В случае с американским театром и Я. Мунцисом можно уверенно заявлять об именно *непосредственном* влиянии мейерхольдовских идей на заокеанскую сценическую практику.

- <sup>1</sup> *Зингерман Б.И.* Корифеи советской режиссуры и мировая сцена // Вопросы театра (Сб. ст. и материалов). М.: ВТО, 1970. С. 100.
- <sup>2</sup> Автор статьи выражает глубокую признательность помощнику по справочным услугам Хантингтонской библиотеки (Сан-Марино, Калифорния, США) Гектору Акосте и главному хранителю Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства Татьяне Васильевне Власовой за бесценную помощь и любезно предоставленные архивные материалы. Также эта работа не могла бы состояться без помощи старшего научного сотрудника Института гуманитарных и социальных наук Даугавпилсского университета (*Daugavpils Universitāte*, Латвия) Алины Романовска, которая способствовала обнаружению редких материалов о Я. Мунцисе, находящихся в Латвии.
- <sup>3</sup> О нем см.: *Гудков М.М.* Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // *Rossica*. Литературные связи и контакты. 2022. №3. С. 121–150.
- <sup>4</sup> См.: *Гудков М.М.* Инкорпорирование театральных идей В.Э. Мейерхольда в сценическую практику США: режиссерская деятельность Герберта Бибермана // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. №2. С. 32–62.
- <sup>5</sup> *Гудков М. М.* Последователи Мейерхольда в США Мэрион Геринг и Луис Лозовик: конструктивистская постановка «Газ» (1926) // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2025. №3 (В печати).
- <sup>6</sup> *Hohman V.J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 107. К сожалению,

нам не удалось в архиве газеты *The New York Times* за 1915 г. найти упомянутую статью о Мейерхольде.

- <sup>7</sup> Macgowan K. Stagecraft Shows Its Newest Heresies (*International Theatrical Exposition to Display Models of Constructivist and Cubist Scenery from Europe*) // *New York Times*. 1926. 14 February. Section SM. P. 9, 23.
- <sup>8</sup> Напомним, что статус государственного был присвоен Театру имени В. Мейерхольда (ТИМ) в 1926 г., после чего он стал официально называться Государственный театр имени Мейерхольда (ГосТИМ).
- <sup>9</sup> Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 185.
- <sup>10</sup> Цит. по: Exposition Reveals New Theatre Ideas (Show Representing Sixteen Countries Has a Wide Range of Exhibits) // *New York Times*. 1926. 28 February. P. 16.
- <sup>11</sup> См.: *International Theatre Exposition*, New York, 1926. Steinway-Building, 27 February – 15 March [Catalog]. P. 24–31.
- <sup>12</sup> В русскоязычной литературе можно встретить и два других варианта перевода названия этой выставки – Выставка декоративного искусства (См., например: Луначарский А.В. Театральный обмен с границей // Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика / Гл. ред. И.И. Анисимов. Т. 6: Западноевропейские литературы: Статьи, доклады, речи, рецензии (1930–1933). Зарубежный театр (1905–1932) / Ред. Р.М. Самарин. М.: Художественная литература, 1965. С. 461), а также – Международная художественно-промышленная выставка (См., например: [Самарин Р.М.]. Примечания // Там же. С. 595, 596.
- <sup>13</sup> См.: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Paris, 1925. Section de l'U.R.S.S. Catalogue. P. 108–109; а также: Мейерхольд и Франция / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 743–744, 797.
- <sup>14</sup> См., например: Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступ. статья, пер. и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 722; Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 102.

- <sup>15</sup> *Сбоева С.Г.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: АРТ, 2010. С. 293.
- <sup>16</sup> *Macgowan K.* Stagecraft Shows Its Newest Heresies (*International Theatrical Exposition to Display Models of Constructivist and Cubist Scenery from Europe*).
- <sup>17</sup> *Goodman Memorial Theatre* – старейший театр в Чикаго и один из самых старых театров в США: был основан в 1922 г. Через три года – в 1925-м – он получил собственное здание и реорганизовался: открыл собственную театральную школу и сформировал профессиональную актерскую труппу. Театр иногда ставил русскую классику: например, в 1928 г. «Ревизора» Н.В. Гоголя и в 1931 г. «Чайку» А.П. Чехова (См.: *Chicago Stagebill Yearbook, 1947. Ed. by William Leonard. Chicago: Chicago Stagebill, 1947. P. 158, 179*). Этот некоммерческий региональный театр существует по настоящее время, отмечая в этом, 2025-м, году свое столетие. См. официальный сайт театра *Goodman Theatre*: URL: <https://www.goodmantheatre.org/> (дата обращения: 24.04.2025).
- <sup>18</sup> *Chicago Stagebill Yearbook, 1947. Ed. by William Leonard. Chicago: Chicago Stagebill, 1947. P. 135.*
- <sup>19</sup> *Macgowan K.* Stagecraft Shows Its Newest Heresies (*International Theatrical Exposition to Display Models of Constructivist and Cubist Scenery from Europe*).
- <sup>20</sup> См.: Вc.Э. Мейерхольд: Лоскуты для костюма Арлекина: Мейерхольдовский сб. Вып. 5 / Сост. и подгот. текстов Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана; сопровод. тексты и коммент. О.М. Фельдмана. М.: АРТ, 2022. С. 61.
- <sup>21</sup> См.: *Aaker E.* George Raft: The Films. Jefferson, NC: McFarland, 2013. P. 37.
- <sup>22</sup> См.: Marion Gering, Stage-Film Director // *New York Times*. 1977. 21 April. P. 7.
- <sup>23</sup> Цит. по: Smithsonian American Art Museum (Washington, DC). URL: <https://americanart.si.edu/artwork/stage-setting-gas-15167> (дата обращения: 28.04.2025).
- <sup>24</sup> *O'Neill E.* Selected Letters of Eugene O'Neill / Ed. by T. Bogard, J.R. Bryer. New York: Limelight Editions, 1994. P. 224.
- <sup>25</sup> См.: *Жаманова А.А.* Тандемы мечты: Из истории несостоявшихся проектов Юджина О'Нила // *Литература двух Америк*. 2021. №10. С. 25–45.
- <sup>26</sup> См.: Marion Gering // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/marion-gering-14874> (дата обращения: 25.04.2025).

- <sup>27</sup> Рок Рюрик Юрьевич (имя при рождении – Геринг Эмиль-Эдуард Максимилианович, 1899–1962) – старший брат Мэриона Геринга; поэт, в 1919–1920 гг. был связан с московской группой имажинистов. В 1920 г. работал в ГосТИМе, в 1925-м окончил мастерскую Мейерхольда. После эмиграции из СССР в 1926 г. – театральный продюсер во Франции (1931–1934) и США (с 1934 г.).
- <sup>28</sup> *Геринг М., Рок Р.* Хэп, хэп, мистер!: очерки искусства Америки. М.: Пролеткульт, 1926. С. 83.
- <sup>29</sup> Там же. С. 23.
- <sup>30</sup> Там же. С. 83.
- <sup>31</sup> Russian Players May Come Here // *The New York Times*. 1930. 5 June. P. 8. Вырезка с этим анонсом хранится в РГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 4).
- <sup>32</sup> Meyerhold's Moscow Players May Com Here Next Season // *Daily Worker* (New York). 1930. 9 June. P. 2. Вырезка с этим анонсом хранится в РГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 7).
- <sup>33</sup> *Gorelik M.* New Theatres for Old. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1962. P. 307.
- <sup>34</sup> См.: *Блума Д.-С.К.* Становление и развитие латышского театрально-декорационного искусства (1870–1919). Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 1990. С. 21.
- <sup>35</sup> Отметим, что Я. Мунцис стал учеником Мейерхольда раньше, чем Геринг; хотя последний первым применил на американской сцене мейерхольдовские конструктивистские идеи.
- <sup>36</sup> *Золотницкий Д.И.* Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. С. 11.
- <sup>37</sup> См.: Выпуск слушателей Курсов мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Петроград, 1918–1919 гг. Фотограф: Неустановленное лицо. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. ГИК 3634/20; Групповая фотография Курсов мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Петроград, 1920 г. Фотограф: Неустановленное лицо. Там же. ГИК 10889. Последнее фото было напечатано в: В.Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. Составитель О.М. Фельдман. Москва: ОГИ, 2001. С. 235. Под фото – надпись: «Курмасцеп. Май 1919 г. (?) В начале 60-х гг. А.Л. Грипич, передавая эту фотографию в Ленинградский театральный музей, составил по памяти список изображенных (тех, кого сумел вспомнить...)». Грипич Алексей Львович (1891–1983), в будущем известный театральный режиссер,

- а тогда ученик КУРМАСЦЕПа, «сумел вспомнить» на фотографии и своего однокурсника Я. Мунциса.
- <sup>38</sup> Чушкин Н.Н. В.В. Дмитриев. Творческий путь (Записи бесед, выписки, наброски и др. материалы). 1948 г. / Предисловие А.А. Михайловой. Публ., вступит. текст и примеч. Е.И. Струтинской // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: АРТ, 2004. С. 381.
- <sup>39</sup> Там же. С. 357, 364.
- <sup>40</sup> Straupeniece A. “Zilā putna” dziesmas Jānim Muncim // Morisa Māterlinka ideju transfers. Rīga: Zinātne, 2014, 149. –150. lpp. (на латыш. яз.).
- <sup>41</sup> Dailēs teātris – профессиональный латвийский театр, основанный в 1920 г. в Риге. После 1940 г. (с перерывом на годы Второй мировой войны) до конца 1980-х гг. назывался Латвийским Художественным театром, в 1954 г. театру было присвоено имя видного латышского национального поэта, драматурга и общественного деятеля Яниса Райниса, в 1966 г. – звание академического. Основателем театра стал актер и режиссер Эдуард Смильгис (1886–1966), который являлся его главным режиссером до 1964 г. Театр существует по настоящее время. См. официальный сайт театра: URL: <https://dailesteatris.lv/lv/> (дата обращения: 28.02.2025).
- <sup>42</sup> Rodiņa I. Eduarda Smiļģa režija un modernisma teātris (1920–1945). Disertācija mākslas doktora grāda iegūšanai. Rīga, Latvijas Universitāte, 2020. 183. lpp. (на латыш. яз.).
- <sup>43</sup> См.: Vilders J. Mūsu teātri // Teātra Nedēļa. 1929. 1 septembris. 5.–6. lpp. (на латыш. яз.).
- <sup>44</sup> Muncis J. Vēstule E. Smiļģim. 07.06.1921., Kauguri. RMM Arhīvs, Inv. Nr. 237.673. Цит. по: Rodiņa I. Eduarda Smiļģa režija un modernisma teātris (1920–1945). 93. lpp. (на латыш. яз.).
- <sup>45</sup> См.: *International Theatre Exposition*, New York, 1926. Steinway-Building, 27 February – 15 March [Catalog]. P. 20.
- <sup>46</sup> См.: официальный сайт театра *Pasadena Playhouse*: URL: <https://www.pasadenaplayhouse.org/> (дата обращения: 29.04.2025). Подробнее о нем см.: Самитов Д.Г. Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: ГИТИС, 2016. С. 155–157.
- <sup>47</sup> Такой перевод названия этой одноактовки Сарояна, до сих пор не переведенной на русский язык, дала советский американист Р.Д. Орлова (См.: Гудков М.М. Неопубликованная статья Р.Д. Орловой «Драматургия

- Сарояна» // *Вестник Ереванского университета*. Серия «Русская филология». 2018. №2. С. 30).
- <sup>48</sup> В единственном на сегодняшний день сборнике драматургии Сарояна эта пьеса в переводе Самиллы Рафаиловны Майзельс носит название «Джим Красавчик, или Голодающий толстяк»: *Сароян У. Путь вашей жизни (Пьесы)*. М.: Искусство, 1966. С. 295–401.
- <sup>49</sup> Общество культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии (*Kulturālās tuvināšanās biedrība ar Sociālistisko padomju Republiku Savienības tautām*, или КТВ) – негосударственная организация, основанная в Риге в апреле 1929 г. и просуществовавшая до начала 1940 г.
- <sup>50</sup> ВОКС – советская квазиобщественная организация, основанная в 1925 г. В 1958 г. преобразовано в Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами (ССОД). В задачи ВОКС входило «ознакомление общественности СССР с достижениями культуры зарубежных стран и популяризация культуры народов Советского Союза за границей, содействие развитию и укреплению дружбы и взаимопонимания между народами СССР и других стран».
- <sup>51</sup> Цит. по: *Розитис П.* (председатель Общества культурного сближения с народами Союза Советских Социалистических Республик в Латвии) – ВОКС, 26 февраля 1930 г. ГА РФ. Ф. Р-5283. Оп. 2. Д. 181. Л. 86.
- <sup>52</sup> Цит. по: там же.
- <sup>53</sup> Там же. Л. 86–86об.
- <sup>54</sup> См.: Всеволод Иванов. Дневники. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 67–68.
- <sup>55</sup> См.: *Иванова Т.В.* Мои современники, какими я их знала: Очерки. М.: Советский писатель, 1987. С. 248–270 (глава «Всеволод Эмилиевич Мейерхольд»). Кстати, в 1924 г. Т.В. Иванова, не будучи еще знакома с Вс. Ивановым, поставила собственную инсценировку повести Иванова «Бронепоезд» (пьеса будет написана автором только в 1927 г.) в драмкружке в войсках охраны Кремля на сцене Кремлевского театра (См.: Там же. С. 260).
- <sup>56</sup> Цит. по: Playbill *The Armoured Train*. Archives and Manuscripts, Collection Title: *Pasadena Playhouse records*, Call Number: mssPlayhouse, Series VI. Theater production materials, Box 214, Folder 6, *The Huntington Library*, San Marino, California.
- <sup>57</sup> *Панкова Е.А.* «Бронепоезд 14–69» Всеволода Иванова: история и вымысел // *Россия и современный мир*. 2018. №4. С. 157.

- <sup>58</sup> Международное объединение революционного театра (МОРТ, 1929–1936) до 1932 г. именовалось Международным объединением рабочих (!) театров. В документах встречается и другое название – Международное рабочее театральное объединение (МРТО). Об истории возникновения МОРТ и раннем этапе его деятельности см.: *Заславская О.В.* Пролетарский театр и Коминтерн: транснациональный контекст создания Международного объединения рабочих театров (1926–1932) // *Шаги / Steps*. 2017. №3. С. 45–67.
- <sup>59</sup> *Eglitis A. Janis Muncis* // *Eglitis A., Muncis Z. Jānis Muncis*. Pensilvānija: *Upeskalna apgāds*, 1961. P. 3.
- <sup>60</sup> *Painting by Jānis Muncis for Armoured Train*, Archives and Manuscripts, Collection Title: Pasadena Playhouse records, Call Number: mssPlayhouse, Series VI. Theater production materials, Box 215, Folder 7, *The Huntington Library*, San Marino, California.
- <sup>61</sup> Дневник В.А. Симова. Неопубликованные страницы (Материал предоставил П. Стефановский) // *Советское искусство*. 1938. 20 апреля. №51 (457). С. 3.
- <sup>62</sup> *Литовский О.* [Уриэль]. «Бронепоезд 14-69». Художественный театр // *Комсомольская правда*. 1927. 18 ноября. №263 (749). С. 4.
- <sup>63</sup> *Зингерман Б.И.* Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. С. 106.
- <sup>64</sup> *Playbill The Armoured Train*.
- <sup>65</sup> *Playhouse News (Pasadena Community)*. P. 3.
- <sup>66</sup> Онслоу Стивенс (1902–1977), будучи уроженцем Лос-Анджелеса, почти всю жизнь провел в Калифорнии. После службы в армии (в 1926 г.) он начал актерскую карьеру именно в театре *Pasadena Playhouse*, в школе при котором получил театральное образование. Здесь актер сыграл в более чем пятидесяти постановках, в том числе и по пьесам Шекспира, Чехова и Ибсена. Уже после своего участия в постановке «Бронепоезд» – в 1932 г. – Стивенс стал сниматься в кино. К середине 1950-х гг. он принял участие в полусотне голливудских фильмов, периодически возвращаясь на сцену, причем не только в Калифорнии, но и на Бродвее (См.: *Onslow Stevens* // *Internet Broadway Database*. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/onslow-stevens-61063> (дата обращения: 22.01.2025)). Его актерское амплуа было определено «Нью-Йорк таймс» как «в первую очередь характерный актер, часто играющий злодейские роли» (*Onslow Stevens, Character Actor [Obituary]* // *The New York Times*. 1977. 6 January. P. 31). В связи с такой характеристикой непонятно: роль белогвардейского капитана в ивановском «Бронепоезде»

езде» им трактовалась также однозначно и прямолинейно – злодей, или же соответствовала декларируемой режиссером и сценографом позиции «над схваткой» без четко расставленной политической позиции «свой (красный) – чужой (белый)»?

<sup>67</sup> Playbill *The Armoured Train*.

<sup>68</sup> *Титова Г.В.* Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. Г.В. Титова. СПб.: СПб-ГИТМИК, 1992. С. 29.

<sup>69</sup> *Титова Г.В.* О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 227.

<sup>70</sup> Бертенсон Сергей Львович (1885–1962) – театральный деятель, литератор, активный и умелый администратор. В МХТ с 1918 г. по приглашению К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, где занимал должности заведующего постановочной частью, заведующего труппой и репертуаром, заведующего делами, был членом дирекции. Член правления МХАТа во время заграничных гастролей театра в 1922–1924 гг. После возвращения – заместитель директора Музыкальной студии МХАТ (до 1926 г.). Сопровождал Вл.И. Немировича-Данченко в его поездке в США в 1926–1927 гг., был его секретарем. Хотя Бертенсон и не был очевидцем работы МХАТа над «Бронепоездом» и не присутствовал на его премьере, поскольку в это время находился с Немировичем-Данченко в Голливуде (См.: *Бертенсон С.Л.* В Голливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927): По материалам архива С.Л. Бертенсона составил К. Аренский. Monterey, California: K. Arensburger Publ., 1964), он – безусловно – знал все подробности подготовки спектакля, т.к. в начале 1928 г. вернулся в Россию. Затем через полгода отправился из Ленинграда в заграничный отпуск, став «невозвращенцем» и тогда же эмигрировал в США, обосновавшись в Голливуде.

<sup>71</sup> Ср.: «Давний конфликт В.И. Немировича-Данченко с В.Э. Мейерхольдом пребывал в состоянии тлеющего и готового в любой миг разгореться пожара. Мейерхольда он не принимал ни творчески, ни по части мировоззрения. Неприязнь была застарелой и обоюдной. Подогревали ее систематические выпады Мейерхольда в печати против искусства Художественного театра и лично Владимира Ивановича. Немирович-Данченко постоянно держал в уме, что в случае какой-либо оплошности, своей или театра, со стороны В.Э. Мейерхольда последует очередная атака». (*Михалёва Э.Е.* Вахтанговцы: драматургия начала. М.: Театралис, 2022. С. 118). О сложном отношении Бертенсона к

- Мейерхольду также см.: *Бертенсон С.Л.* Вокруг искусства. Hollywood (California), 1957. С. 115–117, 122; *Гордеев П.Н.* С.Л. Бертенсон в 1917 году: политический выбор интеллигента-чиновника // Интеллигенция и мир. 2014. №2. С. 80.
- <sup>72</sup> *Аренский К.* [Послесловие] // Бертенсон С.Л. В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927): По материалам архива С.Л. Бертенсона составил К. Аренский. С. 168.
- <sup>73</sup> Цит. по: *Аренский К.* Письма в Холливуд (по материалам архива С.Л. Бертенсона). Monterey (California): K. Arensburger, 1968. С. 73.
- <sup>74</sup> *Rodiņa I.* Eduarda Smiļģa režija un modernisma teātris (1920–1945). Disertācija mākslas doktora grāda iegūšanai. Rīga, Latvijas Universitāte, 2020. 183. lpp. (на латыш. яз.).
- <sup>75</sup> От редакции // Всеволод Иванов. «Бронепоезд 14–69»: Контексты эпохи / Ответ. ред. Н.В. Корниенко, составит. Е.А. Папкина. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 3.
- <sup>76</sup> О нем подробней см.: *Гудков М.М.* «Человек советской ориентации» – американский импресарио Сидни Росс // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2024. №3. С. 106–127.
- <sup>77</sup> *Dana H.W.L.* Through the Looking Glass – the Soviet Theatre // *Emerson Quarterly.* 1931. March. P. 15.
- <sup>78</sup> См. об этом нашу публикацию: Несостоявшееся «вторжение» Мейерхольда в США. К истории неосуществившихся гастролей ГосТиМа (1927–1931) / Публ., вступит. ст. и комм. М.М. Гудкова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 10 / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: ГИИ, 2025. С. 201–287.
- <sup>79</sup> Влияние мейерхольдовских идей на сценическую практику Х. Флэнаган уже однажды оказывалось в центре научного исследования – этой проблеме был посвящен доклад американского театроведа Ф. Морен «Похороны и воскресение Мейерхольда в США, сделанный на Международном симпозиуме критиков и историков театра «Мейерхольд. Режиссура в перспективе века» (6–12 ноября 2000 г., Париж, Национальный центр научных исследований Франции) и ставший основой для статьи, заявленной к публикации в 2002 г. во втором выпуске сборника «Пути мейерхольдовских идей», который так и не вышел в свет. См.: *Пикон-Валлен Б.* Необходимая составляющая // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle: материалы конференции, Париж, 6–12 ноября 2000 г. / ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В.А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 15, 31.

- <sup>80</sup> Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискаатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. С. 101. В конце этого высказывания В.Ф. Колязин цитирует ведущих театральных критиков Германии Ж. Грегора и Р. Фюлопа-Миллера: *Gregor J., Fülöp-Miller R. Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berückichtigung der Revolutionsperiode (Venäjän historia ja maantiede)*. Zurich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag, 1928. S. 122–123.
- <sup>81</sup> Клейман Ю.А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб: СПбГАТИ, 2011. С. 49.
- <sup>82</sup> Зингерман Б.И. Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. С. 99–100.

# **И никого не стало. К истории первой постановки «Семена Котко»**

**«Опера “Семен Котко” уже вызвала разнородные отклики. Но одно несомненно: Прокофьев сделал ценный вклад в советское оперное искусство. Самой высокой оценки заслуживает режиссерская работа С. Бирман. На оперную сцену она принесла хорошие традиции драматического театра. В спектакле полностью отсутствует “оперная” условность. Действие развивается психологически оправданно, игра артистов проста и естественна. Из исполнителей особенно выделяются: Н. Панчехин (Ткаченко), Г. Бушуев и Ю. Юницкий (Царев). Хороши также М. Капинос (Любка), М. Воскресенский, М. Щеглов (Семен), С. Николау (Ременюк), К. Малькова (Соня). Сложная партитура “Семена Котко” была убедительно раскрыта дирижером М. Жуковым»<sup>1</sup>.**

Этот фрагмент из «Вечерней Москвы» – единственное, что написано о театральной стороне мировой премьеры великого композитора Сергея Прокофьева в официальной советской прессе 1940 г. Скупые штрихи<sup>2</sup> к спектаклю обнаружили в воспоминаниях современников. Но и только.

Причин тому, вероятно, несколько. Первая – не допустить, пусть даже иносказательного, злобного навета (или того, что может быть воспринято как таковой): опера посвящена борьбе с немецкими оккупантами – в феврале 1918 г. Германия ввела войска на территорию Украины. Но 23 августа 1939-го был подписан пакт Молотова–Риббентропа<sup>3</sup>; очернять Германию теперь было недальновидно. Абсурдное обсуждение – за два месяца до мировой премьеры – необходимости срочного «исправления», замене оперных немцев на любого другого врага без участия автора либретто Валентина Катаева задокументировано и хранится в РГАЛИ<sup>4</sup> (см. приложение). Так немецкий обер-лейтенант фон Вирхов стал Верховским, штабс-капитаном соединенного отряда гетмана Скоропадского.

Вторая причина умолчаний в прессе – премьеру должен был осуществить Всеволод Мейерхольд. По обычаям тех лет обвиненный во всех смертных грехах человек тихо арестовывался и так же тихо «исчезал» из писем, речей, диалогов, мыслей, фотографий и т.д. Страх – чувство сильное, его инерция растянулась во времени: Серафима Бирман<sup>5</sup>, осуществившая в итоге постановку (1940), почти через четверть века решилась лишь на осторожное: «Вдохновенный труд Мейерхольда над сценическим воплощением новой оперы Прокофьева “Семен Котко” был трагически прерван...»<sup>6</sup>

7 января 1938 г. вышел приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР «О ликвидации Театра им. Вс. Мейерхольда». Уже на следующий день театр закрыли. У опального режиссера оставался только один выход – обратиться к своему Учителю: «Всеволод Эмильевич сам первый позвонил Станиславскому после закрытия театра. Станиславский был очень удивлен: он ничего не знал о случившемся. Его близкие не показывали ему номеров газет, где об этом писалось. Может быть, они боялись, что К.С. взволнуется и ему станет плохо, а может быть, это делалось по чьему-то совету: прямое вмешательство Станиславского в дело в момент, когда решалась судьба Театра Мейерхольда, могло все изменить. А то, что Станиславский мог вмешаться, – несомненно. Об этом свидетельствует все его поведение по отношению к Мейерхольду в дальнейшем...»<sup>7</sup>



Зиновий Дальцев, Всеволод Мейерхольд и Сергей Прокофьев. 1940 г.

Начавшееся в середине 1930-х сближение «архаиста» и «новатора» – когда в ГосТИМе все было относительно благополучно – принесло свои плоды. Еще до предложения Мейерхольду войти в штат Оперного театра один из отцов-основателей МХАТа думал, каким образом вновь «привить» блудного сына к Художественному театру. В блокноте Станиславского сохранилась следующая запись: «Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппы»<sup>8</sup>. Этого не произошло.

В марте 1938 г. Станиславский пригласил Мейерхольда штатным режиссером к себе в Оперный театр. Обсуждалась премьера моцартовского «Дон Жуана» в декорациях Петра Кончаловского. Но первой большой самостоятельной работой стал «Риголетто» Верди, выпуск которого после смерти Константина Сергеевича (7 августа 1938 г.) лег на плечи Мейерхольда, теперь уже главного режиссера Оперного театра им. К.С. Станиславского.

Мейерхольд вольно называл подобную работу «корректурой». В основе спектакля лежал режиссерский план Станиславского, но многие сцены были переставлены Всеволодом Эмильевичем при полном одобрении солистов труппы.

Новый главный режиссер собирался взяться за возобновление в новой режиссерской версии двух спектаклей К.С. Станиславского: легендарного «Евгения Онегина» (1922) и «Царской невесты» (1926).

В «Онегине» Вс.Э. собирался отредактировать «Комнату Татьяны» («обидно, что в картину спальни Татьяны не врывается пейзаж»), «Дуэль» («почему-то здесь художники слишком “размахивают” пейзаж; обыкновенно такого рода дуэли проводят в закрытых местах»), финальную сцену. Мейерхольд не отказывался от замысла поставить «Дон Жуана», но также планировал работу над партитурами современных авторов. В репертуарном «портфеле» Театра им. Станиславского уже лежали опера Владимира Крюкова «Станционный смотритель» и недоработанная партитура «Щорса» Бориса Лятошинского. Мейерхольду этого показалось недостаточно, поэтому он заказал Борису Мокроусову «Чапаева», Виссариону Шебалину – «Первую Конную», Гавриилу Попову – «Александра Невского».

4 апреля 1939 г. на сборе труппы Мейерхольд доложил о трех подписанных договорах на новые сочинения и – как сенсацию – преподнес новость об одном неподписанном договоре: «Композитор сделал заявление, что он и без договора эту оперу даст нашему театру. Это Сергей Сергеевич Прокофьев»<sup>9</sup>. В тот момент у оперы названия не было. Мейерхольд объявил только литературный материал – «Я, сын трудового народа» Валентина Катаева. Днем ранее Прокофьев сыграл два акта «Семена Котко» при режиссере, Катаеве и Николае Мясковском<sup>10</sup>, чьему вкусу редактора и композитора крайне доверял. Очевидно, Мейерхольд так загорелся идеей этого спектакля, что свое выступление перед труппой закончил напутствием: «Мы должны построить свой коллектив так, чтобы Прокофьев, пишущий оперу, знал, что это сильный коллектив, в котором обязательно будут и драматический тенор, имеющий потолок верхней ноты, и другие необходимые голоса <...>. Мы должны построить свой коллектив так, чтобы самые крупные композиторы нашей страны – Шостакович, Прокофьев и другие – могли с закрытыми глазами нести к нам свои вещи»<sup>11</sup>.

За визуальную часть спектакля отвечал Александр Тышлер. С Мейерхольдом они впервые встретились на одной из выставок Общества художников-станковистов (ОСТ); итогом стало приглашение к совместной работе над «Командармом-2» по пьесе Ильи Сельвинского (в процессе подготовки спектакля сотрудничество разладилось). В работах художника война занимала значительное место: в огне Гражданской войны погибли его братья, а сам он рисовал агитационные материалы на Южном фронте Красной Армии: «Полотна “Смерть командира”, “Красный всадник”, “Всадник со знаменем”, “Прощание” глубоко поэтичны.



Хусепе де Рибера.  
Святой Себастьян

Их композиция, живописный язык, строй образов родственны народной песне. Во всех них герой связан с природой. На фоне вечернего золотистого пейзажа застыл всадник-красноармеец на вздыбленном коне, украшенном красными бантами... Падает мертвый командир с коня. Парит над ним облако-туча, лежит под копытами лошади темная земля... Сидят, тесно прижавшись друг к другу, красноармеец и девушка, откинувшая паранджу. А вокруг них расстилается пустыня... Звонкая, цветная и напряженная живопись, декоративность, нарядность, красота красочных сочетаний. Есть в этих образах при всей их самобытности нечто родственное иконе и деревянной скульптуре. Гражданская война – как народная песня...»<sup>12</sup>

Сюжет «Семена Котко» словно и не предполагал иного художника. Постоянным элементом сценографического оформления спектакля стало «паспарту», сплетенное из лозы, – в овальном «окне» с каждым актом менялись пейзажи. Как и в первых безмятежных тактах музыки «Семена Котко», в эскизах Тышлера сквозит некоторая отрешенность и меланхолия; светотень мягкая и чуть размытая, ярких акцентов практически нет: все выдержано в сложных пастельных тонах с преобладанием серых, сиреневых и голубоватых оттенков. Так бывает перед грозой.

Точно известно, что одним из образов спектакля, задуманного Мейерхольдом, должен был стать Святой Себастьян<sup>13</sup>: «Вот что сделают в этой сцене с Котко враги революции. Они разденут его до пояса,

привяжут к телеграфному столбу. Как святого Себастьяна»<sup>14</sup>. Неизвестно, осуществила ли эту мизансцену Серафима Бирман.

Режиссера арестовали 20 июня 1939 г. в Ленинграде. Запрета на постановку не было. 8 июля в театре состоялось прослушивание фрагментов оперы (частично первый и второй акты, целиком – третий). По его окончании директор театра Зиновий Дальцев<sup>15</sup> и музыкальный руководитель спектакля Михаил Жуков<sup>16</sup> попросили «не считать сегодняшнее прослушивание отрывков завершенной работой» и уточнили, что «это только начало работы, на основании которого можно иметь конкретное суждение об опере»<sup>17</sup>.

Прокофьев завершал работу над клавиром и судорожно искал человека, который мог бы продолжить работу над спектаклем. Композитор обратился к Сергею Эйзенштейну, но тот был занят: «Я сейчас по уши в опере, которую уже начали разучивать... После катастрофы с М., который должен был ставить оперу, первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить тебя взять на себя ее постановку, но ты был в Азии с перспективой долгой занятости – мечту пришлось оставить»<sup>18</sup>.

