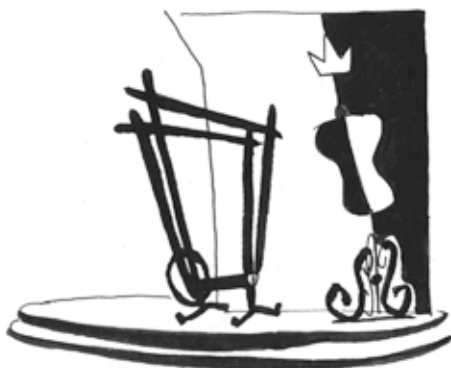


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



№ 1-2
Москва
2017

PROSCAENIUM
ВОПРОСЫ ТЕАТРА

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: voprosy_teatra@mail.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 250 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».

© Институт
искусствознания,
2017
© Вопросы театра,
2017

**Вопросы театра/
PROSCAENIUM.
M., 2017**

ISSN 0507-3952

Содержание

8 ПАМЯТИ ВЕРЫ МАКСИМОВОЙ

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

Премьеры сезона. Избранное

- 21 Дмитрий Трубочкин**
Напоминание о катарсисе
«Царь Эдип» в театре имени Вахтангова
- 30 Вадим Щербаков**
Эдип не царь
- 33 Элла Михалева**
Хроники одного изгнания

Петербургский дневник. Достоевский

- 39 Елена Горфункель**
Братья, братья и братья
- 44 Андрей Юрьев**
Евангелие против топора

Крупным планом

- 52 Марина Тимашева**
Артур Миллер снова в строю
- 56 Анастасия Иванова**
Актерский портрет режиссера
- 60 Леонид Хейфец**
«Зачем всё это читать,
если уже написаны “Все мои сыновья?”»

Зеркало сцены

- 68 Ольга Егошина**
Новый хронотоп в постановках Чехова

Взгляд на нечто

- 76 Екатерина Кретьова**
Опера и балет для драматических артистов
- 82 Марина Тимашева**
Чемпионат Нигерии по лыжам

Юбилейное

- 88 Людмила Бакши**
О театре Звука: показания свидетеля
- 99 Александр Бакши:**
«Музыка есть невидимый театр, где действуют интонации»

ПРО КНИГИ

- 106 Елена Горфункель**
От практики к истории и теории
- 109 Любовь Овэс**
Книга как портрет автора

Главный редактор:
В.А. Щербаков

Редакция:
А.А. Вислов
Н.Г. Ефремова
М.А. Тимашева

Ответственный секретарь:
Л.А. Антонова

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

Содержание

PRO MEMORIA

Феатрон

- 115 Наталья Вавилина**
Повозка Фесписа
- 141 Людмила Старикова**
Панорама театрально-зрелищной жизни русских столиц
в Петровскую эпоху
- 170 Анна Груцынова**
Русский сюжет в западноевропейском балете XIX века

Театр и проза

- 182 Наталья Скороход**
Театр «Войны и мира»: драматическая традиция

Театральные сюжеты

- 198 Людмила Шульга**
Педагогические принципы Н.В. Демидова
- 209 Александр Колесников**
В поисках комического
- 218 Любовь Овэс**
Сказочный художник.
Валерий Доррер
- 226 Наталья Баландина**
«Эта актриса может сыграть всё»
Анни Жирардо до и после Комеди Франсез: время дебютов

Наследие.

Документы и свидетельства

- 242 Владислав Иванов**
Письма Е.Б. Вахтангова Н.Г. Бруггер (1915)
- 247 Владислав Иванов**
Стилизация Михоэлса?

Спектакли разных лет

- 253 Владимир Колязин**
«Дачники» по Максиму Горькому. «Пра-Чехов» Шаубюне
- 290 Галина Коваленко**
«Крошка Алиса» Эдварда Олби в постановке Алана Шнайдера

Штудии

- 300 Наталья Скороход**
От «Царя Голода» к «Стачке»

Мейерхольдовские чтения

- 313 Олег Фельдман**
Мейерхольд в ГВЫРМЕ и ГВЫТМЕ

The contents

8 IN MEMORY OF VERA MAXIMOVA

PRO PRESENT

Season premiers. Selected

21 Dmitry Trubochkin
Reminder of catharsis: *Oedipus Rex* at the Vakhtangov Theater

30 Vadim Shcherbakov
Oedipus Non Rex

33 Ella Mikhailiova
Chronicles of one exile

St.-Petersburg diary. Dostoyevsky

39 Elena Gorfunkel
Brothers, brothers and brothers

44 Andrey Yuriev
The Gospel vs Axe.

Close-up

52 Marina Timasheva
Arthur Miller back in Line

56 Anastasia Ivanova
Actor's portrait of the director

60 Leonid Kheifets:
«Why should you read all this, if *All my sons* is already written?»

Mirror of the stage

68 Olga Egoshina
The new time-space in the Chekhov productions

Glance at something

76 Ekaterina Kretova
Opera and ballet for dramatic artists

82 Marina Timasheva
Nigerian Ski Championships

Anniversary

88 Lyudmila Bakshi
About the theatre of sound: testimony of a witness

99 Aleksander Bakshi:
«Music is an invisible theatre where the intonations work»

PRO BOOKS

106 Elena Gorfunkel
From practice to history and theory

109 Lyubov Oves
A book as the author's portrait

Editor in chief:
Vadim Shcherbakov

Editorial Staff:
Nadezhda Efremova
Marina Timasheva
Alexander Vislov

Executive secretary:
Lyudmila Antonova

Editorial Board:
Alexey Bartoshevich
Vladimir Kolyazin
Konstantin Raikin
Dmitry Rodionov
Irina Rubanova
Ekaterina Salnikova
Natalia Sipovskaya
Yury Solomin
Elena Strutinskaya
Dmitry Trubochkin
Irina Uvarova
Oleg Feldman
Vladimir Fokin
Inna Churikova
Adolf Shapiro

The contents

PRO MEMORIA

Theatron

- 115** **Natalya Vavilina**
The wagon of Thespis
- 141** **Lyudmila Starikova**
The view of theatre and performance life
of Russian capitals in the epoch of Peter the Great
- 170** **Anna Grutsynova**
Russians plots in the west european ballet of the 19th century

Theatre and prose

- 182** **Natalia Skorokhod**
War and peace as a theatre practice. Dramatic approach

Theatre's plot

- 198** **Lyudmila Shulga**
N. Demidov pedagogical principles
- 209** **Alexander Kolesnikov**
Looking for comic
- 218** **Lyubov Oves**
A Fairy Artist. Valeriy Dorrer
- 226** **Natalia Balandina**
This actress can perform everything.
Annie Girardot. Before and after *Comedie Française*:
the time of debuts

Heritage.

Documents and evidences

- 242** **Vladislav Ivanov**
E.B. Vakhtangov's letters to N.G. Brugger (1915)
- 247** **Vladislav Ivanov**
Epistolary heritage of S.M. Mikhoels is extremely meager

Productions of different years

- 253** **Vladimir Kolyazin**
Summerfolk by Maxim Gorky. Pra-Chekhov of Schaubühne
- 290** **Galina Kovalenko**
Ed. Albee's *Tiny Alice* Directed by A. Schneider

Studies

- 300** **Natalia Skorokhod**
From *Tzar Golod* to *Stachka*

Meyerhold studies

- 313** **Oleg Feldman**
Meyerhold at GVYRM and GVYTM



PRO HACTOBIITIE

ПАМЯТИ ВЕРЫ МАКСИМОВОЙ

ПРОЩАЛЬНЫЕ СЛОВА



04.01.1936 – 28.12.2016

Вадим ЩЕРБАКОВ
главный редактор журнала
«Вопросы театра»

Наш журнал придумала Вера Анатольевна Максимова. Ей важно было соединять под одной обложкой публикации, посвященные как истории сценического искусства, так и событиям современного театра. В идеале ей хотелось, чтобы для обеих частей журнала писали бы одни и те же авторы. Дабы не разрывалась связь между театроведением и критикой, составляющая сильную сторону отечественной литературы о театре.

Можно, конечно, шутить по поводу того, что результат этих ее усилий оказался смелым, но безрассудным опытом в духе экспериментов самодеятельных мичуринцев. Ведь журналу приходится постоянно лавировать между требованиями ВАКа и здравым смыслом. Зато «Вопросы театра» бесплатно публикуют те диссертационные статьи, которые кажутся редакции достойными. И помещают их в избранную компанию ученых и критических текстов.

От Максимова часто можно было услышать, что журнал способствует просвещению театральных масс, поскольку современные деятели сцены, начав читать в нём что-то про себя, могут ненароком заглянуть на страницы исторической части и обнаружить там много интересного. Шутка горькая, рожденная печальным опытом вымывания из профессиональной среды культурного любопытства – да и просто привычки читать.

Свою работу главного редактора журнала Максимова числила среди важнейших занятий последних лет жизни. Воспринимала «Вопросы театра» как инструмент борьбы за подлинный (в ее понимании) театр. Судьба отечественной сцены в последние годы переживалась ею страстно. Свою позицию Вера Анатольевна отстаивала со всей мощью присущего ей темперамента в выступлениях на радио, телевидении и на страницах журнала. Порой запальчиво, порой не выбирая выражений, Максимова боролась не за

место под театральным солнцем, а за сам Театр, за тот его образ, в который истово и до конца верила, который всю ее долгую жизнь в профессии критика не переставал удивлять, волновать, радовать — или заставлял яриться... И думать об увиденном, желать пересмотреть, впитать подробности. Она очень хотела, чтобы поколению ее внуков тоже достался такой театр.

Вопреки расхожим суждениям максимумский образ этого театра был достаточно объемным и включал в себя далеко не только традиционные формы сценического искусства. Она умела видеть актерские удачи даже в работах режиссеров, которых полагала своими принципиальными противниками, была способна искренне заражаться энергией их эмоциональных высказываний.

Пожалуй, больше всего Максимова доверяла пастернаковской формуле: «талант – единственная новость, которая всегда нова». Наличие и меру таланта определяла по старинке – с помощью чувств, стараясь не закрепощать их веригами предрассудков. Она обладала даром чувствовать творчество актера как мало кто другой, умела находить в этой стихии логику, определять сквозные темы. И блистательно владела мастерством перевода театральных впечатлений в живое литературное слово.

Вера Анатольевна была в профессии перфекционисткой, работала над статьями и книгами долго и тщательно. Редактура номеров журнала превращалась в изнурительную борьбу с авторским косноязычием — иногда врожденным, чаще же вызванным небрежностью скорописи. Воистину, нет в наше время для театроведа работы благодарнее журнальной. И все же Максимова даже от нее умела получать радость.

Пафос соединения талантов соседствовал в ней с энергией размежевания, которая иногда наносила журналу немалый урон. Однако такова уж была природа этой звезды. Без ее сияния мир, конечно, стал проще. Хотя эта простота воистину хуже воровства.

**Алексей БАРТОШЕВИЧ,
доктор искусствоведения,
профессор**

В наш век режиссерского театра, когда власть постановщика становится абсолютной, актер, который всегда был главной, определяющей фигурой, способен вдруг оказаться в крайне зависимом, если не в униженном положении. Из гордого владыки подмостков он все чаще превращается в деталь театрального зрелища. Радикально «режиссероцентристский» взгляд на сцену давно проник и в театральную критику.

Нетрудно представить себе искусство стариков Художественного или Александринского театра по статьям Н. Эфроса, А.Кугеля или П. Маркова. Но много ли узнает историк будущих лет о том, как играли актеры нашего времени?

Вера Максимова принадлежала к редчайшему роду критиков. Она была пламенным защитником и страстным певцом актера. Конечно, Максимова умела талантливо и безукоризненно точно писать об искусстве режиссеров, старых и новых. Она принадлежала к поколению, чья молодость совпала с молодостью «Современника», о котором написаны многие ее работы. Писала она о спектаклях Эфроса, Любимова, Товстоногова. И все же ее приход в Малый театр, в эту крепость русской актерской традиции, был, можно сказать, неизбежен. В сущности, она заняла позицию идеолога Малого театра, к старикам которого, наследникам и носителям великого наследия, относилась одновременно с дочерней и матерински-защитительной нежностью. Как никто иной, она умела видеть и понимать актера и объяснить его ему самому.

Актеры – не только старики, и не одного только Малого театра, отвечали ей любовью и доверием.

Как подлинный человек идеи, Вера Максимова твердо знала свои «за» и «против» и, со страстью и яркой талантливостью отстаивая свою веру, готова была идти до конца. Она была мастером того, что англи-

чане назвали «искусством создавать себе врагов». Она часто могла быть слишком резкой, а иногда односторонней в текстах и высказываниях. С ее взглядами, оценками людей и спектаклей можно было не соглашаться. Бывало, мы спорили и расходились, не придя к общему мнению. Но ее страстную и последовательную преданность идее нельзя было не уважать, нельзя было не восхищаться тем, с какой яростью и с каким блеском она исполняла то, что считала своим долгом, своей человеческой и профессиональной миссией – шла ли речь о ее статьях, выступлениях на театральных диспутах или о труде редактора созданного ею журнала.

Она ушла, и в жизни русской сцены образовалась пустота, которую нечем заполнить

**Василий БОЧКАРЕВ,
народный артист РФ. Государственный
академический Малый театр**

Она была красивой женщиной, аристократичной, свободной и независимой в своем мнении. И это ее определяло – она была независима, очень тверда в своей позиции относительно реалистического театра. Мы потеряли одного из мощных его защитников. Когда Товстоногов уходил из жизни, он беспокоился, что тот театр, который он оставляет, растворится, уйдет. Его беспокойство было обоснованным. Присутствие Веры Анатольевны в театре для меня было очень важно. Она всегда, во всех работах оглядывалась на завоевания русского психологического театра. Максимова считала, что театр – художественный воспитатель человека.

Говоря о Малом театре, она вспоминала обо всех театрах Москвы, она любила и хорошо знала этот мир изнутри. Когда, например, писала о Юлии Борисовой, преклоняясь перед ее дарованием, отдавала дань и ее человеческим качествам. Для нее человеческие и профессиональные качества актера были единым целым.

Возможно, она немного фантазировала за артиста и о ролях, которые он играл. Когда говорила о Ефремове, о Евстигнееве, о «Современнике», других артистах, ее можно было слушать бесконечно, сама ее речь была произведением искусства, потому что она блестяще знала предмет обсуждения и самого человека.

Для меня критик является полноценным участником построения спектакля и роли, вхождения в персонаж и нахождения верной атмосферы, среды и так далее. Я очень благодарен Вере Анатольевне за спектакль «Дети солнца». Все участники спектакля много работали, и она феноменально помогала нам своими точными советами.

«Раздвинув ноги у культуры, / Он эпатрирует народ...», – я прочел эпиграмму Валентина Гафта в одном из номеров «Вопросов театра». Вера Анатольевна боролась с теми театральными деятелями, в спектаклях которых бессмысленный эпатаж замещал собой суть. Она знала театр досконально: и его историю, и его сегодняшнее состояние. Людей с таким объемом знаний и пониманием, как может развиваться русский психологический театр, сейчас мало. Конечно, были сторонники и люди, несогласные с ее позицией. Но она всегда отстаивала свою точку зрения, с одной стороны, очень корректно, а с другой, настойчиво и аргументированно.

Пребывая в Малом театре, она защищала именно это актерское гнездо, понимание дома, понимание линии развития каждого артиста. Она очень горячо выступала за репертуарный театр, за его традицию, не идеализируя, понимая, что есть много спорных вопросов. Сам принцип репертуарного театра – она его отстаивала. И очень беспокоилась всегда, когда у артистов наступала пауза, она хотела, чтобы артисты всех поколений имели достойную работу.

Мне очень нравилось разговаривать с ней о том или ином спектакле: например, о Някрошюсе в сопоставлении с русской традицией. Если у режиссера есть «корень»,



своя правда, основа театра, когда все мотивировано человеческими взаимоотношениями, тогда это вызывает хорошую зависть. Она всегда говорила, что движение вперед, поиск оригинальности и современности должен присутствовать, как бы театр не был академичен. И соприкасалась с традициями театра, которые определял в свое время Южин.

У Веры Анатольевны есть одна статья, которая мне очень нравится, в ней она рассказывает о том, как рождается спектакль. Как зритель идет в театр, чтобы получить наслаждение от встречи с первым спектаклем. Как актеры ищут контакта со зрителем, как в этот вечер происходит рождение или отторжение того, что происходит на сцене. Для нее это было сродни религиозному чувству. При всем ее умении анализировать, мне кажется, она смотрела большей частью, как простой зритель.

Я потерял человека, который был мне необыкновенно дорог, потому что это была часть моей биографии – и человеческой, и актерской. Актер часто замыкается в своей

профессии, своих спектаклях, своих съемках, мир становится совсем узким, мы часто не видим того, что происходит вокруг. Она как раз давала возможность тем актерам, которые, разумеется, хотели это увидеть и услышать, открыть окно в огромное театральное пространство. Для меня эта большая потеря связана с захлопнувшимся окном в этот прекрасный мир. Очень много проходит мимо. А она могла прийти в театр, рассказать, что я пропустил, что нужно посмотреть, на чем остановиться. Это действительно такая настоящая творческая работа заместителя художественного руководителя, которую она исполняла с большой любовью, искренностью и преданностью Малому театру.

И потом журнал «Вопросы театра» – статьи, люди, которые работают в этом журнале, мне это очень все дорого, я знаю, что они со мной пойдут и дальше, и я смогу к ним всегда обратиться, найти то, что нужно в данный момент.

Марина ЕСИПЕНКО,
народная артистка РФ,
Государственный академический
театр им. Евг. Вахтангова

Дорогая Верочка... Именно Верочка – называть по-другому не могла, да и она не хотела. Потеряв Верочку, я потеряла сестру – не по крови, но по духу, по отношению к жизни, профессии. Человека, который, не задумываясь, встанет на твою защиту, если обижают, который скажет тебе всю правду, но деликатно и красиво. А уж если похвалит, то как никто!

Великий мастер слова. Расскажет так эмоционально, как не всякая артистка сможет. Немного рассеянная, с безупречным вкусом, красавица, и – острый ум, грамотность, изысканность в выражении точных мыслей, мудрость, ироничность, блестящий юмор. Максимова – «штучный товар». В своих рецензиях она всегда на стороне артиста. Не обвиняет, не клеймит, не осуждает. Может интеллигентно подсказать

ход, дать совет. Или не напишет совсем! Но никогда, никакого хамства, желтизны или чего-то на потребу.

Я счастлива, что одна из последних ее работ – буклет к моему юбилею. Я читала: сначала краснела, потом плакала... Даже не знала, что так можно обо мне... Если о тебе пишет такой критик, как Вера Максимова, значит тебе в этой профессии что-то удалось. Буклет для меня – абсолютная драгоценность.

А Верочка – абсолютная драгоценность для русского театра. Для критического цеха. Всегда честно, чисто и высоко. Она всегда была уверена, что красота и театр спасут мир. Говорят, она была личностью противоречивой, жесткой в изложении своей позиции. Не знаю. Мне с ней было легко и интересно – так же легко и интересно, как с великим режиссером Петром Фоменко. Глыбы, личности, мои «мерила» и ориентиры. Какое счастье, что Верочка была в моей жизни!

Александр КОРШУНОВ,
народный артист РФ,
главный режиссер Московского
драматического театра «Сфера»

Несколько лет назад, в уютной гостиной Дома актера, поздравляя Веру Анатольевну Максимова с юбилеем, я вспомнил эпизод, услышанный мной в студенческие годы от замечательного Виталия Яковлевича Виленкина. Он рассказывал, как легендарный Павел Александрович Марков, великий театровед и многолетний завлит МХАТа, будучи летом на отдыхе в одном из Домов творчества, собрался пойти в соседнюю деревню, в сельский клуб, посмотреть спектакль народного самодеятельного коллектива. Услышав об этом, один из отдохнувших там же молодых критиков (Виталий Яковлевич не стал называть его фамилию) изумился и стал отговаривать Маркова: «Павел Александрович, ну зачем вы идете? В какой-то клуб? За несколько километров? Вместо того, чтоб спокойно

отдыхать? Ну, что там может быть интересного?» Павел Александрович грустно посмотрел на него и сказал: «Молодой человек, вы никогда не будете критиком. Критик должен “шляться”!..»

Я говорил тогда Вере Анатольевне, что она принадлежит именно к той редкой и замечательной породе театральных критиков, которые влюблены в театр и видят главную задачу в том, чтобы искать и находить все талантливое, искреннее и самобытное, и помогать этим росткам одаренности. Вера Анатольевна была именно таким критиком, театроведом, писателем, деятелем театра. Она воистину умела влюбляться! В режиссеров, актеров, в спектакли! И, влюбившись, делала все, чтобы помочь нарождающемуся – состояться, а родившемуся – жить, крепнуть, развиваться, сделаться достоянием и радостью многих!

Так было на «Детях солнца» Максима Горького, замечательном спектакле, поставленном в Малом театре Адольфом Шапиро. Вера Анатольевна очень хотела, чтобы союз театра и режиссера состоялся. С самого начала работы «болела» за нашу команду, бывала на репетициях, переживала за каждого из нас. А когда спектакль стал складываться, она искренне радовалась, восторженно поддерживала всех! И в том, что «Дети солнца» стали событием театральной жизни Москвы, тонким, атмосферным, глубоким спектаклем с целым созвездием прекрасных актерских работ, была безусловно большая заслуга Веры Анатольевны.

И еще... Вера Анатольевна была строителем, созидателем театра. Она любила подлинно глубокий, человеческий, психологический театр. Театр живой, правдивый и трепетный. И была ответственна за его судьбу и помогала ему БЫТЬ!

А какая это была очаровательная, изысканно красивая, всегда молодая и энергичная женщина!..

Как она говорила! Всегда блистательно, ярко и всегда точно, с ясной перспективой мысли – «поделу»!..

Я навсегда благодарен Вере Анатольевне за ее теплое отношение к нашей семье: к отцу, Виктору Ивановичу, к маме, Екатерине Ильиничне Еланской, и лично ко мне. Я это всегда очень чувствовал. А как это важно: знать, что тебя любят и в тебя верят!

Отец, будучи директором Малого, очень хотел, чтобы Вера Анатольевна пришла в театр завлитом, и был счастлив, когда это случилось. Неоценима помощь Веры Анатольевны в подготовке и издании его чудесной книги «Пережитое».

А театр «Сфера», созданный Екатериной Еланской, всегда был для Веры Анатольевны родным. Она бывала на всех премьерах, участвовала во всех значимых событиях его жизни, сопереживала, поддерживала и радовалась вместе с нами...

Спасибо Вам, дорогая Вера Анатольевна, Верочка, за добрую душу и трепетное сердце, за тепло, внимание и заботу...

Спасибо за маму, за папу, за нашу «Сферу».

Низкий Вам поклон и вечная наша благодарная память!..

Людмила ПОЛЯКОВА,
народная артистка России.
Государственный академический
Малый театр

Что такое для меня Вера? Вера... Вера! Вера для меня олицетворяет веру! Веру в искусство, веру в то, что все будет хорошо.

Потом она для меня, прежде всего, Женщина. Изящная, утонченная женщина с огромным вкусом, и при этом совершенно феноменальная голова, которая вмещала целую энциклопедию знаний об искусстве, литературе, театре. Для меня Вера всегда была Гамбургским счетом, я всегда знала, что, если она что-то одобрила, это нужно посмотреть, прочитать обязательно.

Ее уход – безумная потеря. Мы осиротели, потому что так нужен человек, которому доверяешь, вкусу и мнению которого безоговорочно веришь. И Вера для меня была таким камертоном. Ее фанатическая,

фантастическая любовь к Малому меня согревала. То, что она так верила в актеров Малого, давало нам силу.

Умница, женщина до кончиков пальцев. У нее был удивительный дом. В нем было всегда тепло и хорошо. Она была удивительной хозяйкой, очень хорошо готовила. Ее дочь обещает мне найти ее фирменный рецепт баранины в клюквенном соусе – это было что-то невообразимое. Как она любила собрать людей, близких ей по духу, за огромным круглым столом. И вот мы все приходили, зажигали свечи и болтали... болтали обо всем, это были удивительные вечера.

Когда мы с ней впервые встретились в Малом театре, я удивилась, что она меня знает, следит за моими работами. Оказывается, она видела многие мои работы и до прихода в Малый, даже не самые значительные, как маленький Джон в «Робин Гуде» или Роза в «Маленьком принце». Оказывается, она меня взяла на заметочку давно. «Серсо» она вообще знала наизусть. И первый вариант «Вассы Железновой», и весь этот период в драматическом театре им. Станиславского. Удивительный человек, она феноменально была погружена в театральную жизнь Москвы. Знала, обо всем имела свое мнение.

И, понимаете, ее мнение меня «возвышало». Ведь бывает же, что благосклонное отношение, дружба тебя делает сильнее. Тот факт, что я знала, как она ко мне относится, давал мне возможность чувствовать себя личностью.

Мы жили рядом и часто шли вместе из театра или на машине подъезжали. Доедем или дойдем до дома, вот так ее дом, а рядом мой – в соседних переулках. И сближение наше произошло совершенно ненавязчиво. Мы могли на улице с ней еще час разговаривать, до дома дойдя.

Она приводила в театр режиссеров, принимала участие в выпуске спектакля. Она болела за выпуск спектакля. Проходя мимо моей примерной на Основной сцене, всегда заглядывала: «Милуша, как ты?».

Мы обсуждали с ней спектакли. Она застала и «Детей Ванюшина», и «Ревизора» – важные для меня работы. И потом у нас были «Дети солнца», когда мы все очень сплотились, были как семья. Она очень хотела, чтобы Шапиро работал в театре, приходила на каждый спектакль. Мы часто оставались после спектакля и позволяли себе иногда распить бутылочку вина.

Мы с ней делали книгу, основанную на моих дневниках, и я говорила очень откровенно. У нас был такой человеческий контакт – я свободно могла говорить с ней обо всем.

У нас с ней не такая большая разница в возрасте, я всегда говорила, что я – позднего развития. У меня в детстве среда вокруг была совсем другая, не было ни книг, ни музыки, ни театра, ничего. Я начала свое развитие, когда поступила в Щепкинское училище. И вот, когда ты встречаешь человека, который на столько ступеней выше и образованней, то хочется дотянуться – хоть чуть-чуть.

Бог подарил ей все – красоту, ум, талант, вкус, прекрасных друзей, возможность испытать любовь. Она была иногда трогательная и смешная, иногда обидчивая. Мне всегда было очень важно ее мнение, а теперь я осиротела... осиротела.

**Юрий СОЛОМИН,
народный артист СССР,
художественный руководитель
Государственного академического
Малого театра**

С Верой Анатольевной мы были знакомы лет 50. Часто встречались в Доме актера, который тогда находился на улице Горького. В то время были популярны актерские вечера. В них участвовали известные артисты московских театров, подключалась и молодежь – актеры, театроведы и режиссеры. Там выступали и корифеи Малого театра, потому что в то время директором Дома актера был Михаил Иванович Жаров. Вера Анатольевна принимала участие



в организации этих вечеров, так как была очень знающим и ответственным человеком. Тогда мы просто здоровались. Потом не стало Михаила Ивановича Царева, а я знаю, что она его поддерживала, и он ее за это ценил. Тогда мы стали общаться чаще.

Для театральной культуры ее уход – большая потеря. О нашем театре тут и говорить нечего – мы потеряли очень дорогого человека. К Малому театру она всегда относилась с большим уважением. Когда она пришла сюда работать моим заместителем, в театре с радостью ее приняли. Критик должен быть советчиком режиссера, художника, актера – должность заместителя художественного руководителя я понимаю именно так. Вера Анатольевна поддерживала меня во многих вопросах. Она была борец. Она была добрым человеком, добрым даже как критик. С ней всегда можно было поделиться и радостью и горем. У нас с ней было одно понимание профессии, одно понимание критики. Разумеется, ей не все нравилось в Малом, и она говорила об этом.

Каких-то режиссеров она предлагала пригласить в театр. Кого-то обходила стороной. И на сдачах спектаклей в Малом театре мы с ней часто ругались – активно и очень темпераментно доказывали друг другу свою точку зрения. Но в конце всегда приходили к общему мнению.

Я очень благодарен Vere Анатольевне за книгу, которую она обо мне написала. Я слышу много отзывов о том, каким хорошим языком она написана, как легко читается. Так было со всеми ее статьями. Я всегда буквально «проглатывал» ее материалы в журнале «Вопросы театра».

Она прекрасно знала московские театры, всегда следила и за выходом премьер и за жизнью спектаклей, давно существующих в репертуаре, считала своим долгом смотреть вводы. За многими нынешними корифеями она начала следить с их первых работ на сцене. А о своих любимых спектаклях могла говорить долго и очень интересно, знала каждую деталь.

На обсуждениях спектаклей с артистами она жестко, но справедливо высказывала свою точку зрения. Готова была выслушать противоположную, но не всегда могла с ней согласиться. Она всегда виртуозно разбирала спектакли, не пыталась обидеть актера, но своим несогласием с его трактовкой роли хотела помочь двигаться дальше или поддержать своей похвалой. К моему сожалению, таких мастеров осталось немного, но я очень надеюсь, что журнал «Вопросы театра», которым она руководила, не свернет с намеченного ею пути.

В последний раз, когда мы встретились по поводу «Золотой маски» в Министерстве культуры, она занимала позицию определенную и очень мужественную. До последних дней она была борцом за сохранение имени русского театра и актерской школы.

Вера Анатольевна всей душой болела за фестиваль «Островский в Доме Островского», который вот уже более 20 лет проходит на сцене Малого театра, она понимала, как

важно провинциальным театрам показывать спектакли на столичной сцене. Слово «провинция» я произношу с гордостью, без какого-либо уничижения. Я сам из провинции, многие великие актеры начали свой творческий путь в провинциальном театре. И мне очень горько, что в этом году Министрство культуры денег на фестиваль нам не выделило.

Когда-то Вера Николаевна Пашенная говорила нам, своим студентам: «Уходя со сцены, оставляйте кусочек сердца на сцене», и я уверен, что Вера Анатольевна в своей профессии старалась придерживаться этого принципа. В каждой своей работе – будь то статья, новый номер журнала, книга, она оставляла кусочек своего сердца.

**Елена СОТНИКОВА, актриса.
Государственный академический
театр им. Евг. Вахтангова**

Как ни странно, критики, театроведы обычно существуют сами по себе, в жизни особо не интересуясь героями своих статей. Меня всегда поражало, как просто Вера Анатольевна Максимова общалась с артистами – и в театре, в котором я служу, и в Доме актера, и в заграничных поездках.

Она, всегда ухоженная и элегантная, подходила и очень энергично, будто чуть простуженным голосом, рассказывала о новых спектаклях, о том, кто ей понравился, кто – нет, о театральных фестивалях, которые скоро пройдут в Москве, советовала, что стоит посмотреть. Она всегда говорила только о театре и людях театра, казалось, что ее эмоциональный монолог был бесконечен.

Совсем недавно, после нашего спектакля, Вера Анатольевна с грустью призналась: «Знаешь, Ленка, мне кажется, что мое поколение критиков уже никому не нужно. Молодые коллеги просто пересказывают фабулу и считают, что этого достаточно». Она принадлежала к таким театроведам, которые подробно разбирали спектакль – работу режиссера, актеров. Это всегда был

интересный, содержательный анализ, иногда восторженный, иногда – критичный и едкий, но всегда было понятно, что статья написана профессионалом, посвятившим всю жизнь любимому делу.

Жаль, что больше не увижу ее, сидящей с блокнотом в руках на премьере, не прогуляюсь с ней под ручку на гастролях. Жаль, что уходят «шестидесятники» – актеры, режиссеры, критики – романтики и интеллектуалы... Мало осталось людей, с которыми хочется поговорить, поспорить, поделиться чем-то важным... Вечная память вам, дорогая Вера Анатольевна.

**Валентина ТАЛЫЗИНА,
народная артистка России**

Мы познакомилась с Верой при весьма своеобразных обстоятельствах – в нее тогда был влюблен мой однокурсник Вадим Беров. Может быть, не вполне корректно начинать с этого, но из песни, как говорится, слова не выкинешь...

Поскольку в красавца-Вадика были поголовно влюблены все девочки с курса, нас чрезвычайно интересовали объекты его чувств. Сперва он выбрал нашу однокурсницу – потрясающую Эллу Бруновскую. Они были фантастической парой, и всем нам волей-неволей пришлось с этим смириться. Потом нас вместе с Вадиком, который был моим партнером, начиная с отрывка на втором курсе и вплоть до нашего дипломного «Цимбелина», где я играла Принцессу Имоджену, а он моего мужа Постума, пригласили в Театр им. Моссовета. В этот момент в труппу пришло много молодежи, все мы держались друг друга и составляли, как говорится, одну компанию. Центром ее был Вадик – прекрасный артист, уникальная личность, которого за его нездешнее внутреннее благородство и доставшуюся от папы-осетина восточную статью еще на курсе прозвали «Графом». Я столь подробно говорю о Вадиме, чтобы стало понятно: как мы все были заинтригованы, когда узнали, что в жизни его, спустя какое-то время

после развода с Эллой, появилась женщина. (А Вадик, надо сказать, несмотря на массу поклонниц, которая его всегда окружала, был в своих отношениях с женщинами чрезвычайно сдержан.)