В РГАЛИ хранится письмо администрации театра к Серафиме Бирман от 14 июля с любопытной формулировкой: «...категорическое обещание взять на себя постановку оперы Прокофьева...»<sup>19</sup> 16 июля директор театра З.Г. Дальцев отправил Прокофьеву, отдыхавшему в Кисловодске, письмо, в котором выражал свою обеспокоенность по поводу отсутствия ответа Бирман: «Меня чрезвычайно беспокоит отсутствие от Серафимы Германовны и то, что она до сего времени не прислала мне подписанного договора. Я послал ей протокол совещания по прослушиванию отрывков из Вашей оперы 8/VII и отзыв “Советского искусства”. Убедительно прошу Вас, если Вы найдете возможным повлиять на Серафиму Германовну, о скорейшей присылке подписанного договора. А.Г. Тышлер работает над макетом и после прослушивания весь наш коллектив мобилизован для самой интенсивной работы над Вашей оперой и своевременной ее сдачей...»<sup>20</sup>

Бирман, по стечению обстоятельств, тоже отдыхала в Кисловодске. В своих мемуарах она так вспоминает предложение о подписании договора, первую встречу с Прокофьевым и работу над спектаклем: «Официальное предложение пришло ко мне в Кисловодск, где я проводила свой летний отпуск. Оно ошеломило меня – неужели тому причиной было, что за год до всего происходившего с великой помощью Б[ориса] Хайкина и режиссера Н[иколая] Горяинова я поставила в Малом оперном

театре в Ленинграде оперу “Мать” молодого композитора В[алерия] Желобинского, хорошо принятую Ленинградом?! <...> Разве не поразительно, что это лето и Прокофьев проводил в Кисловодске? И вот он вошел в мою санаторную палату. <...> Своим поведением Прокофьев выразил полное небрежение ко всем условностям, ко всем “конвенансам”: и поздоровался как-то мимоходом и кепки не снял. Не сказал даже несколько самых необходимых слов, чем привел меня в состояние недоумения. Я ждала: что же дальше?

А дальше он с какой-то внезапной решимостью схватил оба стула, быстро приставил их к кровати, на один из них сел сам, повелительным жестом указал мне на другой. Я подчинилась. Маленькая пауза – он простер свои руки над кроватью, как над клавиатурой концертного рояля... Раздалась увертюра к опере «Семен Котко». Прокофьев пел за всех действующих лиц, пел за оркестр, выражая его мощь движениями властных рук пианиста, а нежность оркестрового звучания – легкими, почти воздушными касаниями пальцев. <...> Этот приход Прокофьева, собственно, был нашим первым и самым незабываемым свиданием».

25 июля директор театра сообщал композитору: «Серафима Германовна прислала подписанный договор. <...> А.Г. Тышлер работает над макетом»<sup>21</sup>.

В марте 1940 г. репетиции вышли на финишную прямую. Гордый автор сообщал прессе: «Государственный оперный театр им. К.С. Станиславского готовит мою оперу, написанную на сюжет повести В. Катаева “Я, сын трудового народа”. Название оперы еще не установлено. <...> Меня радует, что коллектив Театра им. К.С. Станиславского – певцы и оркестр – работают над моей оперой, как мне кажется, с большим интересом. Сейчас репетиции идут уже на сцене, и в марте мы думаем показать премьеру»<sup>22</sup>.

Однако в марте премьеры не вышла: на пути творческого процесса, как отмечено в начале, встали цензурные проблемы. 1 июня Прокофьев написал<sup>23</sup> В.М. Молотову<sup>24</sup>:

«Глубокоуважаемый Вячеслав Михайлович,

Вы оказали большое внимание моей опере “Семен Котко”, интересуясь ее судьбой.

Присутствие в ней некоторых чужеземных элементов вызвало разноречивые суждения: насколько я знаю т.т. Лозовский<sup>25</sup> и Щеглов нашли, что в этом нет ничего плохого; т. Деканозов<sup>26</sup> наоборот считает это нежелательным.

Постановка “Семен Котко” доведена до генеральной репетиции, но выпуск спектакля задерживается уже второй месяц из-за этих разногласий, что буквально измучило театральный коллектив, работавший над моей оперой целый год с большой горячностью. Союз композиторов и Главрепертком присутствовали на репетициях и дали высокую оценку как музыке, так и всему спектаклю. Я знаю, Вячеслав Михайлович, что Вы посещаете многие оперные спектакли. Могу ли я просить Вас назначить закрытый просмотр и прийти на него дабы своими глазами убедиться в том, что в опере нет ничего, могущего шокировать наших соседей. Доклады Ваших сотрудников и чтение либретто не дадут точного представления о моем замысле, и работа может погибнуть из-за неясности представления о ней.

Но по возможности хотелось бы не откладывать просмотр, т.к. если мы не выпустим спектакль сейчас (театр играет до половины июня), то к осени все развалится, и это будет очень тягостно и для исполнителей, и для композитора.

Прошу Вас извинить за беспокойство.

Искренне уважающий Вас

С. Прокофьев»

Закрытый просмотр назначили на 11 июня. Вместо Молотова присутствовали Андрей Вышинский<sup>27</sup> и Михаил Храпченко<sup>28</sup>. По итогам была изъята сцена нашествия немцев.

В 1960-м Михаил Жуков вместе с солистами Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (Оперный театр Станиславского и Музыкальный – Немировича-Данченко объединили в 1941 г.), а также с оркестром и хором Всесоюзного радио (ныне – БСО им. П.И. Чайковского) записал оперу на комплект пластинок. Это стало своеобразным духовным завещанием дирижера. Произведение звучит без купюр. Главной ценностью записи, помимо того, что мы имеем возможность услышать «Семена Котко» под управлением маэстро, выпускавшего премьеру бок о бок с Прокофьевым, является участие забытого, но выдающегося бас-баритона Николая Панчехина<sup>29</sup>, одного из ярчайших оперных артистов театра, на которого в свое время Станиславский ставил «Бориса Годунова» и «Дона Паскуале». Размышления Панчехина о его (Ткаченко) роли приведены в приложении; на момент записи певцу было почти 60 лет, но об этом невозможно догадаться, не зная года его рождения: громоподобный драматический баритон редкой тембровой

насыщенности в сочетании с ювелирной интонационной отделкой не только вокальной линии, но и речитативных «говорков», которыми изобилует опера Прокофьева, приближают нас ко дню мировой премьеры – 23 июня 1940 г., когда с артистами репетировалаи и Серафима Бирман, и Сергей Прокофьев. Замечания автора к спектаклю хранятся в том же РГАЛИ.

Мейерхольда расстреляли за четыре месяца до премьеры, 2 февраля 1940-го. Его будто и не было.

## Приложение

Сергей Прокофьев

### **Семен Котко**<sup>30</sup>

Написать оперу на советский сюжет совсем не простая задача. Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и поэтому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными. Если ария Ленского или ария князя Игоря являются естественной частью опер Чайковского и Бородина, то, предположим, ария председателя сельсовета при малейшей неловкости со стороны композитора может привести слушателя в недоумение. Речитатив комиссара, вызывающего по телефону номер, может тоже породить пожатие плеч.

Мне давно хотелось написать оперу, но я долго не решался взяться за работу, пока постепенно не выработал точку зрения на то, как надо подойти к этой задаче. К тому же и с сюжетами не так просто. Не стоит браться за сюжет ходульный, неподвижный или безыдейный, или, наоборот, слишком назидательный. Хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий.

В этом отношении меня заинтересовала повесть Валентина Катаева «Я, сын трудового народа», сочетающая в себе самые противоположные элементы: тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное. Они живут, радуются, сердятся, смеются – и вот эту жизнь мне хотелось передать, когда я выбрал повесть Катаева для оперы «Семен Котко».

Когда слушатель приходит в концерт, его цель – слушать музыку. Если же он приходит в оперу, он хочет не только слушать, но и смотреть происходящее на сцене. Поэтому важно, чтобы сценическое действие было подвижно, оттого оно и называется действием. Оттого чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пищи. Сочиняя мою оперу, я заботился о движении на сцене, о том, чтобы ни на один момент не затихало драматическое действие. Но как же быть с ариями? Место арии в опере самое законное: она дает возможность композитору развить широкую мелодию, а певцу показать свой голос. Как же быть, если во время арии в течение пяти минут (а пять минут на сцене это вечность!) ничего не происходит, кроме того, что певец иногда поднимает то одну руку, то другую? С этой точки зрения я делю арии на два вида: к первому я отношу, например, арию Ленского, во время которой действительно ничего не происходит, ко второму, скажем, сцену письма Татьяны, которая представляет не что иное, как большую арию длиной почти в целую картину. Но в том-то и дело, что, хотя физического движения во время сцены письма и не так много, эта сцена в такой степени насыщена драматическим действием, что мы не можем оторвать глаз и совершенно не замечаем, сколько она длится. Мне хотелось, чтобы в моей опере были арии второго типа. Это, конечно, гораздо труднее, и их приходилось иногда заменять сценами с певучей партией, которые хотя и не представляли собою собственно арий, но давали не меньшие возможности для пения.

Точно так же с хоровыми кусками: я боялся сценической неподвижности, когда восемьдесят или сто человек поют и в то же время никакого действия не происходит. Для предотвращения этого я старался наложить поверх хора какую-нибудь сцену и такими соединениями уйти от статики.

Сухие речитативы я избегал, как наименее интересный элемент в опере. В более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более «деловых» же местах я переходил на ритмованный говор. Традиция разговоров в опере – очень старая: у Моцарта арии и ансамбли постоянно прослоены сценами с разговорами. Тем не менее я должен сказать, что разговор между пением не всегда бывает приятен, поэтому я предпочитал говор ритмованный, нечто вроде не интонированного речитатива.

В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы переходы от пения на говор и обратно были естественны. И если это удавалось, слушатель даже не замечал перехода, чего и требовалось достигнуть.

Одной из главнейших составных частей музыкального произведения я считаю мелодический элемент и поэтому обращал особое внимание на мелодическую сторону «Семена Котко». Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они в первый момент не принимаются за мелодические, и поэтому мелодия осваивается лишь после нескольких прослушиваний. И еще: если в опере мало мотивов, но каждый из них упорно повторяется по нескольку раз, то слушатель запоминает их и уносит с собой. Если мотивов много, слушатель при первом знакомстве теряется, не запоминает и склонен принять обилие за бедность. Про «Гибель богов» Вагнера, например, долгое время в публике держалось мнение, что это шум без мелодии, между тем как мелодий было слишком много и одна налагалась на другую. При первом исполнении «Евгения Онегина» слушатель оценил только арию Гремина и куплеты Трике...

Несмотря на очевидную «выгодность» для немедленного успеха заполнения оперы мелодиями, знакомыми по своим оборотам, и частого повторения их, вместо того, чтобы оперировать с новым материалом, я предпочел держаться обратной системы, давая мелодии по возможности новые и притом в возможно большом количестве. Если такую музыку труднее воспринять при первом знакомстве, то многое выступит при двукратном и троекратном прослушивании. Лучше пусть слушатель каждый раз открывает что-нибудь новое, чем говорит, слушая второй раз: «Мне все уже знакомо, больше слушать не стоит».

Сюжет новый, жизнь новая. Поэтому и приемы для их изображения должны быть новыми. Слушатель не должен сетовать, если от него потребуется некоторого внимания для их освоения.

В заключение мне хочется сказать, что коллектив Театра имени Станиславского отнесся к постановке «Семена Котко» с исключительным вниманием и любовью и сделал от него все зависящее для проведения замыслов автора в жизнь.

## Стенограмма заседания после второго прогона оперы «Семен Котко»<sup>51</sup> 17 апреля 1940 г.

БУРМИСТЕНКО<sup>52</sup>. На этом совещании мы должны обсудить спектакль и пьесу с точки зрения соответствия или противоречия к принципу нашей современной политики. Желательно, чтобы в полной мере были убраны все немецкие места. Видимо, из-за перемены текста, товарищи недостаточно твердо усвоили новый текст, и многие текст путают.

Например, Миколка говорит, что нужно убить австрийского часового, а Никанор говорит, что немцы часового убили. Ну, и еще другие места в том же роде. Путают просто-напросто текст, он должен быть тверже усвоен.

Не следует особенно нажимать и на австрийцев. Можно смягчить некоторые фразы, например, вместо австрийского штаба можно сказать вражеский штаб. В общем, смягчать не в ущерб ни смыслу, ни музыке.

Затем меня интересует вопрос: какие даны костюмы. Австрийские? Может быть, не следует ярко выражать национальность костюмов?

ПРОКОФЬЕВ. 3-й австриец – в сущности не чистокровный австриец, а может принадлежать и к другой национальности – его можно одеть в какой-нибудь отличительный костюм.

ЧИЧЕНОВСКИЙ<sup>53</sup>. Приходится высказывать мнение. Это, разумеется, для театра не имеет никакой обязательной силы. Так как это, пока я еще ни с кем не советовался, исключительно мое субъективное мнение.

Мое впечатление таково – вещь сейчас не во благо времени<sup>54</sup>. Отвлекаясь от бесспорных достоинств постановки, от блестящей музыки, нужно констатировать, что вещь такого направления огня, т.е. явно против интервенции – эта вещь может вызвать не совсем выгодный для нас резонанс. Что нерв вещи здесь против интервенции – это очевидно. Мне бы казалось, что этот нерв должен быть вынут, т.к. как этот нерв будет беспокоить зуб и будет угрожать его существованию.

Мне кажется, что ход с австрийцами – это игрушка, которой мы себя успокаиваем. Ясно, что тут жмет – это совершенно беспорно.

Форма будто бы австрийская, но это все только прикрывает существо дела. И встает вопрос крупный, жизненный, политический – вовремя ли сегодня, при наших отношениях, напоминать об интервенции. Правда, в первой картине зачитывают документ, что это «вильгельмовская» Германия, но эмоции, которые вызываются



«Семен Котко». Сцена из спектакля. Второй акт.  
Оперный театр К.С. Станиславского. Июнь 1940 г.

прекрасным спектаклем, направлены, безусловно, против немцев как таковых, и штучками тут не открутиться. А в остальном это холодок и условности.

Вот это коренной вопрос в плане международной политики.

Для себя я предварительно решил этот вопрос так, что эта вещь сейчас не вовремя. В прошлом году она была бы идеально своевременна, а сейчас – опоздали! Я знаю повесть катаевскую, и тогда все это было закономерно и было соответственно принято, а в оперном виде, мне кажется, звучит несколько некритически.

Я не смею вмешиваться в структуру вещи, но мне кажется, что немецкие краски не обязательны и в плане исполнения и то, что их нужно изъять – то мне кажется это бесспорным.

Вещь сделана политически не вовремя. Австрийцы – это условность и нужно выйти из этого положения – нужно спасти хорошую вещь. Не нужно ничего уточнять, не нужно подчеркивать ни форму, ни речь – это вражеский штаб, да и только.

Не следует переносить все и на французов. Да и дело не в замене национального флага. Все это создает кислый привкус и доля этой кислоты в опере изрядная – потому что совершенно отчетливо видно, что штабные люди – это немцы, синежупанники<sup>35</sup> же – это просто исполнители.

Мозг всех действий – безусловно, немцы. Эти краски нужно сильно разбавить и вот это можно переделать, чтобы вещь существовала, так как вещь очень хорошая и особенно хороша музыка.

БУРМИСТЕНКО. Основной вопрос должен быть решен положительно, и он иначе не может быть решен – музыка должна получить самую блестящую оценку. Разрешение же можно допустить при изменении текста и мизансцен. Акцент нужно сделать на интервенцию *вообще*.

ПОКРОВСКИЙ<sup>36</sup>. Эта опера не специально об интервенции, а о простых людях, которые попали в борьбу благодаря событиям. В конце концов, можно было бы сделать не немцев, а кого-нибудь другого. Можно, наконец, допустить, что в это село немцы не дошли.

ЧИЧЕНОВСКИЙ. Это даже не плохо. Пусть музыка будет немецкая. Это будет звучать подтекстом; но этого нам никто не сможет инкриминировать.

ПОКРОВСКИЙ. Конечно, акцент можно перенести. Например, когда сжигают хату Семена, распоряжение может сделать не австриец, а гайдамак. Ну и еще несколько таких моментов, но совсем изъять их очень трудно.

ЧИЧЕНОВСКИЙ. Когда Миколка горюет о том, что пролил кровь австрийского солдата – это звучит явно пародийно.

ДАЛЬЦЕВ. Как Вас понимать. Австрийцы вообще не должны появляться, они совсем не должны быть на сцене. Полное изъятие или перестановка центра тяжести.

ЧИЧЕНОВСКИЙ. Мне кажется, что речь будто идет о центре тяжести.

ДАЛЬЦЕВ. Но если они остаются, не могут же они играть второстепенную роль – это же совершенно неправдоподобно.

ПОКРОВСКИЙ. Сергей Сергеевич, Ваше слово, на Вас смотрит Европа.

ПРОКОФЬЕВ. Я ничего изменять не буду в музыке. Пусть Европа смотрит на товарища из Н[ародного] К[омиссариата] И[ностранных] Д[ел].

БИРМАН. Почему нет Катаева? Без него невозможно обсуждать этот вопрос.

ДАЛЬЦЕВ. Катаев все равно не приедет. Это бесполезное дело. Он говорит – у меня есть повесть и, если переделывать – это значит писать новую вещь.

ПОКРОВСКИЙ. Разрешите, товарищи, нам в театре обдумать этот вопрос и потом вам доложить.

## «Музыка – какой-то Рембрандт»

*Обрывки разговоров на премьере 23 июня 1940 и после нее<sup>37</sup>*

ТИССЭ<sup>38</sup>. Хороша обрисовка действующих лиц. Жаль, что нет или мало украинских народных мелодий. Когда я сказал об этом Эйзенштейну, он ответил: «и не ждите этого от Прокофьева». А между тем сейчас как раз обращается особое внимание на использование фольклора. Непонятно, как можно писать музыку на такие прозаические сцены, как описание пушки.

МЯСКОВСКИЙ. Переделка немцев в белогвардейцев вышла лучше, чем можно было ожидать.

МУРАДЕЛИ<sup>39</sup>. Когда композитор смеется, получается хорошо. Когда же он любит, любви этой не веришь, она не волнует. Может, это понятно в Париже, но нам не понятно.

МЕЛКИХ<sup>40</sup>. Слишком длинно.

<...>

НЕИЗВЕСТНЫЙ. Скучно! Где музыка? Раздражает бесконечное повторение удачно найденного.

СПАДАВЕККИА<sup>41</sup>. Музыка потрясает. Буду слушать оперу столько раз, сколько она пойдет.

АЛИГЕР<sup>42</sup>. Это не опера в обычном смысле, но это очень интересно. Скорей не для рядового слушателя, а для изучения специалистов.

МАКАРОВ-РАКИТИН<sup>43</sup>. Как хороши обрядовые свадебные песни! Но настоящее начинается с 3-го акта и держит вас в руках до последней минуты.

АФИНОГЕНОВ<sup>44</sup>. Тышлер и Бирман хороши. Музыка замечательная. Но Катаев плох. Жаль, что столько усилий потрачено на него.

ЛИТОВСКИЙ<sup>45</sup>. Фрумкин (из московского комитета по делам искусств) сказал, что такая опера никуда не годится. Я вспылил и, хотя не слышал оперы, ответил, что перед последующим поколением будет стыд за такие суждения. Мы поссорились, но он сбавил тон.

АДЖЕМОВ<sup>46</sup> (композитору). Почему такую очаровательную тему вы включили в «пушку»?

КОМПОЗИТОР. Это тема доброго расположения селян.

<...>

ПОЛОВИНКИН<sup>47</sup>. Тышлер взглянул на Украину через дно корзинки.

ГАУК<sup>48</sup>. Да. Это опера – событие. Но зачем на сцене разводят такой Художественный театр? Только мешают.

НЕИЗВЕСТНАЯ I. Ткаченко утрирует. Слишком часто он – точно злодей с картинки.

НЕИЗВЕСТНАЯ II (подошла к композитору при выходе). Я хотела спросить, почему вы так странно написали вашу оперу? 3-й акт мне нравится. А остальные акты совсем не такие, как ваши другие сочинения. КОМПОЗИТОР. Нельзя же всю жизнь сочинять одно и то же. Оттого эти акты не такие. Приходите осенью, тогда выступит многое, что вы не поняли по первому разу.

ДОБЫЧИНА<sup>49</sup>. Это одна из лучших опер. Музыка – какой-то Рембрандт. Во время похорон я дрожала. Много новой лирики. Между режиссером и художником разрыв. Тышлер мог бы быть ярче. Картинка утомительна, но ее можно истолковать так, что мы через окно глядим на историю.

*Во время второго спектакля в пятом акте при появлении партизан галерка аплодировала.*

Самуил Самосуд<sup>50</sup>

## **Первая крупная удача<sup>51</sup>**

Лучшей советской оперой я считаю оперу Прокофьева «Семен Котко».

Громадное мастерство, с которым она написана, свежесть и новизна музыки – одновременно и очень доступной, и высококачественной в художественном отношении – заставляют меня считать ее исключительным достижением советского оперного творчества.

Композиторский дар Прокофьева предстал здесь в каком-то новом облике. Требования сюжета внушили композитору выразительную, ясную, простую (в смысле отсутствия излишнего «интеллектуализма») музыку. Характеры отдельных персонажей (Семен, Люба, Софья, Клембовский) и целых сцен (сцена сумасшествия, пожар, похороны, свадьба) – необычайно ярки и живы. Богатство выдумки и изобретательность, неизменно присущие Прокофьеву, сочетаясь с особенностями и закономерностями оперного жанра, дали здесь самый положительный результат.

Огромное впечатление производит третий акт и особенно конец его, являющийся одним из самых сильных мест оперы. Драматическое напряжение сценического действия здесь воплощено в музыке с необычайной силой.

Не только третий акт, но и вся опера наполнена до краев прекрасной музыкой. Партитура – своего рода шедевр.

Я слышал мнение, будто конец оперы не совсем удачен. Уничтожение врага и окончательная победа даны слишком весело, недостаточно торжественно, слишком лаконично. Не могу с этим согласиться. Мне кажется, что как раз здесь Прокофьев обнаружил прекрасный вкус. Радость, переходящая во всенародное веселье, это как раз верный тон и по отношению к сюжету, и в связи с предыдущими перипетиями действующих лиц. Чапаев, Щорс, Котовский, вероятно, совершенно иначе себя воспринимали, чем мы их воспринимаем в театре, когда они стали легендой, памятником великой исторической эпохи. Излишняя грандиозность и помпезность в конце оперы наверняка показались бы фальшивыми, не говоря уже о трафаретности такого приема. От Прокофьева же можно ожидать чего угодно, только не трафарета.

Не могу в рамках этого короткого высказывания привести все доводы в пользу оперы, но, в основном, они сводятся к тому, что «Семен Котко» представляется мне первой действительно крупной удачей в деле создания советской оперы.

Николай Панчехин

### **Нить правды**<sup>52</sup>

Вокруг оперы Прокофьева «Семен Котко» неслучайно возникли большие споры. Эта опера относится к тем крупным явлениям в искусстве, которые находят самые разноречивые отклики у современников.

Несомненно, что оригинальный, лаконичный язык композитора все же достаточно труден для непосредственного восприятия и не всем понятен с первого прослушания.

В опере Прокофьева нет ничего бьющего на внешний эффект. Она правдива и проста, но не примитивна. Ее простота – результат упорного труда требовательного к себе художника, умеющего отказаться от всего лишнего, несовершенного, от «шлака в искусстве» (по выражению К.С. Станиславского).

Музыка «Семена Котко» не удовлетворяет шаблонным требованиям, предъявляемым к опере. Этим отчасти объясняется то, что «Семен Котко» вызвал непонимание и даже некоторое сопротивление у части слушателей и критиков. Прокофьев возобновляет забытый стиль русской музыкальной драмы. Следуя традициям Даргомыжского и



«Семен Котко». Сцена из спектакля. Третий акт.  
Оперный театр К.С. Станиславского. Июнь 1940 г.

Мусоргского, он продолжает их поиски правдивых речевых интонаций в музыке. Подлинные находки в этой области он выражает своим, присущим только ему одному, музыкальным языком – простым и вместе с тем до конца новым и современным (вспомним реплики Софьи: «И с тем досвиданьчика!», «Я согласная», всю сцену сватовства и т.д.).

Большое достоинство музыки Прокофьева в том, что она вся насквозь национальна. Это – чисто украинские вокально-речевые интонации; это украинская песенность, украинский юмор, хотя он и преподносится с моцартовским блеском и мастерством. Напомним замечательные ансамбли: дуэты Софьи с Семеном, Миколки с Фросей, Софьи с Фросей (I акт) и терцет перед приходом сватов во II акте.

К.С. Станиславский говорил: «Работая над образом в опере, слушайте только композитора. Все движения образа указаны самим композитором в музыкальном тексте, в ритме, в интонациях». Это замечание как нельзя более справедливо в отношении оперы «Семен Котко». Музыкальные характеристики Прокофьева очень выразительны, разнообразны и психологически оправданы. Для исполнения его оперы необходимо тонкое проникновение в текст, в замысел композитора, безукоризненное владение его своеобразной музыкальной формой.

Требую от актера постоянных поисков «большой правды», К.С. Станиславский учил умению сохранять в процессе работы уже найденные

правдивые детали. Он говорил: «Надо беречь каждую маленькую правду. Нанизывая постепенно одну правду на другую, мы получим драгоценное жемчужное ожерелье». Такой правдивостью проникнуты, на мой взгляд, многие образы оперы и в том числе образ Ткаченко – цельный и законченный.

Прокофьевский Ткаченко чрезвычайно разнообразен. Очень хитрый, до приторности вежливый, он обладает большим юмором. Он – любящий отец, но любит по-своему: его любовь грубая, собственническая, движимая огромной силой власти, стремлением к укреплению собственной мощи и благополучия. И в этом стремлении он жесток и безжалостен. У Ткаченко есть свои жизненные стимулы, свое отношение ко всему совершающемуся. Он – фанатик царского режима, готовый поставить все на алтарь борьбы за сохранение старых порядков.

Я, как актер, не могу не увлекаться образом Ткаченко, обуреваемого большими человеческими страстями. Он – враг, большой враг. Борьба с ним – не легкая. И люди, его побеждающие, должны быть сильнее его. Однако образы положительных героев оперы Прокофьева Ременюка и Семена Котко – по-моему, не вполне удалась автору. Вспоминаются слова К.С. Станиславского: «Когда хочешь играть доброго, ищи непременно, где он злой». Ременюк и Семен Котко слишком прямолинейны; к ним с самого начала и до конца приклеен ярлык: «смотрите, я положительный герой». Я не вижу у них человеческих переживаний – моментов слабости, растерянности, живой радости. Они резонерствуют, как и почти все положительные герои советской оперы. Люди больших страстей противоречивы. Так, Отелло – человек огромной силы – погиб из-за своей детской доверчивости. Этого богатства душевных нюансов лишены положительные герои советской оперы. Они – одноцветны; в них нет сопоставления черного и белого, нет незаметных переходов от света к тени, т.е. нет того, что составляет секрет правдивой театральности шекспировских героев.

Мне бы хотелось, чтобы композиторы, создающие оперные произведения, постоянно помнили о живых людях с их слабостями и страстями, а не создавали надуманные, схематичные образы, как Вакулинчук («Броненосец Потемкин»), Давыдов («Поднятая целина»), Листрат («В бурю»). Это не герои революции, а довольно примитивные ремесленники, изображающие революционеров. Нет ничего труднее для актера, чем играть такого «положительного героя», хорошо знакомого зрителю еще до поднятия занавеса. Создалась даже определенная традиция

сценического воплощения этих героев, их костюмов, походки, грима. Это уже штамп, закрывающий путь настоящему искусству актера-исполнителя. Положительный герой должен быть написан так, чтобы актер, воплощая его на сцене, имел возможность сказать зрителю что-то новое, помочь ему больше увидеть, лучше понять окружающее – обогатить его внутренний мир.

Мне кажется, что советские оперы, поставленные на нашей сцене, в своем подавляющем большинстве страдают отсутствием настоящей большой формы, отсутствием единого стиля, всегда отличающего крупные, значительные произведения.

Музыка в этих операх часто развивается отдельно от либретто. Певец, создающий оперный образ, очень часто раздваивается – на певца и актера; он либо «действует», либо «поет» арию, которая представляет собой не естественную вершину драматического действия, а вставной музыкальный номер. Она выбивает певца из нормального сценического поведения вместо того, чтобы помочь ему полнее раскрыть смысл его сценических действий и переживаний.

Такие арии в большинстве случаев пишутся к тому же без учета вокальных возможностей отдельных голосов. Они неудобны и утомительны для певца и мало приятны для слуха. Советские композиторы очень скупо пользуются разнообразными оперными средствами. В смысле музыкального стиля ни одна наша опера не доведена еще до совершенства. Она пишется либо сплошь речитативом, к тому же неудобным и однообразным («Лед и сталь» Дешевова), либо композитор впадает в другую крайность опера – слишком перегружается песенным материалом («В бурю» Т. Хренникова). Сила музыкального мастерства Прокофьева – в сочетании вокально-речевых особенностей оперы с симфоническим развитием, которое почти отсутствует в большинстве советских опер.

Сочетание и взаимодействие этих двух важнейших элементов музыкальной драмы дало возможность Прокофьеву создать подлинную музыкально-драматическую вершину в финале III акта, который напоминает лучшие народные сцены музыкальных драм Мусоргского.

- <sup>1</sup> Громан А. Семен Котко // *Вечерняя Москва*. 1940. 25 июня. С. 3.
- <sup>2</sup> «Среди эпизодов, рисующих жуткие зверства <...>, наиболее сильным является музыка, характеризующая сумасшествие Любки <...>. Нужно сказать, однако, что в соединении с целой серией зрительных эффектов, образующих неопикуемый, лихорадочно разворачивающийся “парад ужасов”, – “сцена сумасшествия” приобретает характер нервно-взвинченного экспрессионистического зрелища, едва ли не выходящего за пределы художественного. В последнем, может быть, повинен театр им. Станиславского (режиссер спектакля заслуженная артистка С. Бирман), явно не сумевший соблюсти чувство меры в использовании сильно действующих эффектов ужасного». Цит. по: *Нестьев И.* «Семен Котко» С. Прокофьева // *Советская музыка*. 1940. №9 (82). С. 18–19.
- <sup>3</sup> Договор о ненападении между СССР и Германией.
- <sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 984.
- <sup>5</sup> Бирман Серафима Германовна (1890–1976). Ярчайшая характерная актриса. Современному кинозрителю наиболее известна по роли Ефросиньи Старицкой в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Народная артистка РСФСР (1946). Лауреат Сталинской премии I степени (1946).
- <sup>6</sup> Бирман С. Встреча с Прокофьевым // *Советская музыка*. 1965. №9 (322). С. 82–83.
- <sup>7</sup> *Гладков А.К.* Пять лет с Мейерхольдом // Мейерхольд. Т. 2. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 241.
- <sup>8</sup> Цит. по: там же.
- <sup>9</sup> *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. (1917–1939). М.: Искусство, 1968. С. 471–473.
- <sup>10</sup> Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950). Композитор, педагог и критик, один из главных русских симфонистов первой половины XX в. Народный артист СССР (1946). Лауреат Сталинских премий I (1941, 1946, 1951 – посмертно) и II (1950) степеней.
- <sup>11</sup> *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 472.
- <sup>12</sup> *Сыркина Ф.Я.* Александр Григорьевич Тышлер. М.: Советский художник, 1966. С. 56–57.
- <sup>13</sup> Доподлинно неизвестно, о чьих именно полотнах рассказывал Тышлеру Мейерхольд.
- <sup>14</sup> Набросок А.Г. Тышлера. URL: <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1680441?person=2588&fund=11867594&index=20> (дата обращения: 26.06.2025).

- <sup>15</sup> Дальцев Зиновий Григорьевич (1884–1963). В 1938–41 гг. – директор-распорядитель Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).
- <sup>16</sup> Жуков Михаил Николаевич (1901–1960). В 1935–1941 гг. – дирижер (с 1939 г. – главный) Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный артист РСФСР (1941). Лауреат Сталинской премии II степени (1950).
- <sup>17</sup> РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 259.
- <sup>18</sup> Прокофьев С. Статьи и материалы. 2-е изд. М.: 1965. С. 344.
- <sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 260.
- <sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 834. Письмо №448 от 16 июля 1939 г. В углу отметка о прочтении Прокофьевым письма, датирована 19 июля.
- <sup>21</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 834. Письмо №458 от 25 июля 1939 г. В углу отметка о прочтении Прокофьевым письма, датирована 27 июля.
- <sup>22</sup> Прокофьев С. О моей опере в театре им. К.С. Станиславского // *Декада московских зрелищ*. 1940. №8. С. 10.
- <sup>23</sup> Цит. по: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко. М.: Наука, 2015. С. 607–608.
- <sup>24</sup> Молотов Вячеслав Михайлович (1890–1986). Политический, государственный и партийный деятель. В 1940 г. одновременно занимал посты председателя Совета народных комиссаров СССР и народного комиссара иностранных дел СССР.
- <sup>25</sup> Лозовский Соломон Абрамович (1878–1952). Партийный деятель и дипломат. В 1939–1946 гг. – заместитель наркома иностранных дел СССР.
- <sup>26</sup> Деканозов Владимир Георгиевич (1898–1953). Один из руководителей спецслужб при Л.П. Берии, дипломат, посол СССР в Германии накануне Великой Отечественной войны. В 1939–1940 гг. – заместитель наркома иностранных дел СССР.
- <sup>27</sup> Вышинский Андрей Януарьевич (1883–1954). Государственный деятель, юрист, дипломат. В 1940 гг. – заместитель председателя Союза народных комиссаров СССР.
- <sup>28</sup> Храпченко, Михаил Борисович (1904–1986). Литературовед, государственный и общественный деятель. В 1939–1948 гг. – председатель Комитета по делам искусств.
- <sup>29</sup> Панчехин, Николай Дмитриевич (1901–1975). Певец. Один из ведущих артистов Государственного оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный артист РСФСР (1941).