...Вскоре мы увидели молодую девушку, приблизительно одних с нами лет. Она оказалась невероятной умницей, с замечательным вкусом, очень тонко понимающей актеров, при этом абсолютно не кичащейся своим университетским образованием. Предстала человеком достаточно закрытым, однако, благодаря Вадиму, достаточно легко вошла в наш актерский круг, стала нашим общим другом. Звали ее Вера Максимова.

Думаю, я не погрешу против истины, если скажу, что она с первых дней нашего знакомства очень хорошо ко мне относилась. Наверное, ценила как артистку и нередко говорила какие-то хорошие слова – порой вскользь, словно мимоходом, а ты потом еще долго соображала, сколь точно это было сказано. Вера умела увидеть в человеке хорошее и сказать ему об этом.

Их расставание с Вадимом было очень драматичным. Вадим пил. Это превращалось в болезнь, особенно прогрессирующую на фоне прихода в театр Гены Бортникова – «солнечного мальчика», рядом с которым Вадик стал ощущать себя «вторым номером». Вера боролась за него, но насколько я могу судить, в конечном счете пожертвовала своей любовью ради дочери.

Помню, тогда мне стало обидно за Вадима. В 1972-м мы его похоронили, и с Верой долгое время не общались, а потом встретились уже через много лет. К этому моменту она стала, что называется, настоящим мэтром. И то, что она говорила – есть у актеров такое выражение, – всегда «шло в десятку». Она не просто замечала недостатки, но могла по-настоящему помочь в работе. Помню, как она пришла на один из наших прогонов и замечательно точно разобрала мою роль, сказав, в каких местах как именно нужно ее «дотянуть».

Она очень тонко чувствовала артиста – буквально до дна. А после ее статьи обо мне («Маленькая повесть о жизни актрисы») я сказала: «Вера, мне стоило родиться, прожить эту жизнь, чтобы обо мне так написали!» При том, что в чем-то она ошиблась, где-то слишком уж подчеркнула мое омское происхождение... Но такие замечательные слова были сказаны – я, может, и подозревала что-то подобное, но, конечно, не была в этом точно уверена... Порой мы ссорились, порой не разговаривали по несколько лет. Однако в какой-то момент пересекались где-то – и будто не было этих размолвок, недопониманий, перерывов в общении.

Прошлым летом моя внучка поступала в Щепкинское училище. Я никого ни о чем не просила и вообще ничего не делала, дабы как-то ей «поспособствовать». Хотя знала, что курс набирает Володя Сулимов из нашей прежней «моссоветовской» молодой компании. 4-го июля было конкурсное прослушивание. Настя, как потом выяснилось, ужасно волновалась, забыла текст, но еще больший ужас был у нас с дочерью – мы сидели и страшно переживали: как там всё проходит? Тут я дрогнула и позвонила Вере:

– Где ты?

– Я в больнице.

– И долго ты там еще собираешься быть? (Я ведь не знала, в чем дело, она скрывала это от меня.)

– Ну, еще поддержат меня здесь немного – сказала она, ничем не выдавая того, что переживала.

Я говорю: «Вера, позвони Вовке, узнай, пожалуйста, про Настю, потому что у меня на это сил нет...».

И она позвонила Сулимову и сказала: «Володя, неужели ты внучку Вальки Талызиной не возьмешь?» Он ответил: «Вера, успокойся! Все нормально».

И после этого мы все сговаривались, как после окончания дачного сезона (она всегда проводила лето с внуками на даче) придем к ней. Но пришли только 30 декабря на прощание с Верой.

Она была очень добрым человеком. И была личностью. Для того чтобы так понимать природу артиста – надо непременно обладать этими качествами.

**Ольга ТУМАЙКИНА,
заслуженная артистка РФ.
Государственный академический
театр им. Евг. Вахтангова**

Вера Анатольевна Максимова, спасибо огромное за роскошь общения. Жаль, что не сложились более близкие отношения, что профессия не свела настолько, чтобы можно было вздохнуть часами о чем-то говорить. Я понимала, что существуют буквально минутки, чтобы напитаться ее эмоциями, которыми она делилась относительно твоей работы или всего спектакля, или положения дел в театре. Ее речь, ее язык – редчайшая вещь, по которой я нынче часто очень страдаю, опасаясь, что это для нас (или нами) утрачиваемое.

Дальше: Вера Анатольевна очень рядом. Это ощущение связано с очень хорошими людьми, к которым испытываешь нежные теплые чувства, похожие на обожание. Так вот, тут восторг от величия профессии, внутренней системы координат, дисциплинированности по отношению к работе – к тому, что Вера Анатольевна собирается посмотреть, потом разложить по полочкам и, не пересказывая содержания, чем сейчас грешат многие, сделать экскурс в историю пьесы или спектакля, взаимоотношений персонажей, написать эссе. Восторг от эмоционального опыта, которым она владела, помноженный на ее способность видеть детали.

Ее приход в театр вообще был как праздник. Складывался день имени Максимова. Мы жаждали поговорить после спектакля. Почитать то, что она напишет. Потом ее мнение передавалось из уст в уста. Она была высочайшим профессионалом. Алла Казанская призывала нас в институте имени Щукина следовать девизу: «Делай, что должно, и будь, что будет, а будет очень

хорошо». Вера Анатольевна точно знала, что должно ей делать, как ей делать, и не сомневалась, что получится хорошо.

В процессе репетиций, да и в жизни у многих людей, есть такая манера: «Вот то-то и то-то, НО...». Эта отрицательная частичка «но» может отменить все нововведения, которые ты привнес в работу, твой энтузиазм и так далее. Бывают режиссеры, которые говорят иначе: «Вот то-то и то-то, И...». «И» предполагает продолжение, то есть саму жизнь. Это придает тебе сил, умножает их. Вера Анатольевна владела искусством под названием «И». Это был ее мир, которым она делилась, предлагала в нем поселиться, и позитивного, положительного, жизнеутверждающего в нем было бесконечно много. Если же она произносила «но», это значило, что существует очень мощная тому причина, она умела объяснить, почему не состоялось, почему нельзя, почему не следует, почему не справились, почему это не воспитывает, почему это анти, почему это не дарит любовь, не имеет права быть на сцене, почему это не театр и не профессия.

И... Она очень красивая. В стенах театра много случайных людей, которые держатся как тени, мешают жить и работать, если рот открывают, то хочется бежать, спасаться. Это я сейчас сказала грубо – есть, с чем сравнивать. И за эту «сравнительность» я ее тоже благодарю.

И... все ее публикации. Я получала настоящее эстетическое удовольствие, когда читала ее тексты. Я всегда предпочитала остановиться и дать себе время познакомиться с тем, что она думает. Это же все – мои науки. Это важно было для меня. Не думаю, что я одна такая. Я начала с того, что наши встречи были редки, и я о ней, наверное, больше знала, чем она обо мне. Таких, как я, нас – целая армия. Тех, кто пробует рассказать со сцены историю одной любви или нелюбви, попытаться воспитать в человеке лучшее, или возобновить, если оно утрачено, поделиться своими мыслями и опытом, оставить след, подарить зрите-

лям желание прийти еще раз в театр. Если и есть, о чем пожалеть, то о том, что многое, наверное, осталось не сделанным Верой Анатольевной с нами. Нас много, она – одна. Тем дороже было внимание, которым она одаряла твою персону или спектакль, в котором ты играешь.

Когда я узнаю печальные новости, удивление и несогласие бьют наотмашь. За этим следует отказ принять это – такая примитивная защитная реакция. Соответственно, Вера Максимова просто отлучилась. В командировку. Я предпочитаю думать именно так.

**Адольф ШАПИРО,
режиссер, театральный педагог,
профессор**

Я был знаком с Верой Максимовой много лет, и даже не помню, когда и при каких обстоятельствах мы встретились впервые, но настоящее наше знакомство произошло в тот момент, когда я ставил «Детей солнца» в Малом театре. Она меня тогда немало удивила, поразила, в чем-то насмешила... При всем при том, что ее серьезность, несомненно, подкупала – под серьезностью я имею в виду, прежде всего, отношение к театру, к работе. Отношение, которое, наверное, можно назвать любовью...

Признаться, я начинал скучать, когда она долго не появлялась на репетициях. Неизменно подтянутая, с эффектной прической, всегда на каблуках (без каблучков ее невозможно себе представить), она всегда приносила с собой особое настроение сопричастности, сотворчества. С тех пор, как я работал с Романом Тименчиком – моим помощником по литературной части в Рижском ТЮЗе, мне, пожалуй, не доводилось встречаться со столь активным участием критика, театроведа, завлита в репетиционном процессе. Не могу сказать, что всегда соглашался с ее мнением, учитывал те замечания, которые она делала, но прислушивался к ним – безусловно. Поскольку это был человек оригинально мыслящий, и са-

мое главное – очень хорошо понимающий и чувствующий артистов. В последнее время это качество стало у нас чрезвычайно редким. Мне кажется, критики сегодня больше занимаются концепциями, контекстуальностью, а у Веры было почти студенческое по первичности своей восприятие театра. Это «студенческое» восприятие включало в себя и радикальность суждений, и категоричность, то и дело возникавшая по некоторым поводам непримиримость позиции. Мы с ней, надо сказать, довольно часто спорили по поводу новой режиссуры – и надо отдать ей должное: если поначалу она отдельных ее представителей совсем не воспринимала, не брала в расчет, то с течением времени отношение менялось. Могла однажды сказать в отношении кого-то из молодых да ранних: «Знаешь, а в этом спектакле артисты у него хорошо работают. И вообще, он, возможно, небезнадежен...».

Она всегда пребывала в поиске хорошего в театре. Что не могло не внушать уважения и опять-таки выгодно отличало ее от многих представителей критического цеха. А гнев – если он возникал – был направлен исключительно в сторону режиссеров или директоров, то есть тех, кто иной раз мешает актеру раскрыться в полной мере. Милость же ее распространялась, в первую очередь, на артистов. Как замечательно она умела говорить об артистах Малого театра: она была просто влюблена в них, и это чувство было не лишено оснований. Я мог сполна убедиться в этом, когда начал репетировать в Малом (это стало, как я понимаю, во многом результатом ее усилий – если Вера за что-то бралась, то это не могло не осуществиться). Великолепная труппа, собрание ярчайших индивидуальностей! Та компания, с которой мы встретились в работе над «Детями солнца» – поистине один из лучших ансамблей в моей режиссерской судьбе. Бытует мнение, довольно распространенное, связанное с тем, что Малый театр пребывает как бы в стороне от «магистральных путей» современной сцены,

что его артисты консервативны, тяжелы на подъем, изрядно «забурели». Ничего подобного! Я обнаружил в них, помимо таланта, невиданную жажду делать что-то новое. И абсолютно убежден, что здесь также не обошлось без влияния Веры Максимовой, которая всегда была рядом. Они, насколько я мог судить, всегда прислушивались к ней, держа в голове своего рода «поправочный коэффициент» на некий момент экзальтации, что был для нее характерен.

У нас на этом спектакле сложилась традиция – весьма редкая по нынешним временам – артисты не бежали домой сразу после финальных аплодисментов: мы собирались в одной из гримерок, обсуждали прошедшее представление, произносили длинные тосты в грузинском духе, отмечая чей-то день рождения или иную дату (кстати сказать, замечательный помощник режиссера никогда не говорила мне: «Спектакль такого-то числа», но непременно – «Такого-то числа мы собираемся»). Вера всегда старалась бывать на этих посиделках. Она вообще каким-то удивительным образом соответствовала этому особому дому со всеми милыми и прелестными чертами устоявшегося за века сценического быта, она казалась накрепко вписанной в эту традицию. Она действительно «жила театром». Признаюсь, иногда мне было трудно выслушивать ее двухчасовые ночные телефонные монологи с вечным перескакиванием с одной темы на другую и с одного актера на другого, но в них сквозила громадная поглощенность общим делом, бесконечно далекая от конъюнктурных соображений. В ее разговорах начисто отсутствовала хитрость и напротив – явственно чувствовалось стремление преодолеть пресловутую «дипломатичность», столь свойственную театральному сообществу.

Однажды она собрала нас всех – «Детей солнца» – у себя дома. Это был изумительный вечер: с какой любовью она встречала и привечала, как замечательно хозяйничала, какой прекрасный был накрыт стол и

как весело было за этим столом! Мне даже показалось, что именно так, в подобной атмосфере собирались в прежние времена мхатовцы или артисты Малого театра. Мы почти не вспоминали о делах театральных – все больше легкие подтрунивания, шутки, объяснения в любви... И в последнем нашем разговоре она несколько раз возвращалась к тому, как она хочет, чтобы мы опять к ней пришли, и рассказывала, чем собирается нас потчевать.

Интересно, чувствовала ли она свое одиночество, неизбежно наступающее в жизни каждого человека в определенном возрасте? У меня такое ощущение, что нет. Наверное, еще и потому что, она, прежде всего, любила смотреть спектакли. Смотреть и «читать» их. За исключением тех случаев, когда она заведомо не была настроена на это чтение – тогда переспорить и переубедить ее было чрезвычайно трудно. Но в этом тоже, по всей видимости, заключался особый «раздражитель», сущностно необходимый ее театральной энергии, питающийся, в том числе, невероятной эмоциональной переменчивостью и бесконечными конфликтами с перепадами от любви до...

Меня, конечно, восхищала ее мужественность. Ведь только по каким-то отдельным словечкам, отдельным фразам, которые она случайно роняла, я догадывался о ее тяжелой болезни. Но она была настолько неотъемлема от театрального ландшафта города, что никакого предчувствия беды не было. Есть люди, которые, кажется, должны вечно быть тут. Вера Максимова была из этой человеческой породы. Очень трудно свыкнуться с мыслью, что теперь о ней приходится говорить в прошедшем времени.

Дмитрий Трубочкин

НАПОМИНАНИЕ О КАТАРСИСЕ

«ЦАРЬ ЭДИП» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВАХТАНГОВА

Многое было написано о «Царе Эдипе» Римаса Туминаса после премьеры в античном Эпидавре 29 июля 2016 года и российской премьеры в Москве, 13 ноября 2016, в день 95-летия Театра имени Вахтангова. Думается, ни одна статья не будет запоздалой, потому что жизнь спектакля, несмотря на относительно редкие показы в Москве (это неизбежно, ибо в спектакле участвует хор греческих артистов), весьма интенсивна; от раза к разу постановка ощутимо меняется. То, что происходило и происходит с ним, достойно обсуждения и отражения в прессе. Моя же задача скромна: поделиться наблюдениями очевидца и участника творческого процесса от возникновения замысла «Царя Эдипа» – до его премьеры в России.

Фактически есть два «Эдипа» Туминаса. Первый выпущен в июле в античном Эпидавре и сыгран там дважды, больше нельзя по правилам летнего Греческого фестиваля – исключений за всю его историю почти не отмечено¹; затем еще одно представление в сентябре дано в Одеоне Герода Аттика в Афинах (повторить не удалось из-за проливного дождя). Этого «Эдипа» сохранила видеозапись, сделанная в день первой премьеры Греческим национальным театром с нескольких камер и смонтированная местными операторами. Возможно, спектакль возродится, когда будет решено вновь показать его на открытой площадке античного театра – в Греции, в Италии, в Израиле или другой стране. Второй «Эдип» создан специально для сцены вахтанговского театра.

Многое было новым и небывалым в первом «Эдипе». Во-первых, никогда еще русский театр не выпускал спектакль на античной орхестре так, чтобы сыграть премьеру в Греции перед несколькими тысячами зри-

телей. Самое заметное выступление русских артистов на площадке античного театра – гастроль русской «Орестей» Петера Штайна в Эпидавре в 1994 году. Но она появилась в рамках Международного Чеховского фестиваля на сцене Театра Российской армии в Москве: античное театральное пространство не было для нее принципиально.

Идея сделать «Эдипа» совместной работой Вахтанговского и Греческого национального театров возникла сразу, при первых обсуждениях будущей постановки. Конечно, этому способствовало то, что 2016-й объявили годом России в Греции и Греции в России. Но главная причина такого решения – в другом: практического знания об античном хоре не имеет ни одна театральная культура, кроме греческой; ни в русском, ни в литовском театре его неоткуда взять.

Выступления европейских драматических артистов на орхестре начались в конце XIX века. Актеры Комеди Франсез первыми попробовали свои силы в древнеримском театре в Оранже на юге Франции.

В 1911 году на арене Цирка Шумана в Берлине Макс Рейнхардт выпустил своего знаменитого «Эдипа» с хором из несколько сотен человек. В Италии и Греции время от времени проходили фестивали на античных площадках. Но регулярная работа с хором на оркестре началась не ранее 1938 года, когда знаменитый греческий режиссер Димитрио Рондирис, ассистент и ученик Макса Рейнхардта, поставил спектакль в Эпидавре с актерами Королевского театра – будущего Греческого национального. Подобные выступления в Эпидавре и Афинах множились и в 1954-м выросли в регулярно действующий летний Греческий фестиваль, для которого каждый год ставили античную драматургию, и на оркестре действовал хор.

Что такое хор, что за коллектив из 12-ти – 15-ти человек, которые говорят о себе не «мы», а «я», находятся на площадке постоянно, то и дело реагируя на действия актеров-солистов, а в промежутках между эпизодами исполняют коллективные партии, похожие то на речитатив, то на пение, то на экзотические возгласы?

Об этом много рассуждали ученые в XX веке; но в Греческом национальном театре есть концепция, выведенная из античных текстов и проверенная на практике. Рассказал мне о ней Тодорис Абазис – режиссер и композитор, заместитель художественного руководителя театра, автор хоровых партий в «Эдипе царе».

Хор – это зрители, которым разрешено выходить на оркестру и действовать в соответствии с традицией, воплощенной в тексте драмы: комментировать, давать оценки, соглашаться или возражать, спрашивать, отвечать, активно реагировать на любой элемент действия. Поэтому нормальное положение хора во время работы актеров-солистов – часто вдоль линии оркестры. Так обозначалось единение хора и публики.

Слова хора будто предвосхищают зрительскую реакцию; хор «дирижирует» зрительским настроением и переживанием, направляя и усиливая его, задает вектор эмоции, гармонизирует (то есть оформляет в слово и музыку) сильные чувства, внушаемые действием. Для исполнения своих партий между эпизодами хор выходит на оркестру, отделяясь от публики, и поворачивается к ней лицом. Теперь он – прямой собеседник зрителей, размышляющий и, конечно, взывающий к богам: в античности трагедию играли только во время священных ритуалов, поэтому изображения божеств (в первую очередь Диониса) находились вблизи оркестры.

В интерпретации хора как действующего на сцене зрителя можно и усомниться. У Еврипида, например, много хоров составлено женщинами отнюдь не аристократического происхождения (как и у Эсхила в «Хоэфорах»): едва ли афинский Совет пятисот, да и остальные зрители-мужчины,



*Греческий хор.
Фото В. Мясникова*

которых в театре было большинство, могли отождествить себя с ними. Однако то, что эта концепция понятна артистам, принимается публикой и может разнообразно применяться на практике, неоднократно доказано греческими труппами, работающими на открытых античных площадках.

В «Эдипе» хор состоит из горожан-мужчин, испытывающих на себе ужас мора, поразившего город. Поэтому в спектакле Туминаса во время первого выхода они бредут, обессиленные, держась друг за друга; кто-то падает на землю, разрывая этот печальный строй, ему тут же помогают встать: такие обмороки в Фивах уже привычны. Режиссер предложил стиль «гангстерских» фильмов о Чикаго 1930-х в костюмах: черные костюмы, жилеты, белые рубашки и шляпы. Бородатые и по-южному эмоциональные греки смотрятся в них очень колоритно. К тому же, решение оправдано действием: хор – приближенные Эдипа, свидетели всех его встреч, допросов, совещаний, а сам вспыльчивый Эдип Виктора Добронравова, вечно готовый сорваться в крик или в драку, иногда становится очень похож на короля гангстеров. Однако хор никогда не станет орудием его замыслов: в античной трагедии это невозможно.

С одной стороны, хор – часть мира Эдипа (Корифей – образ, созданный В. Семеновом, – постоянный его собеседник, довольно смелый и прямой). С другой, хор выступает от лица зрителей, что было особенно заметно на премьере в Эпидавре.

При появлении Эдипа в царском облачении хоровые слушали царя, сидя спиной к «залу» полукругом – повторяя полукруг оркестры – будто первые ряды перенесены прямо на площадку. Перед последним эпизодом они уходили в сторону публики и усаживались в шаг от первого ряда прямо на каменном полу по окружности оркестры на некотором расстоянии друг от друга: вместе со зрителями они смотрели финал трагедии.

В московском «Эдипе» возвышенные подмостки и порталная арка отделяют сцену от зала, поэтому когда хор падает на пол, чтобы внимать торжественному обращению царя к городу, мизансцена не дает зрителям ощутить визуальную и эмоциональную близость к хору так полно, как в Эпидавре. И перед финалом хор должен уйти за кулисы, а не в партер. Иначе нельзя, ибо на сцене-коробке действует иной закон, чем на открытой площадке: действие должно быть более целостным и собранным.

Тем не менее, помня о свободном взаимодействии исполнителей трагедии и ее зрителей в античном театре, Туминас начинает спектакль в вахтанговском при полном свете в зале. На сцену выходит хор и некоторые актеры, все рассаживаются на стульях, расставленных справа и слева вдоль кулис, всматриваются с интересом и любопытством в зал, давая понять, что плоскость порталной арки прозрачна и проницаема. После того как свет погаснет, актеры продолжают гипнотизировать зрителей, взывая к ним как к «гражданам Фив». Но все же в условиях сцены-коробки создатели спектакля положили больше усилий на то, чтобы захватить зрителей мощным хоровым действием. Здесь это, надо признать, удалось даже лучше, чем в Эпидавре.

Не секрет, что в греческой театральной традиции хоровые никогда не ставились на один уровень с солистами: в античности трагические состязания (и награды) предназначались только последним. Но, когда Греческий национальный театр объявил кастинг в хор «Эдипа», на 11 мест пришло более 150 претендентов, и в итоге приняли актеров, большинству из которых подобающий статус солистов. Они руководствовались интересом к совместной работе, к вахтанговскому театру и к Туминасу. Четверо из одиннадцати говорили по-русски, ибо имели связь с нашей театральной школой.

Сначала Тодорис Абазис, сочинивший хоровые партии, привез в Москву записи,

сделанные в Афинах. Когда же в июле начались сводные репетиции хора и актеров на арене летнего стадиона в Афинах, Л.В. Макасова сказала полушутя-полусерьезно: «Они нас точно переиграют!»

Абазис предложил сложное соединение декламации, речитатива, мелодекламации и пения (унисонного и многоголосного), основанное на ритме, задаваемом прежде всего дыханием, без использования музыкальных инструментов и фонограммы. Воздействие оказалось невероятно сильным; фонетика и мелодичность греческого языка этому очень помогала. Так – впервые в русском театре – родился настоящий греческий хор «Царя Эдипа».

В начале московских репетиций Туминас предложил актерам выстраивать взаимодействие через поединок и обмен «ударами»: в словах, жестах, внутреннем самочувствии. Отсюда происходит особый эмоциональный накал и взвинченность диалогов. Уже в первом монологе Жреца Е. Косырева (воззвании спасти Фивы) явственно слышен упрек Эдипу – мол, где же ты и почему до сих пор ничего не сделал. И первая фраза царя, вышедшего к Жрецу: «Знаю, знаю, что надо вам...», – звучит с неудовольствием и раздражением. Гневливость, конфликтность Эдипа довела его до убийства отца, раздора с Тиресием, затем с Креонтом.

«Характер для человека имеет силу судьбы», – говорил Гераклит. Смысл изречения, вероятно, в том, что когда жизнь посылает человеку самые суровые испытания, когда разум не поспевает за словами и поступками, тогда власть над человеком берет характер (а стало быть, и страсти) и прочерчивает линию судьбы. В. Добронравов точно схватывает эту особенность героя Софокла: нрав царя провоцирует постоянные конфликты.

Во всех эпизодах с участием Эдипа (а он почти не покидает сцену) происходит столкновение, противостояние, битва. Первый оппонент – Тиресий, не желающий открыть правителю правду.



*Е. Князев – Тиресий.
Фото В. Мясникова*

Его играет Евгений Князев. Первые аплодисменты зрителей (даже в Эпидавре, где не принято хлопать до окончания спектакля) звучат там, где противостояние Эдипа и Тиресия доходит до кульминации: царь готов буквально затоптать непокорного прорицателя, чем вызывает ответный гнев, страшный тем, что на стороне пророка – боги.

Образ Тиресия у Князева наполняется хитростью, иронией, смешанной с толикой сумасшествия. Ведь он вначале объявил, что ничего не скажет, а затем назвал Эдипа преступником; вначале сообщил, что хочет скорее уйти, но потом произнес длинный монолог, в котором звучат не то пророчества, не то проклятия; в конце же ушел – то ли пророком, посланным Аполлоном, то ли безумевшим стариком.

Следующий «поединок» – между царем и Креонтом при первом его появлении. Креонт Эльдара Грамова (молодого артиста Студии Вахтанговского театра) – полная противоположность Эдипу: мягкий, безвольный, восторженный, любящий всех и вся; от него не требуется никаких усилий по управлению городом, зато он пользуется благами царского дома. Креонт вальяжно самоуверен. Туминас подсказал актеру: в Дельфах Креонту пообещали, что вскоре он унаследует трон. Эдип, в свою очередь,

испытывает раздражение от жеманных манер, да и от самого присутствия брата жены (как всякий царь он опасается шурина: не претендует ли тот на власть?)

Во втором эпизоде резкая перемена происходит с героем Трамова: от былой вальяжности не остается и следа, его впервые посетил страх, и не только за положение в обществе, но за саму жизнь. Он верит и не верит, что может погибнуть, и становится немного похож на юридивого; всеми правдами и неправдами ищет поддержки окружающих (хора, зрителей), чтобы те повлияли на Эдипа, заставили его признать, что Креонт ни в чем не виноват.

Еще одно столкновение – между коринфским вестником и фиванским пастухом; в Эпидавре и Афинах коринфянина играл В. Ушаков, а фиванца – А. Иванов; в Москве – О. Форостенко (Коринфянин) и Е. Симонов (Фиванец). Никому прежде, кажется, не удавалось с такой ясностью проявить и столь впечатляюще передать суть конфликта: фиванец хочет скрыть правду, а коринфянин, наоборот, обнаружить; фиванец знает, что истина горька, коринфянин уверен, что она принесет всем радость, а ему – награду; фиванец всю жизнь казнит себя за то, что не умертвил младенца (на вопрос, почему, отчаянно кричит: «Да пожалел!»), коринфянин счастлив, что передал его в дом своего царя и заслужил похвалу.

Только один персонаж трагедии не участвует в «битвах»: Иокаста, жена и мать Эдипа. С первого появления на сцене Иокаста Людмилы Максаковой стремится примирять – в первую очередь, Эдипа и Креонта.

Туминас в разговоре признался, что именно Иокаста является главным героем его истории об Эдипе-царе. Сильная и мудрая женщина, мать и покровительница дома, ближайший друг и советник молодых мужа и брата: именно в ней черпают свои силы и уверенность Эдип и Креонт, именно она – опора царства.

Иокаста пережила самые жуткие испытания, которые только могут выпасть



Э. Трамов – Креонт.
Фото В. Мясникова

на долю женщины: потеря новорожденного сына и гибель мужа. Она не верит в справедливость богов и страдает от этого неверия. Лишь один раз в спектакле у нее вырывается радостное восклицание: когда она слышит, что Полиб – тот, кого Эдип считал своим отцом, – умер, и стало быть, пророчество не сбылось. Но и это восклицание смешано с горечью, ибо что ж хорошего в том, что боги лгут?

Разговор с пастухом из Коринфа привел ее (раньше, чем Эдипа, ибо она мудрее) к осознанию того, что произошло – страшной кровосмесительной связи, которой обернулся ее новый брак. За этим открытием последовал приговор, который она привела в исполнение. Пообещав Эдипу «замолчать навек», она без колебаний свершила казнь над собою.

Композитор спектакля Фаустас Латенас сочинил великолепную музыкальную тему Иокасты. В ней есть красота и полет, но одновременно – глубокая грусть и безысходность: как будто на вдохе человек устремляется к небу, а на выдохе крылья отказывают, сил не хватает. Эту мелодию один раз в спектакле исполняет Эдип: он наигрывает ее на саксофоне, а хор подхватывает. Происходит это сразу после слов, что и в царском доме, и во всем городе поселилось



*Л. Максакова –
Иокаста.
Фото А. Торгуши-
ковой*

*Е. Симонова –
Крылатая дева.
Фото А. Торгуши-
ковой*

неверие в богов: «Нет нигде почета ныне Аполлону. Бессмертных позабыли мы». Вскоре мы узнаём из слов царицы, что супруг не находит себе места, охваченный предчувствием беды: тема Иокасты служит музыкальным символом этого предчувствия и лейтмотивом спектакля.

Хор же перед тем, как подпеть Эдипу, надевает на себя античные военные шлемы, закрывающие лица. Все это было придумано специально для московской постановки. Шлемы заменяют маски, за которыми хор как будто скрывается от собственного неверия и стыда, от собственного нежелания петь, обращаясь к богам, которые, по мнению царей, лгут. За несколько секунд до того хор гневно укорял правителей за гордыню перед богами, и хоревты готовы были разойтись, покинуть сцену, чтобы не славить гордецов («Но если честь таким деяниям, зачем вступать в священный хор?»)... Но потом они снова печально собрались вместе, чтобы самим не оказаться гордецами, надели шлемы-маски и стали вторить мелодии, которую наигрывал Эдип: хоревты увидели неверие в самих себе, и теперь весь город наполнился настроением безысходности, предчувствием беды, желанием укрыться от взгляда небес. А прекрасная мелодия Латенаса напоминает о былой красоте жизни, которая больше никогда не вернется.



Музыкальность мышления объединяет режиссера Туминаса и композитора Латенаса; их долгое сотрудничество в театре далеко не случайно. Как в предыдущих спектаклях, так и в «Эдипе» все смысловые акценты музыкальны, периоды сценического действия похожи на музыкальные фразы, его динамика подхватывается музыкой, драматические переломы подчеркнуты ею, и практически любой звук ложится на единую музыкальную палитру.

Художник спектакля Адомас Яцовскис создал внушительное физическое воплощение «машины судьбы». Это – гигантская труба с маленькими прямоугольными отверстиями по всей поверхности, напоминающая то ли каток, то ли огромный часовой механизм, то ли необъятную музыкальную шкатулку, или – машину казни, которая расплющит до толщины бумаги всех,

кто приговорен. Машина дымится, беспokoйно покачивается, а в финале спектакля надвигается на зал и останавливается почти вплотную к рампе. Впечатляющий символ фатума. «Звериное» дыхание машины-судьбы, ее сердцебиение становится второй, мощной музыкально-ритмической темой, которая звучит все чаще по мере приближения к финалу.

Образ судьбы, накатывающей на людей, характерен для художественного мира Туминаса и Яцовскиса. В 1997-м в «Маскараде» Вильнюсского Малого театра появился снежный ком, который раздавит главного героя в финале. В 2001-м на сцене Литовского Национального театра был поставлен «Ревизор», в котором над сценой летала гигантская «церковь» с маленьким куполом, она наступала на людей, а они ее не замечали.

В Эпидавре и Афинах технические условия не позволили «накатить» гигантскую трубу на первый ряд зрителей так, чтобы весь зал почувствовал, как нависает над ним тяжелый фатум; зато на вахтанговской сцене это сделано великолепно. Уже вошел в анналы современного театра финал спектакля: две девочки в белых платьицах – дочери Эдипа Антигона и Исмена – пытаются спастись от страшного катка, бегут от него в сторону рампы, пробуют откатить его к заднику; но сопротивление бесполезно. Девочки в страхе убегают, а «машина судьбы» вступает в полную силу: свободно движется на зрителей, покачивается, дымится, шумно дышит, слышно, как бьется гигантское сердце. Такой финал Туминас сочинил на последних репетициях. Изначально спектакль должен был заканчиваться знаменитым рассуждением софоклова хора:

*О сограждане фиванцы! Вот пример для вас:
Эдип,*

*И загадок разрешитель, и могущественный
царь,*

*Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью
глядел,*

*Он низвергнут в море бедствий, в бездну
страшную упал!*

*Значит, смертным надо помнить о последнем
нашем дне,*

*И назвать счастливым можно, очевидно,
лишь того,*

*Кто достиг предела жизни, в ней несчастий
не познав.*

В Афинах на репетициях были сокращены последние две строки, а перед самым отбытием в Эпидавр изъята вся эта часть. Наш век не любит прямого морализаторства, и Туминас решил, что образное решение будет гораздо лучше: последующие показы подтвердили это в полной мере. Предшествующими финалу в вахтанговском «Эдипе» стали слова царя о своих дочерях, обращенные к Креонту:

Не дай им стать несчастными, как я,

Их пожалей, – так молоды они...

«Машина судьбы» два раза выкатывала Эдипа на площадку: в первом эпизоде, когда он, торжественно положив руку на посох, давал громкое обещание избавить город от скверны; и в последнем, когда Эдип, сломленный горем и превратившийся в старика, опираясь двумя руками на посох как на единственную опору, произносил свой прощальный монолог перед изгнанием. В. Добронравов великолепно передал эту перемену в Эдипе: от величественного царя (в полном облачении он казался огромным) – к тщедушному старику в холщовой робе; он будто в два раза уменьшился в размерах, сгорбилсь, усох от поразивших его несчастий.

Эта же «машина судьбы» уносила в сторону задника висящих на ней, как на дыбе, Эдипа (перед последним монологом) и Домочадца, рассказавшего, что творилось в доме после того, как царь обнаружил повесившуюся Иокасту.

Домочадец в исполнении М. Севриновского (артиста Студии) – это софоклов Вестник, осмысленный Туминасом как обитатель дома Эдипа. Обычно режиссеры выводят Вестника ровно в тот момент, когда требуется рассказать, как повесилась Иокаста и Эдип выколол себе глаза. У Туминаса Вестник-Домочадец появляется в самом начале.

Он смертельно болен, его лицо закрыто бинтами, это напоминает о моровой язве, поразившей город и добравшейся до царского дома. В финале монолог, проникнутый ощущением ужаса от происходящих событий, решен через физические действия: рассказывая о том, как Иокаста повесилась, он натягивает на шею ленту бинта; говоря об ослеплении Эдипа, мощными и энергичными жестами демонстрирует, как тот с размаху наносил удары в глаза. Снимает с себя бинты и обнажает огромные, невидящие черные впадины; слышно громкое, прерывистое дыхание человека, который берет последний вдох перед смертью. Впечатляющее предвестие финального монолога слепого Эдипа.

Туминас, по своему обыкновению, ввел в мир спектакля персонажей, которых драматург не числил среди действующих лиц. Таковы Воин П. Юдина (артист Студии Вахтанговского театра) и Крылатая дева Е. Симоновой, живущие на сцене с первой минуты спектакля.

Воин – орудие Эдипа; его верная собачка, бесконечно преданная хозяину; страж его дома, неустанно бегущий по кругу (с этого бега вокруг оркестры начинался спектакль в Эпидавре); угроза врагам Эдипа, участник издевательств над Креонтом (Эдип в шутку надевает на воина золотой венок Креонта, когда хочет казнить шурина); наконец, вернопопдатный, плачущий больше всех, когда открывается правда об Эдипе.

На создание образа Крылатой девы режиссера и актрису вдохновило воспоминание о Сфинкс, побежденной Эдипом. По мифу, он разгадал ее загадку и тем самым отвел угрозу от Фив; а она бросилась со скалы и разбилась. Туминас, верный манере ставить нестандартные вопросы к традиционным сказаниям («а что, если было не так...»), предположил, что Сфинкс не умерла, а стала пленницей и служанкой дома Эдипа, всюду сопровождающей царицу – Иокасту. В результате возник образ девы с огромными крыльями – черно-

волосой, с глубокими темными глазами, изумительно красивой и странной. Она взмахивает крыльями – то черными, то белыми, но понятно, что никогда больше не взлетит; от этого ее красота соединяется с грустью, как в музыкальной теме Иокасты. Движения Е. Симоновой плавные и гармоничные, как ритуальный танец, но она то и дело сгибается в жесте покорности, складывая крылья за спиной: перед нами образ силы и красоты, превосходящей человеческие, но все же покоренной человеком и потому живущей без радости, как и остальные обитатели дома Эдипа.

В «Эдипе» Вильнюсского Малого театра (1998) тоже участвовала дева с крыльями, похожая на маленького белого ангелочка. Но она располагала к иронии скорее, чем к печали. Тот спектакль имел успех, в том числе и в России – в Санкт-Петербурге, когда его показали на фестивале «Балтийский дом». Тем интереснее отметить разницу между вильнюсским и московским «Эдипом».

Московская версия сдержаннее. Структура проще. В вахтанговском «Эдипе» меньше иронии, чем в литовском, он намного серьезнее и соответственно – ближе к классической трагедии. Но и в ней возникают такие ситуации, в которых режиссеру и актерам кажется уместным юмор. Например, в прологе затянувшееся молчаливое ожидание Креонта: тот почему-то не торопится возвращаться из Дельф, и у зрителя возникает опасение, что спектакль замрет надолго. Или эпизод, когда Креонт, обезумевший от угроз Эдипа, отчаянно раздражается популярной греческой песней о любви «*Eim' aitos choris ftera, choris agapi kai chara*» («Я – орел без крыльев, без любви и без радости»). Или тот момент, когда хор, провозгласив осуждение тиранов и войдя в раж от собственного справедливого гнева, вдруг покидает площадку – отказывается дальше выступать. В Эпидавре это вызвало замешательство – неужели зрелище, на которое продали 10 000 билетов, действительно прервется раньше времени? – а потом хохот.



*В. Добронравов –
Эдип.
Фото А. Торгуши-
ковой*

Однако все это не отвлекает от главного: создателям спектакля удалось достичь такой пронзительности трагедии, которая казалась прочно забытой, и в наши дни невозможной. В эпоху «пост-» (постмодернизма, постдраматизма, посткультуры, метатеатра и пр.), когда, кажется, зрителя невозможно удержать без трюков, шуток и смешков, старинная трагедия с ее темами (человеческого достоинства, кризиса веры в богов, бессилия царской власти перед совестью, страшного открытия правды о себе самом и героизма в самопознании) внушает огромному зрительному залу – прямо по Аристотелю – сострадание и страх.

Резонанс вахтанговского «Эдипа» ощущим далеко за пределами большого зала; слова актеров несутся с подмостков за стены, выше балконов и галерки – туда, к месту, посвященному Асклепию и Аполлону, с которыми мы связываем понятие телесного и духовного катарсиса. Актеры играют спектакль, помня о первом, красивейшем в мире, театре и его идеально круглой орхестре, о театре, возведенном в святилище Асклепия, кажется, специально для того, чтобы исцелять визуальной гармонией и магической энергией. Московские зрители, вероятно, ощущают, что актеры играют еще

и «с памятью» о море, магическом крае под названием Арголида с лучшими в Греции апельсинами и оливками и многотысячной аудиторией античного театра.

Я же буду помнить, как в античном Эпидавре в начале спектакля бегали и смеялись две девочки в белых платьицах на фоне черного леса; как под рокочущую музыкальную тему судьбы носились по земле и ветвям деревьев огромные тени птиц (птиц несли на высоких шестах хоревты); как звучала роща, окружающая театр в Эпидавре (Туминас и Латенас остроумно разместили колонки вблизи деревьев позади орхестры); наконец, как в самом конце «Эдипа» было дано полное затемнение, и единственный свет, достигавший людей, исходил от ночных звезд. Буду помнить, как вся многотысячная аудитория на несколько секунд тишины перед аплодисментами поднимала глаза к небу.

1 Едва ли не единственным исключением был легендарный спектакль Каролоса Куна «Птицы» по Аристофану: его показывали несколько раз – в Эпидавре и на орхестре Одеона Герода Аттика в Афинах ввиду его особой важности для греческой театральной культуры.

Вадим Щербаков

ЭДИП НЕ ЦАРЬ

В спектакле Римаса Туминаса, поставленном по трагедии Софокла «Эдип царь», мне дорог один мотив, который олицетворен введенным режиссером персонажем. Он безмолвно проходит через все действие греческого проекта театра им. Вахтангова, лишь один раз обретая голос. Зато какой энергичный голос! Да и вся линия того, кто скромно и глухо назван в программке «Домочадцем» (так в одном из русских переводов трагедии поименован Вестник), заслуживает осмысления.

Все древнегреческие трагедии написаны не про людей. В них действуют полубоги – прямые потомки олимпийцев или еще более древних олицетворений хтонических стихий. Эдип – прямой наследник основателя Фиванского града Кадма, внука Посейдона, и Гармонии, дочери Ареса и Афродиты. Да и собственные свойства личности героя заставляют поместить его на сверхчеловеческий пьедестал. Ребенок с покалеченными ногами не просто выжил, но сумел обрести с возрастом достаточно физических сил, чтобы голыми руками победить трех вооруженных людей на злополучном перекрестке беотийских дорог, и развить свой ум, оказавшийся способным разрешить загадку Сфинкс. Не говоря уже про волю и решимость, которые толкают героя на сопротивление Року.

Долгие века сохранявшие чувство рода античные греки, надо полагать, воспринимали борьбу фиванского царя против откровений аполлоновой пифии как вопиющее нарушение закона. Мотив трагической вины Эдипа и Иокасты, позволивших себе подумать, что дельфийский оракул может ошибаться, что боги просто пугают смертных для острастки, сами не ведая будущего, в спектакле г. Туминаса проявлен вполне отчетливо. Возможно, именно он был важен для афинской публики во времена

представления произведения Софокла. Как впрочем и все остальные обоснования поступков героев трагедии, изложенные словами драматурга. Иначе в чем бы мог состоять интерес к истории, которая известна каждому зрителю с детства?

Во всяком случае объяснения страстей и раскрытие логики деяний должны были придавать титаническому бунту Эдипа какую-то соотносительность с чувствами и мыслями обычного гражданина полиса. Эта соотносительность помогала, рискуя предположить, любому афинянину примеривать на себя и судьбу героя, и претерпеваемые им несчастья, и ту печальную истину, которая выражена в последних строках эклога трагедии. Ведь речь в них идет просто о человеке:

*И пока свой день последний не увидит
тот, кто смертен, —*

*На земле не называйте вы счастливым
никого.*

(Перевод Д.С. Мережковского)

Хор в спектакле г. Туминаса не пропевает эти слова. Зато простой человек явлен. Почти постоянно присутствуя на сценической площадке, он – лицо без речей. Да и лица у него, будто у хармсовского персонажа, нет вовсе. На его месте – белая маска из накрученной вокруг головы светлой тряпицы.



Однако в отличие от хармсовского «человека, которого не было», он есть, и говорить о нем стоит. Ибо это – негероический двойник Эдипа, не царь, не полубог, а тот обычный рядовой гражданин, кому не было ходу на возвышенный параскений. Тот, кого надеяние и незаметное положение домочадца великого правителя Фив не спасут от рокового падения дома отцеубийцы.

Бедно одетый человечек в маске все время оказывается где-то на периферии действия. Стоит, прислушивается к речам протагонистов, лаконично отыгрывая эмоциональные отклики на события главного сюжета. Время от времени появляется на огромной ржавой трубе, которая покачивается-повертывается на арьере сцены. И его так же, как и царя Эдипа, это материальное воплощение Рока то возносит над остальными героями спектакля, то опускает долу. Надо бы разглядеть поподробнее, но с одного просмотра запомнилось, что траектория его взлетов-падений находится в определенном контрапункте с эволюциями владыки Фив. Несовпадение, видимо, значимо – фиксирует отношение простого человечка к решениям царя. То есть выявляет,

*М. Севриновский – Домочадец.
Фото В. Мясникова*

что у безликого есть собственное мнение. Да кому оно важно, когда герой бьется против воли богов!

Наконец, в начале эксода тихий двойник Эдипа обретает голос, а затем открывает лицо. Режиссер дает ему текст софоклова Вестника. И тут обнаруживается, что исполнитель этой роли – Максим Севриновский – блестяще владеет секретом трагической читки. Его речь наполнена энергией и страстью, но достаточно отстранена от того личного переживания событий, которое уместно в других театральных жанрах. Монолог актера держит форму стихотворной декламации – с упругой пульсацией силы звука, с акцентированным посылом слов, с точной фразировкой строки. При этом г. Севриновский явно понимает, о чем говорит, хранит в своем воображении визуальные образы описываемых словами событий, более того – заставляет зрителя через слова увидеть ужасную кульминацию трагедии царского дома.

*М. Севриновский –
Домочадец*



А посмотреть есть на что! По-детски впечатлительные древние греки не желали видеть смертоубийство и членовредительство вживе. Для сострадания им достаточно было зеркала слов, в которых художественно отражались ужасы жестоких историй мифа. Поэтому рассказы Вестников в античных трагедиях столь объемны и столь выразительны.

Маленький человек позволит нам представить, как билась в корчах Иокаста, как рвала волосы, проклиная брачное ложе, на котором зачинала детей от собственного сына. Потом скрутила петлю и затворила двери. Как ворвался в опочивальню Эдип, как взвыл от боли, обнаружив труп своей царицы, своей матери и своей жены.

Он распустил петлю, положил тело Иокасты на ложе, сорвал с ее одежд золотую застежку и ударил острием этой фибулы себе в глаз. Сначала в один, затем в другой; как раздвинул окровавленные веки и многократно поразил опустевшие глазницы ненужной более вещицей.

Голос маленького человечка окрашен ужасом. От потрясения увиденным, от жалости преданного раба к несчастиям добрых хозяев, да и просто к людям, к себе подобным. Но не только – в этом ужасе просвечивает причастность беде, понимание того, что и тебя зацепила ржавая труба, что и тебе спасения нет.

Вокруг глаз маленького человечка видны кровавые потеки. Такие же, что публика увидит на лице Эдипа.

Можно бы сказать: паны дерутся, а у холопов чубы трещат. Но мне хочется обнаружить в этом режиссерском сюжете отсылку к пушкинскому определению смысла трагедии, каковой есть «судьба человеческая, судьба народная».

Элла Михалева

ХРОНИКИ ОДНОГО ИЗГНАНИЯ

*«Вся промокла земля и слезами обильными плачет,
Ибо повозка порой раздирает ей дряблую спину».*
«Мы ведь знаем, небось, как на барщине мается бурас...»*
К. Донелайтис. «Времена года»

За те годы, что Миндаугас Карбаускис руководит Театром им. В.В. Маяковского, все как-то привыкли, что о проблемах дня он говорит опосредованно – с помощью классики или с исторической дистанции (когда в центре внимания оказываются значительные фигуры прошлого – Иммануил Кант («Кант») или Лев Толстой («Русский роман»). Вероятно, сейчас у режиссера возникла потребность обратиться к актуальной фактуре напрямую.

Пьесу Марюса Ивашквичюса, ставшую литературной основой спектакля «Изгнание», в сценической версии Театра Маяковского сократили. Здесь спектакль идет около четырех часов, а в Малом театре Вильнюса, где несколько лет назад состоялась премьера пьесы, шел шесть. Из пьесы в нынешней версии ушли некоторые повествовательные подробности.

Произведенные купюры добавили динамики действию (пьеса «разговорная»), сократили продолжительность спектакля, а лакуны в подробном повествовании позволили выделить то, что связано не с исторической и бытовой конкретикой, а с вечными философскими проблемами.

«Изгнание» – история одной миграции, начавшейся в то время, «когда башни еще стояли, а принцесса уже умерла», написанная с правдивостью и жесткостью документального театра времен Р. Хоххута и П. Вайса, эмоционально заразительно и очень ярко.

Вот что принципиально: московский зритель весьма далек и от таких тем, и от подобных героев. В Литве, переживающей отток соотечественников в страны Западной Европы на фоне заметного опустения собственной провинции, это история про себя, актуальная и болезненная. Для российской столицы – про других. В Москве ручеек выезжающих – статистическая погрешность, неприметная взгляду. Зато на каждом шагу, на уровне ежедневных бытовых контактов москвич испытывает натиск мощной волны людей, прибывающих в мегаполис. Для литовцев мигрант – соотечественник. Для московского зрителя – пришелец и маргинал, зачастую опасный, живущий в отдельном, параллельном мире, крайне редко, в исключительных случаях, воспринимаемый как человек своего круга.

Контекст московских «предлагаемых обстоятельств» мог обратить тему (будь пьеса и спектакль проще) в утилитарный социальный проект, предлагающий посмотреть на обособленный мир мигрантов другими глазами. Говорят, так и произошло в Лондоне: благодаря спектаклю, британские зрители увидели быт и проблемы мигрантов, о которых прежде не подозревали.

* Бурас (лит. Būras) – крестьянин, мужик.



*В. Ковалев – Бен,
Е. Матвеев – Азим.
«Изгнание».
Фото С. Петрова*

Режиссура и профессионализм труппы Театра им. Маяковского позволили уйти от этой без сомнения гуманной, но дидактически узкой задачи.

Миграция у М. Карбаускиса – аллегория самой жизни и путешествие в поисках себя.

Спектакль поставлен на средней по размерам площадке Театра Маяковского. Для «Изгнания» это важно: слишком доверительное пространство маленькой площадки создает атмосферу интимного монолога, измельчающего тему до частной истории, а слишком большая дает избыточный эффект остранения.

В скромном, сдерживающем объеме Сцены на Сретенке Сергей Бархин, мастер масштабных архитектурных сценографических конструкций, построил просторное, обнажающее коробку и метафорически емкое пространство. Кулисы и задник одеты в серый металл (железо – главный визуальный образ спектакля). Поначалу обшивка кажется цельной, но это впечатление неверно: в ней постепенно обнаруживаются ниши, в них – гроб в похоронном бюро, который служит герою местом ночлега, душевая кабина или трюм старого корабля, где отлеживается главный герой, избитый до

полусмерти «яснолицым» лондонцем, обознавшимся, принявшим его за своего врага.

Серая фактура металла – эмоционально бесприютный образ испода городской среды, априорной агрессии урбанистического пейзажа. Бесприютное пространство вне быта и без быта, где на каждом шагу – знаки технического прогресса, избытка цивилизации и сложно устроенного порядка, но нет примет человеческого существования. Территория, где не видно загорающихся по вечерам живым светом окон домов, за которыми угадывается течение чьих-то повседневных забот, зато есть люминесцентное свечение разнообразных указателей.

Дороги, вестибюли зданий, в которые не пускают, метро... Пабы, бюро ритуальных услуг, подбрюшья мостов, свалки, офисы... Сплошь общественные пространства, вынуждающие человека постоянно перемещаться, менять дислокацию, нигде не задерживаясь надолго.

С. Бархин с лаконичной четкостью графического рисунка обозначил тот ракурс, с которого смотрит на закрытый и не расположенный к диалогу «большой мир» человек, не имеющий здесь ни отношений, ни внутренних связей, ни пристанища.

Образ цивилизации, которая самой себе кажется надежной, разумно устроенной и неприступной для посягательств кого-то постороннего.

Режиссура контрастна по отношению к пространственному решению. Миндаугас Карбаускис поставил спектакль подробно, с почти жанровым вкусом к деталям. Все роли, даже эпизодические, выстроены с тщательной психологической нюансировкой. Живые черты личности каждого, даже вскользь промелькнувшего в сюжете, характера, особенно ярко проявляются на фоне дегуманизированной среды.

Автобус везет в Лондон мигрантов из Литвы. Незнакомые друг другу люди временно объединены путешествием. Едут без удобств и налегке: документы, сумка с самым необходимым, банка «Колы». Общие комплексы и одинаковые иллюзии, но амбиции, щедро одобренные надеждами на близкое обретение рая, индивидуальны. В автобусе стоит невыносимый запах чесночной колбасы и шум дорожного диалога, избыточного неформальной лексикой. Нецензурные вкрапления в реплики обозначает пронзительный «бип». «Запикивание» в спектакле придумано смешно: звук преувеличенно громкий, иронически окарикатуренный, истошный и резкий, какой бывает при экстренном торможении поезда. Экспрессивности подмененного им слова или выражения можно восхищенно ужаснуться. Далее в спектакле вся сниженная лексика – естественный язык низовой культуры и экстремальных обстоятельств – заменен эвфемизмами. Вроде глагола «рвать», заместившего универсальное по смысловым возможностям слово русского языка, иногда звучащее в нашей речи с обязательностью артикля.

Бюджетный автобусный исход с родины завершится для персонажей первым неприятным открытием. Выгруженные из автобуса на английскую лужайку и сдавшие документы гиду, который, как обещала миграционная фирма, должен был по-

зоботиться об их первых шагах по новой дороге жизни, герои спектакля обнаружат, что их обманули. Прождав несколько часов, до самых сумерек, они прочувствуют обострившейся интуицией живого существа, оказавшегося в опасности, что невинная фраза – «яблоки разгрузили» – имеет к ним прямое отношение: а «яблоки» – они сами и есть.

Библейский плод – символ грехопадения, за которым последовала кара изгнания. Один из смысловых лейтмотивов спектакля – начало пути к самому себе, по которому сначала бессознательно, а потом осознанно пойдет главный герой и рассказчик Бен. Его азартно, объемно и ярко играет Вячеслав Ковалев.

Поняв, что ждать больше некого, недавние попутчики и земляки торопливо, не оборачиваясь, разбредутся по одному, куда глаза глядят. Они испытывают нетерпеливую потребность расстаться друг с другом, избавиться от соотечественников как от последних пут прошлого, от неприятного напоминания о том, что хочется поскорее забыть. Это желание сродни тому, что охватывает людей, покидающих больничную палату, где все – лица, запахи, звуки, интерьер – слишком тягостно рифмуется с перенесенной болью.

Затерявшись в недрах чужого и равнодушного Лондона, каждый начинает свой личный одинокий маршрут. Позднее судьба на время сведет некоторых из них, но – в большинстве случаев – их не обрадует нечаянная встреча.

Бен в первый же вечер отправляется (надо же куда-то идти) на поиски своего единственного «знакомца»: известного ему по видовым фото Биг-Бена. Набредя на Вестминстерский дворец и обнаружив искомое, он испытает первое разочарование: это «всего лишь башня с часами». Здесь положено начало отрезвлению – спокойному взгляду на приоткрывшийся новый мир – и обнулению прежнего жизненного опыта. Литовскому полицейскому

■ Pro настоящее

в Лондоне предстоит стартовать с самой низкой из всех возможных позиций – из положения бездомного беспаспортного бродяги, ночующего в пустой коробке, для которого мусорный бак не только единственный источник пропитания, но и предмет жестокой конкуренции. А любой кров над головой и защищенный ночлег – показатель ощутимого повышения социального статуса.

За пьесой М. Ивашкявичюса стоит огромный литературный бэкграунд: от «Эмигрантов» С. Мрожека до «Улисса» Д. Джойса, от «Одиссеи» до русской литературы XIX века с ее темой «маленького человека». Особое место в огромном списке культурных ссылок принадлежит «Временам года» классика литовской поэзии К. Донелайтиса. Понятия XVIII столетия, когда была написана поэма, предписывали: при открытости внешнему миру оберегать традиции самобытности. Герой современной пьесы воспринимает ассимиляцию как высокое благо и высочайшую личную цель.

Упорство, с которым «яблоки» претерпевают всякие лишения, психологически объяснимо: их настойчивость вынужденная, на первом этапе порожденная необходимостью бороться за физическое выжива-

ние, а потом – за возможность «зацепиться», как формулирует одна из попутчиц Бена, Эгле. Но в отказе от чувства собственного достоинства есть некий психологический феномен. Ведь мигранты не беженцы. Их (не считая Вандала и Бена) не гнала из дома неодолимая беда, опасность. Их привели сюда именно амбиции – готовность и желание занять место в мире, который казался им издалека лучшим.

Физик Эдди (Михаил Креммер) в Лондоне и не помышляет о науке. Сначала довольствуется местом бармена, а потом



И. Кокорин – Вандал.
Фото Е. Бабской



В. Ковалев – Бен,
А. Дьячук – Эгле.
Фото С. Петрова

счастлив статусом «охотничьей собаки»: его работа – приносить подстреленных уток. Эдди с гордой таинственностью намекает Бену, что охотники, которым он служит, чуть ли не особы королевских кровей. Его абсолютно устраивает достигнутое положение. Сомнения Бена в его будущем (вдруг он сломает ногу или его обойдет более молодой и проворный конкурент) он отмечает как абсурдные.

Эгле (Анастасия Дьячук) самая независимая и амбициозная, уверенная, что делает карьеру фотохудожника. Она первой, не обернувшись, ушла с той злополучной лужайки, где «гид» бросил их на произвол судьбы. Бен встречает ее трижды. Первый раз, он – бродяга, она – домработница «с проживанием» и дополнительным бонусом «интим предлагать» в доме благополучного англичанина. Ностальгия по родине, по своему языку на одну ночь подтолкнет ее к Бену. Но здравый смысл, практическая сметка заставят безжалостно прогнать его вон утром. Потому что держаться за Бена означает держаться за прошлое и проиграть битву за равноправие (или иллюзию равноправия) в том мире, в который она стремится попасть. Второй раз Бен встретит ее, когда Эгле, надоевшая англичанину, придет в клуб в качестве «девушки с почасовой оплатой». Опустится настолько, что администрация занесет ее в черный список. И Бену – охраннику клуба – придется ее прогонять, исполняя должностную инструкцию. Эгле последней встречи – хиджаб, глухое длинное платье, под которое надеты джинсы как последняя попытка не поверить в подлинность своей новой роли. Жена мусульманина, торгующая рыбой и овощами в лавке мужа.

Кажется, единственные, кто избежал драмы внутренней ломки, – пара сквоттеров, Карлес и Каролина (Алексей Сергеев и Анастасия Мишина). Представители субкультуры или даже контркультуры, которые не зависят от правил и условностей социума, возят свой «маленький мир» с собой.



А. Дьячук – Эгле.
Фото С. Петрова

Оппозиционность всем нормам и традициям обнуляет ценность норм и традиций, но не внутреннее «я» самих бунтарей. Достаточно общества себе подобных – и они везде дома. Карлес и Каролина возникнут в жизни Бена словно бы ниоткуда и стремительно канут в никуда: никаких пересечений, если ты не носитель того же образа жизни, у них с окружающими нет.

Что до Бена, попавшего в Англию поневоле, но не имеющего возможности вернуться домой (за ним охотится мафия), то и он готов на любые жертвы во имя ассимиляции. Акцент, выдающий его, как иностранца, и «выражение лица» он намерен изменить вплоть до полного преобразования в истинного англосакса, да и весь усвоенный с молоком матери культурный код Бен жаждет преобразовать.

Он готов преданно почитать королеву, верой и правдой служить новому отечеству. Потребность перерождения продиктована самоощущением кастовой второсортности, которая определена фактом рождения «не на той» географической широте и долготе. Бен создает собственную теорию, он уверен: они (европейцы) – от Христа, а «мы» от – Чингисхана.

Самоидентификация себя как маргинала по отношению к остальному «цивилизованному миру» – общее чувство людей постсоветского пространства, того поколения, которое выросло, будто пушкинский Гвидон, в засмоленной бочке советской изоляции и избыточных, искажающих реальность иллюзий.

Карнавальный процесс преобразования облика, поиск удачного «грима» и добровольная мимикрия под нормы земли обетованной – всего этого недостаточно для обретения гармонии с чужой средой. Маска, слепленная ценой страшных усилий, уничтожение собственной личности – проявление «последней грани обмеленья Божьего создания». Вместо прежнего Бена перед нами человек-фейк, смысл существования которого сводится к слиянию с окружающим социальным пейзажем, к полному в нем растворению. Это не может не закончиться крахом.

Бен отвоевывает место под солнцем постепенно: ступеньку за ступенькой. Сначала называется поляком Мареком и становится охранником в ночном клубе, потом, купив фальшивые документы, – Робертом Вилсоном. Добропорядочный гражданин женится и идет работать в полицию. Но во сне добровольно надетая личина спадает – он продолжает говорить на родном языке. Озадаченная жена (Анастасия Мишина), которая особенно нервна и мнительна, потому что ждет ребенка, просит полицию выяснить – тот ли ее супруг, за кого себя выдает?

Одиссея Бена подходит к концу. Напоследок, перед вынужденным возвращением домой, он решает навестить бывшего

соотечественника Вандала и отомстить тому англичанину, который много лет назад чуть его не убил.

Жажда мести, можно сказать, вела Бена все годы эмиграции. Ей противостояли, поддерживая нашего героя в самые тяжелые минуты, песни Фредди Меркьюри. Голос стал ему другом, а сам Фредди – эталонной персонификацией образа истинного англичанина. Бен сумеет пережить потрясение, вызванного новым знанием: мало того, что Фредди – гомосексуалист, так настоящее его имя – Фаррух Булсара, а родом он из Занзибара. То есть – такой же мигрант, как он сам, даже хуже, представитель «третьего мира», «бабай», вроде его знакомого пакистанца Азима (очень точная, остроумная работа Евгения Матвеева).

Вандал, которого идет повидать Бен – его антипод. Преступник и асоциальный тип, грубый, просто скроенный, бесконечно далекий от рефлексий. Он (как и Бен – полицейский, пущенный по его следу) не ехал в Лондон навсегда. Он убежал от правосудия. Собирался заработать на дом, завести собаку и вернуться в Литву. Но Бена встречает уже не Вандал, а урна с его прахом и щенок, которого тот успел купить. Роль щенка и его хозяина эксцентрично и темпераментно играет Игорь Кокорин.

А вот мстить англичанину (Юрий Коренев) Бену расхотелось в самый последний момент. С ним у Бена обнаружилось что-то общее – любовь к музыке Фредди Меркьюри. Общие вкусы с обидчиком и врагом.

«Я хотел стать человеком», – говорит в финале Бен. Едва ли эта цель зависит от того места, в котором живешь, но движение к ней – нелегкое путешествие. «Каждая жизнь – множество дней, чередой один за другим. Мы бредем сквозь самих себя, встречая разбойников, призраков, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев по духу, но всякий раз встречая самих себя» (Джеймс Джойс. «Улисс»).

Елена Горфункель

БРАТЬЯ, БРАТЬЯ И БРАТЬЯ

Начнем с Небольшого драматического театра. Спектакль Льва Эренбурга «Братья Карамазовы» «по мотивам романа Ф. Достоевского» можно было закончить в первом акте, если не в первой сцене: «отец семейства» Федор Павлович Карамазов сидит возле столба, вернее, столпа, и ему снится сон о четырех взнузданных жеребцах, его сыновьях. Федор Павлович, вопреки роману, не светлый сластолюбец, а законченный бомж в секондхендовской шубе, с голой, едва прикрытой грудью и в поношенных штанах. Он стонет, кричит, просыпается в ужасе. Тут – видение конца, который постигнет всех Карамазовых. Эренбург разворачивает сюжет, как он умеет и любит, откуда-то из послесловия, из эпилога, который для режиссера является как бы художественным пророчеством. В первом же акте Алексей Карамазов меняет платье послушника на мирской наряд и купеческие сапоги, спивается, отрекается от Бога и вслед за Иваном повторяет: «Я тебе верю, но твой мир не принимаю». Важнейший диалог о молчании Бога,

о мальчике, затравленном собаками, провокационные откровения брата положат начало расколу в душе Алеши. Роковые слова он, измученный припадком, физиологическим последствием душевного потрясения, едва выговаривает. Малые габариты сцены НДТ на проспекте КИМа не мешают воображаемому обзору мира в поисках пристанища веры. В финале спектакля Алеша с этого же столпа светит огоньком в тот, отвергнутый мир – а не помолится ли кто за нас, за них? На всякий случай?

Метаморфозы старшего Карамазова (Константин Шелестун) и младшего, Алеши – суть режиссерского решения. Они же – и наиболее яркие актерские создания. Алеша Карамазов Михаила Тараканова – гимнаст, акробат, самый сильный из четырех братьев. Он поднимает на вытянутых руках Лизу Хохлакову, взбирается на столп с ловкостью обезьяны, совершает цирковые кульбиты. Алеша – могучий русский богатырь, физическая сила и воля которого скованы послушничеством. Как и порывы



*Сцена из спектакля
«Братья
Карамазовы». НДТ.
Санкт-Петербург*

к поцелуям с Лизой – все это ничуть не из романа, где Алеша медленно и постепенно подбирается к исходу – достаточно неопределенному, но оптимистическому. У Эренбурга и Тараканова все определено быстро и мрачно: пьяненький и убогий Алеша будет, как и отец, сидеть возле столба.

У музыки здесь своя роль – духовного ориентира, «верхнего» указателя. Тут и «Русский танец» Чайковского, шедевр задумчивой лирики – антипод той реальности, что показана на сцене. И Гендель со сладостной любовной арией Армиды – антипод рваной и ненастоящей любви героев спектакля. И романсы, слова которых прямоком ложатся в реплики Федора Павловича – «уж не жаль прошедшего ничуть... я хочу забвенья и покоя...». И сквозной дуэт «Когда душа просилась ты погибнуть иль любить» (Дельвиг), сначала – из «высших» сфер – Георгия Виноградова и Ивана Петрова, а потом – душераздирающий – у Федора Павловича и Смердякова. Между желаниями, мечтами и данностью жизни – пропасть, над нею плачет музыка, и она образует небесно-облачный слой идеального над грязью земного. Языком балета рассказано в спектакле о порочных страстях и терзающих тела болезнях. В пластических конвульсиях выражена насмешка одновременно с состраданием.

Вступают в спектакль другие авторы: Салтыков-Щедрин с его «хочется то ли конституции, то ли осетрины с хреном...», Некрасов – «от ликующих, праздно болтающих, обгаряющих руки в крови, уведи меня в стан погибающих за великое дело любви...».

Музыкальные и литературные подсказки говорят о том, что режиссер и молодые исполнители охвачены страхом, общей тревогой. Она идет от утраты «великой любви», основы веры в то, что жизнь человеческая не бессмысленна. Страсти по любви и Богу в этом спектакле слагаются в патетическую мелодию, которую позволил себе такой не патетический автор, как Эренбург.

В «Братьях Карамазовых» он прибегает к тому, что удается ему, как никому друго-

му. К лучшему, в его понимании, способу иносказания – юродствующему натурализму. Возьмем для примера сцену зачатия и рождения Смердякова. Все так же сидя у столба, Федор Павлович рассказывает о любимой жене, а рядом – смердящее, убогое существо, телесно льнущая к нему Лизавета. Их случайное, в общем, соитие, и младенчески пищащий «выблядок», изображенный взрослым актером. Таков стиль режиссера: острая пародия, жесткая диагностика, несколько истеричный юмор, желание сыграть то, что осталось за пределами книги, и высмотреть в нем истоки того, что сбылось (так в «Иванове» Эренбург показывал семейство Сарры во всем его убожестве).