- <sup>30</sup> Статья написана для готовившегося к печати и не вышедшего буклета к постановке оперы в Театре им. К.С. Станиславского. Цит. по: *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 235–238.
- <sup>31</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 291.
- <sup>32</sup> Бурмистенко Иван Алексеевич. В 1938–1940 (?) – начальник Главреперткома.
- <sup>33</sup> Представитель Народного комиссариата иностранных дел СССР.
- <sup>34</sup> Цит. с сохранением орфографии.
- <sup>35</sup> Имеются в виду вооруженные формирования т.н. Украинской Народной республики, организованные немецким командованием из военнопленных (по цвету обмундирования).
- <sup>36</sup> Покровский Александр Владимирович (1886–1963). Актер и театральный деятель. В 1939–1940 гг. – директор Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).
- <sup>37</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 117. ЛЛ. 12–14.
- <sup>38</sup> Тиссэ Эдуард Казимирович (1897–1961). Кинооператор. Оператор-постановщик кинофильмов Сергея Эйзенштейна. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Лауреат Сталинских премий I степени (1946, 1949, 1950).
- <sup>39</sup> Мурадели Вано Ильич (1908–1970). Композитор и дирижер. Народный артист СССР (1968). Лауреат Сталинских премий II степени (1946, 1951).
- <sup>40</sup> Мелких Дмитрий Михеевич (1885–1943). Композитор.
- <sup>41</sup> Спадавеккиа, Антонио Эммануилович (1907–1988). Композитор. Народный артист РСФСР (1977).
- <sup>42</sup> Алигер Маргарита Иосифовна (1915–1992). Поэтесса и переводчица, журналистка, военный корреспондент. Лауреат Сталинской премии II степени (1943).
- <sup>43</sup> Макаров-Ракитин Константин Дмитриевич (1912–1941). Композитор и педагог. Муж Маргариты Алигер. Погиб в боях на Смоленщине.
- <sup>44</sup> Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941). Драматург, автор пьес «Чудак», «Страх», «Ложь», «Машенька». Погиб во время бомбардировки Москвы.
- <sup>45</sup> Литовский Осаф Семенович (1892–1971). Драматург, журналист, редактор, критик. С 1930 г. – зампреда Главреперткома Наркомпроса РСФСР, в 1932–37 гг. – председатель.
- <sup>46</sup> Аджемов Константин Христофорович (1911–1985). Пианист, педагог, музыковед, музыкальный критик. В 1941–1958 гг. – редактор симфо-

нических передач Всесоюзного радио. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1984)

- <sup>47</sup> Половинкин Леонид Алексеевич (1894–1949). Композитор. В 1924–1931 гг. – секретарь Ассоциации современной музыки. В 1926–1949 гг. – заведующий музыкальной частью и дирижер Московского театра для детей – Центрального детского театра (ныне – Российский академический молодежный театр).
- <sup>48</sup> Гаук Александр Васильевич (1893–1963). Дирижер и композитор. Народный артист РСФСР (1954).
- <sup>49</sup> Добычина Надежда Евсеевна (1884–1950). Музейный работник. Основательница и руководитель «Художественного бюро Н.Е. Добычиной».
- <sup>50</sup> Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964). В 1936–1943 гг. – главный дирижер Большого театра СССР. Под его управлением состоялись премьеры оперы «Война и мир», оратории «На страже мира» и Седьмой симфонии Сергея Прокофьева. Народный артист СССР (1937). Лауреат Сталинских премий I (1947) и II (1941, 1952) степеней.
- <sup>51</sup> *Советская музыка*. 1940. №10 (83). С. 27.
- <sup>52</sup> Там же. С. 29–32.

Наталья Исаева

# **Режиссер А.М. Лобанов и его роль в развитии драматического театра**

*Жизнь часто бывает беспамятной,  
но память не может быть безжизненной<sup>1</sup>.*

Л.Г. Зорин

**Московский драматический театр  
им. М.Н. Ермоловой с 1946 г. располагается  
в одном из старейших зданий в центре  
столицы. Здесь в начале XVIII в. стояли  
палаты князя Долгорукова, потом  
усадьба перешла к графу Румянцеву  
и его сыну. В 1793-м новый хозяин –  
действительный тайный советник  
граф А.С. Мусин-Пушкин – предпринял  
крупную реконструкцию княжеских  
палат. Архитектором дома-дворца стал  
знаменитый зодчий М.Ф. Казаков.**

С некоторыми изменениями двухэтажный дом с мезонином в центре просуществовал до 1897 г., когда здание приобрела потомственная почетная гражданка, купчиха первой гильдии Лидия Постникова, решившая сделать из дворца торговый пассаж, гостиницу и меблированные комнаты. Тогда были достроены два этажа, а фасад украсила богатая лепнина и привычные сейчас атланты. Автором проекта нового пассажа был известный архитектор С.С. Эйбушитц.

В 1920-х гг. помещения первого этажа переоборудовали под зрительный зал, и с этого времени началась театральная история здания. Сначала здесь работал «Театр обозрений», а с 1931 по 1938 г. располагался ГосТИМ Всеволода Мейерхольда, где играли Игорь Ильинский, Эраст Гарин, Зинаида Райх, Лев Свердлин, Максим Штраух... Здесь 7 и 8 января 1938 г. прошли два последних спектакля ГосТИМа: «Дама с камелиями» и «Ревизор».

Если бы стены умели говорить, они поведали бы немало интересных историй, открыли бы многие тайны. Они свидетели творческих побед и сценических неудач, радостей и горестей театра им. М.Н. Ермоловой, история которого ведет свой отсчет с далекого 1925 г., когда выпускники студии при Малом театре под руководством К.Е. Лешковской организовали передвижной театр. Влюбленность молодых людей в творчество великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой подсказало решение связать скромные сценические опыты с ее именем. На это было дано ее личное благословение.

Родившийся в эпоху бурного развития театральных студий, театр имени М.Н. Ермоловой прошел путь, обычный для молодых коллективов тех лет: вначале школа, затем передвижной театр и, наконец, стационар. В это же время бывший мейерхольдовец М.А. Терешкович организовал студию им. А.В. Луначарского. В 1933-м два коллектива объединились, а в 1937 г., в результате слияния театра имени Ермоловой со студией под руководством Николая Павловича Хмелева образовался новый Московский драматический театр им. М.Н. Ермоловой.

Хмелев, искренне увлеченный театральными поисками К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, приносил в театр идеи, которые потом оформились в принципы знаменитой «системы». В.Г. Комиссаржевский, один из режиссеров театра, вспоминает, что в первые дни после создания театра, обращаясь к творческому коллективу, Хмелев говорил: «Я хочу искусства такой искренности, какая бывает у человека, когда он остается в комнате наедине с самим собой или с самым



А.М. Лобанов

близким другом. Я хочу спектакля, в котором ничто не заслоняло бы актера, где с предельной глубиной и правдой раскрывался бы внутренний мир человека-артиста...»<sup>2</sup>

Не отказываясь от новых приемов сценического воплощения, руководители театра главный упор делали на работу актера.

В 1939 г. Н.П. Хмелев пригласил в театр А.М. Лобанова для постановки пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей». Сразу же выяснилось, что метод работы этого режиссера принципиально отличался от того, к которому привыкли ученики Хмелева. «Едва придя в театр, Лобанов с настойчивостью, вообще не свойственной ему ни в чем, кроме непосредственной режиссерской работы, начал истреблять то, что он считал рудиментами нашего студийного прошлого, взяв курс на профессионализацию коллектива. Он резко сократил сроки работы над спектаклем, он перестал нас учить и опекать на каждом шагу», – писал Всеволод Якут<sup>3</sup>.

И.И. Соловьев, работавший с Н.П. Хмелевым и А.М. Лобановым, так определяет разницу между ними: «Если Лобанов цветное кино, то Хмелев – черно-белое; если Лобанов – живописец, то Хмелев – график». Лобанов, завидя на сцене наполненный режиссерскими и актерскими возможностями момент, тотчас начинал «раскрашивать», искать более интересную мизансцену, более яркий ход, более живописную пластику и добивался этим высоких результатов. Хмелеву же сродни был принцип О. Родена: «взять глыбу мрамора и отсечь все лишнее». «Он “уводил



Н.П. Хмелев

сцену внутрь”. Казалось, что он страшно озабочен тем, как бы что-нибудь отнять у актера»<sup>4</sup>.

После смерти Н.П. Хмелева (1945), в 1946-м Андрей Михайлович становится главным режиссером театра им. М.Н. Ермоловой. А.А. Гончаров вспоминал: «Каждый новый спектакль Лобанова воспринимался как заново увиденный кусок жизни, а образ целого возникал через предельное обнажение человеческих характеров. Его работы отличались удивительно тонким ощущением именно человеческого характера. Те приспособления, “пристройки”, особенности выявления и выражения характера, те поступки, которые он предлагал актерам на репетициях, никогда еще не предлагались. На сцене театра им. М.Н. Ермоловой менялась природа актерского искусства. Он прививал актерам умение раскрывать “жизнь человеческого духа” с такими подробностями, которых до него не знала сцена...»<sup>5</sup>.

*Есть простая истина: театр, в котором работаешь,  
надо любить даже тогда, когда он недостойн любви.<sup>6</sup>*

А.М. Лобанов

«Есть ли у меня свой особый режиссерский метод?.. У меня есть многолетняя, повторяющаяся из спектакля в спектакль манера работать – для себя я эту манеру определяю именно словами: а как это было бы, если бы было на самом деле? Ибо основная задача режиссера





«Спутники». Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

о человеке не только по делам, не только по словам, но и по мечтам. Именно такой триптих – гармоническое единство этих трех сторон – должен заключаться в драматургическом образе героя. Мечта возвышает и обогащает человека. Когда герой пьесы мечтает, его образ вырастает в глазах зрителей, делается ярче и интереснее»<sup>10</sup>.

Лобанов не боялся несценичности пьес. Ему неважно было, пьеса ли это, инсценировка ли прозаического произведения или литературная композиция... Основной целью был поиск живых отношений, правды. Кажется, его увлекал не столько сюжет, сколько мысли, характеры. Расцвет театра Ермоловой был связан не с пьесами, а с инсценировками наиболее интересных произведений современной литературы: «Спутники» В. Пановой (1947), «Счастье» П. Павленко (1948), «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры (1947) и т.д. Причина была в банальном отсутствии полнокровной современной драматургии, в которой бы герой оперировал не только категориями черного и белого. Лобанов считал, что несовершенная инсценировка несет в себе гораздо большие жизненные богатства, нежели пьесы, находившиеся в то время в распоряжении театра. Решающими качествами произведения были для Лобанова не только широта охвата изображаемого, но глубина и сила изображения.

Главным «жупелом» сторонников спокойной «бесконфликтности» Лобанов называл понятие нетипичного (всего, что отличается



Афиша к спектаклю «Люди с чистой совестью». 1947

от нормы). Это, по его мнению, противоречит самой природе драмы, ведь типичность – не только «выбор того или иного персонажа и явления, но, прежде всего, его конечная судьба. Если то или иное отрицательное явление не типично для нашего общества, то типична постоянная борьба с этим явлением, и драматургия призвана отражать эту борьбу и быть в то же время средством этой борьбы»<sup>11</sup>. Лобановская тоска по красоте вообще и по красоте человеческих отношений в частности заставляла его остро ощущать то, что мешает совершенству. Он хорошо понимал негативные стороны жизни, что вызывало критические нападки на рельефное изображение отрицательных героев. Вынужденная длительная борьба с теорией бесконфликтности в драматургии и в театре была неотъемлемой частью творческой судьбы Лобанова.

Лобанов отстаивал право каждого театрального коллектива иметь свой круг интересов, тем, любимых образов, волнующих мыслей. «Выбирая пьесу, театр должен знать, что он хочет сказать ею зрителю». Он говорил о том, что театр должен ставить пьесы современных драматургов и наряду с ними русскую и мировую классику. «В них, самых разных, театр должен найти что-то общее, близкое мироощущению данного театрального коллектива»<sup>12</sup>.

В произведении классического репертуара, как и в современной драматургии, режиссер искал то, что могло быть в ней интересно



Л. Орданская, П. Вершигора

сегодня. В предварительной работе над современной пьесой Лобанов вел работу с автором по линии дорисовки отдельных образов, по шлифовке языка пьесы, по завершению ее композиции, по внесению в текст необходимых купюр. Режиссер оставлял за собой право также сокращать текст классического произведения, если это необходимо для усиления звучания темы, наиболее важной для художника, творящего в иную эпоху. В режиссерском экземпляре пьесы М. Горького «Дачники» из списка действующих лиц синим карандашом рукой Лобанова вычеркнуты все «любители сценического искусства». Режиссер убрал сюжетную линию подготовки любительского спектакля. Исключив сопроводительную тему, он получил возможность сосредоточиться на главной – исследовании изнанки горьковских героев. В «Достигаев и другие» была увеличена роль Бородатого солдата за счет добавления нескольких фраз из очерка Горького. Лобанов полагал, что известную «трехчленную» формулу Вл.И. Немировича-Данченко о режиссере – толкователе, педагоге и организаторе – «можно дополнить еще одним определением режиссера как соучастника драматургической работы»<sup>15</sup>.

Лобанов считал, что *нет принципиальной разницы между отношением режиссера к современной пьесе и к пьесе классической*. «Классический спектакль, создаваемый современным театром, по существу должен быть современным спектаклем». Если основная идея постановки



И. Соловьев – Воропаев. «Счастье».  
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. 1948

способна взволновать человека, «значит, режиссер создал глубоко современный (по духу) спектакль»<sup>14</sup>.

Лобанов стремился найти общие черты, присущие разным эпохам, стремился так показать взаимоотношения людей прошлого, чтобы они были близки и понятны его современникам. «Для меня самое ценное, самое важное в классическом спектакле – переключка людей, переключка гениев через века, чтобы я мог, скажем, узнать в поступи легионов Спартака мощное передвижение нашей армии»<sup>15</sup>.

Лобанов был беспощаден в анализе текста пьесы. Он называл режиссера «палеонтологом, восстанавливающим жизнь по кости. Скелет по одной кости»<sup>16</sup>. Он обладал редким даром снимать созданный временем налет «традиционной» трактовки произведений, владел искусством действенного анализа пьесы. У него была уникальная способность выискивать в пьесах неприметные подробности, идти по тексту, словно минер по минному полю, «ощупывая» его шаг за шагом. И результатом этой боевой разведки были такие подробности, которые простой глаз вряд ли смог бы заметить. «В пьесу нужно входить с черного хода, не с парадного... Нужно ощупывать конкретности. Искать в них конфликт. Только тогда придут ясность и четкость, которые должны сопутствовать любому спектаклю»<sup>17</sup>.

Лобанов сравнивал чтение драматургического или иного литературного произведения с путешествием по карте неизведанной страны. Чтобы предпринять этот путь, ему было необходимо выбрать попутчика: героя, чьими глазами он будет смотреть на происходящие события,

чья позиция ему наиболее близка. Это позволяло не расплытаться, отбирая необходимые факты. «Факт проделывал у него такую эволюцию: прежде всего он переводился в личное, обрастал современными, близкими и интимными подробностями, потом доводился до определенного градуса (“мысль – до кипения, а событие – до катастрофы”) и высекал краску. В результате возникали интересные отношения между людьми в пьесе»<sup>18</sup>.

*Умение точно распределить роли – особое искусство режиссера.* Распределение ролей было для Лобанова не менее важным, чем выбор пьесы. Он делал десятки вариантов, прежде чем объявить окончательное решение. «Распределяя роли, я беру на себя ответственность за каждого участника и в равной степени вместе с ним отвечаю за будущий спектакль»<sup>19</sup>. Возможно, только раз он ошибся: распределение ролей в пьесе «Дядя Ваня» А.П. Чехова (1952–1953) не дало желаемого результата, премьеры спектакля не состоялась...

Лобанов придавал очень большое значение так называемому «за-стольному периоду» и выступал категорически против сокращения сроков этой необходимой работы, против преждевременного закрепления найденного. Это делалось не для того, чтобы месяцами учить мастерству, а для того, чтобы найти верный тон данной конкретной пьесы, дать актерам возможность дольше импровизировать, искать, идти вглубь, «влезть в кожу» персонажа, сделать *своими* чужие мысли, понять и полюбить своего героя, зажечь его жизнью.

Лобанов не делал режиссерских экспликаций, которые были в моде в то время, не спешил обнаруживать свое режиссерское решение, не комментировал пьесу, не разъяснял ее содержание. Он предоставлял актерам самостоятельность, возможность проявлять инициативу, внимательно наблюдал за ними и постепенно подводил к творческому самочувствию. На глазах актеров он как бы «препарировал» сознательный, а главное – бессознательный пласт слов и поступков. Зная все подробности жизни каждого героя (даже те, которые предшествовали событиям пьесы), распутывал и делал ясными все узлы и линии пьесы, ставил смысловые акценты, будил воображение и незаметно направлял творческую фантазию исполнителей в русло общей режиссерской концепции.

Андрей Михайлович умел растравить воображение разными средствами, чтобы прорваться к образу: через музыку, живопись, книгу... «Именно в это время режиссер призван наполнить актеров мыслями и чувствами героев пьесы, увлечь их общей, главной идеей, ввести их в смысл ситуаций драматического произведения... Выступая в роли

продолжателя дела автора, режиссер должен в “застольный период” пробудить в актере любовь к роли и пьесе в целом, заставить актера поверить в то, что мысли, чувства и ситуации, в которых находится персонаж пьесы, могли бы стать его собственными. Это необходимо для того, чтобы актер на сцене действовал, так сказать, “от своего имени”<sup>20</sup>. Именно *умение заразить идеей всех участников спектакля* Лобанов считал одной из решающих способностей режиссера.

Самое большое внимание Лобанов уделял *накоплению мысли актера*. Он считал, что поведение актера на сцене – конечный результат его работы – целиком зависит от того «груза мыслей», который он накопил по поводу роли. Мыслей этих должно быть неизмеримо больше, чем высказано автором в пьесе. Он говорил, что «готовить роль – это не значит только репетировать данную пьесу. Это значит вообще учиться оценивать факты, искать в себе широкий круг отношений, нужных для роли...»<sup>21</sup>.

Он требовал от режиссуры, чтобы она ставила актера в такое положение, когда тот будет самым собой, заживет жизнью героя как своей собственной, советовал актеру искать в себе самом главные черты действующего лица, максимально вставать на его позицию. Термин «сквозное действие» означал для Лобанова постепенное осуществление идеи. Он считал, что сквозное действие должно быть обязательно конкретно и вытекать из поведения действующих лиц в пьесе. Он умел увидеть главное и подчинить ему второстепенное. Так, сквозное действие пьесы Л.Г. Зорина «Гости» режиссер определил как «*общее желание стереть грани, разделяющие гостей от хозяев и слиться в единую семью*». Но для него были важны разные причины этого желания. У гостей – «так безопасней жить; так крепче; для помощи в борьбе с жизнью; укрепить свое положение; на всякий случай; чтобы никто ничего не сказал; мало ли что; дружба на черный день...» Для хозяев – это «*лирика родни; стремление к монолитности (основное органичное чувство советского человека объединить семью)*»<sup>22</sup>.

Первыми он начинал репетировать чаще всего те места картины, акта, где конфликт обнаруживался в наиболее острой форме. «Сквозное действие часто не сначала выявляется, а только когда оно натывается на контрдействие. Оно живет в спектакле все время, но ярче выявляется только когда есть противодействие... Подача образа, лепка куска зависит от нахождения конфликта в пьесе даже между положительными персонажами»<sup>23</sup>.

Большое значение Лобанов придавал общей атмосфере спектакля. Когда она была определена, приступал к поискам необходимых точных красок для ее выражения. Для спектакля «Спутники» по В. Пановой общей атмосферой была опасность. Именно она определяла характер бесед героев, их размышлений, состояний... Общую атмосферу «Дяди Вани» А.П. Чехова режиссер определил как «предгрозь» – «тем трагичнее будет конец»<sup>24</sup>. Именно атмосфера, по его мнению, должна впечатлять зрителя. Атмосфера – это то, что он должен почувствовать, вынести из каждой сцены, а в конечном счете и из всей постановки.

Одну из главных позиций лобановской режиссуры определяет его фраза: «Жизнь без нюансов – что цветок без аромата». Это могло быть и его замечание о том, что Соня влюбилась в Астрова в разгар сенокоса, и то, что Дядя Ваня начинает свою жизнь в пьесе с того, что надевает новый галстук («новый галстук на нем – как новый флаг, с которым он идет в бой»), и постоянное напоминание о калосах, которые носит Серебряков («бережет себя для государства...»)<sup>25</sup>, – подобные мелочи часто свидетельствовали едва ли не о самом главном в характере героя. Такие нюансы всегда были способом выявления внутренней сути. Режиссер умел извлечь точную деталь и использовать ее таким образом, чтобы возникал нужный психологический эффект, подтекст: «У Лобанова подтекст обнажает психологическую точность действия, одновременно провозируя его театральную выразительность»<sup>26</sup>.

Для него были важны *типические и индивидуальные качества человека*, ибо только в их сочетании, считал он, и заключается гармоничность личности. Обвинения в излишнем пристрастном внимании к подробностям индивидуальных характеристик вынуждали Андрея Михайловича вновь объяснять и утверждать свое режиссерское кредо: показывать на сцене «живые, детализированные человеческие характеры, а не безликие физиономии, призванные вещать идеи автора, хотя бы и самые верные и животрепещущие, словно безжизненные и плоские радиотарелки»<sup>27</sup>. Он стремился нести через сцену, через актеров, глубокие мысли. И выражал их в яркой форме.

Разделяя режиссеров на слушающих и смотрящих, Лобанов причислял себя к «слушающим режиссерам». «Мне не столь важно сейчас, что делают актеры, мне важно, как они живут внутренне, выражая это в звуковой гамме»<sup>28</sup>. Поиск верного тона был для него едва ли не самым главным в работе над созданием единого ансамбля. Для Лобанова было важно твердое знание авторского текста, его целостность уже в период



В. Лекарев, В. Андреев. «Достигаев и другие».  
Московский театр им. М.Н. Ермоловой

репетиций за столом. Он выступал против приблизительности в восприятии произведения, которая, по его мнению, рождает у актеров неуважительное отношение к авторской мысли, удлиняет сроки выпуска спектакля. «И Погодин, и Арбузов, и другие писатели – каждый имеет свои особенности, свой стиль, свой ритм, и нельзя все это валить в мясорубку актерской отсебятины, сколачивая среднеарифметический погодинско-арбузовский стиль»<sup>29</sup>. Во время работы над «Достигаевым» режиссер заставлял В. Лекарева, исполнявшего главную роль, очень внимательно следить за языком героя, «строить фразу по Горькому», вплоть до знаков препинания. Он вел актера от речевой характеристики к пластическому рисунку роли. Именно манерой говорить скороговоркой, шутками и прибаутками определялась суть внутреннего приспособленчества Достигаева. Через текст Горького Лобанов помогал актеру искать способы воплощения образа.

На вопрос о возможной длительности репетиций за столом Лобанов отвечал: «Хорошо сидеть за столом, когда есть, что вкушать. А если “запасы” иссякли и режиссеру становится нечем “угощать” актеров, он стремится скорее на площадку, к ремеслу... Принцип работы за столом – глубоко импровизационный, здесь мы фантазируем без фиксации результата... Если репетировать в творческом состоянии, то текст не надоест, не сделается противным. Опасность забалтывания

текста роли подстерегает вас тогда, когда вы репетируете ремесленно, не думая»<sup>30</sup>.

Процесс создания спектакля режиссер сравнивал с периодами жизни маленького ребенка: сначала ощущения и чувства, потом пробуждение зрения, слуха, осязания, заинтересованность окружающим миром, познание неизведанного... Ребенок учится держать голову... сидеть... ползать... ходить, держась за руку... И вот приходит время, когда сумма наработанных знаний и умений позволяет оторваться, наконец, от стены и сделать сначала робкий, но самостоятельный шаг. Этот момент тождественен выходу актера на сценическую площадку, где его герой пробует свои первые самостоятельные шаги, опираясь на весь опыт, на все знания, накопленные в период репетиций за столом. И если все было сделано правильно, то движение в открытом пространстве становится с каждым шагом смелее, тверже, уверенней, верней. А если ранее были допущены ошибки, то они проявятся именно здесь. Тогда-то и возникает необходимость еще раз проверить уже найденное на прочность соответствия жизненной достоверности.

Чтобы понять особенность режиссуры Лобанова, необходимо обратить внимание на то, как он подходил к построению мизансцены, какое значение она имела в его режиссерском методе, какое место он отводил ей в процессе создания спектакля. «Если интонация есть мысль, выраженная голосовыми средствами человека, – мизансцена есть интонация, выраженная в движении»<sup>31</sup>. Именно мизансцена призвана помочь актеру стать наиболее выразительным в передаче соответствующих мыслей.

В процессе работы на сцене у Лобанова было два периода: сначала *планировочный*, затем *мизансценный*. В планировку он вкладывал идею спектакля и его образов, и тогда рождалась мизансцена. Мизансценирование для Лобанова – это поиск необходимых ритмов, поиск формы спектакля (при этом новая форма рождается только через новое содержание), возможность добиться большей яркости и выразительности в передаче чувств действующих лиц, более точное распределение соответствующих «кусков», возможность ставить акценты, обогащать спектакль различными режиссерскими «приспособлениями»... Переход к мизансценированию для него был возможен только тогда, когда была прояснена суть внутреннего мира образов, когда в него погружались актеры, когда основная идея произведения становилась понятна и близка исполнителю. Только в этом случае мизансцена оказывалась не самоцелью, а «физическим выражением психологического состояния людей



Л. Галлис, Л. Орданская, Ю. Медведев. «Старые друзья».  
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

в данной ситуации»<sup>32</sup>. Спектакль «Старые друзья» по пьесе Л. Малюгина начинался с того, что два юноши (Шура и Володя), пришедшие к Тоне на день рождения, вдвоем стоят на сцене и говорят о своей любви к ней. «Мы изо всех сил играли влюбленных ребят... – вспоминал Вс. Якут. – Однажды Лобанов не выдержал:

– Что это такое? Что вы играете?.. Они еще мальчики и стесняются открыто говорить про любовь. Надо сделать так: войдите и сразу выньте портсигары, закурите. Курите с ожесточением, они ведь считают себя настоящими мужчинами, хотя на самом деле открыто закурили в первый раз. Поэтому наслаждайтесь самим процессом курения. А потом начинайте говорить о любви, но не возвышенно, не робко, а как “настоящие мужчины” – уверенно и небрежно»<sup>33</sup>.

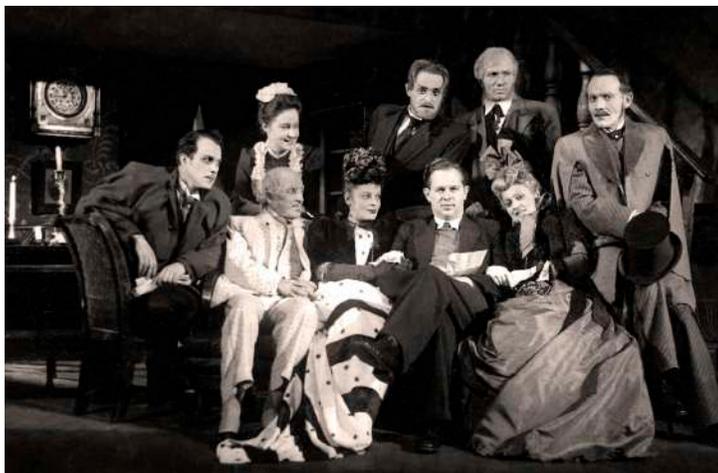
Лобановские мизансцены рождались из прямых жизненных ответов. Но в них не было банального «как в жизни». Он умел находить неожиданные, сложные повороты, в которых просматривались неподвижные образы, метафоры, символы: в спектакле «Достигаев и другие» по М. Горькому «дельцы в угодливых лакейских позах столпились вокруг генерала – их очередной надежды на спасение. Дельцы – в лакейских позах, а настоящий лакей при первой же фразе генерала испуганно роняет поднос, выдавая состояние дельцов. И тогда мизансцена начинает выворачиваться наизнанку. Достигаев первый

бесшумно отходит в сторону от того, кто только что был кумиром и надеждой. Остальные дельцы, всякий по-своему, тоже расползаются во все стороны. Дистанция брезгливого отвращения отделяет теперь старого маразматика-генерала от всех, кто сию минуту перед ним пресмыкался. Он – один, совершенно одинок в этой зале, полной людей, но пока еще он не ощущает происшедшей перемены... Так – пластически, в сложной партитуре и ритмах массовой мизансцены – образно выступает смысл события: Временное правительство уже не существует»<sup>34</sup>.

Каждая мизансцена, выстроенная Лобановым, работала на общую идею постановки. Из них, как из кубиков, складывалось все здание спектакля. Вот, например, мизансцена первого акта «Бешеных денег» по А.Н.Островскому: в центре террасы, прислонясь к колонне, довольно долго в роскошном платье стоит Лидия Чебоксарова (Л. Орданская). Звучит музыка. Большая пауза словно дает возможность купцам и приказчикам рассмотреть «товар», как бы прицениваясь, за сколько можно его (ее) купить. Вроде бы простое решение. Но оно сразу вводило зрителей в мир *бешеных* денег. И именно это было важно режиссеру в пьесе – *бешеные* деньги!

Андрей Михайлович всегда искал неожиданности. Он считал, что неожиданность, противоположная обычной логике, ускоряет движение к цели. Решения потому и казались непостижимыми, что возникали из наблюдений, которые были доступны только художнику особого чутья, способному в малом угадать сущность характера. В пьесе Дж. Пристли «Время и семья Конвей» (1940) действие второго акта происходит в тот же день, что и в первом, только девятнадцать лет спустя. Изменилась жизнь героев, изменились они сами, иным стало их отношение к жизни. Умерла юная Керол. Но ваза, подаренная ею когда-то сестре, по-прежнему стоит на столе... Всеволод Якут пишет об одной из репетиций спектакля: «Мы все обращались с этой вазой бережно и любовно, как с чем-то одушевленным, она была нам дорога как примета былого, как нечто связанное с ушедшей от нас Керол.

– Что вы таскаете эту вазу? – возмутился вдруг на одной из репетиций Лобанов. – Что вы все чуть не плачете над ней?! Это против жизни!.. Вы знаете, во что превратилась эта ваза через 19 лет? – продолжал он жестоко разрушать наши иллюзии. – В плевательницу! Мимо нее все проходят и бросают туда окурки!.. Забыта Керол, забыт и подарок...»<sup>35</sup> Режиссер разрушил банально-театральные видения, направив исполнителей в другую сторону, превратив мелодраму в трагедию



А.М. Лобанов с исполнителями спектакля «Бешеные деньги»

именно тем, что убрал трагические интонации, обнажил грубую правду жизни, а трагедия сама прорвалась на поверхность, придавая происходящему глубокий смысл и масштаб.

Во время работы над спектаклем «Люди с чистой совестью» по одноименному произведению П. Вершигоры в сцене, когда во время подрыва моста Ковпак и комиссар Руднев стояли, напряженно всматриваясь туда, где должен произойти взрыв, Лобанов вдруг сказал, обращаясь к исполнителю роли Ковпака Г. Черволенко: «Что вы стоите? Здесь бревно. Ложитесь, закутайтесь в шубу, спите». «Пришедший на следующую репетицию автор пьесы был потрясен: режиссер восстановил деталь, упущенную им, очевидцем. Ковпак действительно тогда спал...»<sup>36</sup>. Мизансцена, вобрав в себя всю правду характера и ситуации, была чисто лобановским разрушением привычных, банальных представлений.