У Достоевского – свое юродство, свои пародии, своя жесткость, свой юмор (вспоминаю, как гневалась бывшая директриса музея Достоевского из того города, что послужил прообразом Скотопригоньевска, когда ей сказали, что в романах много смешного! Разве у Достоевского может быть что-то, кроме религиозного пафоса?). В НДТ режиссер романиста не усиливает, местами они вовсе не совпадают. Спектакль будто сопротивляется роману и одерживает победу в своей сквозной страсти-идее (общей безнадежной карамазовской судьбы, сходства отца и детей). Там, где не хватает сил сопротивляться, остается привычный на театре Достоевский – с криками, скандалами, пьянством... Не получились сцены в Мокром с поляками; ужасающе громко звучат сапоги «пьяненьких» на фанере помоста. Вообще пьянство у молодых артистов, я бы сказала, выполнено не качественно. В таких случаях вспоминается «На дне» А.В. Эфроса в Театре на Таганке: никаких стаканов или бутылок, никакой имитации неверной походки, но все были отчаянно, трагически пьяны – как это делалось?

Из неясностей у Эренбурга – фигура Черта, сценически вроде бы заданного в мужичке-заике, лишённого слова, но не звуков (он постоянно напрягается и пукает), а еще у него есть эстетические амбиции



*Ф. Дьячков – Дмитрий Карамазов. «Братья».
Театр «Приют комедиантов».
Санкт-Петербург. Фото М. Шахметьева*

(играет на скрипке). Черт здесь фарсовый, второстепенный, эпизодический персонаж. Да и Черт ли это? Или действительно «шутка» второго плана? Зато Призрак Федора Павловича – грузный, в шубе, с клочками волос на лысине, добродушный медведище, донимающий Смердякова своими визитами, получился, хотя литературно особых полномочий не имел.

Соединение юмористического и драматического – типично зренбургское. Когда Иван уезжает в Москву и долго прощается со всеми (череда фарсовых интермедий на тему «посидим на дорожку»), его провожает Смердяков Дмитрия Честнова. Назойливо кудахчет курица (в программке указан исполнитель этой роли), Иван пытается «вдаришь» по ней топором, но промахивается и напоследок говорит брату: «Убей». Курицу Смердяков зарубил, но слово старшего брата легло на сердце приказом об отцеубийстве. Павел и Иван почти близнецы, их внешнее сходство подчеркнуто очками, которые Смердяков напяливает, когда садится рядом со средним братом, и дополняется одинаковой позой.

Общий вывод спектакля: карамазовщина неизлечима, это и предопределение, и

грех праотцов. Повторюсь: Эренбург с первых минут спектакля выкладывает на стол все карты. Образ карамазовщины готов сразу (потомственное сидение в обносках и нечистотах).

В Петербурге роман Достоевского – самый востребованный материал: помимо спектакля Эренбурга, психологическая постановка в театре «Мастерская» у Григория Козлова и – условная по эстетике – в «Приюте комедианта» у Евгении Сафоновой. Разгадку подобной популярности найдем у самого Достоевского: «Вся молодая Россия только о вековых вопросах и толкует». Стало быть, и теперь эти вопросы волнуют ее больше других – но писал-то почти старик, задавая романом планку интеллектуального и нравственного поиска. Все три спектакля в Петербурге сыграны молодыми актерами – сверстниками героев романа.

Е. Сафонова прямо объявляет в программке, что интересны театру идеи, а не фабула. Получилось соревнование голосов-идей – почти по М.М. Бахтину. Каждый из братьев, Катерина Ивановна и Грушенька несут свою идею, которую стремятся разрешить самолично, к тому же, преподнести ее театрально. Все наглядно отчуждены друг от друга. У каждого свое место, свой микрофон, свой выход к залу и открытое к нему обращение. Сперва кажется, что спектакль собран из отдельных монологов. Они перекрещиваются, сталкиваются, высекают слабый огонь конфликта. Первый акт чрезвычайно статичен. Е. Перевалов (Алеша Карамазов) встает близ правой кулисы и выговаривает (слабо, без видимых эмоций) романские тезисы о любви и прощении. Лицо его освещено сильным белым светом. На протяжении двух часов картина не меняется – это серьезный вызов и испытание для зрителя.

В другом духе, с голосовыми модуляциями, с рычанием и воплями ведет монолог Дмитрия Карамазова Ф. Дьячков.

Метания и искания его героя выражаются в пластике: он падает в кресло, извивается,

припадает телом к сидению, елозит по нему, доходит до какого-то старинного транс. Спокойней и отдаленней всех Иван В. Корибицына. Он находится в основном в глубокие сцены, в тени – такова его позиция неучастия в карамазовской сваре. Грушенька и Катерина Ивановна (В. Параничева и Н. Толубеева) – единая женская сущность. Они в разных платьях (ярко-красное, короткое у Грушеньки, и темное, длинное у Катерины Ивановны), в сцене свидания они физически сцеплены, тело Катерины Ивановны «прилепляется» к спине соперницы. Так противостояние становится слитностью.

«Приют комедиантов» – театр без постоянной труппы, но Сафонова привлекла актеров разных театров еще и потому, что исполнители заранее определены своими амплуа на постоянных сценах. Так вот, Смердяков у Сергея Волкова (Театр им. Ленсовета) никакой изначальной «смердяковской» природы не имеет. Актер эту пресловутую природу не играет. Смердяков у него не терзаем падучей, не страдает комплексом неполноценности. До поры до времени он стоит в левой кулисе, в зоне не полной видимости. Как только история (фабула об убийстве отца все-таки просматривается) доходит до расследования, Смердяков выступает из тени. Старшего Карамазова нет на сцене, и в теоретически основательной программке объяснено, что отсутствие отца – символ «вседозволенности». Два акта персонажи спектакля – то по очереди, то сменяя друг друга – говорят. «Голоса-идеи» утверждают себя через слово. Типажность важнее, чем характер или образ (например, слабый, кроткий как Мышкин, Алеша Карамазов – роль князя Мышкина Перевалов играет в «Мастерской»). Достоевский доведен до предела возможной абстракции. Но в третьем акте персонажи освобождаются от статики и впадают в другую крайность: весь мир будто впадает в судорогу. Реплика Дмитрия «Бога жалко» звучит уместно: куда Богу с таким человечеством?! В финале есть еще один значительный режиссерский жест:

выходя к микрофону, каждый из пяти героев (Алеша оставлен напоследок) говорит всякие правильные слова: о любви, о том, что надо быть хотя бы чуть-чуть хорошими, тогда мир устроится. Но эти призывы тут же, на наших глазах, опровергаются обезьяньими гримасами, вместо лиц, как в «Пятом элементе» Люка Бессона, мы видим кривляющиеся рожи. Попытки держаться за слова о добре и любви у Алеши больше похожи на попытки сдерживать рвоту. Что это? Несогласие с утопиями Достоевского? Насмешливое ему возражение? Современная драма идейной пустоты? И то, и другое, и третье.

Режиссеры интерпретируют Достоевского разными способами. Евгения Сафонова сужает его до изложения основных идей. Лев Эренбург, напротив, прибавляет разных событий, приключений и преступлений, продлевает их чуть ли не до сегодняшнего дня. Наиболее адекватен, то есть верен роману и открыт для актерского постижения характеров, спектакль Григория Козлова. Абсурдистский, натуралистический и реалистический подходы к Достоевскому объединены смелой, самобытной режиссурой. Хотя... равенства все-таки нет. Нет одинаковых художественных итогов.

О «Братьях Карамазовых» в «Мастерской» на страницах «Вопросов театра» мне уже приходилось писать. Добавлю некоторые соображения в связи с двумя другими постановками в Петербурге. Козлов относится к тому типу художников, которым важнее всего понять автора, расслышать его обращение к людям. Он не избирателен по отношению к источнику, принимает его целиком. Форму и композицию спектакля задает сам писатель. В постановке «Мастерской» подтверждается исключительная и парадоксальная театральность этой прозы. Достоевский словно сам заготовил структуру сцен и действия и предоставил актерам фактически выписанные роли. Основные линии, главный сюжет сохранены. То, что не вошло в спектакль целиком – история капитана Снегирева и его Ильюшечки, а также финал

■ *Петербургский дневник.
Достоевский*

спектакля, монолог Алеши, произносимый на похоронах мальчика, – присутствует в сценических отголосках. Спектакль остается в сфере человековедения. Поэтому, как мне кажется, из инсценировки была полностью исключена мистика – встреча Ивана с Чертом. Мистический, однако в качестве приложения к «Братьям Карамазовым» на малой сцене «Мастерской» идет спектакль «Иван и Черт», поставленный учеником Козлова, актером и режиссером Андреем Горбатым. Достоевский для режиссера и его театра – ближайший собеседник. «Карамазовы» – четвертое обращение к нему после «Преступления и наказания», «Бедных людей» и «Идиота». В спектаклях Козлова, в том числе и в «Братьях Карамазовых», обязательны преувеличения и свободный юмор, актерские импровизации, дающие новую жизнь литературе. Неизменным остается тепло и добро – выход и выбор. Это художественное кредо Григория Козлова, он не отступает от него нигде и, разумеется, в спектаклях по Достоевскому.

Формулу «жестокий талант», прирощенную к Достоевскому, Козлов справедливо опровергает. Бог умер, а человек, мучимый собственной жестокостью, не знает, в чем спастись. Погибнуть или любить – эта альтернатива роднит все три, столь несхожие,

петербургские постановки. В земном мире, в теле и душе, в уме, в фантазиях о себе, в собрании себе подобных – и зло, и добро. Состоит ли мир из братьев или из палачей и жертв – кто и когда решит?

Может показаться, что в моем толковании «тепла и добра» у Козлова содержится противоречие. Думаю, что такое тепло и добро совсем не нуждается в Боге и основано на старинном «гуманизме». «Ваш» мир Достоевский у него тоже не принимает, но вера в Человека явно сильнее, чем у других, она менее отчаянна, чем у Эренбурга и не так рационалистична, как у Сафоновой. Торжество человека для Козлова есть торжество мироздания.

«Братья Карамазовы» в современном и петербургском воплощении колеблются от предельного отчаяния до крайнего сострадания. От человеколюбия к холодному скептицизму. Но Черт в XXI веке – мало увлекательная фигура, он никому не нужен. Он то вытеснен на малую сцену, то на второй план, то вообще забыт. Преисподняя давно уже наверху. Несмотря на различия в языке и уровне исполнения, «братья» по искусству в разных точках одного города – на Садовой или Народной улицах, на проспекте Кима, – исповедуют единую веру и единую тревогу.



*Сцена из спектакля
«Братья Карамазовы». Театр
«Мастерская».
Санкт-Петербург.
Фото А. Филипповой*

Андрей Юрьев

ЕВАНГЕЛИЕ ПРОТИВ ТОПОРА

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ

Никогда еще петербургская сцена не знала такого обилия спектаклей по Достоевскому. Конечно, его не забывали и десять, и двадцать, и тридцать лет назад, но нынешний интерес к нему, пожалуй, беспрецедентен. Хочется думать, что мы имеем дело с отражением важного сдвига в общественном сознании, а не с результатом случайных комбинаций чьих-то личных предпочтений, намерений и амбиций. Увы, это не совсем так, хотя объективных внетеатральных оснований для такого предположения предостаточно.

Очевидно, что постсоветское российское общество до сих пор остается расколотым и дезориентированным. Если задуматься об исторических аналогиях, мысль о сходстве с пореформенной Россией, Россией эпохи Достоевского, напрашивается сама собой. Те же вопиющие социальные контрасты, обесценивающие как «государственническую» риторику власти, так и «либеральную» риторику ее квазиоппонентов; та же развешивающая общественный организм атомизация, устанавливающая господство примитивного социал-дарвинизма; та же утрата ценностных ориентиров, грозящая стране культурно-цивилизационным крахом. «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную, самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа»¹, – писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год. Теперь, в канун столетия русской революции, которая подвела черту под той эпохой, мы вправе повторить слова Достоевского, обратив их к нашему времени.

«Куда ж нам плыть?» – не скопищу борющихся за выживание индивидов, сбитых государством в рыночные корпорации, а народу, желающему сохранить в современ-

ном хаотичном «глобализированном» мире тысячелетнюю духовную идентичность. И сохранилась ли она, эта идентичность? Если да – то сохраняема ли далее?

К сожалению, эти вопросы почти не волнуют современную российскую сцену, и проза Достоевского используется ею с иными целями. Заметных художественных прорывов в выявлении связи проблематики Достоевского с острейшими противоречиями нашей сегодняшней жизни отечественная режиссура не демонстрирует. Не видит, что в изменившихся условиях «проклятые вопросы» нисколько не устарели. Правда, формулировать их приходится заново и по-новому. Как сказано у одного философа: «Мудрость говорила бы одно и то же во все времена, если бы ей не приходилось интерпретировать единую истину на языках разных веков»².

В таком контексте спектакль, поставленный в Александринском театре венгром Атилией Виднянским, выглядит исключением и оказывается на редкость актуальным. Сравнив его с другими прочтениями романов «великого пятикнижия», предложенными петербургской сценой в последние годы, находим, что позицию режиссера



выгодно отличает отказ от игры на понижение – будь то давно «обкатанное» театром редуцирование прозы Достоевского до детективно-мелодраматического триллера либо «эпатажные» фантазии «по мотивам», за коими часто скрывается банальный подростковый нигилизм или столь же инфантильное бегство за вчерашней интеллектуальной модой. Виднянскому, для которого важен императив сохранения европейской – а стало быть, и русской – культурной идентичности, определяемой в первую очередь христианством, не грозит сомнительный комплимент, что заслужила Евгения Сафонова за своих «Братьев» в театре «Приют Комедианта»: «Начиная спектакль с попытки установить коммуникацию с текстом “Карамазовых”, в финале Сафонова приходит к выводу о невозможности всякого с ним контакта»³.

Виднянский не склонен к изрядно надоевшему «деконструктивистскому» шарлатанству; он не рвет связи между современностью и художественным миром Достоевского, а заново устанавливает их.

*Сцена из спектакля.
Фото С. Богомяко*

Считая проблему утраты веры главной для сегодняшнего европейского общества (о чем прямо сказал в предпремьерном интервью), режиссер пытается перебросить мост от современного «профанного» театра к религиозному театру Средневековья (как и в спектаклях «Убийство в соборе» по драме Элиота и «Йоханне на костре» Онегера – Клоделя, поставленных в Венгрии). Замах, согласитесь, впечатляющий, требующий убедительного совмещения «языков разных веков». Результат оказался интересным, хотя художественно противоречивым и слишком трудным для восприятия зрителем, неподготовленным для такого рода экспериментов.

Первые рецензенты высказались «против», сочтя аморфной, даже бессмысленной выстроенную Виднянским театральную драматургическую конструкцию: «...это какой-то режиссерский симулякр: вроде все движется и строится именно режиссером,

а в сухом остатке – никакого режиссерского высказывания, а только “образы” и “актеры” Александринского театра в ролях Достоевского»⁴. «Все дело в том, что сказано, продекламировано, пробормотано, спето, станцовано, выкрикнуто было предостаточно, но никакой идеи, даже скромной, режиссеру внятно сформулировать так и не удалось»⁵.

Признаю частичную правоту предъявленных претензий. Массивный, громоздкий спектакль перегружен подробностями, не всегда складывающимися в единое целое. «Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет»⁶. Выходя из театра, невольно вспоминаешь определение Константина Леонтьева – едва ли не лучшее из всех, что давались понятию формы. Увы, режиссерского «деспотизма» не хватило на все пять с половиной часов, из-за чего сценическая «материя» то там, то здесь «разбегается». Обилие эпических монологов не всегда оправдано, не все они работают на мысль – стремление по максимуму загрузить спектакль романским текстом, «эпизируя» его на манер средневековых мистерий, сыграло с Виднянским злую шутку. Некоторые сцены оказываются лишними (особенно – не прибавляющий смыслов, а только рвущий и без того непрочную жанрово-стилевую ткань спектакля «интерактив», когда Виталий Коваленко – Порфирий под аккомпанемент поющих и пританцовывающих на авансцене девиц из массовой разгуливает по освещенному залу с большим бутафорским топором и, ерничая, предлагает поддержать его в руках то одному, то другому зрителю).

Одного просмотра мало для «считывания» логики режиссерской мысли. Только досмотрев спектакль до финала, можно разглядеть подготовившее его «сквозное действие».

Хронотоп спектакля резко отличается от хронотопа романа. Здесь нет примет Петербурга XIX века, с которым неразрывно

связаны в нашем восприятии события «Преступления и наказания». Впрочем, здесь нет и примет какого-либо другого конкретного города. Перед нами – предельно обобщенная картина той реальности, пленниками которой являемся все мы. Герои Достоевского жили в пограничье между обществом традиционным и современным. Персонажи спектакля – потомки тех, кто давно перешагнул этот рубеж. Их обиталище – распахнутое во все стороны огромное холодное черное пространство, заполненное хаотично громоздящимися стенами и балками из белого пластика. Это мир, утративший все признаки единства, в котором все мертво, все разрушено, все разъято на части, в буквальном смысле разрублено – потому так странно сходны между собой вертикально ополовиненные большие белые пластиковые стулья и так же вертикально разъятая на части огромная белая (тоже пластиковая) лошадь из сна Раскольникова. Вся эта сюрреалистическая «архитектура», выстроенная сценографами Марией и Алексеем Трегубовыми, – будто последствие ударов гигантского белого топора, который появляется в глубине сцены в начале и в конце спектакля. Бога в самом деле нет и никогда не было, есть лишь холодный мир и равнодушный ко всему топор, который в какой-то момент обрушился на вселенную.

В этом мире люди бесприютны. Все на виду у всех, укрыться почти негде (своеобразная инверсия симультанности как одного из формообразующих принципов средневековых религиозных действий). И у Раскольникова нет похожей на гроб «крошечной клетушки, шагов в шесть длиной», в которую поселил его писатель. Зато есть укромное место для убийства – ненадолго появляющаяся на сцене комната старухи-процентщицы.

Перед совершением рокового шага герой Достоевского долго мучается, страхась задуманного. Раскольников, сыгранный Александром Поламишевым предельно сухо и максимально сдержанно, вне предлагаемого

романом сложного психологического портрета, душевной тонкостью и глубиной не обладает, сомнений не испытывает. Да и после убийства не впадает в лихорадку, сохраняет самообладание. Этот современный молодой человек – дитя своей эпохи, почти совсем забывшей о традиционной морали. Он привык к существованию в мире, где царит произвол. Он – плоть от плоти его, другого не знает. Насилие воспринимает как естественную повседневную норму, считая, что победителем, обладающим достаточной силой, чтобы возвыситься над «тварью дрожащей», может быть лишь тот, кто способен довести кулачное право до крайнего предела – убийства. Убить – все равно что раздавить помидор или разбить арбуз (что и проделывает Раскольников перед убийством). Вся «теория» к тому и сводится, остальное – казуистика, давно утратившая оригинальность. А что еще делать? Не носиться же с опровергнутой ходом истории гуманистической иллюзией прогресса, олицетворенной улыбкой Юрия Гагарина на разумихинской футболке. Все просто, никаких сантиментов.

Режиссер строит свой спектакль по принципу «вызов/ответ». Вызов – предлагаемые современностью обстоятельства, блокирующие все возможности трагического (тем более – мистериального) катарсиса. Ответ – в поисках выхода из тупика, которые могут, как показывает финал, увенчаться успехом. Проблема, однако, в том, что режиссер слишком рационалистично, не без схематизма, пролагает герою путь к спасению.

Холодность, в которой критика упрекает спектакль, обусловлена заметным пренебрежением режиссера живой и полнокровной актерской эмоцией. Картина мучительных человеческих страданий, разворачиваемая перед нами на протяжении многих часов, мало трогает и мало волнует. Крик, вызванный отчаянием, кажется только громким звуком, метания по сцене – простыми физическими действиями. Эта особенность спектакля, затрудняющая его

непосредственное восприятие, обусловлена не только нежеланием режиссера скатиться в мелодраму, но и важной составляющей концепции. У Виднянского жертвы не так уж неповинны, потому что почти все они являются и палачами (исключение – Соня Мармеладова). Доведенные до крайней униженности, они самоутверждаются за счет других. Чем глубже унижение, тем сильнее жажда выместить свою обиду на ближнем, властвовать над ним. Логика, надо признать, не противоречащая Достоевскому, вполне согласующаяся с его беспощадным психологическим анализом. Но у Достоевского к ней сводится не все, его человек слишком «широк», чтобы раствориться в этой логике без остатка, сострадание к несовершенному человеку – одна из основ, на которых держится художественный мир русского писателя. Виднянский менее щедр на сострадание, слишком отстранен и сдержан. Порой возникает подозрение, что он поддерживает озвученную Лебезятниковым максиму: «Сострадание в наше время даже наукой запрещено» (Лебезятников в исполнении молодого актера Ивана Ефремова сохраняет верность этому тезису, даже разоблачая «благотворительность» Лужина, ибо решается на этот поступок не из добрых чувств к Соне, а из жажды насладиться унижением своего чванливого визави). Раскольникова, который зорко следит за всеми событиями, происходящими с другими персонажами, режиссер проводит не через опыт сострадания (этот путь для героя закрыт до финальной сцены), а через осознание того, что каждый, кто категорично настаивает на своем праве, может в любую минуту оказаться униженной и беззащитной жертвой – какой бы силой и уверенностью в себе не обладал. Только это и может вызвать у современного героя сомнения в незыблемости «теории».

«Лизавета! Соня! – шепчет в полубреду Раскольников Достоевского. – Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!..». Трудно представить себе что-либо подобное



в сознании Раскольникова–Поламишева. Соня для него – не поддающаяся никакому рациональному объяснению загадка, по отношению к ней он чувствует изумление и растерянность. В исполнении Анны Блиновой – это единственный персонаж спектакля, излучающий мощное душевное тепло. Внешне невзрачная, она поначалу мало приметна и выделяется из толпы «черных ватников» лишь тем, выйдя на авансцену в исподнем белом белье, устало, неумело и стыдливо выставляет обнаженную ногу (наглым манерам уличной проститутки научиться так и не смогла). Неожиданным эмоциональным взрывом, поражающим особенно сильно после долго царившего на сцене холода, становится сцена чтения ею истории о воскрешении Лазаря в финале первого акта. Одета во все черное молодая актриса, глядя в темное пространство зала, произносит евангельский текст слегка дрожащим грудным голосом, очень просто, без пафоса, без слезливо сентиментальных интонаций, с такой предельно сосредоточенной, искренней, неколебимой уверенностью в чуде, что сопротивляться духовной силе

*Сцена из спектакля.
Фото С. Богомяко*

ее героини, кажется, невозможно. Однако в начале второго акта Раскольников отвечает ей тем, выйдя на авансцену, длинным гвоздем приколачивает Новый Завет к дощатому полу (тут заметен своего рода «прогресс»: иррелигиозное сознание утрачивает нейтралитет в отношении веры).

Силой, более эффективно действующей на Раскольникова, обладает Порфирий Петрович. Виталий Коваленко строит роль на краске, извлеченной из автохарактеристики персонажа: «буффон-с». Он надсадно паясничает, развязно фиглярствует, откровенно издеваясь над своей потенциальной жертвой; а после реплики «Кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» долго заливается, указывая на Раскольникова, эксцентричным, раскатистым, демонстративно вызывающим, похожим на громкий петушиный крик хохотом, не оставляющим ни малейших сомнений в том, что убийца ему известен. Красная шапка на голове Порфирия воспринимается как шутовской

и одновременно палаческий убор, и жертва не может не понять, что попала в ловушку. В последующем видении Раскольникова, как будто в продолжение начатой казни-разоблачения, над ним смеются и убитая старуха-процентщица, и «массовка».

В романе образ Порфирия Петровича сложен, многомерен и таит в себе загадку. Виднянский и Коваленко разгадывают ее, отталкиваясь от слов Разумихина о Порфирии (они произносятся бегло, будто впроброс, но служат ключом к пониманию скрытой сути персонажа): «Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем!». Когда Порфирий является перед Раскольниковым с намерением предложить тому повиниться, он возникает в темном стенном проеме облаченным в черную католическую монашескую сутану. Фиглярство, доведенное до кощунственного inferнального карнавала? Очередная галлюцинация? В спектакле миражи и реальность так прочно сплавлены, так похожи друг на друга, что различить их трудно, пожалуй, невозможно. Да и в поведении Порфирия уже не заметно следов прежней «буффонады». Разговор с преступником он проводит без малейшего нажима, предельно просто и с неподдельно доброжелательным спокойствием. Многоопытный пастырь знает темные закоулки человеческих душ. Вдруг становится ясно, почему прежде Порфирий назвал себя «человеком законченным», акцентируя в последнем слове его приставку и очерчивая руками в воздухе какие-то узкие границы. Границы самого себя, точнее – выбранной им когда-то социальной роли, в которую больше не вмещается его внутреннее «я», изменившееся под грузом печального жизненного опыта – опыта много чего насмотревшегося следователя. Натужное фиглярство отброшено, и появляется усталый от нелегкой ноши человек, ненадолго принимающий на себя миссию отшельника и наставника. Когда Порфирий отдирает клещами от пола Новый Завет и протягивает его Раскольникову,

веришь, что это не очередная уловка расчелливого актера-сыщика и не иезуитское *captatio benevolentiae* (снискание расположения), а чистосердечное предложение ближнему принять якорь спасения. Когда же он называет себя в этой сцене «человеком законченным» (уже с другой приставкой), то в самой интонации чувствуется сожаление: миссия подходит к концу, желанная роль сыграна. А ведь всерьез хотел уйти в монахи, хотел... Да не смог. Решимости не хватило. А может быть, веры...

В спектакле меж тем есть еще один «фигляр» – Свидригайлов (Дмитрий Лысенков). Но его фиглярство не показное, а затаенное, внешне сдержанное. Действительно страшное – этакий сниженный, измельченный вариант Николая Ставрогина. В романе Свидригайлов – дородный осанистый барин лет пятидесяти с широким, скуластым, довольно приятным лицом и глазами, смотрящими холодно, пристально, вдумчиво; здесь – хлипкий вытянутый хлыщ в клетчатом пальто, немногим старше Раскольникова, с лицом, почти всегда напоминающим неподвижную маску, и тусклым, осовелым взглядом. Ни в какие моральные принципы – не говоря уж о высоких душевных порывах («Шиллер-то, Шиллер!») – он не верит, как и любой сегодняшний скептик. Когда он с насмешливым равнодушием бросает Раскольникову: «Стало быть, под дверью нельзя подслушивать, а старушек можно топором лущить?», публика подчиняется неотразимости его циничной прачоты.

Уже в самом начале спектакля режиссер представляет этого персонажа «двойником» героя: Раскольников, появляясь на сцене слева, держит опущенной правой рукой топор; Свидригайлов флегматично прогуливается среди толпы справа с положенным на плечо охотничьим ружьем. В самом факте двойничества никакого режиссерского открытия, разумеется, нет. В романе, как известно, развернута многофигурная система двойников героя, и Свидригайлов – только один из них. Но Виднянский неспроста

старается выделить из этой сложной системы пару «Раскольников/Свидригайлов», внешне обозначив ее в начале и максимально концентрируясь на ней к концу спектакля.

Тема палача, являющегося одновременно жертвой, доводится в образе Свидригайлова до предельного усиления. Кажется, в прежних инсценировках романа никто не обращал особого внимания на то, что этот «черту преступивший» любитель несовершеннолетних девочек – игрок. Ставший жертвой супруги Марфы Петровны, которая спасла его, проигравшего немислимую сумму, от долговой тюрьмы выкупом в «тридцать тысяч сребреников», а после венчания увезла мужа в деревню. «И заметьте, всю-то жизнь документ против меня, на чужое имя, в этих тридцати тысячах держала, так что задумай я в чем-нибудь взбунтоваться, – тотчас же в капкан! И сделала бы!».

Именно это обстоятельство проливает свет на отношения Свидригайлова с сестрой Раскольникова. Любви тут нет. Этот Свидригайлов любить не способен органически. И даже животное сладострастие не играет тут важной и определяющей роли. Есть азарт игрока, жаждущего подчинить своей воле сильную женщину – словно воскресшую в этой Дунечке прежнюю его тираншу Марфу Петровну – подчинить, не прибегая к слишком примитивной для такого случая физической силе и чрезмерно грубому шантажу. В сцене ментальной «дуэли» с гордой и неприступной девушкой Свидригайлов меняется столь же разительно, как Порфирий – в сцене последнего разговора с Раскольниковым. Речь, движения актера становятся другими, он становится похож на отвратительное змеевидное существо. Встречая резкий отпор, он мечется, темп речи заметно ускорен, в глазах появляется прежде отсутствовавший блеск – Свидригайлов играет ва-банк, и от исхода этой игры зависит его физическое существование.

Дуня, какой ее представляет Василиса Алексеева с первого своего появления на сцене, могла бы стать достойной соперни-

цей Марфы Петровны и в любой момент заняла ее место, если б только захотела. Прямая осанка, уверенные движения, взгляд холодный, энергичная речь. Чувствуется, что решение принести себя «в жертву» ради «милого Роди» – средство унижить мать и брата своим «благородством». О таких говорят – «смирение паче гордыни». Вот только Лужин ей отвратителен больше Свидригайлова, и – коли уж выдался случай – она предпочитает прямодушно доверчивого и влюбленного в нее Разумихина (о котором так и хочется прошептать: «ох, бедолага...»).

Участь Свидригайлова предreshена. И после его «дуэли» с сестрой Раскольников решается на прежде неприемлемый для него шаг.

Финальная сцена выстроена режиссером как обратное отражение начала. Мизансцена не только синхронизирует последние события спектакля, но недвусмысленно отсылает к средневековому принципу симультанности (с традиционной для старинного театра символикой «правого» и «левого», незадействованной в начале). Слева – катающийся по полу, натужно пытающийся покончить с собой, корчащийся, как бес от своего бессилия, Свидригайлов. Справа – Раскольников и Соня, еще правее – группа тех самых «черных ватников», любопытных посторонних зрителей, что раньше пели, пританцовывали, смеялись, а теперь – замерли. В глубине сцены, за спинами облаченной в черное Сони и Раскольникова, возникает, как угроза, гигантский белый топор, что уже появлялся на сцене в начале спектакля...

Раскольников надевает на себя нателенный крест, затем – черный ватник, берет из рук Сони Новый Завет. Раздается громкий выстрел, сопровождаемый огненным всполохом из дула пистолета, тело мертвого Свидригайлова застывает на полу, Раскольников выходит на авансцену и – после непродолжительной паузы – тихо, просто, с какой-то детской робостью бормочет: «Это я убил...».

Финал представления, оспаривая его начало и «рифмуясь» с финалом первого акта, порождает катарсический эффект. Спектакль завершается как модернизированный миракл. Чудо произошло: Лазарь воскрес, и теперь современному Савлу дан шанс обратиться в Павла. Правда, ему придется осилить долгий путь: научиться не только элементарным традиционным истинам, но и Истине. Начиная почти с нуля – как младенцу, впервые вставшему на ноги и пока не умеющему ходить. Научиться, в том числе, сострадания – не к абстрактной «твари дрожащей», а к самому убогому, безнадежному ближнему, даже к ничтожным, опустившимся, презираемым «гордыми людьми» «ватникам» – потомкам тех самых «серых зипунов», которых решительно брал под защиту Достоевский в своей поздней публицике.

При всем рационализме, несмотря на мощное сопротивление всех «предлагаемых обстоятельств», спектакль приходит к точке, в которой смыкается с христианско-гуманистической традицией русской литературы. Режиссер указывает, вслед за русским классиком, на дилемму, от разрешения которой зависит не только судьба отдельного, как сказал бы Киркегор, «единичного», но и судьба всего современного европейского – в том числе нашего – «постхристианского» общества: или самоуничтожение, или дающее шанс на жизнь восстановление христианской идентичности. Третьего не дано.

Режиссер, однако, не учел одного обстоятельства: важнейшие для него смыслы считаются лишь религиозно ориентированным сознанием, обладающим, кроме всего прочего, достаточным историческим (в том числе театральным) кругозором. Между тем, сегодняшняя публика слишком разнородна, чтобы «современная мистерия» смогла стать мистерией без кавычек. Мистерия предполагает изначальное религиозно-мировоззренческое единство сцены и публики. В наше время таковое невозможно, а достучаться до сегодняшнего

иррелигиозного сознания – задача, едва ли поддающаяся решению театральными средствами, во всяком случае – намного более трудная, чем полагает режиссер (неспроста безграничный цинизм Свидригайлова–Лысенкова, даже оспоренный трепетной верой Сони–Блиновой, вызывает заметные симпатии у значительной части публики и критики). Кроме того, жанровая пестрота и рыхлость спектакля – как будто «отзеркаливающие» длину, рыхлость драматургической формы и «полижанровость» средневековой мистерии, создававшей отнюдь не по аристотелевским законам, – может дать материал для иных, диаметрально противоположных истолкований, вряд ли согласующихся с концептуальными намерениями режиссера⁷.

И все же попытка театра приблизиться к Истине, наводя мосты между разными эпохами и пользуясь «языками разных веков», заслуживает горячей благодарности, она открывает перед российской сценой неожиданные и очень важные для нее перспективы, связанные с возможностью выхода из постмодернистского тупика.

Будем надеяться на продолжение.

1 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21. С. 57–58.

2 Лосев А.Ф. Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1997. С. 520.

3 Ренанский Д. Dostoyevsky-trip // COLTA. 08.12.2014. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/5618>

4 Вольгуст Е., Дмитриевская М. Полифонический гул. Диалог о премьере // Петербургский театральный журнал. Блог. 16.09.2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/polifonicheskij-gul-dialog-opremere/>

5 Шитенбург Л. Бал у Капернаумовых // COLTA. 15.09.2016. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/12425>

6 Леонтьев К.Н. Полн. собр. соч. и писем в 12 т. СПб.: Владимир Даль, 2005. Т. 7, кн. 1. С. 383.

7 Например, см.: Скорород Н. Евангелие от топора // Петербургский театральный журнал. 2016, № 4 (86). С. 16–20.

Марина Тимашева

АРТУР МИЛЛЕР С НОВА В СТРОЮ

Специалист по американской драматургии Галина Коваленко предложила переводить название автобиографической книги А. Миллера не «Наплывы времени», а «Изгибы времени»¹. Новый вариант как нельзя точно передает взаимоотношения драматургии великого американца с российской сценой. Иначе как изгибами времени не объяснишь странную дискретность существования его пьес на нашей сцене.



Первыми, в 1948-м, спустя год после написания, в Театре им. Евг. Вахтангова появляются «Все мои сыновья». Режиссер – Александра Ремизова, художник Николай Акимов, в роли Криса – Юрий Любимов. Следующая пьеса Миллера «Смерть коммивояжера» датирована 1949-м, но до отечественных подмостков она доберется через десять лет, когда в Ленинградском академическом театре драмы им. А.С. Пушкина (Александринском) ее поставит Рафаил Сулович с художником Александром Тыш-

А. Миллер

лером. В 1960-м Александр Карев (в соавторстве с Г.А. Герасимовым) выпустит ее во МХАТе. В том же году в БДТ появится «Воспоминание о двух понедельниках» в режиссуре Георгия Товстоногова.

Несмотря на вывески солидных театров, на имена авторитетных режиссеров и знаменитых актеров, имеющаяся информация не позволяет сделать вывод о большом успехе этих постановок.

Исключением становятся спектакли «Вид с моста» (1959), представленный Андреем Гончаровым в Московском драматическом театре на Спартаковской, и «Цена» БДТ (1968) в режиссуре Розы Сироты с Владиславом Стржельчиком в роли Соломона (о впечатлениях, произведенных этими работами, см. ниже монолог Л. Е. Хейфеца).

Дальше во взаимоотношениях Миллера и российского театра возникает пауза – до перестроечного 1987-го, когда Марлен Хуциев ставит на сцене театра «Современник» «Случай в Виши» с Игорем Квашой в главной роли. В 1989 году под тем же названием выходит телеспектакль Михаила Козакова.

Интерес к драматургии Миллера возрождается в начале 90-х, но афишу пополняют другие его произведения. В 1991-м БДТ показывает спектакль Темура Чхеидзе «Салемские колдуньи» с Олегом Басилашвили, Валерием Ивченко, Еленой Поповой и Андреем Толубеевым в роли Проктора. По числу постановок лидирует именно эта пьеса (они же – «Салемские ведьмы», они же – оригинальное, но не слишком привлекательное для театров название – «Суровое испытание»). Предпочтение вполне объяснимо: речь идет об «охоте на ведьм» – явлении столь же омерзительном, сколь распространенном в истории разных стран и эпох. Галина Коваленко цитирует Темура Чхеидзе: «Не хочу говорить о каких бы то ни было политических ассоциациях. Но сегодня мы живем на сплошных нервах. Еще один шаг... и начнется “охота на ведьм”. Этого допустить нельзя. Никаких расправ быть не должно. Сам народ должен этому противостоять. Взять Германию времен Гитлера: диктатор осуществлял свои черные намерения, пользуясь поддержкой народа. Если же среди людей нормальные человеческие отношения, это невозможно! Мы знаем, что в другой транскрипции ведьма – враг народа»².

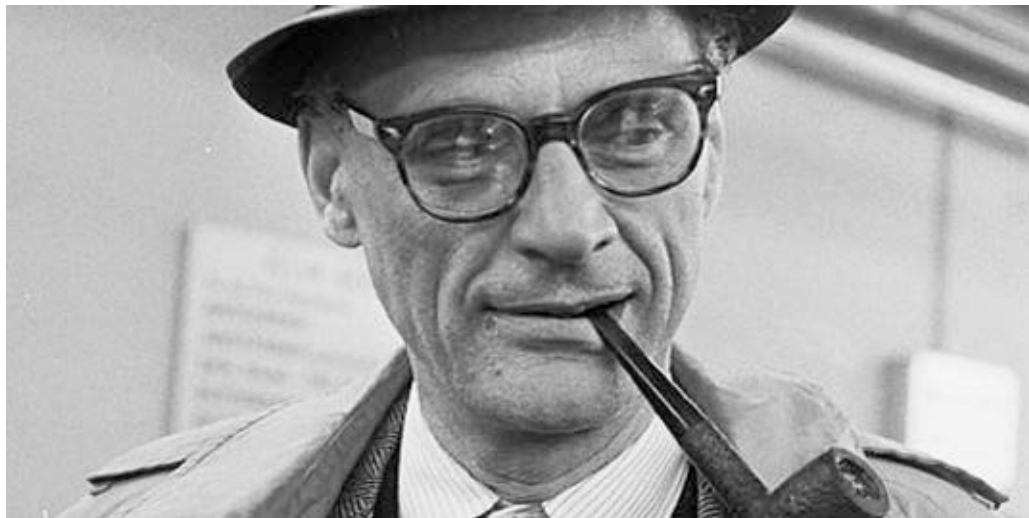
Режиссер очевидным образом указывает на репрессивные кампании, организованные государством. Однако взгляд

драматурга намного шире прокрустовой модели т.н. «тоталитаризма», поэтому «Салемские ведьмы» сохраняют актуальность и в XXI столетии, когда без всякого вмешательства официальных лиц граждане свободно и с энтузиазмом вписываются не только в сетевые, но и в улично-площадные «тысячминутки ненависти», принимая на веру и распространяя, как инфекцию, самую безумную клевету. «Новая религия, парализующая всякую мысль» – фраза А. Миллера может быть отнесена и к той религии, которая теперь вынесла на свои хоругви слово «свобода».

«...Безумие, охватывающее целую страну (в пьесе, правда, “всего лишь” один город), когда наружу выходят самые ужасные, самые чудовищные, поистине первобытные инстинкты, перед которыми отступают, становятся бессмысленными и беспомощными доводы рассудка, логика, здравый смысл, когда наступает время темной, неуправляемой силы, когда все незаконное становится дозволенным, а все незаконное осеяно именем закона, когда все человеческое вмиг втаптывается в грязь, превращаясь в прах и тлен, – то это трагедия в ее самом откровенном и безусловном обличи»³. Это соображение Юрия Фридштейна кажется очень справедливым, хотя в 2017-м году хочется, изменив первую строку, говорить о безумии, охватывающем целый мир.

Артур Миллер: «Несколько недель я подступался к материалу с разных сторон, писал сцены то в традиционном, то в экспериментальном ключе, пока не обнаружил параллели между скрытыми пружинами салемской истории и сегодняшним днем, набросав основную линию сюжета. Меня волновало, можно ли было как-то предотвратить ситуацию взаимной травли людей»⁴.

Предотвратить не удастся, поэтому нет ничего удивительного в том, что нестареющая пьеса была выпущена Анджеем Бубеinem в Театре на Васильевском в 2009 году⁵, в 2013-м – в Новом драматическом театре



(режиссер – Вячеслав Долгачев), в 2016-м – в тюменском Камерном театре «Солнце Сибири», а весной 2017-го выходит премьера Театра на Малой Бронной (режиссер – Сергей Голомазов).

Что до других произведений: в 1994-м году в Московском театре им. Гоголя поставлена пьеса «После грехопадения» в постановке Сергея Яшина.

В 2003 году Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. Брянцева выпустил спектакль «Вниз с горы». В 2005-м, на девятый день после смерти Артура Миллера, ту же пьесу под названием «Спуск с горы Морган» в Театре им. Маяковского показал Леонид Хейфец. В 2005-м там же он поставил «Цену».

В 2004-м театр музыки и драмы под руководством Стаса Намина сыграл «Сотворение мира и другие дела». В том же году его под названием «Место, похожее на рай» в антрепризе выпустил режиссер А. Кирющенко (с Татьяной Васильевой и Владимиром Стекловым). В 2009-м – тот же режиссер, та же пьеса, опять антреприза, но название другое («Адам и Ева») и актеры другие.

Сверившись с театральными афишами, можно заключить, что в последнее время российские театры чаще обращаются к пь-

А. Миллер

есам Миллера, исполненным гражданского пафоса, чем к его любовным историям. В XXI веке в театральный оборот снова входит «Смерть коммивояжера». В 2002 году она – на подмостках Свердловского театра драмы в Екатеринбурге (режиссер – Н. Попков). В 2012-м – на сцене Театра им. Ленсовета (режиссер – О. Еремин).

В 2010-м Кшиштоф Занусси в антрепризе ставит «Все мои сыновья» с участием Валерия Золотухина, Екатерины Васильевой, Ольги Остроумовой, Нелли Уваровой. Но убеждает зрителей в том, что это произведение ничуть не устарело и не утратило своей ужасной актуальности, Леонид Хейфец (Театр им. Маяковского, 2016).

В то же время, благодаря Анне Горушкиной и Московскому Губернскому театру, на сцену возвращается «Вид с моста». Действие пьесы происходит в Америке 50-х, но в ней действуют нелегальные мигранты, и достаточно назвать их словом «беженцы», чтобы услышать переключку времен. Прав Юрий Фридштейн: «Грандиозность Миллера (а одновременно наша беда и боль) в том, что эти его пьесы слишком часто, вновь и вновь, попадают в «контекст», становясь

много лет и десятилетий после их создания актуальными и злободневными.

В том, как угадывал Миллер эти неуклонно повторяющиеся болевые точки, – его редкостный дар. Дар драматического предвестника, который так чутко слышал жизнь, что она временами от него, вроде бы, отворачивалась, но по прошествии десятилетий снова и снова возвращалась к точнейшему своему хроникеру и документалисту⁶.

Миллер жил долго и написал 31 пьесу. В театрах РФ в разные годы шло десять. Как я уже отмечала выше, значительная пауза в общении с пьесами Миллера была взята российскими театрами с 68-го по 87-й год. Велико искушение поискать искусствоведческие объяснения, однако в учебнике по истории зарубежного театра, выпущенном в 1977 году, читаем: «В своих политических высказываниях последних лет Миллер выступает против разрядки международной напряженности, против экономического сотрудничества с Советским Союзом, отражая тем самым пережитки уже давно скомпрометировавшей себя психологии “холодной войны”. Некоторые работы Миллера содержат прямые антисоветские выпады»⁷.

Стало быть, драматург, которого в 40-е – 60-е годы в СССР считали «своим», антифашистом и антиамериканистом, перешел на сторону «врага», и его пьесы пали жертвами «холодной войны». В конце 80-х, в годы перестройки, их, что логично, «разморозили». Пафособличения «желтого дьявола», социального неравенства, общества потребления, социально безответственного бизнеса сам Бог велел направить не против Америки, а против новой России, той, что на дорогах иномарках и в малиновых пиджаках.

К тому же, стало модно разглагольствовать об относительности моральных понятий, и к этому «постмодернизму» тоже старались подверстать знаменитого американца. Выискивали мотивации, оправдывающие самые скверные поступки пер-

сонажей, утверждали, что в его пьесах нет правых и виноватых. Особенной благодарности, на мой взгляд, заслуживают такие режиссеры, как Леонид Хейфец, не поддающиеся моде, не стесняющиеся подлинного Артура Миллера – ни его газетной злободневности, ни «абстрактного гуманизма», ни определенности человеческой позиции: «Не отдавая себе отчета, я принял эстафету от своих любимых русских, отказавшись, пожалуй, лишь от веры Толстого и Достоевского в Божественное провидение, чьи земные дела, как свидетельствует “Преступление и наказание”, постижимы не разумом, а только душой. Я склонялся к вере в мистическую сверхреальность, где зло было преодолено, хотя сохранялись противоречия жизни»⁸.

1 Коваленко Галина. Изгибы времени. // «Современная драматургия». 2015. № 4. С. 250

2 Там же. С. 251.

3 Фридитейн Юрий. Опрометчивый моралист. // «Современная драматургия». 2015. № 4. С. 223.

4 Миллер Артур Ашлер. Наплывы времени. М.: Астрель, 2010. С. 182.

5 Утверждение Д. Ренанского, что спектакль Театра на Васильевском – «первая за последние десятилетия постановка Артура Миллера», не соответствует действительности. См.: <http://www.kommersant.ru/doc/1294282>

6 Фридитейн Юрий. Опрометчивый моралист. // «Современная драматургия». 2015. № 4. С. 222.

7 Гладышева К.А. Театр Соединенных Штатов Америки. // История зарубежного театра. Театр Европы и США после 1945 года. Учебник для культ.-просвет. и театр. учебн. заведений. Ч. 3. М.: Просвещение, 1977. С. 150.

8 Миллер Артур Ашлер. Наплывы времени. С. 75.

Анастасия Иванова

АКТЕРСКИЙ ПОРТРЕТ РЕЖИССЕРА

Минувшей осенью Леонид Хейфец поставил третий спектакль по Артуру Миллеру. «Спуск с горы Морган» вышел на подмостках Театра им. Вл. Маяковского в 2005 году, спустя семь лет появилась «Цена», по прошествии еще четырех – «Все мои сыновья».



Истоки своеобразного тандема «Хейфец–Миллер» уходят в прошлое режиссера. Он сам признается, что на него – тогда еще студента ГИТИСа – сильнейшее впечатление произвел спектакль Андрея Гончарова «Вид с моста». Такое театральное событие не могло не оставить отпечатка – и вот три собственные интерпретации миллеровской драматургии уже у самого Хейфеца. А пьеса «Вид с моста» – та самая, с которой все началось, – отдана на откуп ученице (свой спектакль Анна Горушкина выпустила этой же осенью в Губернском театре).

Л. Хейфец

Отношения Леонида Хейфеца с пьесами Миллера складывались, надо сказать, не совсем традиционно. Началось все не с самых известных и классических работ американского драматурга, а с поздней драмы – «Спуск с горы Морган», сюжет которой, не разворачиваясь он вокруг умирающего героя, вполне мог вывести пьесу на поле комедии положений.

На самом деле кажется, что тогда Миллер как таковой был не слишком интересен

режиссеру, выпускающему спектакль для актерского юбилея. Роль Лимэна Фельта, оказавшегося после аварии в больничной палате, где и столкнулись обе его женщины, прежде не подозревавшие о существовании соперницы, должна была стать бенефисной для Эммануила Виторгана. Таковой она и стала для Виктора Баринова, сменившего Виторгана почти на самом выпуске.

Можно лишь предполагать, что Виторган сыграл бы более ярко и театрально. С Бариновым (на которого не давил груз юбилея, а, следовательно, «премьерства») у спектакля появилась возможность развернуть пьесу в сторону большего драматизма. Но получилось не все. Холодное, «кафельное» пространство Сергея Бархина сковывало. В нем сложно было «жить», поэтому оставалось лишь решать психологические задачи. Расчета и сделанности в этой пьесе оказалось больше, чем трагедии или драмы, а потому по-хейфецовски спектакль не прозвучал. Тогда встреча с Миллером показала чуть ли не случайной.

Прошло время – и снова Миллер. Пьеса известная, обладающая сценической историей на российских подмостках, и снова бенефисная. По крайней мере, по своей драматургической задумке (не случайно, к примеру, роль старого Соломона выбрал Владимир Этуш для юбилейного полотна вахтанговского театра «Пристань»). Но на этот раз Леонид Хейфец намеренно отказывается от бенефиса, хотя и предлагает центральную роль в «Цене» по-старинному роскошному Ефиму Байковскому.

Артист, за мощными плечами которого остались годы провинциального премьерства и честной службы в советском, но все равно императорском Александринском театре, выстраивал свою роль не от репризы к репризе, но от эмоции к эмоции, от памяти к чувству через мельчайшие сиюминутные реакции – на партнера, на зрителя, на собственные промахи. Его работа оказалась настолько плотной в своей естественности, что вышла за пределы «актерства». Вместо

блеска почти эстрадных реприз – тихая драма умирающего старика, цепляющегося за любую возможность продлить жизнь. Вместо сочного гротеска – кропотливая психологическая вязь. Вместо легкой смеховой реакции зрителя – долгое послевкусие от увиденного.

Ефим Байковский до самого своего ухода из жизни, почти три сезона играл Григори Соломона. Теперь роль старика-оценщика ведет актер совсем иной органики и темперамента – Игорь Ясулович.

За это время спектакль, конечно, изменился. Прежде всего он перебрался с крохотной Малой на Сцену на Сретенке. Раньше между публикой и перегруженной мебелью квартирой была лишь узенькая полоска прохода. Зрители едва не касались перевернутых стульев и защитной пленки, покрывающей шкафы со столами. Протяни руку – и аппетитное вареное яйцо, заботливо очищенное Соломоном, окажется твоим. Пространство Сретенки иное – оно отделяет зрителей от исполнителей. История чуть отодвигается, и актеры, уже не ограниченные опасной близостью к публике, могут не опасаться случайного наигрыша. В их игре естественность постепенно заменялась игрой; все более соблазнительными казались репризы и все более утомительными длинные монологи второго акта. Казалось бы, незначительное изменение пространства сместило акценты. Спектакль мало-помалу превратился из ансамблевого в почти концертный набор номеров.

Тут следует сделать отступление о *режиссерском почерке и профессии театрального критика*. Сегодня в безусловном большинстве случаев мы пишем для интернет-порталов или газет, из чего автоматически вытекает, что пишем мы о премьерах. Шанс пересмотреть и переосмыслить (при необходимости) возникает, когда заходит речь о рецензии в толстый журнал. Тогда появляется дополнительное время. Время, столь нужное и спектаклю, и критику. Но бывает, что времени проходит



О. Прокофьева – Кэт Келлер

слишком много. Заканчивается рост и начинается усталость, порой – угасание. То, что на премьере казалось достоинством, спустя годы оборачивается своей противоположностью.

Тогда, в 2012 году хотелось думать об актерах на сцене. Последнее время они все чаще попадают в тень, отбрасываемую массивной режиссерской фигурой. Постановка Леонида Хейфеца была тем самым редким и драгоценным случаем, когда режиссер позволил себе роскошь остаться в тени. Когда работа с ним, кажется, заставила актеров вспомнить, что это *им* выходить на сцену, *им* оставаться один на один со зрителем, что это *без них* невозможен спектакль. И вот тогда редкий дар режиссера и педагога Хейфеца – раскрыть актера, зажечь его и тихо отойти в сторону – творил маленькое чудо искренней театральности. Но на длинной временной дистанции этот режиссерский ход, видимо, срабатывает не всегда. Возможно, не хватает пресловутой

жесткости режиссерского рисунка, рамок, удерживающих артиста не внутри одной только своей роли, но внутри материала, внутри спектакля.

Идут репетиции. В идеале актеры и режиссер существуют на одной волне, постепенно вместе расширяя смысловое и эмоциональное поле будущего спектакля. Выходит премьера. Опять же в идеале, актер продолжает работать над ролью, но теперь эмоции и смыслы, подпитывающие его, относятся только к его собственной роли. Другие смыслы и эмоции – у партнера. И так, шаг за шагом, они все дальше и дальше отдаляются друг от друга. Каждый постепенно разрабатывает свою партию, не слишком задумываясь о гармонии целого. И вот он – концертный набор номеров, объединенных даже не сюжетом пьесы, а последовательностью реплик...

Единственный, кто не солирует в сегодняшней «Цене» – это Григори Соломон. Вернее, Игорь Ясулович. Там, где Ефим Байковский играл контраст между физической мощью и ускользанием, утканием времени, Игорь Ясулович играет само это ускользание, он словно начинает истончаться: от сцены к сцене его становится все меньше, меньше, меньше, пока в самом финале, оставшись один в огромном кресле, он почти зримо даже не исчезает – «истекает». Тенью растворяется среди обступающих его стульев, шкафов и комодов. Финал Соломона у Байковского был почти радостью победы – пусть кратковременной, неожиданной радостью достижения цели и освобождения. Финал Соломона Ясуловича – не в настоящем, в прошлом. В возвращении на круги своя – в те времена, когда та самая мелодия звучала не в заброшенной шестнадцать лет назад квартире, а на цирковых подмостках. На мгновение покажется, что Григори никогда их и не покидал. Может быть, он все еще там, далеко-далеко. Там, где осталась его совершившая непоправимый шаг любимая дочь.

Два Соломона – два спектакля. В этом проявляется особенность режиссерского почерка Леонида Хейфеца. Все через актера. Пытаешься сформулировать, в чем состоит стиль режиссера, идейную или визуальную его составляющую, но снова и снова говоришь о тех, кто играет в спектаклях. Получается своеобразный актерский портрет режиссера. Сходу ответить на вопрос, как играют у Леонида Хейфеца, не получится. По-разному играют. Приходят из разных «школ», с различным багажом, со своими наработанными приемами или – в силу юного возраста – совсем еще чистыми. Играют часто почти на пределе возможностей – не по накалу страстей, а потому что максимально раскрываются. Потом часто оказывается, что это лучшие их роли.

«Все мои сыновья» – одна из ранних пьес Артура Миллера и первая из прославивших его. Так Леонид Хейфец прошел творческий путь драматурга в обратном направлении, к признанным вершинам.

Для этого спектакля режиссер собрал надежную команду – своих учеников и актеров, с которыми работал уже неоднократно. А еще пригласил Ольгу Прокофьеву. Актриса, за последние годы переигравшая все оттенки комического в театре и на телевидении, наконец вернулась к драме и прожила ее как трагедию.

Прокофьева играет мать. Так написано в программке и в списке действующих лиц. Все остальные персонажи названы просто по именам, а рядом – с именем Кэт Келлер в скобках указано – мать. Кажется, актриса с режиссером оттачивались при разработке роли именно от этих скобочек, потому что пока только Ольге Прокофьевой удастся из бытовой истории одной американской семьи выйти в иные пространства.

Через ее игру начинаешь по-настоящему понимать, почему, говоря о Миллере, вспоминают античную трагедию. Актриса играет боль в чистом виде. Беспримесную. Причем боль в данном случае не эмоция. Это нечто воплощенное. Но рядом с этой

болью существует и маска, которую эта боль надевает. Маска, носить которую приходится, прежде всего, перед оставшимся в живых сыном, чтобы сохранить хотя бы его. Героиня с этой маской обращается не слишком умело (просто сын верит ей настолько безоглядно, что не присматривается), а вот актриса работает с ней виртуозно. Ольга Прокофьева – лицедей, комедиант в высоком смысле слова. Лучшие ее роли те – где она может раскрыть как темную, так и светлую грань своей театральной природы. Здесь, в спектакле «Все мои сыновья» Кэт Келлер чаще пребывает на теневой стороне, но тем сильнее оказывается контраст, когда с приездом Джорджа она, почти против своей воли, возвращается к себе прежней – той, у которой было двое счастливых детей. Одна искренняя улыбка, один легкий поворот головы – и осыпаются годы траура, и перед Джорджем, перед зрителем – почти юная девушка. Но неотступная реальность не отпускает надолго – и вот уже снова холодное статуарное молчание, бездвижная маска, не дающая доступа ничему человеческому. И только глаза. Только кисти рук.

Боль памяти – то, что преследует главных героев спектаклей Хейфеца. Неловкие, порой трагические попытки примирения с прошлым. Одновременность присутствия тогда и сейчас. Актерское мастерство, подержанное и выявленное режиссером. Миллер в своих воспоминаниях писал о нью-йоркском постановщике пьесы «Все мои сыновья» Элиа Казане: «На мой взгляд, этот метод, если его позволено так скромно именовать, зиждется на том, что спектакль становится формой самовыражения актера. Не командуя, Казан направлял, позволяя исполнителям восторгаться своими открытиями и радостно отдавать их ему, как дети отдают родителям найденную игрушку». Кажется, что схожим путем идет и Леонид Хейфец. Режиссер, возвращающий артиста и через него (и только через него) обращающийся в зрительный зал.

Леонид Хейфец

«ЗАЧЕМ ВСЁ ЭТО ЧИТАТЬ, ЕСЛИ УЖЕ НАПИСАНЫ “ВСЕ МОИ СЫНОВЬЯ?”»



Л. Хейфец

50–60-е годы XX века. Я – студент режиссерского факультета, приехавший из провинции. Одно из первых впечатлений в ГИТИСе – молва о спектакле «Вид с моста», который поставил декан режиссерского факультета Андрей Александрович Гончаров. Тогда ему не было и сорока или только-только исполнилось 40, но нам он казался пожилым человеком, при этом очень красивым. Оказалось, что я был свидетелем триумфа Гончарова как режиссера. То есть на каком-то этапе театральной жизни Андрей Гончаров, декан, а не заведующий кафедрой, заслуженный артист, стал лучшим режиссером Москвы, хотя тогда еще здесь работали все: от Михаила Николаевича Кедрова до Алексея Дмитриевича Попова и Рубена Николаевича Симонова. По крайней мере, вся молодая театральная Москва, которая жестоко распределяет места, была

единодушна: спектакль «Вид с моста» Театра на Спартаковской – лучший спектакль Москвы. Я и мои однокурсники прорвались на него чудом, и одно из мощнейших воспоминаний связано с тем, что я смотрел тот же самый спектакль, что и мой учитель – Попов. Возможно, Алексей Дмитриевич попросил пропустить на премьеру его пацанов, поскольку сам собирался на спектакль. Тогда я стал свидетелем ситуации, не имеющей прямого отношения к Миллеру, но она сохраняется в памяти как забавная и в то же время непривычная. Я топтался в вестибюле. Народ наплывал. И я увидел Гончарова таким, каким больше его не видел никогда. Боже мой! Гончаров, который на всех орал, которого боялись, при появлении которого у всех дрожали поджилки, метался по фойе и выглядел как абсолютный мальчик с испуганными глазами. Рядом с ним стояли несколько администраторов, он убегал, прибегал, выглядывал – страшно нервничал в связи с приходом Попова. И только завидев в толпе голову высоченного Попова, стал как сумасшедший к нему прорываться, расталкивая зрителей, звать: «Алексей Дмитриевич, сюда, сюда!». Взял его под руку, склоняясь перед ним. Склоняясь!!! Такое было время. Кто и кого теперь так встречает? Попов играл в спектаклях Станиславского, был дружен с Немировичем-Данченко, с Михаилом Чеховым, он давно уже вернулся из Костромы и стал главным режиссером Театра революции, потом – Центрального Театра Красной Армии. Гончаров тоже был

главным режиссером – маленького театрика. И вот вам новелла: Гончаров встречается Попова. Я запомнил, что он кланялся как ученик – своему гуру.

Что это был за «Вид с моста» конца 50-х? Почему он стал для всех нас лучшим в Москве? Это был спектакль-открытие. Не только имени драматурга (имя возникает и исчезает), здесь открывалось нечто, что в советское время не показывалось. Вернее, этого взгляда на жизнь, на человека, каким он написан у Артура Миллера, в Советском Союзе не было.

Еще не прошло и десяти лет со дня смерти Сталина, СССР конца 50-х. В стране сформирован образ героя: счастливого, влюбленного, романтического. На сцену Театра на Спартаковской вышел другой человек: на нем были тяжелые ботинки, грубый вязаный свитер, напоминающий свитер Хемингуэя, портреты которого висели на стенах многих квартир тех лет. Вышли докеры, грузчики, такелажники. Люди, грубо говоря, живущие под мостом в большей степени, чем на мосту. Они очень тяжело работали, им трудно доставался доллар. Они не были похожи на наших трактористов или шахтеров, которые появлялись на экране после десяти часов пребывания под землей в белых рубахах, замечательные белозубые красавцы с комсомольскими значками, и пели «Широка страна моя родная». Наш «новый человек» улыбался, был влюблен в людей и в Родину, и выглядел так, будто только что поднялся из-за банкетного стола, и на нем – шелковое белое белье. А у Гончарова на сцену выходили люди в рваных майках и говорили друг с другом коротко и грубо. Интонация была новой. Андрей Гончаров, у которого был театр, большие возможности, в том числе выбора актеров, предпочел профессионалам группу своих студентов – албанцев с режиссерского факультета. В общежитии на Трифоновке располагалась их большая колония. Дети войны и предвоенной поры, они не были похожи на других студентов ГИТИСа. Они

жарили что-то на кухне, пили и ели по-албански. От них исходило мужество и определенная жесткость, не присущая нашим ребятам-комсомольцам. Этим воспользовался Андрей Гончаров. Он всех их занял в «Виде с моста». Они только выходили на сцену – сильные, красивые мужчины – это уже был балдеж. Не от внешнего вида, но от того, как они общались друг с другом. Пожалуй, это главное, что осталось в памяти. Я не мог тогда четко формулировать, но через годы прошло то, как нас, молодых людей, завораживала эта история – так позже завораживал фильм «Рокко и его братья». Мы смотрели и дурели, когда видели этих парней в кожаных куртках. Их в СССР во время войны давали только летчикам. У албанцев были такие – старые, залоснившиеся. Нельзя не сказать о том, что у них был другой взгляд на женщину, лишенный какого бы то ни было умиления, характерного для «социалистического реализма». Как у нас передавалась любовь? Посмотрите фильм «В шесть часов вечера после войны»: как Марина Ладынина любит Евгения Самойлова, как он на мосту стоит и улыбается ей, а она улыбается ему. И потом они вдвоем начинают петь. Или «Кубанские казаки», где та же ослепительная Ладынина и мужественный Сергей Лукьянов разговаривали-разговаривали, и вдруг начинали петь «казак степной». Ее глаза увлажнились: «зачем, зачем ты повстречался». Этих песен албанцы не знали. Кстати, потом ходили слухи, что когда у нас с Энвером Хаджой начались политические разногласия, то якобы всех албанцев, кто учился в Советском Союзе, на родине расстреляли. Но я не знаю, правда ли это.

Теперь от того Артура Миллера я поднимаюсь на ступеньку, к следующему этапу знакомства с ним – к появлению «Смерти коммивояжера». Слова «коммивояжер», замечу, никто не понимал. Это был 1959 год и эпоха в жизни ленинградского Театра драмы им. Пушкина, ставил Рафаил Суслович. Юрий Толубеев играл Вилли Ломена.

А к 4-му курсу мы сами созрели и играли отрывки из пьесы, мне досталась роль одного из сыновей. Мы добывали футболки, которых у нас не было, но нужны были – мы же играли американцев! С Йонасом Юрашасом в ночной сцене мы пытались изобразить крутых парней. И добились безусловного успеха у девочек. Он был красивый, как Урбанский, а я – значительно пожиже, но тоже надувался, тянулся.

«Смерть коммивояжера» была огромной по масштабу – как пьесы Горького. Но на впечатление от нее у меня наслоились воспоминания про спектакль «После грехопадения» Театра им. Гоголя, который вышел значительно позже.

Не стоит противопоставлять Миллера нашим драматургам, они у нас тоже были замечательные – Розов, Арбузов, Володин, Зорин, Вампилов... Но само название «После грехопадения», то есть после греха. Ежу было понятно, что связано с взаимоотношениями мужчин и женщин. Раз речь идет о падении в грехе. Опять-таки этого не было в нашем обиходе – постельная жизнь, сексуальная ее сторона. То есть все было, но как-то иначе. В «Платоне Кречете» Корнейчука – шикарная измена, но не грехопадение. Все ломилось на спектакль Театра им. Гоголя и Сергея Яшина, чтобы увидеть правду, правду взаимоотношений.

Время шло, уже не это занимало режиссуру 60–70-х годов, и Миллер стал со сцены потихонечку исчезать. Хотя Наум Орлов, замечательный режиссер, предлагал моему приятелю поставить у него в Челябинском академическом театре драмы «Все мои сыновья», тот со мной советовался, но тогда пьеса казалась нам неподъемной. Да и зачем нужна была пьеса про какой-то бизнес и совершенно далекие от нас проблемы?

Слышали мы, что в Америке в 1984-м Дастин Хоффман сыграл Вилли Ломена на Бродвее. Но у нас Миллер со сцены сошел.

Не знаю, играли ли его где-то еще в начале XXI века, когда мне предложили поставить «Спуск с горы Морган». Да и сама я

к 2003-му году о нем забыл. Прочел в переводе С. Макуренковой и снова подумал про невероятную сложность взаимоотношений мужчин и женщин. На сей счет у меня уже был опыт, я был зрелым человеком и знал, что такое грехопадение, становился свидетелем разных ситуаций: выяснялось, что ближайшая подруга чьей-то жены живет с ее мужем или у кого-то есть вторая семья – иногда тайно, иногда – явно.

Моя мама дружила с актрисой ГОСЕТа, которой симпатизировал Михоэлс, мужем ее был чемпион мира по шанге. Легендарный еврейский мужчина. А кроме него, у нее был еще неофициальный муж. Живая женщина, красивая, пластичная, великолепно пела романсы. Муж надолго уезжал на сборы и за границу, привозил из Парижа чемоданы вещей. Пребывал, можно сказать, вне, в космосе. Супруга узнала, что он встречается со своей возлюбленной на даче в Кратове. Несмотря на собственные измены, она страшно ревновала и скандалила. И вот он с инфарктом попадает в больницу. Жена мчится туда, забирает его вещи и находит в кармане месячный проездной билет в Кратово. Она возвращается в больницу, врывается в реанимацию, чуть не ломает дверь и кричит на умирающего мужа: «Ты ездил в Кратово!!!!».