Режиссер брал на себя смелость следовать авторским ремаркам лишь в той степени, в какой они были необходимы для его постановок. Так было, например, со спектаклем «Достигаев и другие», в котором режиссер поставил лестницу во всю ширину сценической площадки, подчинил ей мизансцены (за счет этой самой лестницы и поворотного круга), по-своему пластически решил финалы и дополнил автора, ярче выразил его мысль. Таким был финал первого акта: после зловещих выкриков Чугуновой с улицы в окна купеческого клуба неслись звуки набата.



Л. Орданская, Вс. Якут, П. Махотин. «Бешеные деньги».  
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

В здании неожиданно гас свет. Лакеи выносили свечи. Это означало, что в городе началась забастовка. И по отблеску на стеклах было видно, что где-то полыхает пожар. К звуку набата присоединялись тревожные, угрожающие фабричные гудки. В причудливом красноватом освещении застывала кучка бывших правителей и хозяев города...

Лобанов не терпел приблизительности ни в выражении чувств, ни в выражении мыслей, ни в поступках. Для него не было сцен, где персонаж просто пьет чай, ест хлеб, говорит о погоде... Тончайшие переживания человека отражались в таких же тончайших изменениях мизансцен, каждая из которых, даже самая изысканная, несла в себе логику жизни... В каждой сцене какой-то новой стороной выявлялась сущность образа. В инсценировке повести В. Пановой «Спутники» Юлия Дмитриевна, немолодая некрасивая женщина, слышит в первый раз туманное, полное намеков объяснение. «Она спокойна, почти неподвижна, на лице застыла улыбка, но руки, предательские руки, никак не могут успокоиться. В ее руках оказались бинты, она то скатывала, то раскатывала их вновь. И как красноречиво было это бессмысленное движение – в нем и трепет надежды, и страх, и волнение...»<sup>57</sup> Юлия Дмитриевна уходит, не дождавшись объяснения. Супругов собирается пить чай. Перед ним на столе два куска сахара: его и женщины, которая только что ушла. Он кладет один кусок в стакан. Пауза.

Смотрит на стакан, затем на второй кусок... Пауза. Раздумывая, он переводит взгляд с одного предмета на другой. Машет рукой и отправляет оставшийся сахар в свой стакан<sup>38</sup>... Это было так точно придумано, так точно соответствовало образу Супругова, что зритель угадывал за этими простыми движениями не только его дальнейшую судьбу, но и будущее многих героев несущегося вдаль санитарного поезда. Эти лобановские находки, детали, выбранные из тысячи возможных, точно раскрывали человеческую психологию, давая при этом общую характеристику образов и темы пьесы.

Каждая сцена важна для непрерывности мысли. В спектакле «Люди с чистой совестью» был эпизод, когда в лес к партизанам приходит связанная из деревни (Л. Звягина) и передает сведения о передвижении немцев. И все. «Она вышла на сцену деревенской девочкой, отмеченной какой-то нестеровской чистотой и святостью, словно бы предвещающей ее драматическую судьбу. Лесная птица односложно повторяла одно и то же односложное коленце “фьють-фьють”... И так же односложно, не сводя больших испуганных глаз с командира, передавала то, что ей было поручено, бледненькая девочка – связанная. И снова монотонно посвистывала лесная пичуга, потом девочка уходила, и вскоре раздавался выстрел – страшная финальная точка в конце ее короткой жизни, оборванной, как песня...»<sup>39</sup> В этот небольшой эпизод режиссер вложил и свое уважение к величию народа, победившего в войне, и память о тысячах простых людей, отдавших свои жизни во имя Родины...

Но именно такое внимание Лобанова к частностям, к подробности существования на сцене, давало повод упрекать его в «жанризме». Об этом критики писали практически в каждой статье, посвященной театру им. М.Н. Ермоловой, на протяжении тех недолгих лет, что Лобанов был главным режиссером. Его обвиняли в чрезмерном пристрастии к быту, не замечая (или не желая замечать?), что «бытовая правда», которой режиссер добивался на сцене, была на самом деле лишь приспособлением для вскрытия глубинных залежей жизненной правды.

«Бытовая правда» Лобанова – это не сапоги и сарафаны, не сверчки за печкой и не костры в партизанском лесу, а тончайшие мотивы и побуждения, подробности, из которых рождалась достоверность. Лобанов допускал случайность в жизни, но считал ее абсолютно непозволительной на сцене. Каждая из тщательно отобранных деталей быта, поведения героев несла в себе определенное обобщение – правды конкретного автора, конкретной ситуации, конкретного характера в конкретный

отрезок времени. Он считал жизнь на сцене без быта неполноценной и умел вытащить из него образный смысл.

Лобанов выделял три способа воздействия на актера: *анализ, подсказ и показ*. Показом он пользовался редко, в основе работы чаще лежал «режиссерский подсказ». Он всегда был конкретным, обнажал суть характеров, взаимоотношений, поступков, рождал у актеров соответствующие ассоциации, активировал его фантазию, эмоциональную память... В спектакле «Бешеные деньги» Всеволод Якут, тогда молодой актер, должен был играть старика Кучумова. Долгое время Лобанов не делал ему никаких замечаний, внимательно присматриваясь к происходящему. Через некоторое время между режиссером и актером произошел следующий диалог:

– Я понял, что вам надо. Где, по-вашему, живет Кучумов?

– Разумеется, живет в Москве, гуляет в Петровском парке.

– Нет, нет — это и есть наша с вами общая ошибка. Ничего подобного! Кучумов уверен, что он до сих пор богат, живет он совсем не в Москве, а где-то в Италии, в лагунах, и Лидия в его воображении вовсе не Лидия Чебоксарова, а некая синьорита, для которой он когда-то заказывал гондолы и декламировал стихи под гитару<sup>40</sup>.

Совет Лобанова, не изменивший внешнего рисунка роли, но поменявший внутреннее видение исполнителя, позволил укрупнить образ. При этом были сохранены все мизансцены, прежним осталось общее направление роли.

Лобанов *всегда мыслил образами*, приучая к этому актеров. Доктора Дудакова в горьковских «Дачниках» он назвал Махно, обусловив этим его поведение и масштаб сверхзадачи роли; Губина в «Достигаеве» — танком, одним этим словом уточнив суть образа. Его определения были афористичны. Сущность двух братьев, Сергея и Темы, в пьесе Л. Зорина «Гости» он обрисовал так: «Сереза — это неотшлифованный бриллиант, а Тема — отшлифованный кизяк».

Предельно конкретная образная гипербола была для Лобанова одним из главных средств «подманивания» исполнителя к его герою. С помощью аналогий, проводимых между литературным персонажем и реальным человеком, он добивался сближения искусства с действительностью. Понимая, что трудно выразить себя в производственной пьесе («Далеко от Сталинграда» А. Сурова), где все разговоры ведутся о выполнении плана, Лобанов определил сквозную идею спектакля не как

борьбу за выполнение этого плана, а как конфликт страстности с равнодушием, людей, творчески относящихся к труду, с людьми потухшими, сложившими руки.

Важным было *умение актера мыслить на сцене*, раскрывать себя через образ, а не прятаться за ним, как за ширмой. Для понимания метода работы Лобанова принципиальной является способность *будить внутренний мир актера, вызывать его собственные, ему присущие эмоции*. Предложения Лобанова бывали порой очень неожиданными. Актерам казалось, что они противоречат жизненной логике, и они не всегда их выполняли. Но стоило им последовать за режиссером, как оказывалось, что именно такое решение и есть единственно возможное: во время репетиции разговора сына с отцом в конце третьего действия пьесы Зорина «Гости» Сергей – Владимир Андреев говорил слова: «И сына у тебя нет! Но дорогу к тебе – я найду... И где бы я ни встретил тебя – в любом кабинете, в любом кресле, как бы ни выглядел ты... я узнаю тебя сразу и буду с тобой воевать не на живот, а на смерть...»<sup>41</sup> Актер произносил эти слова сурово, с обличительным пафосом. Лобанов же предложил ему улыбаться, разговаривая с отцом. Сначала Андреев отверг этот вариант, но постепенно его природа откликнулась на правду жизни и у него... полились слезы радости! Его Сергей Кирпичев вдруг понял, как ему надо действовать, жить.

Лобанов, оставляя за собой право искать и придумывать мизансцену, считал своей задачей подвести к ней исполнителей как к неожиданной. От этого у актеров оставалось чувство своего вклада в спектакль, собственной значимости.

Режиссер, по мнению Лобанова, «должен ощущать необходимость раствориться в авторе, в актере. «Кусок сахара в чашке чая. Должна быть сладость чая – сладость и есть режиссер. Температура чая – автор. Спектакль – напиток: он создается»<sup>42</sup>. Для него было важно, чтобы зритель, уходя со спектакля, мало думал о режиссере, о постановочных ухищрениях, но чтобы в его сердце и памяти оставались образы героев спектакля и чтобы эти герои были для него живыми, понятными и близкими.

Необходимым считал режиссер *умение увлечь зрителя*: «Нужно, чтобы зритель соблазнился спектаклем и вместе с ним проглотил идею, заложенную в нем. Подобно официанту, который внимательно следит за обедающим и точно угадывает момент, когда наступает пора подать следующее блюдо, нужно учиться точно вовремя сменить мизансцену, приспособление...»<sup>43</sup> Лобанов удивительным образом умел предугадать



Вс. Якут, Ю. Черноволенко, В. Андреев. «Гости».  
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

реакцию публики, всегда считался с законами восприятия. На репетиции сцены из первого акта «Достигаева» у попа Иосифа (Ю. Медведева) «вокруг шеи болтается цепочка. На ней – железная кружка. В эту кружку попик из Комаровой слободы собирает деньги на нужды церкви; народу в церкви сейчас мало, кружка почти пуста, – и Лобанов предложил, чтобы в момент, когда Троекуров угощает попа Иосифа коньяком, тот вытряхивал бы деньги из кружки, а потом ее же подставлял»<sup>44</sup>. Яркая театральная деталь, сознательно рассчитанная на смех зрителя, почти балаганная, корнями уходила в эпоху, в быт, в характер героя.

Целесообразность искусства, этическое и философское значение театра, его задачу Андрей Михайлович видел в возможности зрителя стать художником. Он воистину был дирижером, управлявшим не только актерами, не только спектаклем, но и каждым человеком, сидевшим по ту сторону рампы. «Без театральности скучен театр. Театральность – это горчица, перец, то, отчего “пища” усваивается легче и в большем размере. Так кушать вкуснее. Цикорий нужен кофе, чтобы вытянуть из него всю питательность. Театральность – это витамин сценической пищи»<sup>45</sup>.

Свое направление в искусстве Лобанов называл «поэтическим реализмом». Под словами «поэтическое начало» он понимал «творческое начало жизни»<sup>46</sup>. Общей чертой, объединяющей пьесы, включенные в репертуар театра им. М.Н. Ермоловой, несмотря на различия,



Афиша к спектаклю «Гости». 1954

Лобанов называл поэтичность как результат художественного осмысления правды жизни. Поэтическое начало в драматическом произведении он видел в творческом отношении героев к жизни. Ему казалось необходимым показать опоэтизированный образ современника, раскрыть его страстную творческую натуру, показать благородство и чистоту в его отношениях с людьми.

Лобанов всегда очень тонко чувствовал жанр спектакля, но никогда не выражал его прямолинейно. Он утверждал, что для каждой эпохи и для каждой четверти века существует своя сценическая правда. Самым современным считал жанр трагикомедии. Режиссер острого аналитического ума, он умел передать жизнь через неуловимые душевные движения, «он как бы погружался вместе с актером в среду самых изначальных их зарождений, и его легкий, но одновременно мудрый юмор помогал обнаружить далеко не очевидную лирику и поэтичность»<sup>47</sup>.

Лобанов не был постановщиком-монументалистом. Его интересовали обычные будни обычных людей, самые изысканные его мизансцены несли в себе логику жизни. Первоочередной задачей театра Лобанов считал *слияние поэтического и конкретно-бытового начала*. Он не был режиссером-новатором, не подрывал устои привычных традиций, не спорил с великими реформаторами театра. «Сверхзадача», «второй план», «сквозное действие», «метод действенного анализа» и другие элементы, составляющие суть системы Станиславского, были в руках А.М. Лобанова элементами ежедневной будничной работы.

В его утверждении того, что на сцене все должно быть как в жизни, но только в самых острых, интересных и редких проявлениях, заметно влияние вахтанговского «фантастического реализма», «смешного трагического». Определив Сулова в пьесе М. Горького «Дачники» как «фашиствующего мещанина», он требовал от В. Лекарева доведения до крайности именно этой черты персонажа. Когда упившийся Сулов в сцене пикника спотыкался и полз за женой на четвереньках, сама конкретность этого атавистического способа передвижения поднимала будничную, на первый взгляд, сцену опьянения до обобщения.

На сцене актеры существовали в лучших традициях русского психологического театра, их герои жили обычной жизнью, знакомой каждому, сидящему в зале. Но все происходящее было ярче, точнее, объемнее, острее, чем в реальной жизни. «В театре воображение работает гораздо интенсивнее, чем в жизни. Быть сценичным – это значит делать все так же, как в жизни, распроектанатурально, но это сценическое поведение во много раз напряженнее, на много “киловатт” сильнее. Логика жизненная и логика сценическая одинаковы. Но при одинаковой логике интенсивность поведения человека на сцене значительно выше, чем в жизни. Вроде бы так же, как в жизни, только по степени сгущения – квинтэссенция, экстракт»<sup>48</sup>.

На первый план поставленных Лобановым спектаклей всегда выходило человеческое, личное – критики писали, что тем самым режиссер снижал героикоу. Стремясь к максимальной психологической и бытовой достоверности, к изображению образов, Лобанов как раз давал почувствовать зрителю все величие и глубину человека.

Он как никто *умел читать текст* и вместе с тем относился к нему без ложного пиетета. Для него не существовал созданный временем и традиционными представлениями ореол вокруг действующих лиц произведения, причисленного к классике. Он считал, что «поцелуй в плечико» в пьесе Островского мало что скажет современному зрителю. Но это не значит, что режиссер нарушал правду автора просто он искал и находил выражение того или иного явления средствами, адекватными своему времени. Ученик Лобанова Г.А. Товстоногов очень точно описал это качество своего учителя: «У него все естественно и просто шло “от себя”. Поэтому он так свободен от догмы и открыт новому. Он был мастер и легко держал в руках свое ремесло. Свободное парение в своей профессии давало ему возможность насытить жизнью и мыслями, порой парадоксальными, свои постановки известных и классических пьес,



И. Беспалов – Марк,  
В. Андреев – Володя.  
«Любовь навсегда»  
(«Вечно живые»)  
Московский театр  
им. М.Н. Ермоловой

не насилуя их, а убеждая в том, что в этих пьесах звучали интеллектуальные мотивы нашего времени»<sup>49</sup>.

Самым высоким результатом режиссуры Лобанов считал *возникновение подлинной жизни на сцене*. Именно такими были постановленные Лобановым на ермоловской сцене современные пьесы, а также его трактовки классических пьес, живых, острых, обладавших яркой театральностью.

Андрей Михайлович Лобанов обнаруживал опасные тенденции развития личности. Безразличие Супругова («Спутники») ко всему на свете, кроме собственной персоны, грозило бедой не только его пациентам. В рядовом русском обывателе Сулове («Дачники»), убежденном в своем праве «поесть и отдохнуть», режиссер разглядел страшные черты «фашиствующего мещанина». Он не довольствовался констатацией порока: он говорил о его далеко идущих последствиях. В спектакле по пьесе Зорина «Гости» впервые так прямо, неприкрыто, со сцены заговорила сама жизнь. Слишком знакомы были каждому сидящему в зрительном зале действующие лица. Слишком узнаваемой была ситуация. Случилось то, что бывает при соприкосновении искры и пороха, – взрыв. Если бы спичка не зажглась или порох был подмочен, ничего бы не произошло. Но автор нащупал зарождение нового чиновничьего капитализма, способного раздавить маленького человека. Лобанов безошибочно угадал в произведении молодого драматурга материал, настоящий, а не надуманный, которым можно сказать правду. Эта пьеса

оказалась девизом «вперед», как и все творчество Лобанова. Она же стала трагедией для двоих – и для автора, и для режиссера...

1940–1950-е гг. определили особое место Ермоловского театра на культурной карте Москвы. Это был театр интеллигенции, у него был свой голос – негромкий, но внятный, – было особое благородство тона, был даже свой репертуар, что в пору всеобщей унификации можно считать своеобразным подвигом... Роковой стала для А.М. Лобанова постановка драмы Леонида Зорина «Гости» (1954). Спектакль был запрещен после первого же представления. Режиссер и драматург выдержали шквал убийственной критики, обрушившейся на них со страниц центральной прессы и со стороны коллег по театру. Зорин из-за переживаний серьезно заболел. Лобанов также оказался в больнице, долго восстанавливался и вскоре был вынужден покинуть Ермоловский. 18 февраля 1959 г. его не стало...

*Существует закон природы –  
побеждают не первые, а вторые.*<sup>50</sup>

Л.Г. Зорин

Имя Андрея Михайловича Лобанова стоит особняком в ряду режиссеров, определивших развитие русского драматического театра XX в. И дело тут не в таланте или вкладе в историю. Его творчество до Великой Отечественной войны существовало и формировалось на фоне великих имен: Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров (он работал и после войны еще), Мейерхольд. Их уход образовал нишу, которую и заполнил мощью своего режиссерского таланта Лобанов. Его творчество оказалось своеобразным переходным этапом, периодом осмысления прошлого, работой по «взрыхлению почвы» для рождения «Современника», «Таганки», режиссуры Товстоногова, Эфроса, всех тех, кто стал властителем дум в 60-е гг.

А.М. Лобанов первым сумел найти и выразить в будничном и обыкновенном уникальное и увлекательное. Герои ермоловцев были современны и глубоко правдивы, но в них была лиричность и поэтичность, свойственная времени. Лобанов первым поставил пьесу В.С. Розова «Вечно живые» (1956), которую в театр принес сам драматург, увидев в Андрее Михайловиче режиссера, умеющего размышлять, умеющего чувствовать и воплощать на сцене человеческие судьбы. Спектакль «Старые друзья» (1946), тоже рассказывающий о молодом поколении, пережившем войну, был создан на волне эмоционального подъема,



«Вода с луны». Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

когда еще была свежа память о недавних событиях. Спустя десятилетие от искусства требовалась патетика, а не лирика.

Лобанова упрекали в нечеткости гражданской позиции, а он мечтал поставить «Касатку» А.К. Толстого, «Дядю Ваню» А.П. Чехова, в 1957 г. на ермоловской сцене уже в качестве приглашенного режиссера он поставил тонкий и грустный спектакль «Вода с луны» Н. Хентера, который оказался совсем не ко времени... Уже потом в творчестве театра «Современник» появились юноши и девушки, в которых было больше документальности, неприкрашенной жизненной правды. А. А. Гончаров в своих воспоминаниях называл театр им. М.Н. Ермоловой эпохи Лобанова «Современником» того времени. Именно А.М. Лобанов первым вывел на подмостки своего театра обычного человека со всеми его жизненными проблемами.

Он предугадал рождение новой стилистики, будущей техники актера, которая предполагает иную степень подробности существования на сцене, его умение мыслить, умение жить мыслью, не высказанной на сцене. Документальность еще не стала направлением в искусстве, но на сцене театра им. Ермоловой решались вопросы, важные здесь и сейчас. Только в середине 60-х Ю.П. Любимов поставит свои знаменитые яркие плакатные спектакли-инсценировки. А на рубеже 50-х в театре на Тверской, задыхаясь от отсутствия полноценной современной драматургии, Лобанов осуществлял постановки заинтересовавших его произведений

современной литературы; он сделал свой театр лабораторией драматургии. Он утверждал современную пластику и речевую манеру как норму для любого спектакля. А.М. Лобанов был первым, кто заговорил простым понятным языком с современниками. Он искал человеческое в каждом персонаже пьесы, умел видеть время в его связях с прошлым и будущим. Он был свободен в своем подходе к драматургическому произведению. Ему в высшей степени было присуще *раскованное* режиссерское сознание, то качество, которое впоследствии заставило говорить о постановках Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, Ю.П. Любимова, А.А. Васильева...

Г.А. Товстоногов назвал своего учителя «режиссер из будущего»<sup>51</sup>. Именно в его творчестве он видел корни поисков современным театром новых средств выразительности. Не вина Мастера, что его время пришлось на переходный этап истории страны, истории театра, когда основной принцип его творчества – принцип правды – не мог найти поддержки в самой действительности.

- <sup>1</sup> Зорин Л.Г. Зеленые тетради. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 267.
- <sup>2</sup> Комиссаржевский В. Н.П. Хмелев и «хмелевское» в искусстве театра им. М.Н. Ермоловой // МХТ. Ежегодник. 1945. М.: Музей Московского художественного академического театра СССР им. М. Горького, 1948. Т. 2. С. 214.
- <sup>3</sup> Якут В. Мой мир – театр. М.: Искусство, 1987. С. 69.
- <sup>4</sup> Соловьев И.И. // Лобанов Андрей Михайлович. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980. С. 312–313.
- <sup>5</sup> Гончаров А. О Лобанове. // Вопросы театрального искусства. Сб. научных статей. М.: ГИТИС, 1978. С. 71.
- <sup>6</sup> Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. Сб. статей. М.: Искусство, 1962. С. 176.
- <sup>7</sup> Там же. С. 154.
- <sup>8</sup> Лобанов А. Мое знакомство с героем // Театр. 1948. №5. С. 32.
- <sup>9</sup> Там же. С. 32.
- <sup>10</sup> Лобанов А. Лица действующие и мыслящие // Литературная газета. 1945. №7. 22 апреля. С. 3.

- <sup>11</sup> Лобанов А. Всесторонне отражать жизнь // *Советское искусство*. 1952. №27. 2 апреля. С. 2.
- <sup>12</sup> Лобанов А. Содружество с драматургом // *Советское искусство*. 1946. 4 октября.
- <sup>13</sup> Лобанов А. Работа над современным спектаклем // Работа режиссера над советской пьесой. Сб. статей. М.–Л.: Искусство, 1950. С. 95–96.
- <sup>14</sup> Там же. С. 95.
- <sup>15</sup> Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. С. 160.
- <sup>16</sup> Храмов В. // Лобанов Андрей Михайлович. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980. С. 371.
- <sup>17</sup> Табачников Е. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 362.
- <sup>18</sup> Там же. С. 360–361.
- <sup>19</sup> Якут В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 294.
- <sup>20</sup> Лобанов А. Работа над современным спектаклем. С. 98–99.
- <sup>21</sup> Храмов В. Служенье муз не терпит суеты // *Театральная жизнь*. 1972. №6. С. 14.
- <sup>22</sup> Лобанов А. «Гости». Режиссерский экземпляр драмы Л.Г. Зорина. РГАЛИ. Ф.3006. Оп. 1. Ед.хр. 22.
- <sup>23</sup> Лобанов А. О режиссуре. Лекции, прочитанные на режиссерском факультете ГИТИСа. Запись Е.С. Златковской. РГАЛИ. Ф. 3006. Оп. 1. Ед.хр. 42. С. 192.
- <sup>24</sup> Табачников Е. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 360.
- <sup>25</sup> Там же. С. 358.
- <sup>26</sup> Блок В. Реальности и загадки подтекста // *Театр*. 1982. №2. С. 102.
- <sup>27</sup> Лобанов А. Мое знакомство с героем // *Театр*. 1948. №5. С. 33.
- <sup>28</sup> Лекарев В. Следуя автору // *Театральная жизнь*. 1968. №1. С. 27.
- <sup>29</sup> Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. С. 171–172.
- <sup>30</sup> Храмов В. Служенье муз не терпит суеты // *Театральная жизнь*. 1972. №6. С. 15.
- <sup>31</sup> Лобанов А. Работа над современным спектаклем // Работа режиссера над советской пьесой. С. 106.
- <sup>32</sup> Там же. С. 102.
- <sup>33</sup> Якут В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 296.
- <sup>34</sup> Бачелис Т., Рудницкий К. Жизненная позиция режиссера // *Театр*. 1960. №7. С. 60.

- <sup>35</sup> Якут В. Мой мир – театр. С. 61–62.
- <sup>36</sup> Зорина Г. Лобанов // Вопросы театра. Сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1977. С. 258–259.
- <sup>37</sup> Там же. С. 262.
- <sup>38</sup> Из беседы автора с В.А. Андреевым. 30 мая 2003 г.
- <sup>39</sup> Комиссаржевский В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 282.
- <sup>40</sup> Якут В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 294–295.
- <sup>41</sup> Зорин Л. «Гости» // *Театр*. 1954. №2. С. 43.
- <sup>42</sup> Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. С. 181.
- <sup>43</sup> Храмов В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 368.
- <sup>44</sup> Медведев Ю. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 288–289.
- <sup>45</sup> Лобанов А. Мысли о режиссуре. С. 179.
- <sup>46</sup> Там же. С. 156.
- <sup>47</sup> Соловьев И. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 303.
- <sup>48</sup> Храмов В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 367.
- <sup>49</sup> Товстоногов Г. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Л.: Искусство, 1972. С. 164.
- <sup>50</sup> Зорин Л.Г. Зеленые тетради. С. 359.
- <sup>51</sup> Товстоногов Г.А. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 388.

## **Вокруг Петера Штайна. Предыстория начала**

**В сезоне 1964/65 гг. Петер Штайн, недавний студент, трудился в мюнхенском *Kammerspiele* в качестве ассистента режиссера и в литчасти театра. Ни в какие специальные театральные заведения юноша прежде не стремился: с 1956 по 1964 г. Штайн изучал германистику и историю искусств – сначала во Франкфурте-на-Майне, а затем в Мюнхене, – и лишь в конце этого периода стал серьезно присматриваться к сцене, принимая участие в работе студенческого театра. Это время он, вероятно, мог бы назвать «Мои университеты». Но стоит сперва обратиться к тому, что было накануне нового витка его творческой судьбы, и вспомнить, какой была в ту пору жизнь Германии, что происходило в театре и какие настроения блуждали в обществе, частью которого был он сам.**

Третьего года по окончании Второй мировой войны, вслед Бертольту Брехту и другим немецким эмигрантам, в Германию, лежавшую в руинах, оскверненную фашизмом, собственно в Мюнхен, возвратился совсем уже немолодой знаменитый актер Фриц Кортнер. Артист, прославившийся в 1920–1930-е гг. ролями Франца Моора, Отелло, Ричарда III, Гамлета, Шейлока, Эдипа, Дантона, Освальда, Маркиза фон Кайта, Дмитрия Карамазова и др., неожиданно для многих изменил своему первоначальному призванию и занялся режиссурой.

Впечатление от увиденного на немецкой сцене у Кортнера, как и у Брехта, было ужасающим. «От насильственной смерти от рук Гитлера я бежал из Германии и вернулся назад, на много лет ближе к своей естественной смерти... Высоту падения вряд ли можно было измерить. Театр и все гораздо более высокое и драгоценное рухнуло в пропасть; у них это называлось “возвышение”... Вывести из летаргического сна, освободить от дурных условностей и ширпотреба, в которых, к сожалению, столь глубоко погряз театр послегитлеровской эпохи, – изнурительный процесс. Борьба против неестественности, наигрыша, так долго практикуемых, пока они, кажется, не стали второй натурой этих мастеров, часто ставит меня на грань капитуляции. Эта борьба требует высшего напряжения сил человека, находящегося в расцвете сил»<sup>1</sup>.

Еще один отрывок о первых берлинских впечатлениях Кортнера: «Когда я в первый раз пошел в театр – это был театр *Am Kurfurstendamm*, – публика приветствовала меня аплодисментами. Очевидно, в благодарность за утешение, которое для людей заключалось в том, что вернулся на родину некий актер, чтобы жить вместе с ними. На глаза у меня навернулись слезы. Спектакль, который я должен был вытерпеть до конца, был непостижимо отвратителен. Собственно, как только поднялся занавес, я хотел бежать назад в Америку. Наглый балаган, доходящий до дикости юмор, чуждое человеку изобилие бездумного сценического веселья – все это оскорбляло глаз, уши, сердце и разум. Еще много дней спустя я не мог удержаться от смеха, вспоминая этот оскудевший, небрежный, мотовской, внушающий серьезные опасения комизм»<sup>2</sup>.

Кортнер из-за своей неизменной антитоталитаристской позиции не смог получить собственный театр, тогда как это удалось многим интendanтам, безболезненно перешедшим из старого в новый аденауэровский режим, искавший пути «расчета с прошлым» и в то же время оказавшийся неспособным встать на путь подлинно демократических реформ. Кортнер кочевал между Мюнхеном и Западным Берлином,

прикасясь к судьбам целой плеяды и маститых, и молодых актеров, среди которых были Хорст Каспар, Марианна Хоппе, Мария Виммер, Густав Грюндгенс, Бернхард Минетти, Мартин Хельд, Рольф Бойзен, Томас Хольцман, Ромуальд Пекни, Хайнц Рюман и др. Он многое передал им от своего понимания целей и языка современного искусства.

Ему предстояло стать учителем и Петеру Штайну. К моменту, когда тот пришел в *Kammerspiele*, Кортнер только что завершил свою шекспировскую тетралогия («Двенадцатая ночь», 1957; «Тимон Афинский», 1961; «Отелло», 1961; «Ричард III», 1963) и работал над постановками по собственной пьесе «Разговор с глазу на глаз» и по «Коварству и любви» Шиллера, а в Вене ставил «Йона Габриэля Боркмана» Ибсена.

Учиться у этого мастера, напоминавшего человека Ренессанса своей фальстафовской фигурой и бурным экспрессивным темпераментом, было непросто, и в то же время это были для Штайна едва ли не лучшие университеты.

Не следует забывать и того, кем восторгался, у кого учился сам учитель: не только у Рейнхардта и Йеснера, – он еще просмотрел все гастрольные спектакли К.С. Станиславского в 1922 г. в Берлине, которые его, по собственным словам, «повергли на колени», и бывал на репетициях Брехта. Театральный словарь Бернда Зухера метко и сжато характеризует новаторский вклад Кортнера в немецкую режиссуру, сохранявшую вплоть до конца 60-х черты консервативности (неизменность концепции бюргерского «образовательного» театра, рейнхардтовский традиционализм, ветхозаветную методику поставленных на конвейер репетиций): «Как режиссер он [Кортнер] развивал в процессе длительных, интенсивных репетиций наполненный жестами и деталями реализм, высшей целью которого было обнаружение истины. Он доходил до самой сути произведения, требовал абсолютной точности, фиксации малейших нюансов актерской игры (благодаря форсированной жестикуляции и дикции, яркому мимическому акцентированию); тем самым он создал в пятидесятые-шестидесятые годы указующую новый путь антитезу классицизму Грюндгенса и репрезентативному стилю таких интендантов-режиссеров, как Карл Хайнц Штрукс или Ханс Шалла»<sup>3</sup>.

Пережившие «час ноль» в истории немецкой государственности и культуры деятели театра – эмигранты, как режиссер Леопольд Линдтберг, в особенности – ясно осознавали, что «перед культурным возрождением стоит единственная, животрепещущая проблема: проблема воспитания»<sup>4</sup>. И отмечали, что «никогда моральная миссия театра



Питер Штайн.  
Начало 1970-х гг.

не была столь значительной»<sup>5</sup>. *Преодоление прошлого* оставалось одной из центральных тем в западногерманском искусстве в 50–60-е гг. и – хотя уже с иными оттенками и акцентами – в 70–80-е. «Именно эта проблема постоянно определяет в Западной Германии направленность идеологической борьбы, общественную позицию различных партий, пафос деятельности художников и поэтов и режиссеров и писателей»<sup>6</sup>, – писала историк немецкого театра Галина Макарова.