Мне скучно, если я в пьесе не нащупаю какой-то жизненный пласт. Здесь он был. И вот читаю я «Спуск с горы Морган». Автомобильная авария. Человек попадает в реанимацию. И там сходятся две его женщины. Жену играла Ольга Михайловна Яковлева, вторую – Елена Шевченко. Пока я читал пьесу, герой говорил голосами нескольких артистов. В первую очередь, голосом Валентина Гафта. Гафт и Миллер, мне кажется, хотя и разные лица, равновелики по стати и таланту. Но Эммануил Виторган тоже очень подходил на роль Лимэна Фельта. С ним меня связывал его актерский успех в моем «Кукольном доме». А с Ольгой Михайловной я знаком с момента окончания ею щукинской школы.

Проблема была в том, как Яковлева и Виторган поладят. Молва гласит, что оба они – сложные люди.

Мы начали работать, меня очень увлекла история двойной, тройной, потайной жизни. Общество в таких случаях обычно занимает позицию: муж – дерьмо, жена – жертва, а та, другая – проститутка. А меня занимала сложность человеческих чувств.

Три удара я получил, пока работал над этим спектаклем. За две недели до премьеры у нас произошёл разрыв с Виторганом, и он вышел из игры. Я ринулся к Гафту, звонил Александру Ширвиндту. Оба по разным причинам отказались.

И вдруг, без подсказок, я вспомнил про Баринова, потому что знал его как мощного артиста. Он быстро учит текст, и все говорили, что он – настоящий мужик в профессии: если возьмется, то не подведет, сделает. Так оно и произошло. Выпускали мы спектакль очень быстро, за 11 дней, и, скажу честно, он не был доработан, хотя публика приняла его хорошо. Все равно я чисто физически не мог оправиться после истории с Виторганом. Я просто не понимал: как такое возможно, если вы всю жизнь – вместе. И бился, стараясь понять причину. Через несколько лет Виторган на одном из своих больших красивых торжеств публично попросил у меня прощения: мы пожали друг другу руки, обнялись, выпили. Я по-прежнему испытываю к нему нежные чувства. Нет никакой злости: значит, так было суждено. Тем более что Валера преподнес всем урок профессионального мужества. Жаль, что мы сразу не начали репетировать с ним, тогда результат был бы более впечатляющим.

В то же время болела и сравнительно быстро ушла из жизни моя мама. На банкете Сергей Арцибашев (ныне покойный) благодарил меня за то, что я все же смог выпустить спектакль. Скоро из жизни ушел и Артур Миллер. И все это соединилось для меня в историю под названием «Спуск с горы Морган».

Идут годы. Я опять – в поисках материала. Поиск этот состоит не столько в новом чтении, сколько в перечитывании. У всех режиссеров есть ранец с пьесами, но они не всегда соответствуют времени. И вот я наткнулась на «Цену». В блокнот записываю: «Сегодня прочитал нормальную гениальную пьесу». Перед глазами сразу возникает спектакль Георгия Товстоногова и Розы Сироты в БДТ с шикарными актерами: Валентиной Ковель, Олегом Басилашвили, Сергеем Юрским, Всеволодом Кузнецовым. Нельзя говорить об образе Соломона, не вспомнив гениальное исполнение Стрельчика. Я все губы себе искусал от восторга перед ним. Как он входил, как хорохорился – эдакий бонвиван, которому сто пять лет.

Все, естественно, спрашивали меня, кто будет играть эту роль в Театре им. Маяковского. Отвечаю, что Ефим Исаакович Байковский. «А кто это?» Тридцать лет актер работает в театре, а его никто не знает.

Почему мне Артур Миллер близок? Отношения родственников, война между ними и – в то же время – любовь – для меня темы очень важные. Меня всегда поглощали маленькие обманы и большие недоговоренности.

Меня удивляет, когда человек приезжает в город, в котором живет его сестра, и к ней даже не заходит. Или говорит мне знакомая, что мама вечером домой уезжает, но провожать она ее на вокзал не пойдет. Такие вещи меня поражают. «А ты пишешь своей сестре, звонишь ей? – Не-а. – Как это? Она же родная твоя сестра, вас двое на этой земле осталось – Ну, она такая-сякая, со мной не тем тоном разговаривает». Не звонит ей лет шесть. Для меня такое поведение невероятно. Я всегда тратил много сил, чтобы помирить, убедить понять и простить, объяснял, что ближе родных никого нет.

Вот я часто ездил в Минск по приглашению Академии искусств, на 12 часов назначено заседание или деловое свидание, и все заранее знали, что в 8 утра я сойду с поезда, оставлю багаж в гостинице

и немедленно отправлюсь к двоюродной сестре. Многие годы я так делал.

Вот в этих впечатлениях, переживаниях скрываются корни «Цены». Здесь боль действующих лиц: «Ты позвонил брату? – Да. – Ты с ним разговаривал? – Нет. Я звонил шесть раз, но он в больнице, подходила медсестра, он не перезвонил. – Так надо было смирить гордыню, дозвониться или приехать. – Но ведь я шесть раз звонил...».

Все персонажи этой пьесы – я сам. И это не красивые слова. Сколько я репетировал сцену встречи со старыми вещами и квартирой. Часами играл, показывал, как войти в эту комнату и как увидеть: «Боже мой, это же пуфик от кресла, а где же кресло, которое вот тут стояло? Куда оно делось?» Трудная задача для артиста – встречаться с вещами и с партнерами. Актеров, умеющих это делать, единицы. Недавно я смотрел «Вишневый сад» Додина, когда МДТ играл в МХТ, и мне очень понравилась, как Ксения Раппопорт (Раневская) шла по проходу и проводила рукой по креслам партера. Я входил в этот зал после

ремонта точно так (тогда был режиссером МХАТа). Я сам могу часами играть такие безмолвные сцены и учу этому артистов, учу их встречаться: «Смотри, та самая рапира, ты ее узнаешь?».

В пьесе речь идет о цене всему. О цене обмана, о цене прожитой жизни, о цене непощения, недопонимания. Конечно, тут еще важны еврейские корни Артура Миллера. Взаимоотношения семей, людей, принадлежащих этому народу, уходят в тысячелетия, это еще и цена выживания, самосохранения. Какое дать образование детям? Если станет фармацевтом, может, гугеноты не перережут ему горло. Если будет сын хорошим радистом, фашисты его не сразу убьют, он им пригодится. Это почти инстинкт. История Соломона – история всех моих дедушек, всех моих бабушек. И не только моих. История величия старости. Трагедии старости. Великое сострадание одиночеству, выраженное Артуром Миллером от имени всех нас. Молодые люди мало понимают, что такое надвинувшаяся старость и что такое старый человек на



Сцена из спектакля «Цена». БДТ. 1968



*Е. Байковский –
Грегори Соломон
«Цена».
Театр им. В. Мая-
ковского. 2012
Фото Е. Люлюкина*

Е. Байковский

земле один. Это может быть в Брюсселе, Африке, Португалии, в любом самом красивом городе мира... Окна выходят на океан, но человек просыпается один и засыпает один. Может, и дети у него есть, только неизвестно, как они к нему относятся. Соломон говорит, что был трижды женат, потом спохватывается: я вас обманул, я был женат четыре раза. Соломон вносит изумительный юмор, простодушие, любовь, а кроме того – интонацию жизни вечной.

Байковский в роли Соломона не переставал быть очень театральным, в нем сохранялись голос, темперамент, импозантность артиста Александринского императорского театра, где он много лет работал. Но одновременно он был искренним. И текстом оправдывал: ведь в пьесе говорится, что он был акробатом, сильный, любил женщин... Все это было в Байковском. Я благодарен судьбе, что эта роль стала очень большим праздником для Ефима Исааковича. У нас была победа.

Теперь эту роль играет Игорь Ясулович. Я его люблю, он мне много в юности помогал как специалист по сцендвижению, а тут мы с ним рядом сидели на спектакле в ТЮЗе, и я решил, что это не случайно. Игорь Николаевич на мое предложение легко отозвался. Стали репетировать. При-



знаюсь, такого результата я не ожидал! Настолько все он делает самобытно, ни в чем не пересекаясь – ни на секундочку, ни на долю дыхания – с другими исполнителями. Соломон у него трогательнейший, человечнейший, и еврейство, вроде, есть, без него тут не обойтись, но его Соломона могли бы звать дядя Митяй или дядя Коля. А играет он тончайшим, филиграннейшим образом – супермастер, живущий ныне рядом с нами, мне кажется, недооцененный. Мы все счастливы, что он вошел в спектакль.

И последняя, совсем неожиданная для меня работа. Сказали бы раньше, что я опять

возьмусь за Артура Миллера, я бы только пальцем у виска покрутил. Мысленно я с ним после второго спектакля попрощался. А тут ищу пьесу, понимаю, что театру нужна комедия, что-то забавное, смешное, легкое, может быть, современное. Но ничего не могу с собой поделать: зачем все это читать, если уже написаны «Все мои сыновья». Отгоняю от себя эту пьесу, а она, как приبلудная собачонка, возвращается и руку лижет. И я сдался, сломался, начал репетировать «зряче» (так в футболе говорят – «гол был забит зряче», то есть футболист все видел и точно просчитал), сознательно отбросил десяток других пьес и принял за эту трагическую историю. Ничего поделать с собой не мог. Возникло такое чувство, что ранняя, послевоенная пьеса, написанная в конце 40-х годов, которая раньше даже по составу слов казалась чужой, теперь на сто процентов совпадает – Россия, XXI век.

Начнем с часто повторяемого в ней слова, которое еще 30 лет назад ничего для нас не значило. «Бизнес». Как мы это раньше видели? Бизнесмен – это такой дядя Сэм, у него толстый живот, на животе – золотая цепочка. Котелок. Во рту – сигара. Он не имеет отношения к строительству нового общества, он бессовестно жрет, пьет, ездит на лучшей машине и грабит бедных людей.

Негодяй-американец. Дальше: что это за история, когда на войне наживаются какие-то люди? Как это? Мы-то сами собирали свои деньги и на них делали танк. «Малый театр – фронту». У нас – другой опыт: мы даем деньги, чтобы победить врага. Даже в Афганистане – какой бизнес? Цинковые гробы. Груз 200. Мы узнали, что война может быть бизнесом, когда она началась в Чечне. Постепенно становилось ясно, что это не просто деньги, а очень большие деньги, что самые большие деньги зарабатываются на войне и на крови.

Дальше начался развал. Идет пароход и тонет, потому что двадцать лет не проходил техобслуживания. Или показывают по телевизору измученное лицо старого рабочего: он не связал две проволоочки, виноват в аварии в метро... Ежедневно, ежедневно



И. Ясулович



*И. Ясулович –
Грегори Соломон.
«Цена».
Театр им. В. Маяковского*



Сцена из спектакля
«Все мои сыновья».
Театр им. В. Маяков-
ского.
Фото С. Петрова

Россию преследуют страшные техногенные катастрофы. Во всем мире такое тоже бывает, но не каждый день. Не каждый день – перевернулся автобус и погибло 40 детей, не каждый день в доме для престарелых – пожар, сгорело десять человек, не каждый день упал самолет – 92 погибших... Не закрыли, не учли, не проверили... Давно идет страшное разрушение страны. И вот в пьесе Миллера: тоненькая, как паутиночка, трещинка на головке цилиндра. Именно паутиночка. И все это попадает в меня так, что всю идею спектакля, концепцию, все я укладываю в эту трещинку.

50 лет тому назад Артур Миллер написал об этом, когда мы и помыслить о подобном не могли, когда мы еще строили коммунизм, восстанавливали народное хозяйство. Поняли, когда в 1971-м погибли космонавты Волков–Пацаев–Добровольский. Ведь это же одна десятитысячная вероятность, что совпадут отверстия во фланце. И вот она – десятитысячная. И три космонавта сгорают за несколько секунд.

Никогда не забуду эпизод собственной жизни. Я – инженер на заводе. Первый мой ремонт: лезу куда-то наверх, чтобы починить вентилятор. Работу я выполнил не

слишком умело, но мне молодому, сопливному, простили. Так это был только вентилятор в цеху. А в пьесе Миллера тоненький брак приводит к гибели летной эскадрильи. И такой же маленький брак – я думаю об этом много лет, как человек, проживший большую жизнь, прошедший через несколько семей, через разрывы, смерти – тоненький волосок брака в личных отношениях приводит к огромному крушению и гибели корабля по имени семья. Тоненькая маленькая ложь.

У меня был близкий друг, он скрыл от меня, что у него есть свободная комната в Москве, а я ночевал там-сям, иногда на вокзале, и он знал об этом. Позже все случайно выяснилось и уже сто раз прощено, но все же таки обманул. Тоненькая трещинка.

В общем, поставил я «Все мои сыновья», очередной реалистический спектакль, и стал опять паршивой овцой в этом стаде современных антилоп. Впрочем, в моем возрасте неловко догонять нынешних авангардистов.

Ольга Егошина

НОВЫЙ ХРОНОТОП В ПОСТАНОВКАХ ЧЕХОВА

Актеры Московского Художественного театра вспоминали, как после премьеры «Трех сестер» за кулисы пришел мужчина, узнавший себя в Андрее Прозорове. Согласитесь, это не тот персонаж, в котором лестно увидеть себя, но он был потрясен, смахивал слезы, благодарил: важен был сам факт совпадения собственной жизни в интимных ее подробностях с увиденным на сцене. Зрители первых чеховских постановок в МХТ радовались знакомым предметам: вот именно такая печка в прихожей и именно такой пузатый самовар. И с той же радостью узнавали в диалогах и монологах свои мысли, свою тоску, свои разочарования, мечты, надежды. Героев его пьес любили, как любят свое, кровное. Шли десятилетия. Чеховские герои уходили все дальше и дальше. В начале двадцатых Станиславский писал из Америки, как стыдно после всего пережитого в годы революции играть Вершинина: «офицер уходит, а его дама остается»... Репетируя «Три сестры» в конце тридцатых, Вл.И. Немирович-Данченко ставит пьесу уже как историческую. «Весь спектакль был насыщен бытом, его течением, его подробностями, смешными или трогательными ритуалами, множеством вещей, шумами и шорохами, реальными признаками эпохи и среды», – писал В.Я. Виленкин¹.

В начале семидесятых Анатолий Эфрос сетовал, что изменилась сама актерская природа, и негде взять чеховскую тонкость, манеры конца века. Чеховские герои почти век воспринимались людьми «с другого берега», где иначе светит солнце и шумит дождь, где другие радости и печали, а с героями ушедшей эпохи нас связывает только память. Может быть, лучшими спектаклями-образами потерянной Атлантиды стали спектакли Льва Додина в Малом драматическом театре.

И вот в прошлом сезоне наши театры начали выстраивать хронотоп чеховских пьес, заново ощутив кровную, сердечную связь с чеховскими чудаками, затертыми в провинциальную глушь средней полосы России.

Три сестры, попавшие в Догвилль (Театр «Красный факел», Новосибирск)

Режиссер Тимофей Кулябин, явно вдохновленный «Догвиллем» Ларса фон Триера, разместил на сцене макет дома Прозоровых с расчерченными границами комнат и «обозначениями дверей». Выстроенный на сцене «Красного факела» сценографом Олегом Головки, дом Прозоровых лишен стен, зритель видит происходящее во всех его углах и закутках. Обстановка всем знакома: плазменная панель телевизора, мобильные телефоны и другие гаджеты, фены, лампочка электрического звонка над дверью... От XIX века остались только мамины часы, которые расколотит пьяный Чебутыкин (Андрей Черных).

Комнаты маленькие (похоже, постановщик изучил мелиховский дом Чехова). Наташа (Клавдия Кучусова) делает педикюр перед свиданием с Протопоповым, поставив ногу на спинку кровати Бобика. В сцене пожара матрасы занимают всю гостиную. Куда бы ты ни пошел, непременно на кого-нибудь наткнешься: на неожиданного гостя, на нянюку, на Феропонта (Сергей Новиков). Игрушки Бобика и Софочки заполняют собой общую гостиную. Вещи толпятся и захламляют дом. Какой уж там свет – цветы – воздух, по которым тоскует Вершинин (Павел Поляков), никто ни от кого не может уклониться-увернуться. Убегая к Протопопову, Наташе никак не удается улучшить момент, когда опустеет коридор. Соленый (Константин Телегин) буквально наталкивается на чемоданы, собранные к отъезду Ирины (Линда Ахметзянова) и Тузенбаха (Антон Войналович).



Сцена из спектакля «Три сестры». Театр «Красный факел». Новосибирск.
Фото Ф. Подлесного



Д. Емельянова –
Маша;
Л. Ахметзянова –
Ирина;
И. Кривonos – Ольга.
«Три сестры».
Новосибирск.
Фото Ф. Подлесного

Это предметное напоминание о грядущей разлуке с любимой женщиной становится последним побудительным мотивом для дуэли с бароном.

Спертость пространства дает особый накал происходящему. Все агрессивно требуют внимания, толкаются, любое несогласие перерастает в скандал. Раскаленному воздуху истерики не помеха, что чеховские герои в этой постановке превращены в глухонемых. Когда-то Русалочка Андерсена пожертвовала голосом за пару человеческих ног. Для того чтобы показать зазор между словами и действиями, эмоциями и их вербальным выражением, Тимофей Кулябин лишил актеров речи. Музыкальные чеховские фразы висят написанными на планшете над головами зрителей, а герои «Трех сестер» отчаянно мычат, экспансивно теребят друг друга, жестикулируют, чтобы собеседник не отвлекался. Ушедший в глухую депрессию Андрей (Илья Музыка) раскрывает душу Феропонту, который не знает языка глухонемых, и в ответ на самые интимные признания только твердит: «Что-с?». А Тугенбах напрасно последний раз пытается что-то объяснить на пальцах Ирине...

Знакомая история обретает неожиданные акценты, новую глубину и какую-то почти болезненную связь с нами, сегодняшними. Вот в сумасшедшей ночи пожара Маша (Дарья Емельянова) посылает sms Вершинину: «Трам-там-там». Он отвечает: «Трата-та». И оба, накинув пальто на ночные рубашки, убегают в темноту... Вот сестры, потеряв все и всех, пускаются в сумасшедший танец. В финале на пустой сцене бьются в беззвучном крике три женщины – три птицы-подранки, но никто не откликается на их зов...

Войницевка посреди Беловежской пуши («Дядя Ваня» в Камерном театре, Воронеж).

Войницевка в постановке Михаила Бычкова – типичная, средней руки дача 60–70-х годов XX века. Деревянные нары по периметру с залежами пуховых подушек, белый пузатый холодильник. Ламповая радиолоа, из которой льются советские песни и мелодии зарубежной эстрады.



*Т. Бабенкова – Соня.
К. Тукаев –
Войницкий.
«Дядя Ваня».
Камерный театр.
Воронеж.
Фото А. Бычкова*

На авансцене – плохо оструганный обеденный стол, из тех, что сколачивают на участке и используют еще как верстак. На одном краю стоит самовар, другой заставлен банками с вареньями и соленьями – хрустящая капуста, соленые огурцы. Все свое, не покупное, остро пахнущее.

Деревенский душ с железным баком для подогрева воды наверху. Когда красавица Елена (Людмила Гуськова) заходит за полупрозрачную клеенку ополоснуться, все мужики как по команде поворачивают

головы, стараясь поподробнее разглядеть прекрасную фигуру.

Елена причислена как Светлана Светличная в «Бриллиантовой руке», и не снимает норковой шубы, брошенной то на купальник, то на ночную рубашку. Гламурная Венера в мехах – предмет вождения вечно полупьяных российских интеллигентов.

Водка и во времена Чехова, и при «советах» – единственная роскошь, единственное лекарство, единственная отдушина.



*Сцена из спектакля «Дядя Ваня». Камерный театр. Воронеж.
Фото А. Бычкова*

Нянька (Татьяна Чернявская) держит бутылки очищенной в холодильнике и наливает всем страждущим. А страдают все. «Талантливый человек в России не может быть чистеньким» (а неталантливый – тем более). То Вафля (Андрей Мирошников) – в десантном камуфляже, контуженный в какой-то войне, опрокинет залпом стакан. То небритый Астров (Андрей Новиков) в просторном свитере (явно связанном благодарной пациенткой) в очередной раз позволяет себе раздавить мерзавчик. То хлебнет беленькой вместо чая импозантный чиновный профессор Серебряков (Юрий Овчинников). То жадно присосется к стакану похмельный дядя Ваня Камиля Тукаева. Такой застенчивый самоед – все время иронизирует над собой и над миром. Любуясь Еленой, шутливо трется о ее меха и ненавидит себя за то, что никому не может помочь. Ни этой женщине, ни «галке» маман (Татьяна Сезоненко) с ее красным беретом и охапкой пожелтевших страниц «Правды», ни Сонечке – подростку-недокормышу («мы, папа, сами недоедали – все отсылали тебе!»)... Кажется, впервые чеховских героев играют с тем чувством жалости, что пуще любви. Играют прекрасно – слаженно, точно, с ясным знанием быта и острым пониманием надбытовой тоски, которая ломает и корежит людей.

Войницевка в спектакле Михаила Бычкова стоит на спиленных пеньках (прахом пошли труды Астрова по сохранению леса). Фанерные олени заглядывают в окна пустыми вырезанными глазницами... И думаешь, что за один вечер в Воронежском Камерном театре узнаешь о своей стране, самом себе, о дне сегодняшнем что-то более важное, чем из новостных лент, социологических опросов, спичей политиков и придыханий культурологов... Остается в ушах ангельский голосок Сони – Татьяны Бабенковой: «Заповедный напев, заповедная даль. Свет хрустальной зари, свет, над миром встающий. Мне понятна твоя вековая печаль...».

В чайчье стое («Чайка. Эскиз» в Театре им. Федора Волкова, Ярославль)

Место действия спектакля Евгения Марчелли – современный театральный зал. Начало разыгрывается на сером фоне пожарного занавеса, где светом в каждый квадрат вписана фигура чайки. Когда занавес подымется, распахнув даль сцены, – над ней на штанкетах зависнут десятки белых чаек. Нина Заречная, топая грубыми ботинками, побежит к Треплеву по проходам партера: «Я не опоздала? Я гнала лошадь, гнала!». И попросит сигаретку у публики (получив, с сожалением повертит в руках: «в театре курить нельзя!»). Обитатели усадьбы Сорина на время показа спектакля Треплева рассядутся прямо в зрительном зале и легко с ним сольются. Только Аркадина будет непрерывно вмешиваться в действие. «Это что-то декадентское, – вздохнет обворожительная пошлячка, в лорнет наблюдая беспомощную дебютантку. «Серой пахнет», – протянет она, уставившись на стеклянный куб, в котором русалкой плещется Нина, то бишь мировая душа. Стоящий у куба Тригорин – Николай Шрайбер – сам не сознавая, что делает, все пытается погладить через стекло ноги Заречной... Девочка-сиротка, юркий опасный зверек, готовый выгрызть из жизни все, во что вопьются ее острые зубки, Нина Юлии Хлыниной обладает особой манкостью порочной девчонки. Она так наивна и целеустремленна, что решительно неотразима. Треплев Даниила Баранова – хрупкий, чистенький мальчик из приличной семьи – влюблен в нее отчаянно, до самозабвения, до потери всякого контроля. Может разрыдаться в беседе с матерью или сорваться на крик. Может вцепиться в подол Нины, не обращая внимания на то, что она давно не замечает его, полностью



*Сцена из спектакля «Чайка. Эскиз».
Театр им. Ф. Волкова. Ярославль.
Фото Т. Кучариной*

поглощенная новым объектом – знаменитым беллетристом. Аркадина Анастасии Светловой понимает силу этой девочки практически сразу. Смотрит оценивающими глазами, мягко, но решительно отвергает все ее авансы. Женский опыт и артистический дар противопоставляет очарованию юности и новизны. День отъезда похож на боксерский ринг, на котором безостановочно сменяются соперники. Только успевай менять тактику: будь то беспомощной, то сильной. Нужно жаловаться и льстить, угрожать и уступать. Светлова играет актрису, которая умеет войти в каждую ситуацию со всей грацией таланта. Она убеждает брата, возвращает доверие сына (прекрасен момент, когда в пылу ссоры забинтовывает ему лицо вместе с глазами, носом и ртом). Наконец,

виртуозно возвращает Тригорина, продемонстрировав ему, какую несравненную и разнообразную женщину он мог потерять. Она использует все средства обольщения, весь темперамент и уходит триумфаторшей, хотя знает, сколь краткосрочна передышка, дарованная одержанной победой. Последний акт режиссер выстроил для Нины и на Нину. Больная, несчастная, дрожащая от наркотической ломки, она появляется в комнате Треплева. Отогревается в его любви. Оживляет его мечты. О том, как можно нежно и долго держать друг друга в объятиях. О том, как прекрасно в холодный день оказаться вдвоем под одеялом... После всего нафантазированного особенно нестерпимо пустое пространство жизни, из которого она ушла. Выстрел. А наверху, на движущейся площадке давно разрушенного дачного театрала Нина читает монолог о мировой душе. Читает прекрасно, как большая актриса.

Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий («Иванов» в Театре Наций, Москва)

Действие пьесы Тимофей Кулябин перенес в наши дни, а сценограф Олег Голловко воссоздал быт панельного дома, где живут Ивановы, и антураж дачи Лебедева с той гипернатуралистичностью деталей, к которой приучили нас постановки Алвиса Херманиса. Белая пластиковая кухня, в которой Сара – Чулпан Хаматова готовит на ужин фаршированную рыбу. Застекленная лоджия, куда Иванов – Евгений Миронов то и дело выходит покурить (жестяная консервная банка для окурков стоит среди банок солений) и где ведет свои «секретные» домашние переговоры. Дача в стиле «а ля Рюс» с накрытым столом (непрерывные селедка, водочка, бенгальские огни). Офисный кабинет Иванова с экраном компьютера и пластиковыми корзинами для бумаг.

Дворец бракосочетаний с его неистребимо пошлой обстановкой. Все узнаваемо до дрожжи. И эпизодические лица кажутся сошедшими с экрана разномастных телевизионных ток-шоу. Практически все гости Лебедевых могли бы органично влиться в свадебную толпу кинокомедии «Горько». Даже разность актерских манер (приглашенные исполнители в постановках Театра Наций часто действуют как в сборном концерте) здесь кажется осмысленным приемом. Эклектика окружающего мира, его принципиальная неспособность к высоким жанрам – основа режиссерской трактовки. «Расплавленный страданием голос» тут не звучит трагическим набатом, а срывается в гнусавый фальцет. Чувства «нежные как цветы» отливают пластиковым блеском. Любой выход в сферу высокого неизбежно оставляет «привкус мухоморов» во рту. Фарсовая пошлая обыденность проникает всюду: в любовные страсти, в предсмертную тоску. Главные героини – влюбленная Саша, умирающая Сара, «самый интересный



Сцена из спектакля «Иванов». Театр Наций. Москва.
Фото С. Петрова

человек уезда» Николай Иванов – увидены и представлены с той же мерой безжалостности, что пошлячка Зюзюшка (Наталья Павленкова) или мещанка Бабакина (Марианна Шульц). Елизавета Боярская играет Сашу настоящей дочерью своей матери: ее героиня точно знает, чего хочет, и идет к желаемому напролом, не отвлекаясь на жалость. Умная, начитанная, соблазнительная, она «берет» Иванова, используя весь спектр женских обольщений, рекомендованных модными журналами: от побега до слез, от невинного открытого платица до жестких командных интонаций...

У Сары в этом «Иванове» – не чахотка, но поздняя стадия рака, поэтому советы поехать к теплому морю звучат издевательски. Лысая голова спрятана под домашнюю вязаную шапочку или под черный блестящий парик. Чулпан Хаматова играет «иссякание жизненных сил» с предельной достоверностью. За ее героиню все время страшно: вот упадет в обморок, вот что-нибудь уронит, вот поранится. Как естественны в ее устах упреки: «женился на мне в расчете на богатое приданое»... Похоже, в уме повторяя это обвинение не раз и не два... И так понятно желание доктора Львова – Дмитрия Сердюка – защитить, оберечь, поддержать храбрую умирающую женщину. Но – как режущие звучат ее визгливые интонации: «жизнь меня обсчитала!».

Наконец, Иванов. Кажется, впервые театр во взгляде на чеховского героя солидаризировался с доктором Львовым и с Зюзюшкой. Евгений Миронов последовательно и убедительно отказывает своему герою и в искренности чувства к Саше, и в угрызениях совести (жена вызывает в его душе не жалость, но отвращение). Вялый темперамент проявляется редкими вспышками. Когда-то вспыхнул и женился на Саре. Теперь вспыхнул от близости Саши. Вспышки гаснут быстро, а чад остается надолго. «Жидовка! Ты скоро умрешь!», – бросает Иванов в лицо жены фразы, которые жили в нем давно, крутились на языке и вот –

сорвались. Иванов Евгения Миронова – настоящий герой нашего времени, запутавшийся в трех соснах, не знающий твердо ни своих желаний, ни своих целей. Человек, рядом с которым надрываются близкие, которому отчаянно скучно с самим собой.

Замучившийся с другом Лебедев пытается говорить с ним как с ребенком: «На этом свете все просто. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий. Ты Сашу любишь, она тебя любит. Коли любишь – оставайся, не любишь – уходи, в претензии не будем. Ведь это так просто!»

Лебедев сыгран Игорем Гординым паразитально обьемно. Вот уж портрет, написанный маслом! Каждая интонация выпукла, каждая подробность (пьет водку как обезболивающее: прислушивается к себе – когда же станет легче?) прожита. Кажется, впервые слова Лебедева о «простоте мироустройства» обнаруживают родство со знаменитыми дефинициями Маяковского: «что такое хорошо и что такое плохо». Хороший сложный человек Лебедев объясняет вещи вроде бы самоочевидные, без знания которых, как выясняется, жить не выходит.

«Иванов» Театра Наций – спектакль, во многом итожащий поиски Чехова в современных интерьерах и интонациях. Увидеть чеховских персонажей лицом к лицу оказалось задачей заманчивой. Однако кажется, что, подойдя к героям «Трех сестер», «Дяди Вани», «Чайки» и «Иванова» вплотную, мы многое упустили. И чувства, нежные, как цветы, и поэтическую интонацию, и женщин со слабыми руками и негнибаемой душой, и особую природу чувств и логики поведения его героя, и еще много всего...

Любые прогнозы в театре обладают свойством сбываться с точностью до наоборот. Но очень логичным кажется желание Римаса Туминаса вернуться к Чехову, пройдя опыт древнегреческой трагедии, поставив голос и дыхание Софоклом.

1 Московский Художественный театр:
100 лет. М., 1998. Т. 1. С. 136.

Екатерина Кретьова

ОПЕРА И БАЛЕТ ДЛЯ ДРАМАТИЧЕСКИХ АРТИСТОВ

ОПЫТ АНАЛИТИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ
С КОММЕНТАРИЯМИ И РЕЦЕНЗИЯМИ

Увертюра (занавес закрыт)

На авансцене Худрук, Завлит, Завмуз, Завпост, Директор. Они играют пластический этюд на тему «Нам нужен музыкальный спектакль». Главное движение – резкий наклон головы с поворотом к подмышке и одновременным поднятием согнутой в локте руки. Жест подсмотрен у Пины Бауш и должен сигнализировать – перед нами contemporary dance. В финале сцены Директор спотыкается и падает, его уносят.

Комментарий 1.

О жанрах рассуждать крайне увлекательно: классифицировать, атрибутировать, проводить грань, формулировать критерии... Вот – оперетта, а это – мюзикл, тут – ревью, а там – музыкальный спектакль. Потом влезть в какой-нибудь один жанр – к примеру, музыкальный спектакль – и разобраться с ним изнутри. Как говорила героиня Веры Алентовой в фильме «Ширли-мырли»: «Дарлинг! Ты такой разный! Непредсказуемый!». Эти слова можно в полной мере отнести к современному музыкальному спектаклю. Иногда он разный и весьма непредсказуемый даже для его создателей, которые приступают к работе над музыкальным спектаклем, по инерции именуя его мюзиклом и совершенно не понимая канонов жанра. Как известно, это самое незнание, не освобождает от ответственности. И вот появляется спектакль,

эдакий маргинальный неформал, мыкающийся между жанрами, не примыкающий ни к одной эстетической фракции, не пристающий ни к одному берегу, не соответствующий никаким стандартам. Скажете: хорошо, что не стандартно. Не соглашусь. «Стандарт» – не ругательство аналогичное «штампу» или «банальности», а знак профессионализма, система кодов, по которым зритель – то есть целевая аудитория, которой предназначен создаваемый продукт, – сможет опознать заложенный в него месседж. Работа со стандартом может быть очень творческой. Талантливый художник (композитор, драматург, режиссер) вправе преобразовать взятый за основу канон и создать поистине «нестандартное» (критики нежно любят этот эпитет) произведение. И все же – чем более узнаваем исходный материал, чем ярче он просвечивает сквозь «приращенные смыслы» (этот термин критики любят страстно!), тем более внятно послание, которое автор хочет донести до публики. Если, конечно, он действительно этого хочет, а не просто предъясвляет себя: «Вот он я со своими нестандартными опусами. Любите меня и восхищайтесь моим гением!». Здесь мы тоже имеем дело с неким «стандартом» современного театра, но сегодня нас интересует другой, который можно довольно неуклюже, зато понятно, назвать «музыкальный спектакль в драматическом театре».