В послевоенной Германии интендант по старинке признавался носителем высшей власти, полноправным хозяином, не считавшимся в театре ни с кем. Структура государственных театров, по существу, копировала структуру придворных театров, какой она складывалась во времена Гете, а затем Шредера и Девриента. Она казалась непоколебимой даже тем прогрессивно мыслящим интендантам и режиссерам, большая часть деятельности которых пришлась на довоенную эпоху. Так, интендант *Deutsches Theater* в Берлине Хайнц Хильперт, ставивший в русле рейнхардтовской традиции «дух выше предприятия», державшийся в годы войны подальше от министерства пропаганды (как само собой разумеющееся на своей сцене поддержал он в это время постановки чеховских «Трех сестер» и «Грозы» Островского), называл себя и своих коллег «просвещенными деспотами». А Ханс Швайкарт, в течение одиннадцати лет бывший интендантом мюнхенского *Kammerspiele*, сотрудничавший

с Брехтом и Кортнером и утверждавший в своем искусстве режиссера идеалы художественной правды, одновременно прокламировал, что «идеальный интендант – это кентавр с лицом поэта и грубыми лошадиными копытами»<sup>7</sup>.

Театр, руководимый сюзереном, не мог отвечать требованиям времени – ни первоначально сдержанным, иносказательным инвективам драматургии преодоления фашистского прошлого, ни более четко сформулированной критической платформе документальной драмы, ни тем более лозунгам революционной фазы, связанной с возникновением в середине 60-х гг. левого студенческого движения и внепарламентской политической оппозиции. Молодежь остро ощущала огромный разрыв между требованием свободы художника, его правом на критику общественной системы и зависимостью от регламентов внутри- и вне-театральной власти. Открытый, не завуалированный условностями и мифами прежней эпохи, конфликт становился неизбежным.

Внутриполитическая ситуация в стране резко обострилась летом 1967 г. после убийства полицейским студента Бенно Онезорга во время демонстрации против приезда шаха Персии в Западный Берлин. Критической точки движение протеста достигло в том же году под влиянием путча греческих полковников против демократического правительства и после убийства Че Гевары отрядами боливийской армии. Покушение на лидера студенческой оппозиции Руди Дучке незадолго до Пасхи 1968 г., последовавшие за этим стычки студентов с полицией на улицах немецких городов, вторжение войск стран Варшавского договора в Чехословакию подлили масла в разгоревшееся пламя. На улицах западногерманских городов появился провокационный уличный театр, шокировавший обывателя, подрывавший устои во многом фальшивого и догматического аденауэровского порядка.

Критика режима реставрации, авторитаризма и тоталитаризма как наследственных болезней западногерманского общества, основные мотивы которой были постулированы в трудах Теодора Адорно и Людвиг Маркузе, в акциях немецких студентов, жаждущих вослед Парижской и Пражской веснам полного обновления, вызвала глубокий, всеохватывающий кризис системы и, естественно, не обошла театр как важнейший элемент духовной надстройки общества. В некоторых случаях театр даже опережал развитие оппозиционной мысли, являясь инициатором новых политических веяний и побудителем прямых уличных и сценических акций.



Петер Хандке, бунтарь 1960-х.  
Фото Marc Trievier

В атмосфере студенческого бунта и требований немедленных политических перемен началась смена поколений в театре. Это не было простым совпадением, но, скорее, прямым следствием молодежного бунта. Впрочем, революция в театре на первом этапе началась тихо, без манифестаций и протестов против стариков. Старое поколение (в чьих-то глазах – славное, крепкое; в других – мерзкое, запятнанное соглашательской позицией или позицией стороннего наблюдателя в годы фашизма) сменялось молодым, не обремененным позорным прошлым, и происходило это, казалось бы, естественно. Франкфуртский процесс 1963 г. против пособников фашизма был позади. Старики уходили на покой без бунта, ни к кому не придирались; продолжали работать и после войны лавировавшие между геббельсовской «культурполитикой» и личными моральными принципами Густав Грюндгенс, переживший лагерь и денацификацию, а также Хильперт, Мартин, Штрукс. Катастрофически стремительно ушла из жизни плеяда немецких режиссеров, определявших облик национальной сцены со времени 20-х гг.: Эрвин Пискатор (1966), Хайнц Хильперт (1967), Хайнц Титъен (1967), Юрген Фелинг (1968), Эрнст Дойч (1969), Фриц Кортнер (1970).

В сезоне 1967/68 гг. в театр пришло семнадцать новых интендантов. Завертелась «карусель интендантов» – так кризисный процесс внутри подкашиваемого рутинной театра поименовал в начале 30-х гг. знаменитый берлинский критик, открыватель множества блистательных юных

талантов Герберт Йеринг<sup>8</sup>. В одном только 1972 г. ушли на пенсию интендант и режиссер Болеслав Барлог (проработавший в Берлине двадцать семь лет – в *Schlosspark Theater* и *Schillertheater*), Ханс Шалла (в течение двадцати трех лет неизменный интендант и режиссер бохумского *Schauspielhaus*), Карл Хайнц Штрукс (в течение семнадцати лет бывший генеральным интендантом и режиссером *Düsseldorfer Schauspielhaus*, сменивший на этом посту блистательного Густава Грюндгенса, которому оставалось тогда еще восемь лет жизни), Эрих Шумахер (шестнадцать лет пробывший на посту руководителя *Bühnen der Stadt Essen*), Вальтер Эрих Шефер (с двадцатитрехлетним стажем работы в *Württembergischen Staatstheater Stuttgart*). Итог переменам подвел журнал *Theater heute*: «В доброй сотне важнейших государственных и коммунальных театров ФРГ, Австрии и немецкоязычной Швейцарии 43 кресла (то есть 43%) интендантов в течение трех лет – 1966, 1967 и 1968-го – было и еще будет занято молодежью»<sup>9</sup>.

Тем не менее в структуре театра и в театральной практике ничего не менялось. Историк театра Ханс Дайбер так выражал скепсис молодой поросли по поводу бесконечной «карусели»: «Было ясно, что смена в таком масштабе не имеет большого смысла, ибо руководители других театров были еще менее подвижны. Уровень театров был относительно одинаков, репертуар схож»<sup>10</sup>. И вообще, высказывались сомнения, непременно ли «самоувольнения» повлекут за собой ожидаемые изменения. Например, писали: «Можно ли избежать старой, порочной взаимосвязи аппарата и методов работы? Смогут ли в новых условиях последние звездные режиссеры (такие как, например, Ханс Хольманн или Рудольф Нольте) проявить способность к требуемой последовательной театральной деятельности?»<sup>11</sup>

Первые серьезные импульсы исходили не из театральных столиц, а из *Bremer Theater*, который в 1962 г. возглавил маститый актер и режиссер Курт Хюбнер, сделавший решительную ставку на молодежь. Он собрал вокруг себя молодых актеров, режиссеров, художников, создавших, по существу, новый театр с его так называемым «бременским стилем» и определивших «доминирующую парадигму» двух последующих десятилетий немецкой сцены. Это были актеры Эдит Клевер, Ютта Лампе, Маргит Карстенсен, Бруно Ганц, Михаэль Кениг, режиссеры Петер Цадек, Петер Штайн, Клаус Михаэль Грюбер, художники Вильфрид Минкс, Карл-Эрнст Херрманн, Юрген Розе, Эрих Вондер. В самом деле, какое созвездие новых имен под одной крышей! Как много из них пойдет



П. Штайн и В. Колязин

вскоре своей особой дорогой в искусстве! «Созданный и поддерживаемый в пятидесятые годы главным образом Грюндгенсом, Хильпертом и Зельнером психологически-реалистический театр с актером во главе двинулся навстречу своему концу», – резюмировала в «Краткой истории немецкого театра» (1993) Эрика Фишер-Лихте<sup>12</sup>.

В то же время радикальное движение новых левых за демократические реформы в западногерманском обществе набирало обороты. В этом движении молодые театральные деятели – можно смело сказать – играли первую скрипку: это драматурги Петер Хандке, Райнер Вернер Фассбиндер, Ханс Ксавер Кретц, Мартин Шперр, Базон Брок, режиссеры Петер Цадек, Петер Штайн и Клаус Пайман. Они, скорее по отдельности, чем вместе, разработали театральную платформу новых левых – пусть и далеко не стройную, достаточно противоречивую, время от времени претерпевавшую спонтанные изменения. В 1966 г. появилась короткая драма-манифест новых левых на театре – «Поношение публики» тогда еще безусого юноши Петера Хандке, – бросившая агрессивный вызов зрителю-обывателю. Ангажированный театр для Хандке в пиковый год бунта означал театр на улице и в университетских аудиториях, выражавшийся в разбрасывании листовок с галерей и захвате микрофонов на трибунах. В 1969 г., наконец, прозвучал самый громкий лозунг театральных левых: «Долой буржуазный театр!»

В апреле 1968 г. ведущий западногерманский журнал *Theater heute* («Театр сегодня», или, если угодно, «Современный театр»), всего несколько лет до того основанный критиком Хеннингом Ришбитером как плюралистический форум, организовал на своих страницах примечательную дискуссию. В ходе разговора об авторитарном духе в немецком театре два молодых актера задали вопрос: «Как может театр быть партнером общества в дискуссии, если внутри этого общества, каким является и сам театр, ничего не происходит?»<sup>13</sup> Молодежь требовала политизации и демократизации театра, под которыми подразумевалось наличие прогрессивной позиции у руководства, учреждение единых для всех театров договоров, предоставление всем членам театрального коллектива равного права голоса в определении репертуарной линии, установление порядка приема на работу и увольнения.

В сентябре 1968 г. – наиболее политизированного в истории ФРГ – актуальные требования театральных левых сформулировали молодые режиссеры Петер Штайн и Вольфганг Швидрицк: «Сведение бюрократии к минимуму, упразднение феодального господства интенданта, вместо этого коллективным руководством является руководство, не назначаемое людьми с толстым кошельком, а избираемое; участие всех членов труппы и огласка всех художественных и экономических решений»<sup>14</sup>. Это был манифест театральной революции, жесткий ультимативный язык которого, как видно невооруженным глазом, восходит к манифестам Ноябрьской революции 1918 г.

Итак, середина – конец 60-х годов – время зарождения и формулирования новой театральной мысли в ФРГ, давшей, вслед драме расчета с прошлым и документальной драме, мощный толчок последующему развитию театра как в области социально-критической драматургии («неонатурализм»), так и в области новых – зачастую радикально – сценических форм. Оценивая эту эпоху общественно-критического театра, известный критик, а одно время и интендант *Schauspiel Frankfurt* в его едва ли не самую радикальную пору (1985–1989) Гюнтер Рюле резюмировал: «Выпестованное Брехтом и все тем же Пискатором поколение драматургов обращает критические вопросы в адрес новой реставрации. Оно остро ощущает вытесняемые проблемы, поднимает вопрос вины за уничтожение евреев, вмешивается в процесс образования политического сознания, представляет на суд общества вытесненные из сознания пласты. Этот критический документальный театр в 1968 году, запечатлевшемся в европейском сознании от Праги до Парижа как

подобие революционного 1848-го, был назван Петером Вайсом “составной частью общественной жизни”<sup>15</sup>. Он дал также определение «принципа критики»: «1. Как критики сокрытия определенных фактов (Что от нас утаили? Каким кругам пойдет на пользу, если определенные социальные явления затушеваются, модифицируются, идеализируются?); 2. Как критики фальсификации действительности (Почему из всеобщего сознания исключаются историческая личность, политическое или духовное достижение?); 3. Как критики лжи (Каковы воздействия исторического обмана? Как изображается ситуация, построенная на лжи?)»<sup>16</sup>.

И здесь, в конце нашего описания среды и обстоятельств, питавших умы и сердца немецких «рассерженных», мы должны солидаризироваться с полным глубокого смысла замечанием одного из современников отображаемых событий, что «важнее всяческих перетасовок интендантов стало основание одного театра, когда Петер Штайн и группа его актеров решили обосноваться в здании *Schaubühne am Halleschen Ufer* в берлинском районе Кройцберг»<sup>17</sup>. В течение всего лишь нескольких сезонов Западный Берлин стал местом паломничества деятелей театра со всего мира. Спустя десять лет с момента основания нового коллектива ему будут даны высшие оценки как первому театру республики. «После Второй мировой войны лишь брехтовский *Theater am Schiffbauerdamm* – пока Брехт лично руководил им – обладал мощным влиянием на развитие театральной практики, сравнимым с влиянием *Schaubühne am Halleschen Ufer*», – писал автор единственной пока в Германии монографии о штайновском театре Петер Иден, отмечавший также следующее: «Это влияние можно проследить повсюду, и не только на немецкий театр. Оно затрагивает концепцию работы с драматургией, оно способствовало формированию многих важнейших режиссеров и актеров европейской сцены из поколения нынешних тридцати-сорокалетних, находящихся сегодня в самой гуще театральной жизни; без этого влияния невозможно себе представить историю новейшей сценографии как развитие от сценической картины к понятию пространства»<sup>18</sup>.

На этом месте нам, пожалуй, следовало бы и остановиться, дабы – в следующей части статьи – пристальней взглянуть в фигуру начинающего тогда режиссера Петера Штайна, прочно вплетенного в картину сотрясавших аденауэровскую республику общественных бурь и стоявшего на пороге важнейшего шага в своей художественной биографии.

*(Продолжение читайте в следующем номере журнала)*

- <sup>1</sup> *Kortner F.* Aller Tage Abend. München: DTV, 1969. S. 5, 10.
- <sup>2</sup> *Ibidem.* S. 357.
- <sup>3</sup> Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker. Hrsg. von Sucher C.B. München: DTV, 1955. S. 399.
- <sup>4</sup> Zit in: *Daiber H.* Deutsches Theater seit 1945. Stuttgart: Reclam, 1979. S. 9.
- <sup>5</sup> Zit in: *Ibidem.* S. 9.
- <sup>6</sup> *Макарова Г.В.* Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ 1949–1984 гг. М.: Наука, 1986. С. 4. Примечание – заметим, что историю театрального искусства ФРГ того же периода, которого будем касаться и мы, Макарова, автор единственного пока в России (и весьма добротного) труда по истории театра указанного периода, рассматривает как историю борьбы «прогрессивных» и «реакционных» тенденций. Примерно так же подходил к анализу западногерманской драмы и автор этой работы в своей диссертации «Драматургия общественно-критического направления Федеративной Республики Германии 50-х – первой половины 60-х годов» (Москва, 1978). Эта концепция, обусловленная господством в СССР марксистской идеологии и социологии, сегодня, мягко говоря, устарела и не может быть применена к анализу процессов сосуществования, соперничества или борьбы различных направлений в западном искусстве. Ведь сплошь и рядом встречались и встречаются художники, в творчестве которых в некоторые периоды их жизни доминируют различные, порой взаимоисключающие векторы идейного развития. Возьмем, к примеру, резкий поворот в идейной позиции Мартина Вальзера, создавшего лучшие образцы драмы «преодоления прошлого», критики реставрационного мышления («Черный лебедь», 1964), а в начале 90-х заявившего о «нормализации» немецкой нации и потребовавшего отказаться от излишнего самокопания и самобичевания. Конечно, от теории прогресса и регресса в развитии человеческого общества никто еще не отказывался, и никто ее еще не опровергнул. Но при анализе явлений художественного круга разумнее оперировать категориями не идеологически-политического толка, а онтологическими и театрально-антропологическими.
- <sup>7</sup> *Daiber H.* Op. cit. S. 276.
- <sup>8</sup> Примечание – имя Йеринга прочно вписано в историю немецкой сцены хотя бы уже потому, что он рано распознал драматургическое дарование Бертольта Брехта, Эрнста Барлаха и Арнольта Броннена, протезировал того же молодого Фрица Кортнера, первого постанов-

щика «Трехгрошовой оперы» Эриха Энгеля, создателя «политического театра» Эрвина Пискагора.

<sup>9</sup> Theater 1967. Velber: Friedrich Verlag. S. 46.

<sup>10</sup> *Daiber H.* Op. cit. S. 278.

<sup>11</sup> Redaktionsbemerkung. Jahresheft Theater 1971; Velber: Friedrich Verlag, 1971. S. 41.

<sup>12</sup> *Fischer-Lichte E.* Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1993. S. 393.

<sup>13</sup> *Theater heute*, April 1968. №4. S. 24.

<sup>14</sup> Zit. nach: *Daiber H.* Op. cit. S. 281.

<sup>15</sup> *Weiss P.* Notizen zum dokumentarischen Theater. // *Theater heute*, 1968. №3. S. 32.

<sup>16</sup> *Rühle G.* Die fortschrittliche Revision – Die Bühne als Schauplatz der Kritik. Vortrag in Florenz, Mai 1981. // Günther Rühle. Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. S. 46–47. Примечание – Рюле имел здесь в виду «Заметки о документальном театре Вайса», опубликованные впервые в журнале «Театер Хойте»: *Weiss P.* Notizen zum dokumentarischen Theater. // *Theater heute*, 1968. №3.

<sup>17</sup> *Michaelis R.* Von den Barikaden in den Elfenbeinturm. Aufbruch, Leerlauf, Stillstand: Die undeutliche Jahre Schauspiel in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1967 und 1982. // *Theater heute*, 1967–1982. Hrsg. Von M.Linke. Berlin: Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V., Band 2. 1983. S. 12.

<sup>18</sup> *Iden P.* Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. S. 15.

## Шекспир в Швеции

**Шекспира начали осваивать в Швеции довольно поздно, в середине XIX в. Правда, отрывки из его пьес и упрощенные театральные адаптации появлялись на сценических площадках значительно раньше. Самыми популярными у зрителей сразу сделались эпизоды из «Макбета». Их привозили бродячие английские труппы. По преимуществу, актеры выбирали для исполнения выигрышные монологи или динамичные короткие сценки. Однако до афористичного пророчества Георга Брандеса – «Не успели похоронить Шекспира, как он снова поднялся», – Швеция XVII в. еще не дотягивала (для сравнения – в России «Гамлет» в переводе Сумарокова появился в 1748 г.).**

Все попытки священнослужителя из Лунда Юхана Тумандера приблизить к шведам английского гения, начав в 1825 г. перевод нескольких пьес по первоисточнику, успехом не увенчались. С трудом выпущенные Тумандером сборники спроса не имели. Больше других сокрушался по поводу неудачи друг Тумандера – великий поэт-романтик Юхан Лув Альмквист (1793–1866), первым в Швеции оценивший шекспировскую гениальность. Разносторонне одаренный поэт, прозаик, музыкант, Альмквист легко подхватывает формулу о мире-театре, разъясняя на свой лад: «В мировой поэзии каждому из нас уготована роль Ромео или Фальстафа». Зная английский, Альмквист приобрел сочинения Шекспира в подлиннике и занялся переводом на шведский, да так увлекся, что растрепавшиеся тома вскоре пришлось отдать в переплет, подписав каждый из них. А переплетных дел мастер, со своей стороны, оставил в подтверждение выполненной работы соответствующий знак-клеймо. В результате сложных перипетий в жизни самого Альмквиста, ему пришлось на длительное время покинуть Швецию, а книги из его библиотеки с его личными пометками 1815–1817 гг. были переданы в *Nordiska museet*, сделавшись одной из бесценных достопримечательностей национального хранилища.

Настоящий прорыв в освоении Шекспира произошел в середине XIX в. (1847–51 гг.) и связан с именем выдающегося ученого-лингвиста, профессора Лундского университета Карла Августа Хагберга (1810–1864). Переводы Хагберга долгое время оставались эталонным и единственным источником приобщения шведского читателя (и зрителя) к Шекспиру. Ценность вклада Хагберга в шведское шекспироведение как переводчика-интерпретатора и лингвиста сохраняет и поныне свою уникальную значимость.

Не меньшим, чем Альмквист, почитателем Шекспира становится Август Стриндберг, сумевший по достоинству оценить и вклад Хагберга. Глубокое вчитывание в Шекспира прошло через все периоды творческой активности писателя. Молодой Стриндберг ловил свое отражение в Гамлете, зрелый – окончательно идентифицировал себя с его автором. Переводы Хагберга были у него под рукой, когда он приступил к работе над драмами из шведской истории, начиная с «Мейстера Улофа». Будучи сам выдающимся полиглотом-лингвистом и видя в Шекспире, в первую очередь, автора театральных текстов, он при любом случае (по преимуществу в переписке) выносил безоговорочный вердикт прочитанному, расставлял оценки или делился своими сомнениями, строго

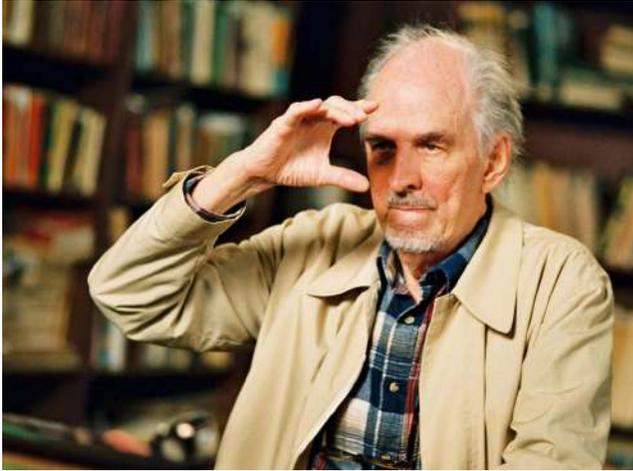
опираясь на первоисточник. Категорически не приняв большинство шекспировских комедий (к примеру, в «Укрощении строптивой» не обнаружив ничего, кроме «цирка, фальши, безвкусицы, нарочитости»), он, так же не стесняясь в выражениях, бесцеремонно и категорично отверг и сборник шекспировских «Сонетов» (работа английского исследователя Инги-Стины Юбэнк «Шекспир и Стриндберг: влияние как осеменение» (термин из словаря самого Стриндберга) один из лучших источников для освоения глубины означенной проблемы)<sup>1</sup>. А темные места озадачившей его «Зимней сказки» Стриндберг попытался понять как художник. Назвав две пьесы («Сказку» и «Цимбелина») ужасающими, он признавался, что наткнулся в них на нечто необъяснимое, но автор (Шекспир) нашел стержень, на который сумел все эти разрозненные неясности нанизать.

Влияние Шекспира на Альмквиста и Стриндберга, от которого великие писатели никогда не отмежевывались, без сомнения, оказывалось в поле размышлений Ингмара Бергмана. Позднее освоение шекспировских трагедий (с оглядкой на мировой опыт, от которого Бергман скорее оттолкнулся) не стало препятствием – скорее, стимулом для первооткрытий Мастера.

## Бергман и Шекспир

«Зимняя сказка», с детства занимавшая воображение будущего режиссера, завершала в 1994 г. шекспировский цикл Бергмана на сцене театра *Dramaten*. А первые опыты освоения английского драматурга относятся к раннему, начальному, полу-ученическому этапу театральных экспериментов режиссера в любительских труппах. В Гельсингфорсе он ставит «Венецианского купца» (сценический дебют начинающего Эрланда Юсефсона в роли Антонио) и «Сон в летнюю ночь» с коллективом молодых исполнителей – студентов театральной школы. Но сам Бергман называет эти работы несамостоятельными, и отсчет настоящей шекспирианы ведет от последнего варианта «Макбета».

На протяжении 40-х гг. (1940, 1946, 1948), т.е. в военный и послевоенный период истории, режиссер трижды обращается к этой трагедии. В одном из спектаклей он сам отваживается выйти на сцену в роли короля Дункана. Антифашистский и антитоталитарный пафос его спектаклей удачно корреспондировал с высоким градусом увлеченности театром как таковым и совпадал со стремлением молодого режиссера выразить на подмостках отношение к событиям мирового масштаба.



Ингмар Бергман

Не частый, но и не единственный случай откровенной политизированной вовлеченности в интерпретацию классического текста.

Для Бергмана его высказывание было важно вдвойне. Незадолго до начала военных действий он оказался под идеологическим давлением своих пронацистски настроенных сверстников и их наставников. В письмах из Германии, где он жил некоторое время, Бергман подробно рисует поразившие его картины фашистской пропаганды. Внешний блеск нацистской атрибутики явно слепит глаза юноше (он этого не скрывает), затмевая мрак и ужас надвигающейся всемирной катастрофы. Дотошные биографы пытаются доказать, что Бергман нарочно изменил дату своего пребывания в Веймаре с 1936 на 1934, убавив, тем самым, на два года и собственный возраст – одурманенность злом, позволительная 16-летнему юнцу, едва ли допустима для взрослого юноши. А с первых же дней войны его отношение к фашизму резко меняется.

В 1940 г. трагедия Шекспира, кажется, отвечает на многие вопросы, задаваемые человечеством. Бергман интерпретирует «Макбета» как «антинацистскую драму», в центре которой – «беспощадная схватка с убийцей и военным преступником»<sup>2</sup>. В спектакле с открыто заявленной позицией режиссер видит выполнение гражданской миссии равно своей и начинающих актеров. Бергман добивается отсрочки для молодых актеров-призывников. «Неужели какому-то Гитлеру удастся



«Король Лир». Сцена из спектакля.  
*Dramaten*. 1984

помешать моей премьере?» – иронизирует Бергман. Помешать, действительно, не удалось.

В 50–60-е гг. Бергман, как может показаться, частично отходит от театра. Режиссер активно завоевывает экран, реализуя себя в кинематографе. В 70-м ставит «Двенадцатую ночь» – спектакль, в котором, по словам А.В. Бартошевича, «легко было узнать Бергмана–кинорежиссера. Тот же бесстрашный психологизм <...>, та же скандинавская сдержанность»<sup>3</sup>. Известный шекспировед уловил мудрую простоту режиссерского почерка сродни недавнему шедевру Бергмана – «Земляничной поляне».

Вернувшись в начале 80-х из вынужденной «эмиграции», Бергман, после глубоких раздумий, берется с перерывом в два года за работу над величайшими произведениями мировой сцены – «Королем Лиром» (1984) и «Гамлетом» (1986). Последний раз «Короля Лира» ставили в Швеции в 1929 г. в классическом переводе Хагберга. Бергман заказывает новый перевод известным литераторам Бритт Хальквист и Клаесу Шаару. Его «Лир» должен прозвучать на современном шведском языке, сохраняя смысловое и мелодическое полнозвучие первоисточника.

В день премьеры «Лира» Бергман появился в Драматене в самый последний момент. Он не мог надыхаться воздухом вечернего Стокгольма, обходя свои любимые места. Он заново обживал после разлуки



Ярл Кулле – Лир (справа).  
«Король Лир».  
*Dramaten*. 1984

свое «королевство», с волнением ожидая зрительской реакции. Окончание спектакля сопровождалось беспрецедентным ликованием зала. Десятиминутная стоячая овация, слова Ярла Кулле (исполнителя роли Лира) – «Добро пожаловать домой» – все в этот вечер рифмовалось с восстановленной справедливостью в отношении самого режиссера, добытой, по счастью, не такой трагической, как у Шекспира, ценой.

«Король Лир» Бергмана нес на себе груз тяжелых личных испытаний и мрачной рефлексии недавнего изгнанника. Главная тема – насилие и бесправие, сопровождающееся попранием и унижением человеческого достоинства, разгулом проснувшейся разнузданной вседозволенности. Хрупкое пограничье между добром и злом, заложенное в человеческой природе, открыло Бергману свое неприглядное подполье. Он искал и находил его едва ли не в каждом персонаже.

Запечатленный образ дегуманизации человека сохранила фронтальная мизансцена. Эдмунд и герцог Олбани, с кубками в руках, оказавшиеся между Реганой и Гонерильей, сидят верхом на поверженных придворных-«дзанны». Кто они? Враги или рассчитывающие на победу соперники? Важно не это. Они равны в циничном и безжалостном празднестве попрания нижестоящих. От этой мизансцены выпрямляется путь к вызвавшему множество разночтений финалу. Поскольку Бергман, как всегда, внес в пьесу значительные коррективы, зрители в дополнение



И. Бергман с участниками спектакля «Двенадцатая ночь». Стокгольм, *Dramaten*. 1975

к программке получали полный сценический вариант нового перевода трагедии. Но финальной, заключительной мизансцены в нем не было – словесный эквивалент немого противостояния в тексте отсутствовал.

Когда траурный церемониал (похороны Лира и Корделии) завершился, свет падал на корону Лира – куда более осязаемо притягательный символ власти, нежели расчерченная под ногами и давно «затопанная» карта некоей условной страны (Бергман поначалу убеждал сценографа Пальмшерна-Вайс изобразить контур острова Форе), с которой начиналось не сулящее тревог действие. Сцена раздела королевства, красочно описанная В. Силюнасом, шла «среди гомона, смеха, шуток и танцев», в атмосфере изысканно безупречного эстетического совершенства во всем – от декора до костюмов<sup>4</sup>. Критику недаром вспоминается всепоглощающая «жажда прекрасного» – альфа и омега эстетического кредо знатока и тонкого ценителя Шекспира Уолтера Пейтера<sup>5</sup>. Правда, у бергмановского эстетизма своя изнанка – одетые в черное, вооруженные до зубов латники с пиками наготове. Хотя они безмолвствуют, их пики отбивают зловещую дробь, словно предрекая неизбежное.

Но пока перед нами – старая добрая Англия, и добродушно настроенный великолепный Ярл Кулле, весь в переливах пурпура, готов, кажется, сыграть своего мифологизированного предшественника – справедливого и великодушного Короля Артура, которому, как мы помним, «все равно любезны». От Короля Артура к Королю Лиру – длинный, безрадостный путь.

И вот теперь, в финале, завязался последний узел бесчинств и злодеяний. Эдмунд убит, а омытая кровью корона вновь приковала к себе взгляды недавних союзников – Эдгара и герцога Олбани. И они молча вытаскивают из ножен мечи.

Подтверждение неизбежности апокалиптического исхода Бергман нашел на страницах капитального труда Георга Брандеса, долгое время остававшегося самым влиятельным источником европейского шекспироведения на рубеже веков. Современная критика писала, что пугающая неприглядность конца – расплата за эгоистическое любование собой на подмостках истории, предупреждение о том, что распоясавшееся зло – сила, грозящая обрушиться на все живое.

Могучий театральный инстинкт не позволил Бергману покинуть театральные подмостки, не поставив главную трагедию всех времен «в меняющемся мире». «Гамлета» он называл одним из своих лучших спектаклей – самым выстроенным, напряженным и «разгневанным» (еще одна после «Мизантропа» неприкрытая аллюзия на драму Дж. Осборна «Оглянись во гневе»).

В исполнителе главной роли Петере Стормаре режиссер находит черты себя самого в юности. Неизжитая бергмановская «слабость» – отыскивать в актерах своих альтер эго, чтобы с одними дойти до конца, как с единомышленниками (Макс фон Сюдов, Эрланд Юсефсон, Андерс Эк), с другими – шумно разойтись, как с Торстеном Флинком.

Черные очки, как маска, позволяющая, спрятав себя, зорче и острее видеть других, сила затаенной мысли, угрюмое молчание и беспомощность в поступках – такого датского принца Бергман представил миру. География гастролей театра *Dramaten* с «Гамлетом» и «Фрекен Жюли» всеохватна – бергмановские спектакли впервые попадают даже в Россию.

Тема смерти, свершившейся или неизбежно надвигающейся, – главная в этом спектакле. Название одной из рецензий – «На “Гамлете” лежит бергмановская печать» – напрямую отсылает к «Седьмой печати». Шахматную партию, как видится рецензенту, разыгрывают Призрак (Смерть) с обреченным на гибель Рыцарем–Гамлетом. Шахматная игра – один из главных образов поэтики Бергмана, постоянная метафора, проходящая через многие его произведения. В 2000 г. в США выходит сборник *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film*. На обложке сборника изображены Стриндберг и Виктор Шёстрем, которые ведут партию за шахматной доской. Дочь Ингмара Бергмана Линн Ульман,



Макс фон Сюдов – Рыцарь, Бенгт Экерут – Смерть.  
Кадр из фильма «Седьмая печать»

комментируя обложку, сказала: «Мой отец всю жизнь играл в шахматы со Стриндбергом»<sup>6</sup>.

Под оглушительную музыку датского рока появляется затянутое в черную кожаную амуницию войско Фортинбраса, ему придется только доделать начатое предшественниками – смести все со своего пути.

## Лирическое отступление

Неслыханное везение! Я смотрела бергмановского «Гамлета» в Москве в обществе главного отечественного шекспиrowеда А.А. Аникста. Старинный друг нашей семьи, он по телефону пригласил меня выехать в срочном порядке. Евгения Федоровна (жена) сильно простудилась, и он дарит мне ее билет. Не помню, каким поездом ехала, но накануне лихо-радочно перечитывала «Гамлета» по-английски. Аникст-то наверняка знает его наизусть. По наивности я была уверена, что со сцены будет звучать английский текст. Забыла, что это не Брук.