Первый акт.

Кабинет художественного руководителя драматического театра. Сопевания. Обсуждаются репертуарные планы на новый сезон.

Завлит. Хорошо бы поставить что-то классическое, но как-нибудь необычно. Радикально и актуально.

Завмуз. И что-то музыкальное. У нас много поющих артистов. Артист Б. неплохо двигается. А артистка Т. даже ноты знает. Правда, не все, но мы выучим.

Завпост. Да, очень хорошо. Мы тогда купим новые микрофоны. А то у нас аппаратура допотопная. И может быть, найдем нормального звукорежиссера...

Директор. Где же его взять? Их даже в музыкальных театрах не хватает... Будем под минусовую фонограмму играть... А музыку можно использовать старую, на которую авторские права не распространяются. Чтобы не разоряться на композиторе....

Завмуз и Завлит (перебивают). Вы что? Какая фонограмма?! Нас же засмеют! Только живой оркестр... И музыка – конечно, авторская! А еще лучше выкупить права на какой-нибудь бродвейский хит!

Директор (грозно). Я вам сейчас такой Бродвей покажу!

Худрук (встает. Все в страхе замолкают). Все. Решено. Делаем. Оперу и балет для драматических артистов. С живым оркестром. Музыка заказываем американскому композитору Ш.

Все аплодируют. Директор падает в обморок. Его уносят.



*С. Беляев – Мистер Дарси.
«Гордость и предубеждение».
МХТ им. А. Чехова*

*Сцена из спектакля
«Гордость и предубеждение».
МХТ им. А. Чехова*

Рецензия.

«Гордость и предубеждение» – мюзикл, специально написанный для МХТ американским композитором Питером Экстромом. Не все американские композиторы сравнимы со Стивеном Сондхаймом, вот и творчество Экстрома не отличается свежестью музыкального языка и ярким мелодизмом. Сюжетная основа – одноименный роман Джейн Остин, сильно востребованный у девушек, молодых и старых, замужних и не очень. Важно, что режиссер Алексей Франдетти пришел в драматический театр с мюзиклом как бы бродвейского типа. И начался конфликт интересов: драматический театр не принял чуждый формат. Он подмял жанр под себя, использовал все известные штампы и – вышел фокус: дух советской оперетты полувековой давности вклинился в сознание совсем молодых постановщиков спектакля. Отметим, что художник Тимофей Рябушинский взял за образец французский геометрический парк, а не английский – природный. Почему? Перепутал? Не знал? Сделал это сознательно? На сцене царит приторный розовый цвет с цветочками и бутончиками – популярный 50 лет назад бюджетный торт «Абрикотин» – на фоне зеленых штанов актеров и зелени аккуратно постриженных кустов регулярного парка. Сочетание зеленого с розовым еще с чеховских «Трех сестер» символизирует безвкусицу, хотя на самом деле это – одно из основных цветовых решений стиля «модерн». Такое ощущение, что художники воспроизвели мир старого провинциального театра оперетты с его пошловатостью – для кого-то очаровательной, для кого-то безвкусной. Актеры нырнули в эту стихию, каким-то мистическим образом переведя в актив неистребимые (как выясняется) корневые навыки водевильной характерности. Беда приключилась с пением – актеры изо всех сил стараются выполнить задачу, которая им не по плечу. Но, если актриса вовсе не поет и догадывается об этом, она не может быть органичной.

Лишь один актер выпадал из общего контекста – Станислав Беляев, играющий мистера Дарси. Но он – опытный артист, участвующий во многих музыкальных постановках за пределами МХТ. Он забрел сюда из другого жанра, вернее, как раз из того, из какого надо, и оказался чужим среди своих.

Есть ли выход из создавшейся ситуации? Конечно: стоит лишь объявить кастинг и поменять актеров на хорошо поющих. Или перенести ударение на те приемы, которыми силен драматический театр. Короче, определиться с жанром...

Комментарий 2.

Музыкальный спектакль в драматическом театре. Что это такое?

Оставим историкам театра исследование генезиса – они расскажут о старых русских водевилях, об известных музыкальных постановках Ленсовета и Сатиры, о великом феномене ленкомовского спектакля «Юнона» и «Авось», который и поныне является непревзойденным образцом рок-оперы на драматической сцене, о героическом опыте Театра им. Моссовета, замахнувшегося на шедевр Ллойда нашего Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда», о версии чеховского «Предложения» – «А чой-то ты во фраке?» «Школы современной пьесы» (до сих пор – в репертуаре), о «Валенсианских безумцах» в Театре им. Вл. Маяковского и других этапах развития жанра. Мода на «поющих артистов» никогда не исчезала. В актерском пении есть своя магия и обаяние. На эстраде важна музыкальная индивидуальность исполнителя и его адекватность выбранному жанру; в опере и в оперетте необходимо вокальное мастерство и хороший голос, а в жанре актерской песни на первый план выходит личность исполнителя, его харизма, психофизика, фактура, непохожесть на других. Качество вокала не столь уж важно. По рассказам композиторов, наблюдавших в студиях звукозаписи выдающегося

мастера актерской песни Андрея Миронова, работа эта была очень трудной и вовсе не гладкой.

Но неточные ноты «прощались» за уникальный образ, который Миронов каждый раз создавал. Алиса Фрейндлих и Михаил Боярский, Андрей Миронов и Спартак Мишулин, Николай Караченцов и Елена Шанина, Валерий Яременко и Олег Казанчев, Алексей Петренко, Любовь Полищук и Альберт Филозов, Евгения Симонова ... Все они обладают (обладали) столь яркой индивидуальностью, что качество вокала – прекрасное, как у Фрейндлих, Боярского, Казанчевева, Петренко, или не столь высокое (не станем никого обижать) – не кажется приоритетным.

Главным «строительным материалом» спектакля становились мастерство и острая характерность. Именно на это опирались режиссеры, осуществлявшие музыкальные постановки в драме: настоящие мюзиклы и даже рок-оперы, как Марк Захаров в Театре им. Ленинского комсомола или Павел Хомский в Театре им. Моссовета; «оперы и балеты для драматических артистов», как Иосиф Райхельгауз в «Школе современной пьесы»; спектакли с зонгами. Разумеется, речь идет о спектаклях, оставшихся в памяти людей (иногда даже в видеOVERSIA), как, например, «А чой-то ты во фраке?» или «Юнона» и «Авось»).

В последние годы, под влиянием вируса, против которого пока не нашли вакцины, вектор поменялся. Вирус называется «мюзикл». Его занесли в Россию в 1999-м. Конечно, многое, что было прежде, можно с некоторой оглядкой вписать в графу «мюзикл». Но стандарт, определивший точные границы и законы жанра, появился именно в тот момент, когда московская Оперетта показала на своей сцене «Метро» – мюзикл ежедневного проката. В выигрыше оказались те, кто не убоился принять новую реальность и новые правила поведения музыкального спектакля. Им пришлось учесть, что:

1. Артисты, играющие в музыкальных спектаклях, должны владеть особыми техниками, в том числе – вокала, пластики, танца.

2. Театр должен иметь звуковую аппаратуру приличного качества и уровня.

3. В театре должен быть профессиональный звукооператор во главе со звукорежиссером, понимающим, что такое саунд-дизайн.

4. Если театр хочет использовать акустический оркестр или комбинированный вариант, сочетающий «живые» инструменты с так называемыми плэйбэками (частичными инструментальными фонограммами), он должен подумать о настройке звукового баланса.

5. Экономика музыкального проекта, в котором участвуют приглашенные музыканты, значительно отличается от экономики обычного репертуарного спектакля.

6. Театральный зал, в котором играют музыкальный спектакль, должен обладать определенными акустическими качествами.

Нужно понять главное: мюзикл иначе «видит» артиста. Есть роль, и ее надо сыграть. Есть партия, и ее надо спеть. Так, как эта роль и эта партия задуманы и прописаны. Личность артиста в мюзикле важна, но именно в связи с ролью. Именно поэтому в мюзикле обычно применяется принцип открытого кастинга: продюсер и режиссер выбирают артиста в соответствии с четкими требованиями к данному персонажу. Дистанция между Николаем Караченцовым и Дмитрием Певцовым в роли графа Резанова огромна. Два разные личности. Два разных образа. Какова дистанция между Иваном Ожоговым и Дмитрием Ермаком в роли Призрака Оперы? Она, условно, есть, но игра обоих реализуется в границах единого образа.

Второй акт.

Кабинет художественного руководителя. Советание.

Завлит. И кто же будет петь князя Мышкина?

З а в м у з . Ну, конечно, артист П. Он нот не знает, но поет чисто.

З а в л и т . Но он маленький и толстый! И ему 60 лет!

З а в м у з . А больше никто не поет!

Х у д р у к . Что значит, кто будет петь?! У нас драматический театр! У нас Мышкина будет играть артист З.

З а в м у з . Но у него голоса нет... и уха... и чувства ритма...

З а в л и т . Может, пригласим Диму Билана?

Д и р е к т о р . Откуда мне взять на него деньги?

Х у д р у к . Мы никого не приглашаем. Тут не антреприза. У нас репертуарный театр.

З а в м у з . Да, кстати, у нас должно быть не менее 10 оркестровых репетиций. Вот смета.

Директор падает. Его уносят.

Рецензия.

Спектакль «Шинель/Пальто» в «Школе современной пьесы» поставлен Иосифом Райхельгаузом, давно практикующим в жанре «оперы и балета для драматических артистов». Собственно, он-то и ввел это ироничное определение, будто декларируя: мы делаем это как драматические артисты.

В театре, худрук которого жестко ограничил себя современной драматургией, отрезав пути к отступлению и оставив труппу без Шекспира, Ибсена и даже Вампилова, иногда появляются «как бы классические» спектакли, радикально перекраивающие первоисточник и, как правило, положенные на музыку. На этот раз либретто Вадима Жука отдали Максиму Дунаевскому, написавшему самую настоящую оперу в трогательном романсово-бытовом стиле, вполне соотносимом с некой прошедшей эпохой. Но к премьере и от либретто, и от музыки осталось не так много. Спектакль сильно изменился. Роль Башмачкина должен был играть Альберт Филозов, но он не дожидаясь премьеры. Спектакль посвящен Филозову и его несыгранной роли. Поэтому в постановке нет такого персонажа – Акакия Акакиевича. Но есть «тень» выдающегося артиста. А еще – живой оркестр и остроумные интермедии, разъясняющие современным зрителям не вполне понятные реалии, описанные гениальным Гоголем. И эксцентричный, странный, нервный Комментатор – Дмитрий Хоронько, исполняющий зонги в стиле латино-джаз.

Артисты танцуют, катаются на коньках, поют. Музыкальные композиции иногда очень сложны – например, акапельный



Сцена из спектакля «Шинель/Пальто». «Школа современной пьесы». Фото П. Смертина



Сцена из спектакля
«Шинель/Пальто».
«Школа современной
пьесы».
Фото П. Смертина

(без аккомпанемента) хор на несколько голосов. Большинство артистов не знает нот. У некоторых так себе голоса. Результат – непредсказуемость и нестабильность. Могут все сделать идеально, а могут ошибиться. Затея соединить живой оркестр с плейбэками (причина чисто экономическая – театр не в состоянии финансировать участие многонаселенного приглашенного оркестра), как и следовало ожидать, повлекла за собой огромные проблемы со звуком. Их можно решить, если играть спектакль несколько дней подряд, не демонтируя аппаратуру, затратив целый день на техническую репетицию... Но... О чем это вы? Это ведь драматический репертуарный театр. Здесь свои правила, и каждый день спектакли меняются.

Несмотря на огрехи со звуком, публика реагирует восторженно – очень высок эмоциональный градус, в котором смешное сочетается с трагическим. Зрители каким-то образом понимают, что спектакль живет по драматическим законам, что пение и хореография (ее в спектакле много, и каждое движение вписано в сложную партитуру) – здесь не главное. Но все же компромисс очевиден. Подобный проект крайне тяжел для драматического театра, ни технологически, ни организационно не приспособленного для подобных нагрузок.

Третий акт.

Кабинет художественного руководителя. После премьеры. Все выпивают.

К р и т и к . Почему такой звук плохой?

З а в о с т . У нас аппаратура допотопная, звукорежиссер... Не могу сказать при дамах...

З а в м у з . Зато как здорово поет Дима Билан!

Х у д р у к . Не важно, как поет. У нас драматический театр. У нас главное не песня и не танец... И не звук...

К р и т и к . Тогда зачем вы мюзикл поставили?

Х у д р у к . Это не мюзикл! Это опера и балет для драматических артистов!

К р и т и к . Ааааа... Ну, тогда конечно...

З а в л и т . Публике очень нравится. У нас все билеты до конца сезона проданы. Правда, сумма сбора не окупает затраты на оркестр и Билана. Но мы все равно решили играть спектакль четыре раза в месяц – чтобы артисты были в форме. Иначе они все забудут. Они же не профессиональные танцоры и вообще не певцы...

Директор падает. Его уносят.

Марина Тимашева

ЧЕМПИОНАТ НИГЕРИИ ПО ЛЫЖАМ

Коллеги могли и не заметить, что в ноябре 2016 года случилось историческое событие, сопоставимое разве что с появлением на русской сцене «Горя от ума» или открытием МХТ (рекламные восторги опираются на подобные сравнения).

19 ноября «в экспериментальном пространстве “Боярские палаты” СТД РФ были подведены итоги конкурса современных пьес “Кульминация”»¹. Вообще-то, пространство, как и время, не может быть экспериментальным, но персонажи, которые составляют новости СТД, применяют это слово ко всему, что под руку попадет. Не в этом суть, главное, что эта самая «Кульминация» – «конкурс конкурсов, выбор лучших из лучших»².



В минувшем году «лучшими из лучших» объявлены три текста. Счастливые «победители получили главный приз – созданную специально для конкурса работу “Кульминация” одного из самых значимых представителей современного искусства России Павла Пепперштейна»³. Мы опять же не спрашиваем, каким образом «работу» в единственном числе (картина? скульптура? картонка?) поделили на троих и какое именно искусство представляет «самый значимый» Пепперштейн. Важно то, что председатель Союза театральных деятелей

А.А. Калягин разослал по региональным отделениям письмо, в котором предложил «рекомендовать эти пьесы в театры вашего региона»⁴. Потом столичные культуртрегеры объяснят, что между дружеским советом (на официальном бланке) и предписанием – дистанция огромного размера, и заверят: никто никому ничего не навязывал.

По итогам конкурса рекомендовано рекомендовать к постановке по матушке Руси «Леху» Юлии Поспеловой, «Шайтан-озеро» Рината Ташимова, «Вдох-выдох» Юлии Тупикиной (Амелии Карамеловой)⁵.

Начало «монопьесы» Юлии Поспеловой «Леха...»:

«моему деду посвящается
действующие лица:

я
(дед
любовь ивановна кузнецова
дочечка-людочка
витюша)»⁶

Многоточие в заголовке, скобки по вдохновению и нарочитое игнорирование заглавных букв и знаков препинания. Если вы спросите, почему имя и фамилия персонажа написаны со строчной буквы, не заключено ли в этом какого-нибудь тайного умысла, например, негативного отношения к тому, на кого жалко прописных литер, отвечу, – как и по поводу «экспериментального пространства» – ни тайного, ни явного смысла здесь не содержится. И действующих лиц тоже. Сплошной поток неструктурированного сознания: «солнечным днем, через месяц или два после смерти жены, мой дед ремонтировал балкон в своей новой квартире (размен), он высунулся из окна, чтобы избавиться от слюны с восьмого этажа он увидел школьный стадион и бежит спортсмен такой маленький спортсмен в синем трико такой крохотный спортсмен где-то глубоко под легкими недалеко от сердца бежит и бежит, болтается где-то между вдохами не знает, куда ему деться, куда податься, вдруг спортсмен остановился – почесать яйца...» и т.д.⁷

Этот неодо «Улисс» может с равным успехом именоваться «монопьесой», «монорассказом» и даже «монопоэмой», поскольку изложен, если не стихами, то с периодическим применением, по-своему изящной, рифмы: «галстук-праздник», «твою мать-обосрать», «дурак-Чумак», «стул-моргнул»: «вставать, идти в туалет, стоять там, прижавшись к двери, как молодой дурак, заметить, как на тебя кто-то смотрит, взглядеться, а это алан чумак вырезанный из газеты, и повешенный над

унитазом, снизу надпись «улучшает стул» тоже на него смотреть, стараться не моргать, он-то не моргает, моргнул»⁸.

Качество стихов – материя субъективная, но есть критерии сугубо формальные. Конкурс-то не поэтический (светлой памяти капитана Лебядкина) – драматургический. А пьеса – литературное произведение, обладающее сценичностью. Возможно, текст Ю. Поспеловой – «лучший из лучших», но только в какой-то другой, не театральной, области.

Молодой человек по имени Марат привозит деньги, украденные у криминальной группировки, к матери в деревню, рядом с Шайтан-озером: «говорят, гиблое место, говорят, вода там “мертвая”, говорят, на дне озера стоит храм индуистского бога Ханумана, и когда придет “конец света”, храм всплывет со дна...»⁹ Это завязка сюжета «Шайтан-озера» Рината Ташимова. На пересечении боевика с мистикой могло получиться что-то, если не оригинальное (поскольку все читали Стивена Кинга), то хотя бы занимательное. Увы, просвещенный автор, видимо, знает, что определение «хорошо сделанная пьеса» воспринимается «экспертным сообществом» как оскорбление. Да и практика показывает: чтобы побеждать на конкурсах, надо украшать тексты образцами высокого стиля 90-х годов: «Она говорит – ты пернула. Я говорю – я не пернула. А она говорит – ты! А потом говорит – а кто пищит? А я говорю – теперь я. А она – ты пищит? А я говорю – нет, теперь, это я пернула...»¹⁰ (это мать делится с сыном заветными воспоминаниями).

От некоторых перлов режиссер может избавиться. Но сам сюжет, не успевший толком развиваться, тонет в бессмыслице. Вопросительные знаки можно ставить россыпью на каждой странице. Кто ранил бандита Сашу, приехавшего из города, чтобы вернуть мафии деньги и разобраться с изменником? Мама героя, взятая в заложницы? Полубезумные-полумистические «вечно живые» старухи? Духи озера?

Почему «вся деревня вышла искать спрятанные в землю деньги» там, где их никто не закапывал? Куда и зачем отправились Марат с любовницей? Живы персонажи или это покойники? Перед нами комедия или трагедия? Плакать мы должны или смеяться?

«Р и м м а . Грохнул он ее?

М а р а т . Грохнул! Да! Сядь! Сядь!

Римма прыгает с лодки, плывет в обратную сторону.

Бл...вала, Маратик! Честно. Ребенок еще у меня скоро должен быть. Но знаешь! Я б..ь, конечно, медалей полный набор, вахтовик со стажем! Учетной книги не хватает, сколько мужиков было! Но твой он! Это точно.

Римма останавливается, поворачивается к Марату.

М а р а т . Шлюха, давай, ага, пльви, пльви!»¹¹

Если апологеты такого рода сочинений станут ссылаться на «Расемона», «Остров проклятых» или «Сердце ангела» – сложносочиненные истории, в которых видимая причинно-следственная связь необязательна или иллюзорна – придется отвечать: драматургию обеспечивали мастера, способные переплести разные версии одного сюжета так, что каждая выглядит убедительно за счет ювелирной проработки деталей и расстановки акцентов. А в нашем случае «пьеса» рассыпается на обрывки, между которыми нет никакой связи, ни логической, ни психологической, ни ассоциативной, действия персонажей не слишком мотивированы даже внутри отдельных эпизодов, реплики можно легко поменять местами, никто не заметит перестановки. Задаваться вопросом, почему сие сочинение должно быть поставлено в театрах по всем регионам РФ, что за мудрая мысль или благородная мораль в нем заключена – совершенно бесперспективно.

«Вдох-выдох» Тупикиной-Карамеловой выделяется из списка лауреатов по части владения ремеслом. Тут мы имеем дело

с произведением, очевидно назначенным к постановке в театре. Предыдущую пьесу («Ба») того же автора в РАМТе соединили с двумя другими текстами и – волшебная сила искусства! – получился очень хороший спектакль¹².

Сюжет у «Вдоха-выдоха» оригинален не более, чем кража денег у мафии. Пьеса посвящена героическому противостоянию креативного класса большинству людей, которые «смотрят телевизор, потом это все обсуждают» и «говорят «крема» вместо «кремы»». Хуже того – некоторые еще и в церковь ходят.

«М а ш а . Ты бы работала в оркестре, а я бы ходила в хорошую школу. Я читала, там есть школа при посольстве. Они учат несколько языков. И там есть самоуправление. И они изучают экологию, у них профиль такой, у школы...

К а т я . Я думала, ты хочешь в Шолохова. Не обязательно на начальные классы, на что хочешь.

М а ш а . Я шла сегодня мимо Шолохова. Они тоже едят семечки. И матерятся.

К а т я . Ну что делать, такая молодежь.

М а ш а . У нас в классе все смотрят телевизор, потом это все обсуждают. Они говорят «крема» вместо «кремы». И еще «ложить», «ихние»¹³.

Девочка Маша олицетворяет лучшие традиции индивидуального сопротивления «ватникам» и «совкам», в результате одноклассники ее сначала травят, а потом избивают с нанесением тяжких телесных повреждений.

Источником вдохновения, возможно, служил фильм «Чучело», но связь с киноклассикой опосредована копиями второй и третьей свежести (взять хоть «Все оттенки голубого», только у Ю. Тупикиной героиня – не настоящая лесбиянка, она просто самовыражается (эпатирует, экспериментирует).

«Л и з а . Я-то с ней просто дружила, как с нормальной.

Р о м а . Да ладно, ага, сама же всем разбазарила, что она лесбиянка.

Л и з а. Ну, она, да, какая-то странная, короче.

Р о м а. А сначала ниче, нравилась тебе.

Л и з а. Рома, она, конечно, начитанная, и такая, ну, экологией увлекается, там, не знаю. Но больная, конечно, на всю голову. Говорю: «одеваю», она исправляет – типа, надо говорить «надеваю». «Ихние» не говори. Я что, с хутора? Все так говорят! Но наша Машенька, конечно, самая умная...»¹⁴.

Лесбиянство через запятую с экологией. А самая характерная черта «ватников» и «совков», как всем известно из «Открытой России», «Сноба», журнала «Театр» и других достойных доверия изданий, – разнужданная гомофобия. Опять же, через запятую с православием.

«Р о м а. Ты спасибо скажи, что я тебя предупредил. Просто я добрый, православный человек. А ты извращенка херова. Это все потому, что целка, нормального мужика не знаешь. Помочь? Я спрашиваю, помочь?»¹⁵

За спинами жестоких школьников скрывается взрослый провокатор – «Мужчина с усами». Казак, православный и – как по заказу – уголовник.

«Р о м а. Эти извращенцы, короче, достали уже... Батя сказал, извращенцев всех надо в печку»¹⁶.

А вот «бадино» кредо – уже не в пересказе, а от первого лица:

«Патриотизм воспитывать, казачество возрождать. Нравственность... Вы что, хотите, чтобы у нас тут лезгинку танцевали? А потом мечети, хиджабы и геноцид христиан... Мы в церковь идем всей семьей, на все праздники и в субботу в этих костюмах. И школа тоже так должна. Всех объединить. Символ дать – те же сарафаны, рубахи, не знаю, ленточки... Бдительности учить. Где увидел, услышал диверсию – сразу иди и рассказывай взрослым. Разные шифры, азбуку Морзе, яды. Тогда порядок. Тогда мышь не проскочит»¹⁷.

Среди граждан, которые назначили себя казаками, наверняка хватает дураков и мерзавцев (как и среди тех, кто присвоил себе высокое звание либерала). Нельзя отрицать и того, что подростки бывают склонны к жестокости. События, подобные описанным Ю. Тупикиной–А. Карамеловой, безусловно могли произойти в действительности, но это был бы конфликт между живыми людьми, столкновение характеров, в пьесе же вышла разложенная по ролям публицистическая схема. Режиссеру тут нечего интерпретировать, а актерам играть (разве что расцветивать периферийные эпизоды).

Итак, один лауреатский текст не имеет отношения к теме конкурса. Другой, начавшись за здравие, разваливается на ходу. Третий – несамостоятельный и публицистический в дурном смысле слова. Как можно оценить подобное состязание? Предоставим слово организаторам и победителям для развернутой самооценки в историческом контексте:

«Кульминация» – это конкурс не просто современной драматургии <...> Совместный проект Союза театральных деятелей Российской Федерации, Фонда развития современного искусства, медиахолдинга “Эксперт” и Благотворительный Фонд поддержки деятелей культуры и искусства “Стремление” возрождает традиции диалога общества и драматурга, дает ощутимый импульс для резонансного обсуждения театральной жизни.

Каждый период в истории нашей страны отмечен знаковой пьесой. “Горе от ума” открыло великую эпоху русского реализма, “Чайка” и “На дне” предварили эру великих преобразований, а “Синие кони на красной траве” и “Утиная охота” открыли зрителю новый язык и новую образность театральной сцены.

Проект “Кульминация” – это поиск новых имен, новых образов, жанров и стилей. Это попытка широко распахнуть двери современного театра для всех, вернуть интерес

общества к современной пьесе, к поиску, к живой жизни театра»¹⁸.

«Это настоящий подарок нам, детям подземелья, широко известным в узких, очень узких кругах... Это моя мечта – что читать пьесы станет модно, как слушать Битлз в 60-е»¹⁹.

То есть Ю. Поспелова – это Грибоедов нашего времени, Р. Ташимов – новый Чехов, а Ю. Тупикина, видимо, заменит нам Джона Леннона. По рекомендации А. Калягина и за государственный счет. Именно так «битлз» и поступали.

В одном из выпусков журнала «Вопросы театра» автор этих строк с прискорбием отмечал: драматургических конкурсов «расплодилось как собак нерезаных, найти там что-то стоящее практически невозможно, но нужно, иначе на следующий год конкурсу не выделят финансирования ... Конкурсные сочинения (за редким исключением) вовсе не пьесы, а в лучшем случае полуфабрикат для актерского этюда»²⁰.

Организаторы могут возразить, что других драматургов у них для нас нет. Однако вместо того, чтобы разобраться в причинах наиплачевнейшего состояния отечественной драматургии и выработать осмысленную (не «экспериментальную») программу действий, учреждается дополнительная бюрократическая надстройка, и 11 (одиннадцать!!!) уже существующих мероприятий венчаются ДВЕНАДЦАТЫМ суперконкурсом «Кульминация».

От того что в Нигерии будет организована дюжина лыжных гонок или чемпионатов по игре в снежки, снег там не выпадет.

Заместитель председателя СТД РФ Дмитрий Мозговой, оставив в покое тени великих, проясняет возможные мотивы подобной активности: «Молодежь не очень-то охотно вступала в СТД, и поэтому мы разработали особую программу, направленную на поддержку творческих молодых людей. В рамках этой программы у СТД появились и стипендии, и гранты на молодежные проекты, и лаборатории,

в которых принимают участие молодые драматурги...»²¹.

Вот и знакомый мотив: помнится, деятели «современного искусства» просили Д.А. Медведева обложить постановки Шекспира и Островского специальным налогом в «фонд развития драматургии»²², чтобы великие покойники содержали ныне живущих российских авторов, не слишком интересных театрам и публике.

Римас Туминас: «В современной драматургии я не нахожу главного — разговора о судьбе человека, нет боли за человека. В основном сарказм, ирония, злость, желание увидеть грязь и чем больше грязи, тем лучше»²³.

Сергей Федотов: «Мы ставим, за редким исключением, только классику, потому что в классике есть та многослойность, та многоуровневость, которая неизменно присутствует в любом нашем спектакле. Современная драматургия, к сожалению, очень плоскостная»²⁴. «Театр должен проветлять, а не опускать человека в пучину безысходности и апатии. Мы немножко попробовали с современной драматургией, думаю, хватит»²⁵.

Другие ведущие режиссеры не решаются откровенно нарывать на конфликт с влиятельным лобби, но позицию свою выражают на практике. Лев Додин, Сергей Женовач, Алексей Бородин, Кама Гинкас, Генриетта Яновская, Валерий Фокин, Юрий Бутусов, Миндаугас Карбаускис если и обращаются к современной драматургии, то к зарубежной, а лауреатов бесчисленных отечественных конкурсов игнорируют.

Отчего в тот или иной период конкретный вид искусства расцветает, а потом приходит в упадок? Потрясающее мастерство художников палеолита возникло внезапно – и так же (без видимых причин) растворилось во мгле «доистории». В Афинах за короткий промежуток времени появились четыре великих драматурга. Каждого из них учебник представляет отдельными главами, а наследников – скороговоркой.

То, что дары муз распределены во времени и пространстве несправедливо – серьезная теоретическая проблема (одна из интереснейших загадок мировой истории), тема не для статьи, а для нескольких монографий. А по нашей конкретной ситуации позволю себе высказать простое соображение: чтобы профессионально заниматься сочинением пьес или сценариев, мало таланта, для этого нужно знать жизнь не по чужим книжкам, фильмам или фейсбуку, извлекать идеи, на основании которых можно построить драматический конфликт, из собственного опыта. М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «Мысль и творчество отнюдь не враждебны друг другу: мысль есть главный и неизбежный фактор всех человеческих действий; творчество же есть воплощение мысли в живых образах или в ясном логическом изложении»²⁶. Трудности с мыслями возникли не в одной только драматургии. И в современных искусствоведческих монографиях самое уязвимое место – «Выводы». Не так уж велика, возможно, вина «творческой молодежи», которая верит на слово авторитетам и повторяет за ними наукообразную белиберду: «произошла революция в театре, театр стал постдраматическим»²⁷.

Постдраматическая революция, по счастью, пока не победила, большинство театральных профессий все еще требует знаний, умений и упорного труда. На драматургов этот закон не распространяется: не зря ведь актеры получают «тоталитарное» образование – поднапрягутся и придадут – этюдным методом – достоверности самой примитивной агитке, и даже генератору случайных слов.

- 5 Например, в хронике ФРСИ: Победители «Кульминации» стали известны! Амелия Карамелова (Юлия Тупкина), автор драмы «Вдох-выдох» <https://www.facebook.com/FRSIfond/posts/323528504696021>
- 6 Юлия Поспелова. Леха... Монопьеца <https://moc.media/media/files/5274b26c912411e5a61d9c8e99086854-pospelova.pdf>
- 7 Там же.
- 8 Там же.
- 9 Ринат Ташимов-Самарканди. Шайтан-озеро. https://moc.media/media/files/af2caa4492cf11e5a71d9c8e99086854-Tashimov_Shajtan.pdf Почему к фамилии автора приписана нисба, отсутствующая в других источниках – очередной вопрос без ответа.
- 10 Там же.
- 11 Там же.
- 12 Тимашева М. Мозаика сцены – 5. Цит. соч.
- 13 Тупкина. Вдох-выдох http://www.theatre-library.ru/files/t/tupikina_yuliya/tupikina_yuliya_15.doc
- 14 Там же.
- 15 Там же.
- 16 Там же.
- 17 Там же.
- 18 Конкурс драматических произведений «Кульминация» <http://frsi-fond.ru/ru/projects/item/8#sthash.5sm4WP1a.dpuf>
- 19 Амелия Карамелова https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1165002583549381&id=100001189509388
- 20 Тимашева М. Мозаика сцены – 5 // Procaenium, 2016, № 1–2 http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2016_1-2_64-99_timasheva.pdf
- 21 «Самое главное – чтобы у нас не закончилась энергия» <http://tass.ru/novosti-partnerov/3812837>
- 22 Марина Тимашева онлайн. «Молодежь» и президент: «Папа, вышли денег» <http://www.svoboda.org/a/3540516.html>
- 23 Римас Туминас: только через красоту лежит дорога театра к правде <https://ria.ru/interview/20161111/1481155946.html>
- 24 Этажи мастера. Сергей Федотов. <http://zhizn-teatr.ru/rubric/person/13/48/?s=2>
- 25 Сергей Федотов: «МакДонах – это анти-Тарантино» http://old.teatr-umosta.ru/archive/press_about_theatre/2009/details_170.html
- 26 Салтыков-Щедрин М.Е. Из рецензии на «Недоразумение». Повесть в трех частях Данкевича. С.-Петербург. 1869. В кн.: Собрание сочинений, том IX. Критика и публицистика (1868–1883). М., 1970. С. 356.
- 27 Интервью с драматургом Юлией Тупкиной <http://afontovo.ru/news/20830>

1 Новости СТД <http://stdrf.ru/news/1190/>
 2 Конкурс драматических произведений «Кульминация» <http://frsi-fond.ru/ru/projects/item/8#sthash.5sm4WP1a.dpuf>
 3 Новости СТД. Цит. соч.
 4 Хроника ФРСИ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1193727847378962&set=a.347506882001067.84290.100002252733941&type=3&theater>

Людмила Бакши

О ТЕАТРЕ ЗВУКА: ПОКАЗАНИЯ СВИДЕТЕЛЯ

Писать о театре Звука Александра Бакши примерно то же самое, что писать автобиографию. Я была не только свидетелем зарождения и развития этой идеи, но и много лет главным и единственным исполнителем. Объектом изучения природы голоса и действенной интонации. Главным критиком и слушателем бесконечных вариантов, адвокатом в музыкальных судилищах. Свидетелем очарований и разочарований. Можно сказать, что идея театра Звука проросла сквозь мою жизнь и стала ее хребтом. Мне пришлось осваивать профессии, очень далекие от традиционного музыковедения, которым я занималась. Я была певицей, музыкальным педагогом, музыкальным режиссером, а также «разнорабочим» сцены. А главное, долгие годы единственной, кто верил, что театр Звука – не бред. Вот и все. На этом покончим со вступлением.