...Неожиданные, причудливые, вневременные костюмы и пустое пространство сцены я восприняла как дань современности, но беспяфосно прочитанный монолог «Быть или не быть» (его мы учили на занятиях в подлиннике с голоса Пола Скофилда) смутил, кажется, не только меня, но и самого «гамлетоведа». Но, оказывается, не для этого монолога-взрыва, монолога-всплеска собирал силы Гамлет. Свой главный

приговор себе – «О, что за дрянь я, что за жалкий раб» – Гамлет, не таясь, выносит на суд бродячих актеров. Только с ними он готов говорить о самом сокровенном, ради них он отрекается от разъедающей душу немоты. Только от них ждет поддержки и понимания. В душе актер и режиссер, он говорит с ними на одном языке. Его монолог – это исповедь и одновременно почти режиссерский конспект происходящего: «Что ему Гекуба». Прочтя монолог, Стормаре–Гамлет едва не теряет сознание. Аникст смотрит на меня торжествующе. Он готов аплодировать хмурому «верзиле» (Петер Стормаре немислимо высокого роста) в черных очках...

А Офелия? Отчего она все время на сцене? Гамлет не успел наговориться с ней живой, и она осталась навсегда рядом, чтобы дослушать его и наблюдать, ничего не выпуская из вида? Или она – видение, о котором он не может забыть? На сцене она, хоть и малая, часть его совести. Оттого она рядом. Разлученных не разлучают.

А Отец в каком-то балахоне вроде ночной рубахи? Разве это был Призрак, а не послеобеденный сон? А Клавдий с бутылкой в руках? Пьет или уже опохмеляется? Пьяный пир мертвецов только начинается.

Вопросов много, но я стесняюсь их задавать мэтру. Аникст провожает меня до метро. Я уезжаю ночным поездом. «Вы будете об этом писать?» Мой вопрос – чистая риторика. «Пожалуйста, сообщите, чтобы я не пропустила. Я не все поняла». Аникст качает головой и лукаво улыбается. «Пусть пишут молодые. Они Вам все объяснят».

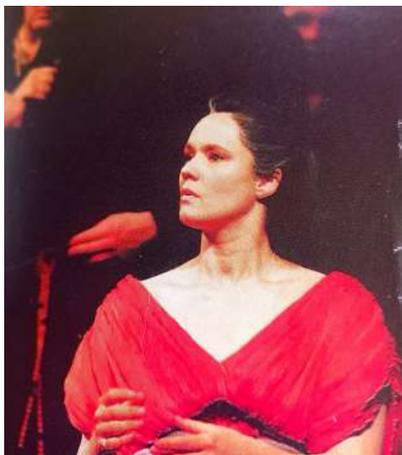
### «Зимняя сказка»

Середина 90-х, итоговое для Бергмана время – «Зимняя сказка»... Каждый спектакль Королевского театра *Dramaten* начинается с программки. И для «Зимней сказки» она – особая. Не просто информирует перечнем исполнителей, но увлекает сочными живописными иллюстрациями, помогая будущим рецензентам точно отобранными мизансценами и просвещая любознательного зрителя. Собранные под строгой обложкой с привычным логотипом тексты интригуют, мистифицируют, вовлекают в затеянную Бергманом театральную игру. Поясняя и дублируя происходящее на сцене, этот параллельный театр задуман самим режиссером, выпустившим на волю свою неумную страсть к сочинительству. Один из текстов подписан его именем, вернее, дается в его переводе. Но он ничего не проясняет, скорее, еще больше запутывает читателя. Вы уйдете из театра, так до конца и не поняв, зачем вас ознакомили

с письмом некоего Хуго Валленштраля, профессора из Галле и знатока творчества немецкого писателя Иереми Готхельфа (псевдоним Альберта Бициуса). Что вам за дело до научного труда «О происхождении известняка в Эстонии» – не за этим же вы пришли в театр? И с какой целью в этот научный труд оказалась вложенной изящная афиша спектакля «Зимняя сказка» более чем столетней давности? Неужто только затем, чтобы узнать, что в этом самодеятельном представлении в скромной роли Диона участвовал сам Юхан Лув Альмквист? Или увидеть имя Ричарда Фурумо, одного из сквозных героев Альмквиста, в задуманном спектакле выступившего в роли распорядителя увеселений.

Впрочем, здесь же пояснения Альмквиста. Оказывается, этот стародавний спектакль устраивался в Охотничьем замке для развлечения публики в день рождения Ульрики-Софии Левеншерн. Восемь представителей (включая Ульрику) одного из старинных дворянских родов приняли участие в доморощенном спектакле наряду с самим Альмквистом. Диалог братьев Хенрика и Франса Левеншерна о замысле представления (Франс сыграет в нем принца Флоризеля) на языке XX в. назывался бы режиссерской экспликацией, извлеченной из повести самого Альмквиста «Охотничий замок».

Братья Левеншерна разъясняют зрителям, что предстоящее зрелище в специально оборудованном театре их отец хотел назвать *Songes* («Сны»). Для каждой пьесы выбирается одна-единственная короткая и завершенная ситуация, внятно изложенная и пластически выразительная, но никакой аллегории не подразумевающая и этим отличающаяся от близких по жанру средневековых мистерий и моралите. Мы, зрители, сидим по одну сторону от занавеса, а по другую разыгрывается сон. Но и на сцене тоже занавес – прозрачный тюль, превращающий происходящее не то в затуманенную явь, не то в зыбкую грезу. За этим тюлем будет происходить нечто сказочное, почти фантастическое, но слегка размытое и нечеткое, как бывает во сне. Таким литературным маневром, переводом «Зимней сказки» на поэтический язык Альмквиста с вкраплением множества его стихотворений, Бергман создает шведский колорит, почти приближая к своего рода «игре снов». «Зимняя сказка» буквально «прошита» поэзией Альмквиста, причем отобраны наиболее мрачно-безысходные из его стихотворений: «Моя галера», «Могила», «Конец света», создающие определенный контрапункт (Бергман ставит «Зимнюю сказку» в новом переводе своих современников – Брит Хальквист и Клаеса Шаара).



Пернилла Аугуст – Гермиона.  
«Зимняя сказка». *Dramaten*. 1994

А может, это приметы пресловутого многоавторства (*multiauthorship*) – термина, свободно манифестируемого у шведских критиков и связанного, в первую очередь, со стилистической своеобычностью Бергмана. Синтез разнородных элементов, заимствованных из других искусств (живописи, музыки, кинематографа), – трактуется как частичное авторское участие. Так, крупнейший театровед Биргитта Стевне обнаружила в бергмановских «Привидениях» влияние Стриндберга и Эдварда Мунка, приправленное элементом мистификации (как и в «Зимней сказке») в духе самого Бергмана. На столе Фру Алвинг лежит книга «Современные женщины», написанная некоей Мален Дитрихсон (своего рода заигрывание с Марлен Дитрих). Этот вымышленный автор – недалекий родственник профессора Валленштраля, чье письмо в переводе Бергмана нам уже знакомо.

Разумеется, в «Зимней сказке» не будет никаких примет ни Сицилии, ни Богемии (от которой отплывают корабли), как в «Двенадцатой ночи» не было никакой Иллирии. Все те же балтийские ветры (воспользуюсь метафорой А. Бартошевича), разносящие по миру, в числе прочего, и семена бергмановской театральности. Его вездесущего «театра в театре».

Бергман «воскрешает» спектакль, который устраивался якобы в честь 19-летия принцессы Ульрики-Софии, пришедшегося на Рождество. Звучат знакомые зрителям мелодии. Автор музыки и слов – все тот же Альмквист. Бергман интегрирует в действие публику – нас, сидящих в зале, и тех, что стали гостями Охотничьего замка, то есть актеров.

Они займут места в первом ряду, чтобы подняться на сцену и сделаться полноправными участниками происходящего.

Зрители XIX в. одеты в костюмы эпохи модерн, когда возводилось здание театра *Dramaten*. Элегантная декорация Л. Мерка воспроизводит фрагменты золотых колонн театрального фойе и элемент фрески, украшающей потолок. Бергман подвластен ностальгии. Впервые его привели в театр в 1928 г., режиссер запомнил ряд и номер кресла. В часы затишья, между репетицией и спектаклем, – рассказывает Бергман, – он спускается в зал и садится в это кресло, чтобы вспоминать. Время происходящих на сцене событий и время его воспоминаний – синтетическое театральное время. Бергмановский *teatrum mundi*. Время-Хронос (одно из действующих лиц пьесы) в облике немолодой дамы все время на сцене. На губах – таинственная джокондовская улыбка, в руках – часы с четко читаемым циферблатом. Это Время – судьба, защитник живых.

Идиллия первого действия – любовь, дружба, гостеприимство – кружево пластической выразительности. Для исследования человеческих отношений Бергман превращается в утонченного хореографа (его хореографический инструментарий – предмет специального изучения в современном бергмановедении).

На авансцене появляются дети в масках трагедии и комедии, выкатывают диван – он станет главным местом действия. Гермiona (Пернилла Аугуст), Леонт (Бурье Альстедт) и Поликсен (Кристер Хенрикссон), произнося шекспировский текст, сопровождают слова пантомимой, а произнесенные таким же способом договаривают.

Пернилла Аугуст и Бурье Альстедт – школа Бергмана, его особая психологическая выучка. Они давно «породнены» с мастером ролями последних лет. П. Аугуст несколько раз играла мать Бергмана. Хотел этого режиссер или нет, но в «Зимней сказке» приглушенно звучат голоса автобиографических персонажей «Благих намерений» и «Исповедальных бесед». Сумеречные родительские тени довлеют над режиссером, и он находит все новые и новые трансформации мучивших его когда-то болезненных детских испытаний.

Вся вторая половина действия у режиссера распадается на полукарнавальную картину сельского праздника (праздник стрижки овец), пейзажных забав, песен, танцев, проделок Автолика под его же незатейливые куплеты (слова и музыка Альмквиста) и неумолимо приближающееся узнавание правды о происхождении возлюбленной Флоризеля – Утраты. Правды, которая поначалу низвергнет влюбленных



Биби Андерссон – Паулина.  
«Зимняя сказка».  
Стокгольм, *Dramaten*. 1994

в пучину отчаяния, а затем вселит надежду. И, наконец, узнавания правды о судьбе приговоренной к смерти Гермियोны...

Но Леонт у Бергмана не поднялся до трагических вершин, и «Зимняя сказка» не стала трагедией. Несколько обескураженные шведские критики, в целом благожелательно встретившие спектакль, ищут бергмановское у Бергмана. Сравнивают с «Фанни и Александром» (юный Мамиллий с его тонким душевным строем, действительно, архетип мальчика, играющего в кукольный театр), а заодно и с «Волшебной флейтой» («Жива ли Памина?»).

Любое из сравнений вскрывает связь более глубокую. Главный герой всех этих сюжетов – Театр, и критики единодушны в определении жанра. «Зимняя сказка» – метатеатр, вольно соединивший классику, барокко и авангард.

- <sup>1</sup> *Inga Stina Ewbank. Shakespeare and Strindberg/Influence as Insemination. From Shakespearen Continuities. London, 1997.*
- <sup>2</sup> *Lise-Lone Marker and Frederik Marker. Ingmar Bergman. Four decades in the theatre. Cambridge. UNIV.PRESS, 1982. С. 33.*
- <sup>3</sup> *Бартошевич А.В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 84.*
- <sup>4</sup> *Силюнас В. Лир и другие // Театр, 1986. № 5. С.175.*
- <sup>5</sup> *Там же. С.174.*
- <sup>6</sup> *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film /Essays in honor of Birgitta Steeve. DreamPlay Press Northwest Seattle, 2000. С. XIII.*

Ольга Егошина

## **«У меня родился сын, которому дано имя Мхат...»**

**Автор письма продолжает: «Я полагаю, что это первый гражданин СССР, который носит имя, данное ему в честь Московского Художественного Академического театра, а потому мне кажется, что Музеем будет интересно поместить его карточку в своих коллекциях. Прилагаю копию его метрического свидетельства; второй экземпляр карточки очень прошу Вас передать Константину Сергеевичу и вместе передать ему мой большой сердечный привет»<sup>1</sup>.**

Автор – Владимир Карпов, сын известного режиссера и драматурга Евтихия Карпова, до революции артиста Театра Литературно-художественного общества. Письмо написано в октябре 1932 г. Четыре года спустя Владимир Карпов, работавший в то время в Русском драматическом театре в Ашхабаде, был арестован по статье 58-10 УК РСФСР (за пропаганду или агитацию, содержащие призыв к свержению, подрыву или ослаблению советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений). 11 марта 1938 г. он был расстрелян на Руднике (Воркута) Коми АССР.

Судьба мальчика по имени Мхат неизвестна. Стилистика письма и реалии жизни его автора типичны для того двадцатилетнего исторического промежутка, который представлен в третьем томе «Писем в Художественный театр. 1929–1948».

С конца 1928 г. начинается новый отсчет жизни Художественного театра. Болезнь К.С. Станиславского, перенесшего тяжелый сердечный приступ на юбилейном вечере, навсегда положила конец его актерской деятельности и во многом ограничила как режиссера-постановщика. Он продолжает разрабатывать режиссерские экспликации, репетирует с артистами в собственной квартире в Леонтьевском переулке, принимает там же многообразных посетителей, но практически не появляется в стенах созданного им театра, сосредоточившись на разработке своей системы актерского творчества.

В «Смерти Вазир-Мухтара» Юрий Тынянов так определил насильственную смену исторической парадигмы: «Кровь века переместилась». Можно сказать, что юбилейный вечер и болезнь Станиславского стали триггером, запустившим процессы «перемещения крови» Художественного театра. Новая глава истории МХАТа совпала с новым этапом истории страны. В выстраиваемой Советской властью художественной иерархии МХАТу отводилось почетное место первого театра Страны Советов. В январе 1932 г. официальное наименование Московский Художественный академический театр дополнила аббревиатура «СССР»; в сентябре того же года театру было присвоено имя Максима Горького. Новый статус налагал свои обязательства.

«Огромные сдвиги, происходящие во всех областях строительства нашей родины, новые люди, новый быт, зарождающаяся новая человеческая цивилизация заставляют меня, одного из старейших представителей театра, искренно преданного искусству, волноваться его судьбой. Наш театр может и должен стать самым передовым театром

нашей страны в сценическом отображении всей полноты внутренней духовной жизни рабочего человека, ставшего хозяином земли», – пишет К.С. Станиславский в письме к И.В. Сталину и далее подчеркивает: «МХАТ же должен быть превращен в вышку театрального искусства»<sup>2</sup>.

Прежде всего изменения коснулись репертуарной политики. «Театр существует для драматической литературы», – таково кредо Художественного театра с первых дней существования. Выбор автора для него был делом особой важности и значения. С конца двадцатых в афише появляются авторы и пьесы ранее непредставимые. Тема хлебных продразверсток в деревне и борьбы с кулаками – центральная в спектакле «Хлеб» по пьесе Владимира Киршона, главного рапповца и одного из самых влиятельных врагов Художественного театра в двадцатые годы. Близкий к одному из идеологов террора – наркому Генриху Ягоде – Владимир Киршон после его падения попадет в опалу. 13 мая 1937 г. он будет исключен из партии; 29 августа 1937-го – арестован. Обвинен в участии в контрреволюционной террористической организации и приговорен к расстрелу. Приговор приведен в исполнение 28 июля 1938 г. (в 1955-м Киршон реабилитирован посмертно).

Поставленный рядом «Страх» Александра Афиногенова, второго лидера РАПП, рассказывал о партийных «чистках» в среде ученых. Историк МХТ И.Н. Соловьева напишет с горестным недоумением: «Мхатовцам недалеко было ходить, чтобы знать реальность, стоящую за пьесой “Страх”, прототипы тех ученых, кого там арестовывают. Склонились ли они к тому, чтобы верить чужим идеям больше, чем своим глазам и эмоциям?»<sup>3</sup> Со сцены Художественного театра старая большевичка Клара в своем монологе под занавес предупреждала: «Готовьтесь к новым вылазкам классового врага и бейте по ним со всей силой!»

Тема «врагов» разворачивалась и становилась основной и центральной. Репетируя в 1935 г. спектакль «Враги» по М. Горькому, Немирович-Данченко определяет: зерно пьесы – в ее названии. В статье 1940 г. он пишет: «Одно из самых ярких и легко понимаемых “зерен” спектакля – “Враги” Горького. Зерно крепко, четко, уже в самом названии пьесы. С одной стороны – рабочий класс; с другой стороны – помещики, фабриканты, эксплуататоры»<sup>4</sup>.

На перипетии пьесы главный театр страны смотрел глазами людей, твердо усвоивших главный лозунг 30-х гг., сформулированный самим Горьким: «Если враг не сдается – его уничтожают». П.А. Марков назвал постановку «Врагов» «своего рода сценическим манифестом социали-



«Страх». Московский Художественный академический театр.  
Сцена из спектакля. 1931

стического реализма»: «подлинный этапный спектакль, подводящий итоги долгим исканиям и открывающий просторы в будущее»<sup>5</sup>.

Перемены любимого театра, закрепленные в новом имени, принимали далеко не все его зрители. В архиве хранится письмо, в котором учительница Соколова, не проставившая своих инициалов и места жительства, обращается к Вл.И. Немировичу-Данченко: «Пишу от лица многих, очень многих, разбросанных по разным уголкам страны. Обсуждалось нами в кружке педагогов. Просьба к Вам. Нельзя ли похлопотать, чтобы Художественный театр носил также звание и Чехова. Вместе. Ведь для такого театра эта необычность возможна. Мы высоко ценим Горького, но еще выше – Чехова. Вообще как-то странно, неловко. Даже, простите, не говорите никому: учителя хотели писать Горькому о том, что у него не хватило такта отказаться от присвоения его имени МХАТу (ведь это же чеховский театр). Горький хорош и велик и много сделал для МХАТ, – а как же Чехов? Забыт? Но ведь можно вместе. Имени и того, и другого».

На письме имеется поверх текста пометка: «По распоряжению В.И. – без ответа». Обнадежить корреспондентку было нечем. Да и писать без расчета на «чужие глаза» в тридцатые годы было безрассудством.

Время, которое охватывает третий том писем, было самым тягостным в жизни нашей страны. Десятилетия репрессий, затронувших

практически каждую семью. Самая кровопролитная война в мировой истории. Сколько биографических справок по авторам писем во МХАТ заканчиваются словами «репрессирован», «расстрелян», «погиб». Иногда между датой отправки письма в театр и датой уничтожения его автора – несколько месяцев. В середине января еще всесильный нарком просвещения Андрей Сергеевич Бубнов телеграфирует во МХАТ директиву об участии макетов спектакля «Борис Годунов» в юбилейной пушкинской выставке, а через восемь месяцев он арестован и еще через год расстрелян (реабилитирован 14 декабря 1956 г.).

Доктор Лев Григорьевич Левин, консультант лечебно-санитарного управления Кремля, который годами был личным врачом В.И. Ленина, А.М. Горького, Ф.Э. Дзержинского, В.М. Молотова, Г.Г. Ягоды, В.Р. Менжинского и многих других деятелей партии и правительства, а также старейших актеров МХАТ, в мае 1937 г. поздравляет с Орденом Ленина И.М. Москвина. Семь месяцев спустя он арестован как участник контрреволюционного правотроцкистского заговора с целью устранения руководства страны (в частности убийства председателя ОГПУ СССР В.Р. Менжинского, первого заместителя председателя СНК и СТО СССР В.В. Куйбышева, писателя А.М. Горького). Расстрелян 15 марта 1938 г.; реабилитирован посмертно Верховным судом СССР в 1988-м.

Пишет Немировичу-Данченко после премьеры спектакля, разбирая огрехи в деталях великосветского быта в «Анне Карениной», морской офицер, потомок древнего украинского шляхетско-дворянского рода Михаил Сергеевич Рошаковский. После революции он эмигрировал в Норвегию, служил в судостроительной фирме, вернулся в 1925-м. Был арестован в 1928-м, потом амнистирован и освобожден. В 1937 г. арестован НКВД, осужден на пять лет заключения как социально-опасный элемент. Скончался в Карагандинском ИТЛ в 1938 г. (его характерный силуэт возникает в воспоминаниях Льва Разгона).

«Век-волкодав» кидался на плечи поэтов и военных, агрономов и врачей, ученых и колхозников, людей, стоящих у самых вершин власти, и вчерашних «работников органов». В авторах писем в Художественный театр по-прежнему – вся страна. Хотя можно заметить зияющие пустоты «упраздненных сословий»: нет больше писем от священников, купцов, крестьян. Но появляются письма от депутатов разных съездов, от райкомов и парткомов, от зимовщиков Амдермы, от комсомольцев и пионеров, от советских школьников и колхозников, от заводских цехов и воинских частей. Растет число коллективных писем, часто



«Враги». Московский Художественный академический театр.  
Сцена из спектакля. 1935

привязанных к юбилейным датам, к новым государственным наградам и званиям, которые актеры и режиссеры МХАТ получали достаточно регулярно. Премьеры в МХАТ становятся событиями, выходящими за пределы чисто театральной сферы. О постановке «Анны Карениной» в 1937 г. ТАСС сообщает как о деле государственной важности. Юбилеи ведущих артистов театра отмечает вся страна.

Статус «главных подмостков СССР» не оберегал театр от цензуры: в 1936-м после нескольких представлений был снят «Мольер» М. Булгакова, его автор покинул труппу Художественного театра и больше никогда не переступал его порог. Хотя связи с театром сохранялись. И после смерти драматурга его вдова продолжала переписку с Вл.И. Немировичем-Данченко и с В.И. Качаловым, считая их по-прежнему близкими людьми.

Статус не избавлял и от репрессий. Как отмечал историк Художественного театра А.М. Смелянский, «...в сложившейся системе жизни МХАТ был, конечно, “кругом первым”, актеров и режиссеров сажали очень редко. Однако уничтожая одного за другим мхатовских директоров, Сталин имел возможность показать остальным мхатовцам, сколь призрачно их благополучие (в 1937 году арестован и расстрелян М.П. Аркадьев, в 1940 расстрелян Я.О. Боярский)»<sup>6</sup>. В 1941-м был арестован



Зал МХАТа. Архитектор Ф. Шехтель

и сослан режиссер В.Г. Сахновский (возвращен после личного письма Вл.И. Немировича-Данченко Сталину).

Тем не менее для многих Художественный театр в тридцатые и сороковые оставался блаженным островом, театром, с которым связана большая часть жизни (или вся жизнь). В письмах этих лет все чаще повторяется как заклинание глагол «помню»: *помню* первые сезоны, постановки, давно из репертуара выпавшие, *помню* давние гастроли и ушедших артистов. Иногда кажется, что авторы писем стремятся уйти в спасительную сень любимого Театра, вспомнить «сукно, окаймляющее зал», чтобы не слышать подземного гула, который звучит все ближе. Авторы писем вспоминают, что значил Художественный театр в их жизни и как пароль «МХТ» помогал и помогает опознавать родственные души.

Вера Рауш в письме к О.Л. Книппер-Чеховой вспоминает, как она, медсестра на Первой мировой войне, оказалась под артиллерийским обстрелом немцев. Вместе с молодым врачом они не могли покинуть тяжелораненых, а огонь противника все ближе подходил к хутору, где размещался полевой госпиталь. Взрывы звучали все ближе. Надежды остаться в живых почти не осталось. И тогда врач вдруг спросил, бывала ли она в Художественном театре. Узнав, что это ее любимый театр, начал вспоминать его спектакли сам. «И сила художественных образов даже

в воспоминании была так велика, что мысль о смерти поблекла перед нами. Мы не видели больше пожарища, мы не слышали ни канонады, ни стонов раненых. Книппер, Качалов, Станиславский и др. всецело захватили нас. Вдруг дверь с шумом распахнулась, и, как бомба, влетел в халупу совершенно пьяный фельдшер: “Не стреляют!” – заорал он и вернул нас к действительности. И тогда во весь свой высокий рост поднялся доктор. Его лицо было серьезно и торжественно. “Сестра! – сказал он – Сестра! Дадимте друг другу слово, что тот из нас, кто первый вернется в Москву, принесет художникам наше спасибо! Подумайте! Если бы мы с Вами погибли, то умирали бы не с отчаянием и тоской, а среди чудесного коллектива Художественного театра!” Из всей деревни уцелела одна халупа».

Вера Рауш прожила долгую жизнь, работала педагогом-географом, оставила книги по специальности и благодарных учеников. Ее письмо с отголосками Первой мировой войны, адресованное О.Л. Книппер-Чеховой, написано в 1940 г. Очень скоро о спектаклях и голосах Художественного театра будут вспоминать под артиллерийским огнем противника солдаты и офицеры Великой Отечественной войны.

Письма военного периода – отдельная строка в эпистолярном наследии МХАТ. Начало войны застало Художественный театр разделенным: часть труппы находилась на гастролях в Минске, часть оставалась в Москве. Воздушные налеты на Минск шли уже с 24 июня 1941-го, в огне пожара от бомбы погибли декорации к нескольким постановкам, в том числе к спектаклю «Дни Турбиных». 117 мхатовцам под руководством И.М. Москвина пришлось срочно выбираться из горящего Минска. В воспоминаниях Всеволода Алексеевича Вербицкого описано, как труппа вырвалась назад в Москву: «Только благодаря невероятному счастью да энергичному водительству И.М. Москвина, добрая половина Художественного театра не погибла 24 июня 1941 года в Минске под градом фашистских бомб». Москвину удалось выпросить у командира зенитной батареи грузовик, на котором и эвакуировали актеров. Вербицкий пишет: «Положение майора было трудное. Формально он совершал преступление, отдавая нам грузовик, необходимый для военных целей. Но как отказать Москвину?.. И он не только дал нам грузовик без всякой расписки, взяв с нас слово *дать* его в любую военную часть по нашем прибытии на место, но даже приказал двум красноармейцам из своей части сопровождать нас в качестве охраны. Я запомнил фамилию этого обаятельного и культурного человека – майор Гиацинтов»<sup>7</sup>.



Почтовая марка, 1948 год.  
50-летие Московского Художественного  
академического театра СССР  
имени М. Горького.  
Занавес МХАТа

В архиве Музея МХАТ хранятся письма таких культурных военных – рядовых и офицеров, для которых имя Художественного театра было чем-то особенным, важным и заповедным. «В первый же день вероломного нападения гитлеровцев на нашу страну я пошел добровольцем в Красную Армию защищать русское искусство от фашистских варваров. И вот теперь уже воюю на пятом фронте. Начал с рядового бойца и сейчас вырос до гвардии капитана, командира отдельной части. Я разведчик. Эта военная специальность по душе творческому работнику. В начале войны я был исполнителем, а ныне руководителем, как меня называют друзья – стал развед. режиссером», – пишет Владимир Гушин, ушедший на фронт из Ленинградского театра драмы им. Пушкина. Пройдя всю войну, получив ордена Красной звезды и Отечественной войны первой степени, он вернется в труппу своего театра, где проработает до конца жизни.

Другой молодой артист, еще не успевший поступить на профессиональную сцену, обратится из действующей армии к И.М. Москвину с просьбой прислать «Мою жизнь в искусстве» К.С. Станиславского: «...в какой обстановке я бы ни находился, я хочу учиться, чтобы, если буду жив, приехать в Москву и поступить в театральное училище». Автор письма Николай Пастухов осуществил свою мечту: вернулся с фронта и стал артистом театра и кино, народным артистом РСФСР.

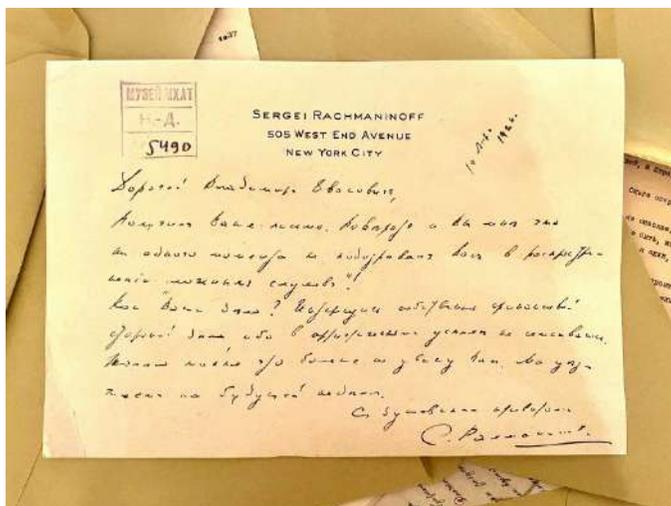
Писали люди, побывавшие на спектаклях МХАТа. «С Вами я считаю себя “знакомым” примерно с 1925–26 года, – обращается к Москвину

сержант Дмитрий Анищенко, – впервые считал счастьем быть в эти годы в Москве проездом и попасть на постановку “На дне” с Вашим участием в роли обаятельного жизненным опытом Луки. Кажется, в 1928 г. я видел так же в Ленинграде постановки МХАТ – “Горячее сердце”, “Синяя птица” и др. – с Вашим участием, в Большом Драматическом театре, что на Фонтанке». И далее: «Сам я из Донбасса. В Ленинграде живу с 1923 года. Имею семью: жену и двух сыновей, 14 и 10 лет. Работал на Кировском заводе. Пришла война – пошел добровольцем в Кр. Армию. Семья моя пережила кое-как блокаду и тяжелый 41/42 год. Из-под стен любимого города Ленина я пошел в наступление, и победно прошли до 300 км. Награжден Орденом Славы III, медалями “за Отвагу” и “за Оборону Ленинграда”. Мне 41 год». Через полгода после этого письма сержант Дмитрий Анищенко погиб.

Самое пронзительное письмо в архиве И.М. Москвина написано юным фронтовиком-инвалидом, подписавшимся *Павлуша Белов*. «Я, можно сказать, никто, маленький человек, обыкновенный рядовой советский гражданин, инвалид Отечественной войны. У меня было с Вами много волнующих встреч. Видел я Вас на экране, даже, признаюсь, плакал над образом коллежского регистратора. Слушал у репродуктора. Но ни разу мне не пришлось видеть Вас на сцене. Я говорил себе: “Вернусь с фронта – непременно все посмотрю в МХАТе”. Вы всегда были моим любимым артистом-другом, в котором воплотились все лучшие человеческие черты. Как сейчас помню, мою последнюю с Вами встречу. Мы много говорили о Вас в блиндаже перед боем, а в бою пуля выбила мне оба глаза. Я слепой, и это совершенно безнадежно. Мне 22 года, но я никогда уже не увижу ни Вас, ни работ МХАТа. И у меня к Вам очень большая просьба, дорогой Иван Михайлович. Навестите как-нибудь меня, это будет очень большой праздник. Живу я в Москве, недавно прибыл из госпиталя готовлюсь в ВУЗ. Вот и все. Мне очень трудно Вам много писать. Крепко, крепко жму Вам руку и желаю долго, долго жить для своего великого народа. Мой адрес: Госпитальный вал, д. 1/11 к. 212 (против Немецкого кладбища)».

Юноша, который перед боем вспоминает самое дорогое, что было в его жизни, – роли артиста Художественного театра Ивана Москвина... Наверное, именно для таких зрителей и такого восприятия искусства Московский Художественный театр когда-то создавался.

В своем предисловии к первому тому «Писем в Художественный театр. 1898–1913» я писала: «Художественный театр многое определял



Письмо С. Рахманинова  
в Московский Художественный академический театр

в нравственном строе своих зрителей. Но и такие зрители во многом влияли на этический кодекс и правила жизни Художественного театра»<sup>8</sup>. В самую тяжелую и темную пору именно такие зрители, как Павлуша Белов, напоминали Театру о его главной задаче, ради которой он создавался своими основоположниками; о миссии, продолжавшей «держатъ» Художественный театр и после смерти отцов-основателей.

Через несколько лет после окончания Великой Отечественной войны учительница географии народной школы рабочей молодежи подмосковного города Пушкино просит И.М. Москвина помочь ей в решении непростой задачи: «Билетов т. Михальский обещал не более, чем на 300 руб., а учащихся вместе с педагогами 168 человек. Как я выйду из такого положения – не знаю. Это задача с тремя неизвестными. Учителей обидеть тяжело. За 4 года войны они так изголодались и физически, и духовно, что не хватает смелости лишить их духовной пищи. Ученики, за исключением двух, никогда не были в Художественном театре. Они не тонкие ценители, но они те, которые, переживая вместе с героями, забывают, что у них есть руки и ноги, начинают чувствовать свои грехи и недостатки и которые живут месяцами, а может, и годами под впечатлением того очарования и восторга, которые они получили. В нашей педагогической практике такие случаи бывали, когда учащийся

под впечатлением сильных переживаний и впечатлений становился другим человеком».

Кажется, именно вера в то, что театральный зритель «под впечатлением сильных переживаний и впечатлений становится другим человеком», когда-то летом 1897 г. и сподвигла двух очень разных людей встретиться в ресторане «Славянский базар» для обсуждения идеи небывалого и невозможного Театра, который станет больше, чем театр, не только для его создателей и участников, но и для людей из зрительного зала.

Третий том завершает трилогию «Писем в Художественный театр», охватывающую полвека истории Театра и его зрителей. Тысячи писем, тысяча голосов людей, объединенных любовью и верностью своему театру, сложились в огромную мозаику судеб народа в самые светлые и самые темные часы его истории.

- <sup>1</sup> Здесь и далее письма цитируются по рукописи «Писем в Художественный театр. 1929–1948», Т. 3. Готовится к печати в издательстве «Навона».
- <sup>2</sup> Письмо К.С. Станиславского И.В. Сталину от 1 января 1936 г. Цит. по: <https://web.archive.org/web/20100211060446/http://on-island.net/Other/МНАТ.htm> (дата обращения 30.10.2025).
- <sup>3</sup> *Соловьева И.Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007. С. 548.
- <sup>4</sup> *Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. Статьи, речи, беседы, письма. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 165.
- <sup>5</sup> *Марков П.А.* В Художественном театре: Книга завлита. М.: ВТО, 1976. С. 410.
- <sup>6</sup> *Смелянский А.М.* Михаил Павлович Аркадьев. Цит. по: [https://mxat.ru/o-teatre/imena/persona/arkadyev\\_m\\_p/?ysclid=mmfak5w3ee618790538](https://mxat.ru/o-teatre/imena/persona/arkadyev_m_p/?ysclid=mmfak5w3ee618790538) (дата обращения 30.10.2025).
- <sup>7</sup> *Вербицкий В.А.* МХАТ в Минске в первые дни Отечественной войны. Июнь 1941 года // Ежегодник Московского художественного театра. 1943. М.: Музей Московского Худож. акад. театра СССР им. М. Горького, 1945. С. 727–742.
- <sup>8</sup> Письма в Художественный театр. 1898–1913. Т. 1. М.: Навона, 2022. С. 11.



# АППЕНДИКС

## Аннотации

Ксения Стольная

### **«Курьер». Милости и жертвы**

Рецензия на спектакль Владимира Панкова «Курьер» в Центре драматургии и режиссуры (Москва). Постановка в духе саундрамы представляет новое прочтение повести Карена Шахназарова, отличное от одноименного фильма, и другого главного героя, основным свойством которого здесь оказывается доброта. Это остро современное по мысли высказывание. Под слоем радости и жизнелюбия кроется трагедия, зовущая, однако, не к отчаянию, а к милосердию и любви.

*Ключевые слова:* ЦДР, Центр драматургии и режиссуры, Владимир Панков, Карен Шахназаров, «Курьер», саундрама, Александр Фокин

Анастасия Воронкова

### **В плену обломовщины**

Рецензия на спектакль «Обломов», поставленный Андреем Прикотенко в Александринском театре. В заглавной роли Иван Трус. Автор описывает значимые сцены, пространство спектакля, анализирует режиссерские метафоры и приходит к заключению: в этой работе Прикотенко продолжает развивать темы, заявленные в его предыдущих петербургских постановках, и снова исследует природу русской тоски.

*Ключевые слова:* Обломов, Александринский театр, И.А. Гончаров, Андрей Прикотенко, Иван Трус

Лизавета Боровикова

### **«Никто ни вас, ни нас не запомнит...»**

Рецензия на спектакль «Клоуны» Московского театра «Около дома Станиславского», режиссер Александра Толстошева. Автор анализирует соотносимость постановки с репертуаром театра. «Клоуны» во многом вторят поэтике и духу «Около», но также несут отпеча-

ток своеобразного режиссерского языка Толстошевой. В статье описываются ключевые сцены спектакля, актерские работы и предлагается вывод: эта поучительная, озорная и печальная одновременно, полная нежности к человеку история – вовсе не о цирке, а о смысле жизни, памяти и бессмертии.

*Ключевые слова:* «Около дома Станиславского», театр «Около», «Клоуны», Александра Толстошева, Юрий Погребничко, Мария Погребничко, Екатерина Кирчак, Даниил Богомолов, Игорь Михалев, Ольга Бешуля, Елена Павлова, Марьяна Кирсанова, Татьяна Лосева

Евгения Кузнецова

### **Счастье в стоптанной обуви**

Татарский академический театр им. Галиаскара Камала начал сезон в новом роскошном здании премьерой спектакля «Башмачки» по пьесе Тази Гиззата. Незатейливая комедия впервые была представлена в Казани в 1942 г. Тогда композитора Джаудата Файзи вернули для сочинения музыки с фронта, где он рыл окопы. Необходим был спектакль, способный подарить людям радость. Необходим и сейчас.

*Ключевые слова:* Татарский академический театр им. Камала, «Башмачки», Тази Гиззата, Фарид Бикчентаев, Джаудат Файзи

Екатерина Омечинская

### **«Ромео и Джульетта» – режиссерские вариации, или Шекспир для всех и каждого**

Обзорная статья посвящена различным режиссерским интерпретациям пьесы «Ромео и Джульетта», которые можно было увидеть на сценах петербургских театров прошедшего сезона. Объединяет их, помимо названия, то, что среди них не найти ни одной историко-костюмной постановки.

*Ключевые слова:* Шекспир, «Ромео и Джульетта», «Открытое пространство», Рузанна Мовсесян, ТЮЗ им. А.А. Брянцева, Александр Морфов, Театр им. Ленсовета, Дмитрий Хасанов, Новосибирский театр «Красный факел», Марк Букин, Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии, Жерар Пресгурвик, КЕРО®, «Ромео и Джульетта во мгле», РИСИ, МДТ–Театр Европы, Лев Додин

Надежда Мининкова

**МЕЛИХЛондия,  
или XXV Международный  
фестиваль «Мелиховская весна»**

Весной 2025 г. в подмосковном имении А.П. Чехова прошел XXV Международный фестиваль «Мелиховская весна». В его афишу вошло больше двадцати спектаклей из России, Белоруси, Казахстана и Китая. В обзоре проанализированы спектакли фестивальной программы и рассмотрены различные сценические вариации пьесы «Чайка».

*Ключевые слова:* Чехов, Мелихово, усадьба, театр, фестиваль

Анна Шестакова

**Хорошо вам тут живется?**

Обзор фестиваля «Мелиховская весна», которому исполнилось двадцать пять лет. Второй юбилей – у пьесы «Чайка», она написана в Мелихове 130 лет назад. В афишу 2025 г. вошло порядка двадцать спектаклей из разных городов России, а также Беларуси, Казахстана и Китая. В обзоре – речь о восьми постановках: «Чайка» МДТ, «Дядя Ваня» театра «Театральный ковчег в Дубраве», «Метаморфозы–2025. Святая простота» Академии кинематографического и театрального искусства Н.С. Михалкова, «Чайка» Сычуаньского народного художественного театра, «Прозоровы» Уфимского театра «САД на Пушкина», «Остров Сахалин» РАМТа, «Платонов» театра «Чеховская

студия», «Каштанка» театра кукол «Бродячая собачка».

*Ключевые слова:* Чехов, «Мелиховская весна», фестиваль, «Чайка», Лев Додин, МДТ, Сычуаньский народный художественный театр, Се Лимин, «Дядя Ваня», Александр Локтионов, Театральный ковчег, «Метаморфозы. Святая простота», Академия Никиты Михалкова, «Прозоровы», Кирилл Заборихин, «САД на Пушкина», «Остров Сахалин», Олег Долин, РАМТ, «Платонов», Рустем Фесак, «Чеховская студия» (Мелихово), «Каштанка», Альфия Абдулина, «Бродячая собачка»

Анастасия Соколова

**МАМТ в поисках новых форм**

Статья посвящена анализу репертуарной стратегии Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в области современной хореографии. Основное внимание уделяется парадоксу – одновременному следованию традиции и новаторской линии. Исследование строится на разборе двух ключевых векторов развития: интеграции произведений ведущих западных хореографов (на примере трилогии Джона Ноймайера – «Чайка», «Русалочка», «Татьяна») и поддержки молодых российских постановщиков (творчество Андрея Кайдановского, Максима Севагина и др.).

В статье подчеркивается, что МАМТ утвердился как ведущая площадка для диалога между академической сценой и современным танцем.

*Ключевые слова:* МАМТ, современная хореография, балетный театр, Джон Ноймайер, российские хореографы, культурный диалог, репертуарная стратегия, традиция и новаторство, Андрей Кайдановский, Максим Севагин

## Аннотации

Анастасия Воронкова  
**Демонические образы  
и перформативные опыты  
в репертуаре актера БДТ  
им. Г.А. Товстоногова  
Андрея Феськова**

В статье представлен актерский портрет Андрея Феськова. Автор рассматривает преимущественно роли, сыгранные актером в БДТ им. Г.А. Товстоногова в период с начала художественного руководства А. Могучего и по сей день. Подробно анализируются работы в спектаклях «История солдата», «Губернатор» и «Материнское сердце» А. Могучего, «Война и мир Толстого» В. Рыжакова, «Моцарт и Сальери» А. Толстошевой, «Ночной писатель» Я. Фабра.

Исследование сосредоточено, главным образом, на том, как воплощаются в игре мотивы демонизма и принцип импровизационного существования.

*Ключевые слова:* портрет актера, Андрей Феськов, БДТ им. Товстоногова, Андрей Могучий, «История солдата», «Губернатор», «Материнское сердце», «Моцарт и Сальери», «Ночной писатель», Ян Фабр, образ черта, inferнальность, демонизм, перформативность, импровизация, Николай Ростов, Чичиков, Моцарт  
Наталья Никуличева

**Принципы и содержание  
метода развития психической  
энергии актера, разработанного  
А.С. Демидовой**

В статье описан метод развития психической энергии актера, разработанный народной артисткой РСФСР А.С. Демидовой и озвученный в рамках мастер-классов для студентов актерского факультета ТИ им. Б. Шукина в 2010 г., а также для участников фестиваля «Траектория» в 2012 г.

Описание методики развития психической энергии актера позволит в даль-

нейшем использовать этот метод театральным педагогам для работы как со студентами театральных вузов и колледжей, так и с педагогами театральных вузов в рамках системы дополнительного образования для тиражирования данной методики.

*Ключевые слова:* театр, актер, метод, психическая энергия, театральная педагогика, метод развития психической энергии актера

Галина Коваленко  
**Теннесси Уильямс:**

**«Записная книжка Тригорина»  
и драматический этюд Треплева**

В статье предлагается сравнительный анализ «Чайки» А.П. Чехова и адаптации «Записная книжка Тригорина» Т. Уильямса. Он считал Чехова своим духовным наставником и всю жизнь шел к тому, чтобы приблизить драматургию Чехова к американской публике, но потерпел в этом жестокую неудачу. Он принадлежал к своеобразной культуре американского Юга, слишком отличавшейся от русской культуры. Он перенес «Чайку» на американскую почву и превратил пьесу о людях искусства в бытовую историю средних американцев, далеких от этих проблем.

*Ключевые слова:* А.П. Чехов, «Чайка», Т. Уильямс, «Записная книжка Тригорина», Д.Г. Лоуренс, американский Юг, «религия плоти»

Виктор Ткачев

**К досье постдрамы.**

**Эстетические способы  
деперсонализации человека**

Театроведческое эссе об этических проблемах, которые несут в себе теория и практика постдраматического театра. В статье анализируются работы Х.-Т. Лемана и других исследователей, а также принятая для разговора о таком типе

театральности терминология. Автор предпринимает попытку доказательно-го разоблачения как отдельных постулатов, так и в целом служащего основанием постдрамы мировоззрения, определяя его как антигуманистическое.

*Ключевые слова:* постдраматический театр, Х.-Т. Леман, Хайнер Мюллер, эстетика насилия, антигуманизм, аморализм, массовая культура, современное искусство, деперсонализация, постмодернизм, постструктурализм

Дмитрий Трубочкин

**Гений и «память рода»**

В статье дается обзор и анализ книги В.Ф. Колязина «Древо Мейерхольдово». В книге публикуется развернутое генеалогическое дерево отцовской и материнской ветвей рода Вс.Э. Мейерхольда; публикация сопровождается подробными фактологическими комментариями, которые стали результатом длительных и разнообразных исследований автора. В.Ф. Колязин демонстрирует поразительную приверженность к теме генеалогии Мейерхольда; исследования, относящиеся к ней, он проводит и публикует на протяжении более тридцати лет. Причину этого постоянства надо искать в мировоззренческой установке автора – она выражается в стремлении прикоснуться через фактологические разыскания к таинственной диалектической связи между гениальной личностью и родом, гениальной личностью и историей. В статье дается анализ композиции книги, жанра, идейной структуры, а также ее художественных особенностей, обусловленных тем, что публикация была задумана и осуществлена в форме уникального книжного издания.

*Ключевые слова:* Мейерхольд, генеалогия, история театра

Вадим Максимов

**Новое переосмысление старого**

В статье рассматривается уникальное издание – учебное пособие по истории русской режиссуры. Автор показывает, что эволюция режиссуры представлена в книге с точки зрения устаревших понятий советской историографии, таких как прозаический и поэтический театры, характер и маска, а также вне контекста мирового театрального процесса. В связи с этим подходом перечень театральных систем ограничивается именами ведущих русских режиссеров, к которым добавляется Брехт.

*Ключевые слова:* русская режиссура, театральная система, характер и маска, эклектичный театр, К. Станиславский, В. Мейерхольд, Н. Евреинов

Антон Дёмин

**Ключ к богатой казне**

Именной указатель к серии «Театральная жизнь России» завершает фундаментальный многолетний труд Л.М. Стариковой по систематической публикации огромного массива документов, касающегося российской театральной жизни 1730–1750-х гг. Указатель помогает ориентироваться в сложноорганизованном издании и решать различные поисковые и исследовательские задачи. Указатель, как и сама серия, заслуживает широкого и полного представления в сети Интернет в виде баз данных, доступных максимально широкому кругу заинтересованных читателей.

*Ключевые слова:* театр в России XVIII в., придворный обиход, документальная хроника, персоны

Наталья Старосельская

**«Забытые следы чьей-то глубины»**

Рецензия на книгу художественного руководителя санкт-петербургского

## Аннотации

Театра на Фонтанке Семена Спивака «Чужое таинство. Интервью с самим собой», вышедшую в связи с его 75-летием.

*Ключевые слова:* Театр на Фонтанке, Семен Спивак, «Чужое таинство. Интервью с самим собой», театр «Суббота»

Ирина Климова

### **Брюссельский Оммеганг, сцена Блискапов, *Speelhuysen*.**

#### **К проблеме изучения**

В статье рассматриваются основные элементы оформления процессии брюссельского Оммеганга, учрежденного в честь обретения чудотворной статуи Девы Марии и брюссельских Блискапов, посвященных сюжету Семи Радостей Марии и ежегодно разыгрывавшихся в день Оммеганга. Затрагиваются проблемы исторической театральной терминологии, участия гильдии арбалетчиков и палат редерейкеров в организации Оммеганга и Блискапов, влияния традиций мистериальной площадной сцены и сцены редерейкеров на оформление Блискапов, взаимосвязи изобразительного искусства XV–XVI вв. и сцены Блискапов. Привлекаются исследования историков нидерландской литературы, сведения из городских указов и расходных книг, тексты двух сохранившихся рукописей Блискапов. Основное внимание уделяется анализу такого элемента оформления как игровой дом, особенностям его строения в зависимости от предназначения: игровой дом для живых картин городских праздничных процессий и торжественных въездов и игровой дом как место действия на сцене Блискапов.

*Ключевые слова:* Оммеганг, Блискап, мистериальная сцена, живая картина, игровой дом

Людмила Старикова

### **Кто автор описания «комедий», виденных русскими послами во Флоренции в 1660 г.?**

В середине XVII в. между русским государством и европейскими дворами налаживаются непосредственные дипломатические контакты. Возвратившись из заморской стороны, послы докладывали русскому государю обо всех виденных за границей диковинках, в том числе и о *театре*, которого до того на Руси еще не бывало. Рассказы их о «комедиях» при европейских дворах во многом содействовали появлению желания у царя Алексея Михайловича завести такую же «потеху» в Москве. Однако из всех свидетельств очевидцев, видевших эти спектакли, до нас дошло только одно зафиксированное письменно, относящееся к посольству посланника Василия Лихачева и дьяка Ивана Фомина, посетивших герцога Фердинанда в 1759–1760 гг. В статье устанавливается подлинность этого описания «комедии» и возможного его автора.

*Ключевые слова:* посольство во Флоренцию в 1759–1760 гг., «Статейный список», «Описание посольства», авторство описания виденной послами «комедии»

Диляра Гусейнова

### **Пути и формы европеизации театра Египта на рубеже XIX–XX вв.**

Рубеж XIX–XX вв. активно вовлекает Египет и другие арабские страны в международную жизнь, чему в первую очередь способствовали экспедиция Наполеона (1798–1801) и культурно-экономические реформы вице-короля Египта Мухаммеда Али (1805–1849). Крупные преобразования сказались на духовной жизни арабов, способствуя интересу к достижениям европейской цивилизации, в том числе к искусству и театру.

*Ключевые слова:* возникновение профессионального театра европейского типа, адаптация европейской драматургии, первые театральные опыты, новый сценический язык

Ольга Маркарьян

**«Чудо святого Антония» в Театре на Офицерской (1906): трагическое и комическое в формировании методологии Мейерхольда**

1905–1906 гг. – важнейшее время в режиссерском становлении Мейерхольда. Подробно изучены спектакли этого периода «Смерть Тентажиля», «Гедда Габлер», «Сестра Беатриса» и, бесспорно, краеугольный «Балаганчик». А вот шедшее в один вечер с «Балаганчиком» «Чудо святого Антония» рассматривается в исследованиях крайне редко. Тем не менее, этот спектакль, заслуженно потерявшийся в тени блоковско-мейерхольдовского шедевра, важен появлением в арсенале Мейерхольда низовых комических элементов фарса, а также сатиры, которые оказались впоследствии неотъемлемыми элементами его методологии, необходимыми для выражения его трагического мировоззрения.

*Ключевые слова:* Мейерхольд, Метерлинк, «Чудо святого Антония», Блок, Достоевский, Вячеслав Иванов, трагическая ирония, немецкие романтики, фарс, водевиль, комическое, трагическое, трагикомедия

Наталья Вагапова

**Пражская группа артистов МХТ: попытка восстановления истории**

Исследование истории Пражской группы артистов МХТ долгие годы оставалось практически невозможным. Автор реконструирует биографию этого театрального явления, опираясь на труднодоступные источники и ино-

странные архивы, работа с которыми заняла много лет. В статье восстанавливается хронология событий. Предлагается и обосновывается расширение принятых в истории театра временных рамок существования Пражской группы; приводятся ранее неизвестные подробности судеб ее участников.

*Ключевые слова:* Пражская группа артистов МХТ, Н.О. Массалитинов, В.М. Греч, П.Ф. Шаров, П.А. Павлов, театр русского зарубежья

Максим Гудков

**«Бронепоезд» по-мейерхольдовски: постановка пьесы Вс. Иванова в Калифорнии (1930)**

В центре исследования находится проблема инкорпорирования в сценическую практику США театральной методологии В.Э. Мейерхольда (прежде всего, идей конструктивизма) в постановочно-сценографической деятельности его латышского последователя Я. Мунциса, учившегося в 1918/19 гг. на петроградских Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) и долгие годы прожившего в Соединенных Штатах. Прослеживаются основные вехи знакомства американцев с творчеством Мейерхольда – режиссерская деятельность в США его ученика по Театру ГИТИСа М. Геринга (в частности, конструктивистская постановка «Газ» в чикагском *Goodman Memorial Theatre* в январе 1926 г.) и Международная театральная выставка в Нью-Йорке (февраль–март 1926 г.). Дается краткая творческая биография ныне почти неизвестного отечественной науке мейерхольдовского адепта Я. Мунциса, а также характеристика того театра, где им было осуществлено сценическое воплощение пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69», – *Pasadena Playhouse*

## Аннотации

(январь–февраль 1930 г.). На примере этой постановки выявляется преемственность Мунциса конструктивистским идеям Мейерхольда: концептуальность решения и особая организация сценического пространства вне традиций реалистического, иллюзионистского театра. Постановочной работе Мунциса были свойственны объемно-пространственная композиция, ритмическая игра чередования горизонталей и вертикалей, контраст объемов и плоскостей, изменение форм с помощью света и тени. На основе материалов, находящихся как в американских фондах (Нью-Йоркская публичная библиотека исполнительских искусств; Хантингтонская библиотека, Сан-Марино, Калифорния; Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон, округ Колумбия), так и отечественных (Государственный архив Российской Федерации; Российский государственный архив литературы и искусства; Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства), дается анализ освоения театральных идей Мейерхольда за океаном.

*Ключевые слова:* В.Э. Мейерхольд, Вс. Иванов, Я. Мунцис, советский театр, советская драматургия, американский театр, *Pasadena Playhouse*, пьеса «Бронепоезд 14-69», конструктивизм, сценография

Константин Черкасов

### **И никого не стало.**

#### **К истории первой постановки «Семена Котко»**

Автор статьи рассказывает о сложной судьбе первой постановки оперы С.С. Прокофьева «Семен Котко» в Московском оперном театре им. К.С. Станиславского. Премьера была окружена

молчанием в прессе из-за политической конъюнктуры (пакт Молотова–Риббентропа) и трагической участи первого постановщика – Вс.Э. Мейерхольда: его имя было вычеркнуто, а постановка передана С.Г. Бирман. Статья также затрагивает отношения Мейерхольда со Станиславским, который поддержал опального режиссера и пригласил его в свой оперный театр. В приложении исследователь приводит архивные материалы – текст самого композитора, отклики дирижера С.А. Самосуда и баса Н.Д. Панчехина, а также стенограмму заседания после второго прогона оперы и отзывы известных деятелей культуры сразу после премьеры.

*Ключевые слова:* Прокофьев, Мейерхольд, Бирман, Тышлер, «Семен Котко», Оперный театр им. К.С. Станиславского

Наталья Исаева

### **Режиссер А.М. Лобанов и его роль в развитии драматического театра**

В статье, посвященной А.М. Лобанову, дана история создания и основные этапы творческой деятельности Московского театра им. М.Н. Ермоловой. Это единственный коллектив, в котором Лобанов работал на постоянной основе с середины 40-х до середины 50-х гг. XX в. Придя в театр с уже сложившейся труппой, он поставил здесь свои лучшие спектакли. Именно здесь во всей полноте выявились особенности его творческого метода. Это время можно считать расцветом ермоловского театра. Традиции, заложенные основателями, многообразие актерских индивидуальностей, успехи и поражения – все это призвано дополнить историческую картину, главным персонажем которой после Н.П. Хмелева и стал А.М. Лобанов.

*Ключевые слова:* А.М. Лобанов, Н.П. Хмелев, театр им. М.Н. Ермоловой, «Спутники», «Счастье», «Люди с чистой совестью», «Дачники», «Достигаев», «Время и семья Конвей», «Гости», «Вечно живые»

Владимир Колязин  
**Вокруг Петера Штайна.**  
**Предыстория начала**

В статье представлен анализ системы контекстов на момент прихода в режиссуру Петера Штайна – политический, социальный, культурный, театральный. Описываются ключевые процессы и события в жизни Германии, – начиная с послевоенного периода (преимущественно исследуется ситуация 1960-х гг.), – повлиявшие на формирование будущего режиссера.

*Ключевые слова:* Петер Штайн, Фриц Кортнер, немецкий театр, *Kammerspiele*

Ирина Цимбал  
**Шекспир в Швеции**

Статья посвящена сценической шведской «шекспириане» от середины XIX в. до постановок Ингмара Бергмана. Настоящий прорыв в освоении Шекспира произошел в середине XIX в. и связан с именем выдающегося ученого-лингвиста Карла Августа Хагберга, а затем с именем Августа Стриндберга. Влияние Шекспира на Альмквиста и Стриндберга оказалось в поле размышлений Ингмара Бергмана. Бергман поставил «Зимнюю сказку», «Венецианского купца», «Сон в летнюю ночь», «Макбета», «Двенадцатую ночь», «Гамлета» и «Короля Лира».

*Ключевые слова:* Шекспир, Швеция, Dramaten, Бергман, Юхан Тумандер, Юхан Лув Альмквист, Карл Август Хагберг, Август Стриндберг, Ярл Кулле Петер Стормаре, Пернилла Аугуст, Бурье Альстедт, Кристер Хенриксон

Ольга Егошина  
**«У меня родился сын,  
 которому дано имя Мхат...»**

Издательство «Навона» готовит к печати третий том «Писем в Художественный театр». В нем – письма 1929–1948 гг. Этой книгой завершается трилогия, охватывающая полвека истории театра и его зрителей. Тысячи писем, тысячи голосов людей, объединенных любовью к своему театру и верностью ему, сложились в огромную мозаику судеб и вех народа в самые светлые и самые темные часы его истории.

*Ключевые слова:* Художественный театр, МХАТ, письма, Станиславский, Первая мировая война, Навона

## Annotations

Ksenia Stolnaya

### **The Courier: Grace and Sacrifice**

A review of Vladimir Pankov's production *The Courier* at the Centre for Playwriting and Directing (Moscow). Staged in the spirit of *soundrama*, the production offers a new interpretation of Karen Shakhnazarov's novella – one that differs markedly from the film of the same name – and presents a different central character, whose defining quality here is kindness. It is a sharply contemporary statement in its ideas. Beneath the surface of joy and vitality lies a tragedy that calls not for despair, but for compassion and love.

**Keywords:** Centre for Playwriting and Directing, Vladimir Pankov, Karen Shakhnazarov, *The Courier*, *soundrama*, Alexander Fokin

Anastasia Voronkova

### **In the Captivity of Oblomovism**

A review of the production *Oblomov*, staged by Andrey Prikotenko at the Alexandrinsky Theatre, with Ivan Trus in the title role. The author describes the key scenes and spatial arrangement of the production, analyses the director's metaphors, and concludes that Prikotenko continues to develop themes first articulated in his earlier works in St Petersburg, once again exploring the nature of Russian melancholia.

**Keywords:** *Oblomov*, Alexandrinsky Theatre, Ivan Goncharov, Andrey Prikotenko, Ivan Trus

Lizaveta Borovikova

### **"None Will Remember You, Nor Us..."**

A review of the production *Clowns* at the Moscow theatre *Near the House of Stanislavsky*, directed by Alexandra Tolstosheva. The author examines how the production relates to the theatre's repertoire. *Clowns* in many ways echoes the poetics

and spirit characteristic of *Near the House of Stanislavsky*, yet it also bears the distinct imprint of Tolstosheva's directorial voice. The article describes the key scenes of the production and the actors' performances, and offers the conclusion that this instructive, mischievous and simultaneously sorrowful story – filled with tenderness towards the human being – is not, in fact, about the circus at all, but about the meaning of life, memory and immortality.

**Keywords:** *Near the House of Stanislavsky*, Theatre *Okolo*, *Clowns*, Alexandra Tolstosheva, Yuri Pogrebnychko, Maria Pogrebnychko, Ekaterina Kirchack, Daniil Bogomolov, Igor Mikhalev, Olga Beshulya, Yelena Pavlova, Maryana Kirsanova, Tatyana Loseva

Yevgeniya Kuznetsova

### **Happiness in Worn-Out Shoes**

The Tatar Academic Theatre named after Galiaskar Kamal opened its season in a new, splendid building with the premiere of *Bashmachki*, based on the play by Tazi Gizzat. The unassuming comedy was first performed in Kazan in 1942. Composer Jaudat Faizi was recalled from the front, where he had been digging trenches, to write the music. A performance capable of bringing joy to the people was needed then – and is needed now.

**Keywords:** Tatar Academic Theatre named after Kamal, *Bashmachki*, Tazi Gizzat, Farid Bikchentaev, Jaudat Faizi

Yekaterina Ometsinskaya

### **Romeo and Juliet – Directorial Variations, or Shakespeare for Everyone**

This survey article is devoted to the various directorial interpretations of *Romeo and Juliet* that were simultaneously staged in St Petersburg theatres during the past season. Apart from the title, the only unifying feature among them is the absence

of a single historically or costume-accurate production.

**Keywords:** Shakespeare, *Romeo and Juliet*, *Open Space*, Ruzanna Movsesyan, A.A. Bryantsev Youth Theatre, Alexander Morfov, Lensovet Theatre, Dmitry Khasanov, Novosibirsk *Red Torch* Theatre, Mark Bukin, St Petersburg Theatre of Musical Comedy, Gérard Presgurvic, KERO®, *Romeo and Juliet in the Gloom*, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS/RISI), MDT-Theatre of Europe; Lev Dodin

Nadezhda Mininkova

**MELIKHlyundia or the 25th Melikhovo Spring International Theatre Festival**

In spring of 2025 the Melikhovo Spring International Theatre Festival was held in the Anton Chekhov Museum-Reserve *Melikhovo* for the 25th time. The anniversary festival program featured more than twenty performances from Russia, Belarus, Kazakhstan and China. The article analyzes the festival program performances and stage variations of *The Seagull*.

**Keywords:** Chekhov, Melikhovo, estate, theater, festival

Anna Shestakova

**“Are You Living Well Here?”**

A review of the *Melikhovo Spring* festival, which celebrated its twenty-fifth anniversary. The festival’s second milestone was the play *The Seagull*, written in Melikhovo 130 years ago. The 2025 programme featured twenty productions from across Russia, as well as Belarus, Kazakhstan, and China. The review also discusses a number of these productions in detail.

**Keywords:** Chekhov, *Melikhovo Spring*, festival, *The Seagull*, Lev Dodin, MDT, Sichuan People’s Art Theatre, Xie Limin, *Uncle Vanya*, Alexander Loktionov, *Teatralny Kovcheg*, *Metamorphoses: Holy Simplicity*, Nikita Mikhalkov Academy, *The Prozorovs*, Kirill Zaborikhin, *Garden on Pushkin Street*,

*Sakhalin Island*, Oleg Dolin, Russian Academic Youth Theatre (RAMT), *Platonov*, Rustem Fesak, *Chekhov Studio* (Melikhovo), *Kashtanka*, Alfiya Abdulina, *The Stray Dog*

Anastasia Sokolova

**The Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Musical Theatre in Search of New Forms**

The article examines the repertoire strategy of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Musical Theatre in the field of contemporary choreography. The focus is on a central paradox – the simultaneous adherence to tradition and pursuit of innovation. The study is structured around two main vectors of development: the integration of works by leading Western choreographers (illustrated by John Neumeier’s trilogy – *The Seagull*, *The Little Mermaid*, *Tatiana*) and the support of emerging Russian directors (including the works of Andrey Kaidanovsky, Maxim Sevagin, and others).

The article emphasises that the theatre has established itself as a leading platform for dialogue between the academic stage and contemporary dance.

**Keywords:** Moscow Academic Musical Theatre, contemporary choreography, ballet theatre, John Neumeier, Russian choreographers, cultural dialogue, repertoire strategy, tradition and innovation, Andrey Kaidanovsky, Maxim Sevagin

Anastasia Voronkova

**Demonic Images and Performative Experiences in the Repertoire of Andrei Feskov at the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre**

This actor’s portrait focuses on Andrei Feskov’s stage work at the Georgy Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre since the beginning of Andrei Moguchy’s artistic

## Annotations

direction. The author examines key roles in *The Soldier's Tale*, *The Governor*, *Mother's Heart*, *Tolstoy's War and Peace*, *Mozart and Salieri*, and *The Night Writer*. Central to the study are Feskov's portrayals of demonic motifs and his improvisational stage presence.

**Keywords:** portrait of an actor, Andrei Feskov, Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre, Andrei Moguchy, *The Soldier's Story*, *The Governor*, *Mother's Heart*, *Mozart and Salieri*, *The Night Writer*, Jan Fabre, image of the devil, infernality, demonism, performativity, improvisation, Nikolai Rostov, Chichikov, Mozart

Natalia Nikulicheva

### **A.S. Demidova's Method to Develop the Psychic Energy of Actor**

This article describes a method for developing an actor's mental energy, developed by People's Artist of the RSFSR A.S. Demidova and voiced during master classes for students of the acting faculty of the Boris Shchukin Theater Institute in 2010 and participants of the Trajectory Festival in 2012. The description of the method of developing the actor's mental energy will allow theater teachers to use this method in the future to work with students of theater universities and colleges, as well as with teachers of theater universities within the framework of the additional education system to replicate this technique.

**Keywords:** theater, actor, method, mental energy, theatrical pedagogy, method of developing the mental energy of an actor

Galina Kovalenko

### **Tennessee Williams: Trigorin's Notebook and Treplev's Dramatic Etude**

The essay offers a comparison of Chekhov's *The Seagull* and its adaptation *The Notebook of Trigorin* by Tennessee Williams. He considered Chekhov his "spiritual

mentor" and sent his entire life trying to bring "The Seagull" closer to the American audience, but he didn't succeed. He belonged to the unique culture of the American South fundamentally different from Russian culture. He turned the play about artists into a domestic story about people who are far from problems art that became the one of cause of failure of the outstanding American playwright.

**Keywords:** Anton Chekhov, Tennessee Williams, D.H. Lawrence, American South, «religion of the flesh»

Viktor Tkachev

### **Towards a Dossier on Postdrama: Aesthetic Strategies of Human Depersonalisation**

A theatre studies essay addressing the ethical problems inherent in the theory and practice of postdramatic theatre. The article analyses the works of Hans-Thies Lehmann and other scholars, as well as the terminology commonly employed in discussions of this theatrical paradigm. The author attempts a reasoned critique not only of individual postulates, but also of the broader worldview underlying postdrama, defining it as essentially anti-humanist.

**Keywords:** postdramatic theatre, Hans-Thies Lehmann, Heiner Müller, Antonin Artaud, *Theatre of Cruelty*, Romeo Castellucci, aesthetics of violence, anti-humanism, amoralism, mass culture, depersonalisation, postmodernism, poststructuralism

Dmitry Trubochkin

### **Genius and the "Memory of the Lineage"**

The article provides a review and analysis of V.F. Kolyazin's book, *The Meyerhold Tree*. The book contains an expanded genealogical tree of the paternal and maternal branches of the Meyerhold family. The publication is accompanied by detailed

factual commentary, which is the result of the author's extensive and varied research. V.F. Kolyazin demonstrates a remarkable commitment to the topic of Meyerhold's genealogy; he has been creating and publishing research on this topic for over 30 years. The reason for such constancy should be sought in the author's philosophical vision and attitude; this attitude is expressed in the desire to touch upon, through factual research, the mysterious dialectical connection between the genius and his family, the genius and history. The article provides an analysis of the book's composition, genre, ideological structure, as well as its artistic features, conditioned by the fact that the publication was conceived and implemented in the form of a unique book edition.

*Keywords:* Meyerhold, genealogy, history of theatre

Vadim Maksimov

### **Rethinking the Old Anew**

The article examines a unique publication – a textbook on the history of Russian directing. The author demonstrates that the evolution of directing is presented in the book through the lens of outdated concepts from Soviet historiography, such as the prose and poetic theatres, character and mask, and is considered outside the context of global theatrical developments. As a result of this approach, the survey of theatrical systems is limited to the names of leading Russian directors, to which Brecht is added.

*Keywords:* Russian directing, theatrical system, character and mask, eclectic theatre, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold; Nikolai Evreinov

Anton Dyomin

### **The Key to a Wealth of Treasures**

The names index to the *Theatrical Life of Russia* series concludes L.M. Starikova's

fundamental, multi-year effort to systematically publish a vast array of documents relating to Russian theatrical life from the 1730s to the 1750s. The index facilitates navigation through this complexly organized publication and helps to satisfy various search and research needs. The index, like the series itself, deserves to be represented as a wide and comprehensive online database accessible to the widest possible audience.

*Keywords:* Russian theatre of the eighteenth century, court culture, documentary chronicle, historical personages

Natalia Staroselskaya

### **“Forgotten Traces of Someone’s Depth”**

A review of the book by the Artistic Director of the St Petersburg *Teatr na Fontanke*, Semen Spivak, *The Other Mystery: An Interview with Myself*, published in connection with his seventy-fifth birthday.

*Keywords:* *Teatr na Fontanke*, Semen Spivak, *The Other Mystery: An Interview with Myself*, *Subbota* Theatre

Irina Klimova

### **The Brussels Ommegang, the Bliescapov Scene, and the Speelhuysen.**

#### **On the Problem of Study**

The article examines the main elements of the design of the procession of the Brussels Ommegang, established in honor of the discovery of the miraculous statue of the Virgin Mary, and the Brussels Bliescaps, dedicated to the plot of the Seven Joys of Mary and annually played on the day of the Ommegang. The problems of historical theatrical terminology, the participation of the guild of crossbowmen and the chambers of rederackers in the organization of the Ommegang and Bliescaps, the influence of the traditions of the mystery square stage and the rederackers' scene on the design of the Bliescaps, the relationship between the fine

## Annotations

arts of the 15th – 16th centuries and the Bliescaps scene are used. Research by historians of Dutch literature, information from city decrees and expense books, and the texts of two surviving manuscripts of the Bliescaps are used. The main attention is paid to the analysis of such a design element as a playhouse, the features of its structure depending on its purpose: a playhouse for living pictures of city festive processions and ceremonial entries and a playhouse as a place of action on the stage of Bliscaps.

**Keywords:** Ommegang, Bliscap, mystery scene, tableau vivant, Speelhuis

Lyudmila Starikova

### **Who authored the account of the “comedies” witnessed by the Russian envoys in Florence in 1660?**

In the mid-seventeenth century, direct diplomatic contacts were established between the Russian state and various European courts. Returning from abroad, envoys reported to the Russian sovereign on all the curiosities they had observed, including the theatre, which had not previously existed in Russia. Their accounts of the “comedies” performed at European courts greatly contributed to Tsar Alexei Mikhailovich’s desire to introduce a similar form of entertainment in Moscow. However, of all the eyewitnesses who saw these performances, only a single documented testimony has survived: a written account relating to the embassy of the envoy Vasily Likhachev and the clerk Ivan Fomin, who visited Duke Ferdinand in 1759–1760. The article establishes the authenticity of this description of a “comedy” and investigates its possible authorship.

**Keywords:** Embassy to Florence, 1759–1760, *Statyenny List* and *Description of the Embassy*, authorship of the “comedy” description witnessed by the envoys

Dilyara Guseynova

### **Paths and Forms of the Europeanisation of Egyptian Theatre at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries**

The 19th century actively involves Egypt and other Arab countries in international life that was promoted first of all by the Napoleon expedition (1798–1801), economic and cultural reforms of the viceroy of Egypt Muhammad Ali (1805–1849). Large transformations have also affected the spiritual life of Arabs, promoting interest in achievements of European civilization, first of all art and theater.

**Keywords:** appearance of professional theater of the European type, adaptation of the European drama, the first theatrical experiences, a new stage language

Olga Markaryan

### ***The Miracle of St. Anthony* at the Theater on Ofiterskaya (1906): Tragic and Comic in the Formation of Meyerhold’s Methodology**

1905–1906 was a very important time in Meyerhold’s directorial development. However, if the key performances for this period *The Death of Tentagil*, *Hedda Gabler*, *Sister Beatrice* and, undoubtedly, the cornerstone *Balaganchik* are everywhere under the gun of historians, then the *Miracle of St. Anthony*, which went on the same evening with the *Balaganchik*, is extremely rarely considered in research. Nevertheless, this performance, deservedly drowned in the shadow of the Blok-Meyerhold masterpiece, is important for the appearance in Meyerhold’s arsenal of comic elements of farce, as well as satire – which later turned out to be integral elements of his methodology, necessary for expressing his tragic.

**Keywords:** Meyerhold, Maeterlinck, *The Miracle of St. Anthony*, Blok, Dostoevsky,

Vyacheslav Ivanov, tragic irony, German romantics, farce, vaudeville, the tragic, the comic, tragicomic

Natalia Vagapova

**The Moscow Art Theatre Group in Prague: An Attempt at Historical Reconstruction**

For many years, any attempt to trace the history of the Moscow Art Theatre Group in Prague remained virtually impossible. The author reconstructs the biography of this theatrical phenomenon, drawing on rare sources and foreign archives that required many years of dedicated research. The article restores the chronology of events and proposes a revision of the conventional time frame of the Group's existence as accepted in theatre historiography. It also introduces previously unknown details about the creative destinies of its members.

*Keywords:* Moscow Art Theatre Group in Prague, N.O. Massalitinov, V.M. Grech, P.F. Sharov, P.A. Pavlov, Russian émigré theatre

Maxim Gudkov

**Armoured Train in Meyerhold Style: Production of Vsevolod Ivanov's Play in California (1930)**

The study focuses on the export of Vsevolod Meyerhold's theatrical methodology to American stage practices. The problem is specifically discussed based on the staging and set design activities of his Latvian follower Jānis Muncis, who studied in 1918/19 at the Petrograd *Courses of Stage Productions' Mastery (KURMASCEP)* and lived in the United States for many years. The key milestones of Americans' acquaintance with Meyerhold's work are traced – the directorial activity in the USA of his disciple at the *GITIS Theatre*, Marion Gering and also the *International Theatre Exposition* in New York. A brief biography of Meyerhold's follow J. Muncis,

now almost unknown to Russian science, is given, as well as a description of the theater where he staged Vsevolod Ivanov's play *Armoured Train* – the *Pasadena Playhouse*. The example of this production reveals Muncis' continuity with Meyerhold's constructivist ideas. The article contributes to the study of the development of Meyerhold's theatrical ideas in America.

*Keywords:* Vsevolod Meyerhold, Vsevolod Ivanov, Jānis Muncis, Soviet theater, Soviet drama, American theater, *Pasadena Playhouse*, play *Armoured Train 14-69*, constructivism, scenography

Konstantin Cherkasov

**And Then There Were None. To the History of the First Production of *Semyon Kotko***

The author of this article recounts the complex history of the first production of Sergei Prokofiev's *Semyon Kotko* at the Stanislavsky Opera House in Moscow. The premiere was shrouded in press silence due to political circumstances (the Molotov–Ribbentrop Pact) and the tragic fate of the first director, Vsevolod Meyerhold: his name was crossed out, and the production was handed over to Serafima Birman. The article also touches on Meyerhold's relationship with Stanislavsky, who supported the disgraced director and invited him to his opera house. In the appendix, the researcher provides archival materials – the composer's own text, and responses from conductor Samuil Samosud and bass Nikolay Panchevkin, as well as the transcript of the meeting after the opera's second dress rehearsal and reviews from renowned cultural figures immediately after the premiere.

*Keywords:* Prokofiev, Meyerhold, Birman, Tyshler, *Semyon Kotko*, Stanislavsky Opera Theatre

## Annotations

Natalia Isayeva

### **Director Andrey Lobanov and His Role in the Development of Dramatic Theatre**

Dedicated to A.M. Lobanov, this article examines the history of the Yermolova Moscow Drama Theatre, the only company where Lobanov worked continuously from the mid-1940s to the mid-1950s. Having joined an already established theatre with a well-formed troupe, he staged his finest productions here. It was in this theatre that the distinctive features of Lobanov's artistic approach were revealed in full. This period can be considered the golden age of the Yermolova Theatre. The traditions laid down by its founders, the diversity of acting talents, the triumphs and setbacks – all of this serves to enrich the historical narrative, whose central figure, following Nikolai Khmelev, became Alexei Lobanov.

*Keywords:* Andrey Lobanov, Nikolai Khmelev, the Yermolova Moscow Drama Theatre, *Companions, Happiness, People with Clear Conscience, Summerfolk, Dostigayev, Time and the Conway Family, Guests, Forever Alive*

Vladimir Kolyazin

### **Around Peter Stein: The Beginnings and Their Antecedents**

The article offers an analysis of the system of contexts surrounding Peter Stein's emergence as a stage director – political, social, cultural, and theatrical. It describes the key processes and events in post-war Germany (with particular attention to the 1960s) that shaped the formation of the future director.

*Keywords:* Peter Stein, Fritz Kortner, German theatre, *Kammerspiele*

Irina Tsymbal

### **Shakespeare in Sweden**

The article is devoted to the performance history of Shakespeare in Sweden, from the mid-nineteenth century to Ingmar Bergman's productions. A genuine breakthrough in the reception of Shakespeare occurred in the mid-1800s, associated with the eminent linguist Carl August Hagberg, and later with August Strindberg. The influence of Shakespeare on Almqvist and Strindberg informed the reflections of Ingmar Bergman, who directed *The Winter's Tale, The Merchant of Venice, A Midsummer Night's Dream, Macbeth, Twelfth Night, Hamlet, and King Lear*.

*Keywords:* Shakespeare, Sweden, Dramaten, Bergman, Johan Tummänder, Johan Luv Almqvist, Carl August Hagberg, August Strindberg, Jarl Kulle, Peter Stormare, Pernilla August, Börje Alstedt, Krister Henriksson

Olga Yegoshina

### **“A Son Was Born To Me, and His Name Was Mkhata...”**

Navona Publishing House is preparing for print the third volume of *Letters to the Moscow Art Theatre*. This volume covers the years 1929–1948. With it, the trilogy is completed – a trilogy that spans half a century in the life of the theatre and its audience. Thousands of letters, a thousand voices of people united by their love and loyalty to their theatre, have formed an immense mosaic of destinies and historical milestones, in the brightest and the darkest hours of the nation's life.

*Keywords:* Moscow Art Theatre, MKhAT, letters, Stanislavsky, First World War, Navona

**БОРОВИКОВА ЕЛИЗАВЕТА  
ВАЛЕНТИНОВНА**

Аспирантка ГИТИСа. Главный специалист Кабинета критики и театроведения ЦА СТД РФ. Автор статей в изданиях: «Вопросы театра. *Proscaenium*», «Театральный журнал», «Страстной бульвар, 10», «Дом актера» и др.

*Контакты:*

lizavetaborovikova00@gmail.com

**ВАГАПОВА НАТАЛЬЯ МИХАЙЛОВНА**

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания. Лауреат литературной премии Общества хорватских писателей имени Юлия Бенешича; кавалер ордена Авроры Хорватской. Автор книг о сценическом искусстве балканских стран и творчестве русских эмигрантов в этом регионе.

*Контакты:* nataliavgpv@gmail.com

**ВОРОНКОВА АНАСТАСИЯ ВАДИМОВНА**

Театровед, театральный критик. Окончила магистратуру РГИСИ (факультет мастерства сценических постановок, курс Е. Тропп, Н. Песочинского).

*Контакты:* vrnkva@list.ru

**ГУДКОВ МАКСИМ МИХАЙЛОВИЧ**

Актер театра и кино, театральный педагог. Старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

*Контакты:* m.gudkov@spbu.ru

**ГУСЕЙНОВА ДИЛЯРА  
АЙДЫНОВНА**

Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора искусств стран Азии и Африки Государственного института искусствознания.

*Контакты:* dilara-50@mail.ru

**ДЁМИН АНТОН ОЛЕГОВИЧ**

Кандидат филологических наук.

Ученый секретарь отдела по изучению русской литературы XVIII в. Института русской и литературы (Пушкинский Дом) РАН. Ответственный секретарь серии «XVIII век».

*Контакты:*

anton\_demin@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

**ИСАЕВА НАТАЛЬЯ ОЛЕГОВНА**

Кандидат искусствоведения, театральный критик, руководитель литературно-драматической части Театра им. М.Н. Ермоловой.

*Контакты:* isaevano@mail.ru

**КЛИМОВА ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания.

*Контакты:* andrepi@yandex.ru

**КОВАЛЕНКО ГАЛИНА ВЯЧЕСЛАВОВНА**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, театральный критик. Автор монографий «Театр Эдварда Олби», «Новая британская сцена

## Об авторах

(1997–2019)». В ее переводах с английского вышли книги: Мартин Эсслин «Театр абсурда»; Мария Шевцова «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля»; Виктор Боровский «Три лика русского театра. Комиссаржевские».

*Контакты:* galinadrama@mail.ru

### **Колязин Владимир Федорович**

Театровед, театральный критик. Доктор искусствоведения. Служит в Государственном институте искусствознания в секторе современного искусства Запада. В театральной журналистике с 1969 г. Куратор выставок «Москва–Берлин» (1995–1996), «Мейерхольд и Германия» (2004), ряда культурных проектов Института им. Гете в Москве. Куратор с русской стороны ряда телевизионных проектов немецкой телестудии SDR (Штутгарт), в частности, фильмов д-ра Йохима Ланга «Бертольт Брехт» (1998) и «Генрих Георге» (2012). Автор многих статей и книг.

*Контакты:* koljazin@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

### **Максимов Вадим Игоревич**

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства РГИСИ. Автор книг «Введение в систему Антонена Арто» (1998), «Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмо-

дернизм» (2013), «Теория театра от Аристотеля до Лемана» (2024) и др.

*Контакты:* vadim\_maksimov@mail.ru

### **Маркарьян Ольга Эдуардовна**

Преподаватель кафедры литературы и искусств Российского государственного института сценических искусств.

*Контакты:* olgamarkaryan@yandex.ru

### **Мининкова 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

### **Никulichева Наталия Викторовна**

Кандидат педагогических наук. Эксперт Центра ресурсного обеспечения научных исследований Научно-исследовательского института перспективных направлений и технологий Российского государственного социального университета (РГСУ).

*Контакты:* nikulicheva@mail.ru

### **Омецинская Екатерина**

Журналист, публицист, театральный обозреватель. Публиковалась в газетах «Смена», «Вечерний Петербург» и «Вечерний Санкт-Петербург», «Известия. Санкт-Петербург», «Неделя-Петербург», «Новости Петербурга», «Санкт-Петербургский курьер», «Санкт-Петербургские ведомости», «Российская газета. Санкт-Петербург», «Невское время», «Аргументы недели. Санкт-Петербург», «Трибуна», а также в журналах «Невский театрал», «Аврора», «Сцена», «Страстной бульвар».

*Контакты:* 0707dragon@mail.ru

**СОКОЛОВА АНАСТАСИЯ**

Выпускница магистратуры театроведческой кафедры ГИТИС по направлению «Балетоведение и балетная критика», курс А.Г. Колесникова. Хореограф МКК Пансиона воспитанниц Министерства Обороны РФ.

**СТАРИКОВА ЛЮДИЛА  
МИХАЙЛОВНА**

Историк театра России XVIII в., доктор искусствоведения, главный научный сотрудник сектора театра Государственного института искусствознания. Автор девяти книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии министерства культуры РФ; Международной премии Станиславского; премии Правительства г. Москвы в области литературы и искусства; обладатель золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови-Сад на 13-м Триеннале книг и периодики о театре; награждена знаком «За достижения в культуре» (2002). Лауреат премии «Театральный роман» (2019).

*Контакты:* liudmistar@gmail.com

**СТАРОСЕЛЬСКАЯ НАТАЛЬЯ  
ДАВИДОВНА**

Театральный критик, кандидат филологических наук, главный редактор журнала «Страстной бульвар, 10», шеф-редактор редакционно-издательского отдела СТД РФ, лауреат премии правительства Москвы, член Союза писателей РФ, автор многих статей и книг.

**СТОЛЬНАЯ КСЕНИЯ ЕВГЕНЬЕВНА**

Театральный критик. Научный сотрудник сектора изучения и публикации театрального наследия Вс. Мейерхольда Государственного института искусствознания. Редактор журнала «Вопросы театра. *Proscenium*».

*Контакты:* kseniastolnaya@gmail.com

**ТКАЧЕВ ВИКТОР ИГОРЕВИЧ**

Режиссер, театровед. Лауреат кинопремии «Золотой орел», соискатель ученой степени кандидата искусствоведения (ГИТИС).

*Контакты:* t.v.i26@yandex.ru

**ТРУБОЧКИН ДМИТРИЙ  
ВЛАДИМИРОВИЧ**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий сектором классического искусства Государственного института искусствознания. Автор двух книг по истории античного театра и античной словесности; автор множества статей и лекций, посвященных истории, теории и социологии театра, философии искусства, рецепции классического искусства в современности и другим темам.

*Контакты:* trubotchkin@gmail.com

**ЦИМБАЛ ИРИНА СЕРГЕЕВНА**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ, автор статей об Ингмаре Бергмане и шведских актерах, лауреат премии «Театральный роман» за книгу «Сергей Цимбал. Острова в океане памяти», лауреат премии журнала «Звезда» за книгу воспоминаний о Михаиле Красильникове «Думала о тебе и думать буду».

**ЧЕРКАСОВ КОНСТАНТИН**

Музыкальный критик, историк театра. Обозреватель газеты «Коммерсантъ».

*Контакты:*

konstantincherkaov96@yandex.ru

**ШЕСТАКОВА АННА СЕРГЕЕВНА**

Театральный критик. Магистр филологии. Сотрудник Пермского академического «Театра-театра».

*Контакты:* honey-honey23@yandex.ru

## About authors

### **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](mailto:lizavetaborovikova00@gmail.com)

### **CHERKASOV KONSTANTIN**

Music theatre critic, theatre historian. Columnist at *Kommersant*.

*Contacts:*

[konstantincherkaov96@yandex.ru](mailto:konstantincherkaov96@yandex.ru)

### **DYOMIN ANTON**

PhD in Philology. Academic Secretary Of XVIII Century Russian Literature Department of the Research Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences.

Senior Secretary of the Series *XVIII vek*.

*Contacts:* [anton\\_demin@mail.ru](mailto:anton_demin@mail.ru)

### **GUDKOV MAXIM**

Theatre and movie actor, acting teacher, senior lecturer of the Department of Interdisciplinary Art Studies and Practices of Liberal Arts and Sciences Faculty Saint Petersburg State University.

*Contacts:* [m.gudkov@spbu.ru](mailto:m.gudkov@spbu.ru)

### **GUSEINOVA DILYARA**

PhD in Art Studies, Associate Professor, Senior Research Fellow, Department of Arts of Asian and African Countries, State Institute of Art Studies.

*Contacts:* [dilara-50@mail.ru](mailto:dilara-50@mail.ru)

### **ISAYEVA NATALIA**

PhD in Art History, theatre critic, head of the literary and dramatic department of the Moscow Drama Theatre named after Maria Yermolova.

*Contacts:* [isaevano@mail.ru](mailto:isaevano@mail.ru)

### **KLIKOVA IRINA**

PhD in Art History; Senior Associate of Classical Art of the West, State Institute of Art Studies.

*Contacts:* [andrepis@yandex.ru](mailto:andrepis@yandex.ru)

### **KOLYAZIN VLADIMIR**

Theatre studies specialist, theatre critic. Dr. habil. in Arts. Works at State Institute for Art Studies (Western Art Sector). In theatre journalism since 1969. Curator of the exhibitions *Moscow–Berlin* (1995–1996), *Meyerhold and Germany* (2004), and of several culture projects of the Goethe Institute in Moscow (Goethe Cultural Center in Moscow). Russian curator of German Television Studio SDR (Stuttgart) projects, among them the films of Dr. Joachim Lang *Berthold Brecht* (1998) and *Heinrich George* (2012). Author of numerous articles and books.

*Contacts:* [koljazin@mail.ru](mailto:koljazin@mail.ru)

### **KOVALENKO GALINA**

Professor of Foreign Art Department of Russian State Institute of Performance Arts, the drama critic. She is the author of “Edward Albee. The New Britain Stage. 1997–2019”. She translated “The Theatre of the Absurd” by M. Esslin, “Dodin and the Maly Drama Theatre process to Performance” by M. Shevtsova, “A Triptych from Russian Theatre: an Artistic Biography of the Komissarjhevskys” by V. Borovsky.

*Contacts:* [galinadrama@mail.ru](mailto:galinadrama@mail.ru)

### **KUZNETSOVA YEVGENIYA**

Theatre studies specialist. Graduate of Leningrad State Institute of Theatre, Music, and Cinematography (now RGI-SI) 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 sever-

al 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*

**MAKSIMOV VADIM**

Dr. habil. in Arts, Professor, Head of Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts (RGIS). Author of books *An Introduction to the System of Antonin Artaud* (1998), *Theatre. Rococo. Symbolism. Modern style. Postmodernism* (2013), *Theory of Theatre from Aristotle to Lemann* (2024) and others.

*Contacts: vadim\_maksimov@mail.ru*

**MARKARYAN OLGA**

Lecturer of the Literature and Art Studies Department at the Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg, Russia *Contacts: olgamarkaryan@yandex.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 *The Humanitarian Accent* 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*

**NIKULICHEVA NATALIA**

Candidate of Pedagogical Sciences. Expert at the Resource Support Center for Research at Russian State Social University (RSSU).

*Contacts: nikulicheva@mail.ru*

**OMETSINSKAYA YEKATERINA**

Journalist, writer, theatre columnist. Contributor to such newspapers as *Smena*, *Vecherniy Peterburg*, *Vecherniy St. Peter-*

*burg*, *Izvestiya. Sankt-Peterburg*, *Nedelya-Peterburg*, *Novosti Peterburga*, *Sankt-Peterburgskiy Courier*, *Sankt-Peterburgskiy Vedomosti*, *Rossiyskaya Gazeta. Sankt-Peterburg*, *Nevskoe Vremya*, *Argumenty Nedeli. Sankt-Peterburg*, *Tribuna*; and such magazines as *Zhenskiy Peterburg*, *Mashiny I Mekhanizmy*, *Nevskiy Teatral*, *Avrora*, *Stsena*, *Strastnoy Bulvar*.

*Contacts: 0707dragon@mail.ru*

**SHESTAKOVA ANNA**

Theatre Critic, MA in Philology, Staff Member, Perm Academic Theatre-Theatre *Contacts: honey-honey23@yandex.ru*

**SOKOLOVA ANASTASIA**

A graduate of the Master's programme at the Theatre Studies Department of GITIS, specialising in *Ballet Studies and Ballet Criticism* under the supervision of A. G. Kolesnikov. She is also a choreographer at the Corps de Ballet of the Boarding School for Daughters of the Russian Ministry of Defence.

**STARIKOVA LYUDMILA**

18th century Russian theatre historian, Doctor habil. in Arts, Chief theatre researcher at the State Institute for Art Studies. The author of 9 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize. Culture Achievements Award (2002). Winner of the *Theatre Novel Prize* (2019).

*Contacts: liudmistar@gmail.com*

**STAROSELSKAYA NATALIA**

Theatre critic, Candidate of Philological Sciences, Editor-in-Chief of the journal *Strastnoy Boulevard, 10*, and Chief Editor of the Editorial and Publishing Department of the Russian Theatre Union (STD RF). Laureate of the Moscow Government Prize, member of the Union of Writers, and author of numerous articles and books.

## About authors

### **STOLNAYA KSENIA**

Theatre Critic, Researcher at the Sector for the Study and Publication of Vsevolod Meyerhold's Theatrical Heritage, State Institute of Art Studies. Editor of *Voprosy Teatra. Proscaenium*.

Contacts: kseniastolnaya@gmail.com

### **TKACHEV VIKTOR**

Stage director and theatre studies specialist. Laureate of the *Golden Eagle* film award and postgraduate student at the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).

Contacts: t.v.i26@yandex.ru

### **TRUBOCHKIN DMITRY**

Dr. habil. in Arts, Professor of Foreign Theatre History Department at the Russian Institute of Theatre Arts. Head of the Classic Art Department at State Institute for Art Studies. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and of numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of the theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc.

Contacts: trubotchkin@gmail.com

### **TSYMBAL IRINA**

PhD in Art History, Professor at the Department of Foreign Art at the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). Author of articles on Ingmar Bergman and Swedish actors. Recipient of the *Theatrical Novel* award for her book *Sergei Tsymbal. Islands in the Ocean of Memory*, and winner of the *Zvezda* magazine award for her memoir about Mikhail Krasilnikov *I Thought About You and Will Keep Thinking About You*.

### **VAGAPOVA NATALIA**

PhD in Art History, leading researcher at State Institute for Art Studies (Central European Countries Art Sector). Winner of

the Julije Benešić Literary Prize of Society of Croatian Writers; Knight of the Croatian Aurora. Author of books on the performing arts of the Balkan countries and the creativity of Russian emigrants in this region.  
Contacts: nataliavgpv@gmail.com

### **VORONKOVA ANASTASIA**

Theatre specialist, theatre critic. Graduated with a master's degree from the Russian State Institute of Performing Arts (Faculty of Stagecraft, under the supervision of Yevgenia Tropp and Nikolai Pesochinski).

Contacts: vrnkva@list.ru

### **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: *Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks*, *The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium*, *Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.

Contacts: ovegoshina@rambler.ru

## PRO PRESENT

<i>stage opening</i>	10	Ksenia Stolnaya <b><i>The Courier: Grace and Sacrifice</i></b>
	24	Anastasia Voronkova <b>In the Captivity of Oblomovism</b>
	32	Yelizaveta Borovikova <b>“None Will Remember You, Nor Us...”</b>
	40	Yevgeniya Kuznetsova <b>Happiness in Worn-Out Shoes</b>
	46	Yekaterina Ometsinskaya <b><i>Romeo and Juliet</i> – Directorial Variations, or Shakespeare for Everyone</b>
<i>festivals</i>	64	Nadezhda Mininkova <b>MELIKHlyundia or the 25th Melikhovo Spring International Theatre Festival</b>
	80	Anna Shestakova <b>“Are You Living Well Here?”</b>
<i>close-Up</i>	102	Anastasia Sokolova <b>The Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Musical Theatre in Search of New Forms</b>
	120	Anastasia Voronkova <b>Demonic Images and Performative Experiences in the Repertoire of Andrei Feskov at the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre</b>
<i>experience and reflections</i>	146	Natalia Nikulicheva <b>A.S. Demidova’s Method to Develop the Psychic Energy of Actor</b>
	166	Galina Kovalenko <b>Tennessee Williams: Trigorin’s Notebook and Treplev’s Dramatic Etude</b>

*glance* 178 Viktor Tkachev  
*at something* **Towards a Dossier on Postdrama: Aesthetic Strategies of Human Depersonalisation**

## PRO BOOKS

- 202 Dmitry Trubochkin  
**Genius and the “Memory of the Lineage”**
- 210 Vadim Maksimov  
**Rethinking the Old Anew**
- 220 Anton Dyomin  
**The Key to a Wealth of Treasure**
- 224 Natalia Staroselskaya  
**“Forgotten Traces of Someone’s Depth”**

## PRO MEMORIA

- théâtre* 232 Irina Klimova  
**The Brussels Ommegang, the Bliscapov Scene, and the *Speelhuysen*.  
On the Problem of Study**
- 266 Lyudmila Starikova  
**Who authored the account of the “comedies”  
witnessed by the Russian envoys in Florence in  
1660?**
- theatre stories* 280 Dilyara Guseinova  
**Paths and Forms of the Europeanisation  
of Egyptian Theatre at the Turn of the  
Nineteenth and Twentieth Centuries**
- 290 Olga Markaryan  
***The Miracle of St. Anthony* at the Theater on  
Ofiterskaya (1906): Tragic and Comic in the  
Formation of Meyerhold’s Methodology**

	306	Natalia Vagapova <b>The Moscow Art Theatre Group in Prague: An Attempt at Historical Reconstruction</b>
	328	Maxim Gudkov <b><i>Armoured Train</i> in Meyerhold Style: Production of Vsevolod Ivanov's Play in California (1930)</b>
	360	Konstantin Cherkasov <b>And Then There Were None. To the History of the First Production of <i>Semyon Kotko</i></b>
<i>studies</i>	384	Natalia Isayeva <b>Director Andrey Lobanov and His Role in the Development of Dramatic Theatre</b>
	414	Vladimir Kolyazin <b>Around Peter Stein: The Beginnings and Their Antecedents</b>
	426	Irina Tsymbal <b>Shakespeare in Sweden</b>
<i>ad memoriam</i>	440	Olga Yegoshina <b>"A Son Was Born To Me, and His Name Was Mkhat..."</b>

## APPENDIX

	454	<b>Annotations About authors</b>
--	-----	--------------------------------------

## *к сведению авторов*

**Редационный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:**

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: groscaenium@yandex.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редационный совет журнала.

**К статье обязательно прилагаются:**

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

**Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:**

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

**Правила оформления статей и иллюстраций:**

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

## *information for authors*

### **The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:**

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: [proscenium@yandex.ru](mailto:proscenium@yandex.ru);
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

### **The article should be attached with:**

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

### **For graduate and doctoral students required:**

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

### **Submission rules for texts and illustrations:**

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

# вопросы театра PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков  
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург  
Корректор: А.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 театальной 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)