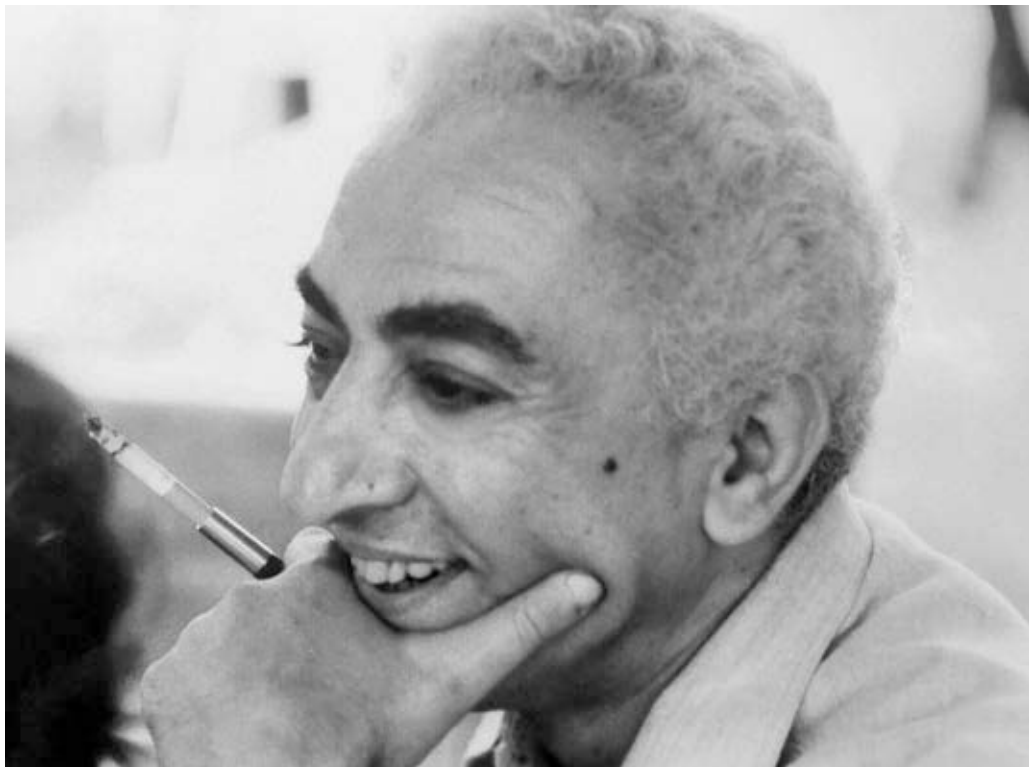


А. Бакши и Л. Бакши с А. Пяртом

Идея театра Звука родилась в далекие 70-е, когда мы были студентами, в эпоху расцвета Большой современной музыки. Мы были свидетелями последних премьер Дм. Шостаковича и первых премьер А. Шнитке, А. Пярта, Г. Канчели, В. Сильвестрова, С. Губайдулиной.

Саша убедил меня, что музыка утратила связь с тем, что ее породило как самостоятельное искусство – с ритуалом и театром. И если она к ним не вернется, то непременно уйдет на обочину общественной жизни. Тогда это казалось далекой перспективой. Какая там обочина! Невероятный успех и востребованность. Помню, как мы, счастливые обладатели входных билетов на премьеру «Доктора Фаустуса» Шнитке, подходили к концертному залу. Нам навстречу бросилась женщина, предлагая шубу за билет. Шубу – в те времена! Их даже не продавали в магазинах. А мы, не задерживаясь, гордо прошли мимо.

Тогда композиторы и слушатели делились на два лагеря: почвенников-традицио-



А. Бакши

налистов и западников-авангардистов. Идеи театра Звука были одинаково чужды и тем, и другим. А мы утверждали, что концерт как единственная форма бытования музыки безнадежно устарел. Это омертвевший театр поклонения композитору и исполнителю. Сама эта театральная форма – пустой никчемный ритуал, который убивает содержание. Приподнятый над толпой гений выходит на сцену, чтобы в очередной раз подтвердить свою виртуозность, чувствительность, романтическую настроенность и необыкновенную «духовность».

Музыка – это невидимый театр, где сталкиваются и конфликтуют не персонажи, а интонации. Это – театр воображения. И каждый раз нужно искать новые формы его проявления. Музыкальный театр должен быть живым и непосредственным, и рождаться здесь и сейчас.

Любое музыкальное произведение написано как театральная пьеса и у каждого инструмента есть своя звуковая роль. Почему бы им не разыгрывать эту пьесу так же, как актеры играют спектакль – по ролям?

Причем тут дирижер с его палочной дисциплиной? Дирижеров Александр не любил всю жизнь.

Почему в концерте нельзя пользоваться пространственно-звуковой мизансценой, когда музыканты могут располагаться справа и слева от публики, за ней, перед ней и перемещаться по сцене и залу? Это же открывает потрясающие возможности полифонии. Можно играть в разных темпах, разную музыку, и она вся будет прослушиваться. А в концерте все играют со сцены. И это страшно ограничивает выразительные возможности. Голоса сливаются в созвучия.

А для чего музыкант в оркестре сидит минут сорок с тухлым выражением лица,

ожидая, когда по знаку дирижера он сыграет свое громкое «брямс» на тарелке? Почему бы этому бедняге не выйти в конце, чтобы поставить свою жирную точку?

А интонация? Почему она подчиняется стилистическим законам? Работа в одном стиле, ты не можешь хлопнуть кулаком по роялю, чтобы выразить свою ярость. А работая в другом, не можешь спеть нежную лирическую фразу в миноре. Зато сколько угодно можно размахивать кулаками и даже распиливать рояль.

Любой звук превращается в интонацию, когда становится эмоционально окрашенным посланием. Музыка – это и есть поток интонаций, организованных драматургически. В ряду этих интонаций не только то, что можно сыграть на инструменте, но и шарканье ног, покашливание, шуршание бумаги и т.д. Музыка не может и не должна ограничивать себя каким-то одним стилем или направлением. Стил – это всегда выражение авторского «я». Театр – не о себе, а о том мире, в котором мы живем.

Долой эстетические запреты!

Долой амплу музыкантов и певцов! Какая нелепость, что обладательница легкого сопрано обречена всю жизнь петь партии героинь типа «барышня-служанка».

Кстати, почему певец в музыкальном театре всегда главный? Только потому, что он поет слова? Но ведь музыкальный театр – это не театр слова, а театр интонаций. Интонация всегда сильнее слова. Долой литературу с музыкальной сцены! Довольно распевать слова!

В театре Звука в главной роли может выступить кто угодно – барабанщик, скрипач, пианист, и даже певец. Только без слов, пожалуйста!

Примерно так звучали наши лозунги.

Правда, первый спектакль (1982 г.) «Я – поэт» на стихи Вл. Маяковского и А. Блока был как раз со словами. Я пела эти мужские стихи, но главной героиней не была. А как бы комментировала те события (отношения, конфликты), которые происходили между

скрипкой и флейтой, тубой и трубой, барабанщиком и пианистом... И только однажды – в конце блоковской части – я пела от первого лица неоконченную сказку Л. Менделеевой, которую А. Блок записал в своем дневнике. Мы оставались вдвоем на сцене – певица и пианист. Из-за кулис скрипка и виолончель играли тихую медленную фразу. Она монотонно через длинные паузы повторялась. Я вступала, старушечьим голосом напевая в сказово-былинной манере: «Жили были муж и жена. Обоим жилось плохо. Наконец, жена говорит мужу». Здесь вступал рояль. И я в одном с ним ритме скандировала: «Не-вы-но-си-мо так жи-ть!» И, ускоряя темп, доходя до истерики, почти кричала: «Ты сильнее меня. Если желаешь мне добра, ступай на улицу, найди веревочку, дерни за нее, чтобы перевернуть весь мир». Пауза. И опять тихий напев виолончели и скрипки. А я вновь старушечьим голосом: «Муж почувствовал, что нельзя прекословить жене. Он вышел на улицу и пригорюнился – не знает, где та веревочка. Вдруг – видит...». Здесь музыка обрывалась, и я в полной тишине долго-долго рассматривала людей в зале. Затем разворачивалась и уходила. Вернее, мы уходили вдвоем.

Жили мы действительно плохо. Исполнять музыку было негде, интереса к ней не было. Время от времени кто-нибудь из наших друзей-авангардистов из круга Эдисона Денисова похлопывал Сашу по плечу и сочувственно говорил: «Чувак, я не понимаю, чем ты занимаешься».

И вот наступила перестройка. Ситуация распогодилась, и нас впервые включили в концерт фестиваля «Московская осень» в зале Консерватории с маленьким спектаклем «Осенняя соната» для голоса и рояля. Это не был прямой парафраз фильма И. Бергмана. Просто история отношений мужчины и женщины, певицы и пианиста, и их неудачной попытки найти путь друг к другу. Вдохновленные этим неожиданным успехом, мы решили отправиться

в Министерство культуры на закупочную комиссию, которая оплачивала труд композиторов. Результат похода оказался неожиданным. Дело не в том, что сочинение, конечно, никто не купил под тем предлогом, что его, кроме меня, никто не споет, поэтому незачем выбрасывать деньги на ветер. Главным результатом нашего визита стал запрет исполнять «Осеннюю сонату» в Консерватории. И действительно, в те времена так никто не пел, совмещая абсолютно разные манеры исполнения – академическую, авангардную, фольклорную, джазовую. Считалось, что это вредно для голоса. А сейчас это стало распространенным явлением. И лучше всех это делает потрясающая Барбара Ханниган.

А в Министерство культуры мы с тех пор ни ногой.

В конце 80-х годов история современной музыки в нашей стране как-то вдруг закончилась. За рубеж уехали почти все композиторы старшего поколения – Шнитке, Щедрин, Губайдулина, Канчели, Пярт. И большая часть наших друзей и сверстников. Так предчувствия о конце эпохи Великой музыки, которые мучали нас еще в 70-е, неожиданно быстро оправдались.

Самым удивительным был даже не массовый отъезд композиторов, а полное исчезновение слушателей, которые заполняли концертные залы. Где вы, люди с партитурами в руках и задумчивыми глазами? Необыкновенная просвещенная московская публика растворилась в воздухе.

Тогда в конце 80-х мы поняли простую истину, которая почему-то не приходила в голову раньше. Не надо строить музыкальный театр на концертной сцене. Для него нужно отдельное (свое) пространство. Нам удалось заразить этой мыслью Марка Пекарского, который в этот период потерял возможность концертных выступлений.

Мы лихорадочно репетировали с ансамблем ударных «Маленькую мистерию» по Вадиму Сидуру. Показали ее в зале «Ленкома» на фестивале, где ее услышал

Валерий Фокин и предложил поставить мистерию в Творческом центре имени Всеволода Мейерхольда. Сам факт этого интереса крупного режиссера означал, что театр Звучка может выйти из рамок чисто музыкальных экспериментов и стать настоящим театром. Только «Маленькая мистерия» была слишком коротка для театрального представления. И Валерий Фокин посоветовал ее досочинить.

Вопроса, как делать спектакль без литературного сценария и на чем строить драматургию, – не возникало.

Как на чем? Конечно, на мифе.

Вадим Сидур был знаковой фигурой для поколения шестидесятников, живое воплощение мифа о художнике, творящем в подвале шедевры. Искусство для людей этого поколения было единственной формой бессмертия, доступной человеку.

Жанр спектакля – мистерия – определен самой природой мифа, неразрывно связанного с ритуалом. По сути дела, «Сидур-мистерия» – это *обряд инициации* музыкантов, посвящения их в сидуровский миф. Мастерская скульптора находилась в подвале. Инвалид войны Вадим Сидур населил ее бесконечными ранеными – безногими и безрукими победителями и жертвами мировой бойни. И работами откровенно эротического содержания. Это подземелье – концентрат земного, где царствует страдание и любовь (танатос и эрос). Подвал в мифе превращается в Подвал – храм искусства – *Spreos*. Пространственная вертикаль – подземный, земной и эфирный миры – перевернута. Подземный мир у Сидура – это центр, втягивающий в себя все события, происходящие наверху. Здесь место обитания творца – особое сакральное пространство. Сидуровский космос – это безысходный круговорот любви и смерти. И только искусство дает шанс из него вырваться.

Действие происходит в бывшей мастерской скульптора¹. Повсюду валяются торозные колодки, куски жести, старое ведро.

Из деревянного ящика выглядывает неподвижный белый шар перебинтованной головы (ремарка из партитуры).

В эту мастерскую вселяются музыканты. И, обживаясь, проникаются ее духом. На протяжении всего спектакля артисты ансамбля творили скульптуры из звука. Мистерию описала вдова Сидура Юлия в своей повести «Пастораль на грязной воде». Здесь реальные люди действуют под вымышленными именами: Соломой – Вадим Сидур, Соломония – Юлия Сидур, Пекарь – Пекарский, Башкат – Александр Бакши,

Башката – я. «На сцену вышел пьяный Инвалид. Он с ненавистью стучал деревянной ногой. Его истрепанная гармошка извергала хриплые проклятия. Двое подняли на руках контрабас и торжественным похоронным шагом понесли его из зала. На деревянном возвышении Пекарь и Башката затеяли любовную игру. Они перебирали звучащие, как кристаллики, украшения. Медные ступочки в руках Пекаря издавали хитрые зазывные мелодии. Он что-то хрустально пересыпал из одной склянки в другую. Стекланные бусики божественно позвякивали.



*«Сидур-мистерия».
М. Пекарский и
Л. Бакши*

Он вращал змееобразную музыкальную пружину, многоцветно сверкающую под разнообразным освещением. Башката с готовностью откликалась на его призывы то гортанной мелодией, перемежающейся небесными переливами, то легкомысленным щебетанием и тяжкими вздохами. Оба начали переплетаться руками. Черная рука Пекаря и золотая Башкаты сцеплялись, расцеплялись и запутывались одна в другой. Все это Башката сопровождала похотливыми повизгиваниями. Наконец в невыносимую голосовую высоту взвился совместный мужской и женский вопль. Послышалось усталое ворчание старой собаки и удовлетворенные женские всхлипывания»².

В конце мистерии музыканты выкатывали на сцену огромную конструкцию³. Несколько изогнутых листов металла, один за другим на струнах прикрепленные к четырехметровой раме, свободно парили и вибрировали в воздухе. И под цветными фонарями напоминали китайскую пагоду. Музыканты притрагивались смычками к струнам, и конструкция отвечала виолончельным пением, контрабасовым рыком, скрипичным пассажем. Музыканты устраивали вокруг нее пляс, переходящий в шаманскую оргию. Этот ритуал поклонения заканчивался бескровным жертвоприношением: конструкцию украшали ленточками и цветами. И в знак того, что жертва принята, она творила чудо. Герои мистерии касались деревянными молоточками ее латунных трубок, и она отвечала прозрачным нежным хором ангельских голосов. Откуда-то сверху спускался сидуровский «Раненый», прихрамывая, подходил к помосту и со стоном бессильно валился наземь. Последний аккорд уносился ввысь. Цветной свет сменялся белым, и загадочная пагода превращалась в нагромождение ржавого металла. Спасительная «вечность» искусства оказывалась иллюзией.

«Сидур-мистерия» была данью любви Вадиму Сидуру и всему этому поколению. И, одновременно, прощанием с их идеала-

ми. Здесь утверждалась идея искусства как радостной коллективной игры, которая не претендует на вечное существование. Искусство живет не дольше, чем длится спектакль. И каждый раз нужны новые усилия, чтобы оно возродилось. «Башкат из-за собственного пристрастия к соломовым творениям создал эту музыку. Эта мистерия, считала Соломония, вполне сойдет за тот самый желанный и необходимый Соломою реквием пополам с бедламом и буффонадой, которого ему так не хватало при жизни! Мистерия через талант и душевную близость с вот этим худым желтовато-смуглым человеком впишет в сотворенный художником МИФ о самом себе последнюю звуковую страницу. Иначе зачем бы они – один на этом свете, другой на том – регулярно беседовали по ночам и никак не могли наговориться!»⁴.

11–12 июня 1993 года.

(Запись из дневника)

«Арена Монмартра. Амфитеатр на склоне знаменитой горы. Дождь. Порывистый ветер. Холод. Зал без стен. «Подвальные» декорации, которые устанавливали всю ночь, сносит ветром. Невозможные французские осветители, как юнги на корабле, на гигантской высоте устанавливают фонари. Неужели они верят, что все состоится? На этот вопрос нашей переводчицы они спокойно отвечают, что в этом театре отмен не бывает. Играть никто еще не отказывался. Пекарский и Фокин совещаются. В диалоге мелькает слово – форсмажор. Это означает, что по независящим от нас обстоятельствам представление невозможно. Но приходят зрители, и Валерий находит неожиданное решение. Он убирает все декорации подвала. Спектакль наш будет не о подвале, а о мансарде. Для Франции это актуальней. По крыше льет дождь. Париж как на ладони. Другая атмосфера. Другая тайна. Не закрытого пространства, а буквально открытого всем ветрам. Пекарский в плаще дирижирует. Я в золотом

*парчовом платье пою под зонтом. И публика в зале приветствует рождение скульптуры из звука*⁵. Это было счастье.

Как выяснилось позже, «Сидур-мистерия» стала первым полноценным спектаклем нового музыкального театра. Хайнер Геббельс выпустил свою знаменитую работу «Черным по белому» в 1996 г.

После «Сидур-мистерии» наша жизнь кардинально изменилась. Мы переместились в театральное пространство и вслед за героем «Театрального романа» М. Булгакова поняли: «Этот мир – наш!». С тех пор и по сей день сотрудничество с Валерием Фокиным стало сквозной линией нашей жизни. А целый ряд спектаклей – «Нумер в гостинице города NN», «Превращение», «Бобок», «Последняя ночь последнего царя», «Еще Ван Гог», «Шинель» и многие другие – ее важнейшими этапами. Мне пришлось осваиваться за сценой, превратиться в звукоперсонаж, научиться взаимодействовать/партнерствовать с потрясающими актерами – Авангардом Леонтьевым, Константином Райкиным, Евгением Мироновым. А потом руководить музыкантами, добываясь от них точности интонаций и

звукового действия. Но идея строительства самостоятельного музыкального театра еще долгое время преследовала нас.

«Игры в инсталляциях», посвященные столетию Вл. Маяковского, мы играли в Риме с ансамблем Марка Пекарского в громадном ангаре, когда-то бывшем электростанцией. В качестве декораций стояли станки, висела прозодежда и прочие «кому – таторы, а кому – ляторы». Спектакль был антилитературным манифестом. Начиналось с того, что Марк Пекарский в профессорских очках выходил на авансцену и голосом лектора произносил фразу «Вслушиваясь в Маяковского...». Прерывая его речь, на сцену выбегал музыкант ансамбля с книжкой в руках, вырывал из нее несколько страниц и, смяв их, бросал на пол. Звуки, из которых состояла эта фраза, и были строительным материалом спектакля: «Вввввв, – гудел пылесос. «Вслу...» – камешек кидали в банку с водой. «Шива-шива» – распевала я и танцевала индийский танец. «Я, Я, Я...» – топая ногами на сцену выскакивал барабанщик. «Ваясь, ваясь» – наскакивал на него другой. Книжки летали по сцене как птицы. Но в конце концов



*«Игры в инсталляциях».
М. Пекарский и
Л. Бакиши*



*«Последняя ночь
последнего царя»
Т. Гринденко
и Л. Ходжа-Эйнатян*

музыканты объединялись в революционный поезд. А я, размахивая разноцветными флажками и воя как паровозный гудок, открывала им путь в светлое будущее.

Чего только не было в этом спектакле – и колыбельная маленькой водосточной трубе, из которой мы с Пекарским выращивали трубу заводскую и строили завод счастья. И картинка быта коммунальной квартиры, и соло на офисном дыроколе, и патефон, сделанный из посылочной коробки и трубы от пылесоса.... Спектакль производил впечатление импровизационного и легкого перформанса, хотя был основан

на жесткой композиторской партитуре, которая писалась целый год. Там каждый шаг был рассчитан и расписан.

Вот как об этой премьере вспоминал Александр много лет спустя:

«Таких оваций я не слышал никогда. Полчаса крики “браво” и “брависсимо”. И потом объятия восторженной публики. Несколько сотен человек стояли в очереди, чтобы прикоснуться к артистам. Больше всех восторгов досталось Людмиле. Ночь была бессонной. “Мы взяли Рим”, – сказал Пекарский. “Рим наш!” – заорали музыканты. На следующее утро за завтраком

импресарио оживленно болтал о своих планах на будущее. “Завтра у меня будет потрясающий концерт. Уверен в успехе” – радостно сообщил он. “Вы надеетесь превзойти вчерашний?” – иронично спросил Пекарский. “А что было вчера?” – как-то растерянно спросил импресарио. Мы молча переглянулись и помрачнели. И тут я вспомнил, что крылатая фраза «*Sic transit gloria mundi*» (Так проходит земная слава) родилась именно в Риме. В Москве мы не смогли найти помещения и спектакль тихо скончался».

Конец 90-х был временем, когда многие музыканты ощутили тупик своего концертного существования. И среди наших соратников в строительстве нового музыкального театра появились Татьяна Гринденко со своим струнным ансамблем, а потом Гидон Кремер с «Кремератой Балтикой». В 1997 году он пригласил нас на свой фестиваль в Локкенхауз (Австрия), в рамках которого проходил фестиваль музыки Александра Бакши. Там в Локкенхаузе и родилась идея «Полифонии мира». Замысел казался фантастическим и совершенно неподъемным. Объединить в одном пространстве музыкантов из разных стран, представителей разных культур, чтобы

проверить возможность их сосуществования в условиях, когда никто не лидирует и не ведет за собой. Это была попытка проверить мир глобализации на прочность, представить, что нас ждет в недалеком будущем, когда радость от открытых границ сменится жестоким разочарованием. Идея была авантюрной, но Гидон почему-то с легкостью согласился в ней участвовать. И тут вступили в действие силы судьбы, которые привели нас к Валерию Шадрину, режиссеру Камере Гинкасу, художнику Сергею Бархину. Расположение планет оказалось благоприятным, и утопическая идея стала превращаться в реальность. Первые репетиции частей из «Полифонии» проходили в гастрольных поездках Гидона и «Кремераты». И я в последний раз пела на сцене. Один из концертов проходил в Риме в гигантском пространстве концертного зала Санта Чечилия (*Santa Cecilia*). Среди публики был знаменитый итальянский авангардист Лучано Берно, муж великой и неповторимой певицы Кэти Берберин. Хорошо, что я узнала об этом только после концерта! А потом мы играли в небольшом зале в Таллинне. В этом концерте исполнялась также музыка Арво Пярта, и сам композитор сидел в первом ряду.



«Из Красной книги».
С. Жирков,
Е. Сергеева,
А. Любимов,
И. Евдокимова,
Я. Судзиловский,
М. Краснопольская

Александр, увидев Пярта, страшно за-нервничал: как воспримет этот небожитель сомнительные театральные эксперименты? Музыкантов, танцующих со скрипками? Барабанщиков, уводящих их со сцены и прочие вольности? Наскоро поклонившись на аплодисменты, он убежал за сцену, в надежде спрятаться подальше, чтобы не встречаться с мэтром. Я была невольной свидетельницей умильной сцены. Пярт подошел к нему сзади и обнял со словами: «Поздравляю, маэстро!» Таким растерянным Сашу я не видела никогда. А потом я занялась поиском этнических музыкантов. И когда, наконец, все оказались в Москве, на мою долю выпали репетиции с ними и шаманом, и трудными попытками объединить их со всеми остальными.

После премьеры «Полифонии» (2001 г., III Всемирная театральная Олимпиада в Москве) медленно приходило осознание, что путь строительства нового музыкального театра как отдельного жанра, не имеет перспектив. Дело совсем не в том, что оправдалось пророчество швейцарского продюсера Рене Гонзалеса, который посмотрев генеральную репетицию сказал композитору: «Публике понравится, а критика тебя разнесет». Критика естественно, разнесла, но повторяю, дело не в этом. Идея строительства музыкального театра, подобного опере или балету, стала угасать. Зачем втискивать музыкальный театр в жанр? Музыка больше не может и не должна определять драматургию. Сегодня содержание спектакля может складываться только во взаимодействии разных искусств. Эта задача – строить драматургию на взаимодействии искусств – лежала в основе следующих спектаклей. В их числе – камерная постановка «Из Красной книги» с художником Ильей Эпельбаумом и пианистом Алексеем Любимовым в главных ролях, «Реквием для Анны Политковской» в Нью-Йорке (режиссер Эми Тромпеттер) с хором, ансамблем солистов и перформанс-группой. И, практически,

все спектакли последнего пятнадцатилетия на драматической сцене с разными режиссерами. Эта же идея взаимодействия искусств в последние годы стала развиваться и на концертных площадках и без всякого участия композитора – как альтернатива традиционному концерту. В 2015 г. Гидон прислал Саше письмо: «Недавно вспоминал “Полифонию мира”. Какой же это был особенный проект! Он заложил “камень” многим Кремератским приключениям – со Славой Полуниным, с балетом (недавно исполняли “Серенаду” Леонарда Бернштейна и “Кармен-сюиту” с танцорами) и естественно нашему “действию”, “Все о Гидоне”, возобновленному этим летом»⁶. А саму «Полифонию» смотрят и слушают до сих пор в интернете в разных странах, пишут работы, обсуждают.

Летом 2015 г. мы встретились в очередной раз с нашим другом Хайнером Геббельсом, и он среди прочего сказал: «В 80-х – начале 90-х мне было важно, чтобы музыка вообще заняла свое хоть какое-то место в спектакле, чтобы она перестала служить сюжету и не была иллюстративной. Но сейчас я продвинулся дальше и считаю, что и музыка – не самое главное. Музыка тоже нужно немножко отодвинуть, но не в том иерархическом смысле, что самое главное – это сюжет или слово, а в смысле некой полифонической взаимосвязи, в которой каждый из элементов должен занимать свое место... Это театр, в котором все компоненты: свет, звук, текст и так далее, постоянно взаимодействуют. Поэтому и музыке в данной ситуации необходимо иногда отступать назад, чтоб вышел вперед свет или действие»⁷.

После встречи, когда мы возвращались домой, Саша сказал: «Это удивительно, что именно с Хайнером у нас постоянно пересекаются направления мысли при всей разности типов дарования, культурных традиций и всего остального, кроме года рождения. И мне сегодня хочется гораздо больше тишины в спектаклях, длительных пауз.



Сцена из спектакля
«Полифония мира»

Меня преследуют видения сцены с танцовщицей, которая мечется в полной тишине, размахивая руками, делает фуэте или что-то в таком роде. А мы слышим только ее тяжелое дыхание и стук ног. Наконец, она падает обессиленная. И после паузы вступает музыка. Не знаю, где и с кем это можно сделать. А может быть, и не стоит. Но ты понимаешь, о чем я говорю? Меня интересуют диалог, взаимодействие. Мне сегодня гораздо интересней быть соавтором, чем автором. Время авторских монологов безвозвратно ушло. Какие могут быть монологи в эпоху социальных сетей и ток-шоу? Право на высказывание получили все и уже от него не откажутся. Мы живем в эпоху разноголосицы, открытых границ, полифонии мира. И опыт классиков – от Палестрины до Баха нам не поможет. Тогда полифония была отражением идеи единства верующих перед Богом. И все были прихожанами одной церкви. А сегодня нужно учиться вплетать свой голос в эту разноголосицу мира, никого не заглушая и никому не мешая. Это трудная задача. Поэтому театр и стал главной площадкой для современного искусства. Это место, где авторы превращаются в соавторов. Театр учится сам и учит публику

взаимодействовать, творить коллективно. Я уверен, что музыка и будет развиваться как составная часть такого театра. В мире, в котором так много врут, словам доверять уж совсем невозможно. И театр всегда будет опираться на интонацию, как на изначальную правду, которую невозможно подделать и извратить. Собственно, в этом и заключается весь пафос театра Звука.

Когда-то Ал. Даргомьжский изрек свою крылатую фразу: “Хочу правды!”.

Вот и я всю жизнь хочу того же».

1 Художник спектакля Александр Великанов.

2 Сидур Юлия. «Пастораль на грязной воде». Посвящается Александру и Людмиле Бакши. «Октябрь», 1996, №4. С. 81.

3 Автор конструкции – Вадим Морозов.

4 Сидур Юлия. Указ. соч. С. 82.

5 Бакши Людмила. Сидур-мистерия. (Сюжет рождения театра). «Музыкальная Академия», 1994, № 1. С. 63–65.

6 Из переписки Ал. Бакши и Гидона Кремера.

7 Из беседы Л. Бакши с Х. Геббельсом. Материал готовится к публикации.

Александр Бакши:

«МУЗЫКА ЕСТЬ НЕВИДИМЫЙ ТЕАТР, ГДЕ ДЕЙСТВУЮТ ИНТОНАЦИИ»

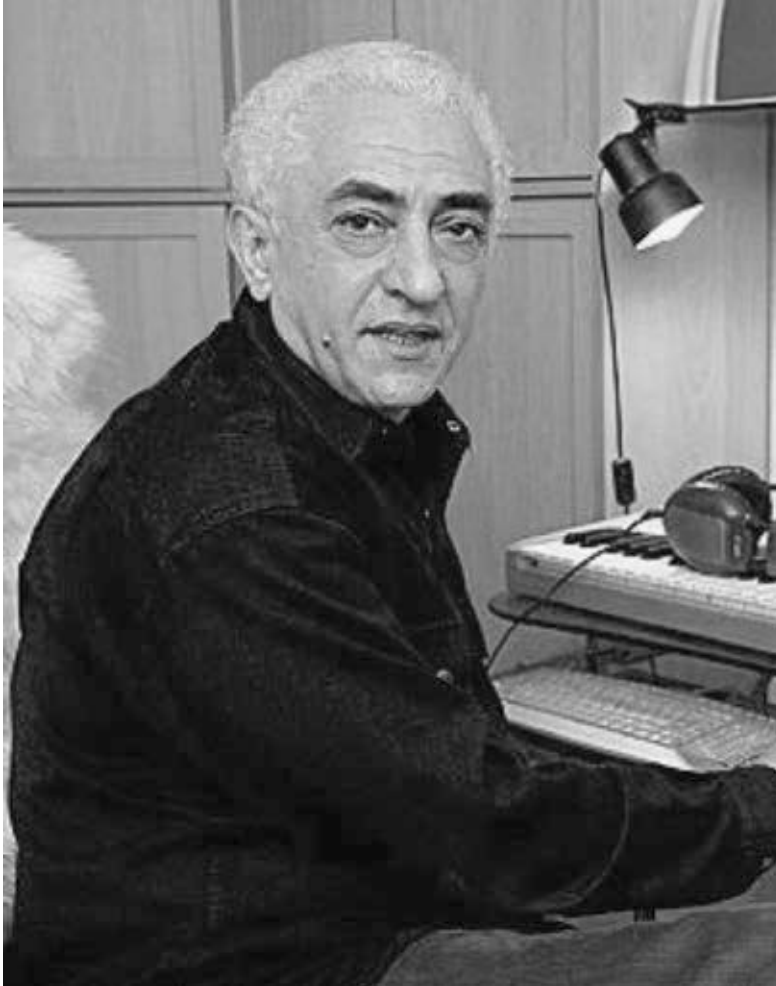
КОМПОЗИТОРУ АЛЕКСАНДРУ БАКШИ – 65 ЛЕТ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ДЬЯКОВА

«Театр звука» Александра Бакши – особое измерение российской сцены. Четвертая ипостась спектаклей. Бесплотная. Впрочем, столь фактурная, что можно, кажется, ощупать скрипы-шорохи – и порезать ладонь о стеклянный излом диссонанса.

Музыка Бакши – астральное тело и важнейшее действующее лицо спектаклей Валерия Фокина «Нумер в гостинице города NN» (1994) с Авангардом Леонтьевым, «Превращение» с Константином Райкиным (1995), «Карамазовы и ад» (1996), «Еще Ван Гог...» (1998). Эта музыка – свист метели и скрип колеса судьбы в фокинской «Шинели» с Мариной Нееловой («Современник», 2004), вкрадчивый шорох столичной фантазмагории в александрийском «Двойнике» с Виктором Гвоздицким (2005). А также – рокот похоронных процессий XX века и траурных маршей русской истории во «втором» (столь тесно связанном с «Маскарадом» Мейерхольда 1917 года) александрийском «Маскараде» (2014). Отдельный сюжет – «Полифония мира» (2001) Камы Гинкаса и Александра Бакши, один из самых больших проектов Международной театральной Олимпиады в Москве. В музыкальной мистерии, открывшей XXI век, сочетались звуки тропических раковин, шаманские барабаны, колесные лиры, валторна Аркадия Шиклопера, туба виртуоза Джонатана Сасса, рокот маршевой поступи в игре знаменитых *Les Percussions de Strasbourg*. Но главными героями были Гидон Кремер и молодые музыканты ансамбля «Кремерата Балтика». В расхристанных фраках и старых пальто, с потертыми футлярами и дорожными мешками, все златовласые и стройные как изгнанные андерсеновские принцы в «Диких лебедях», – они беженцами уходили со сцены мира, полной рокота барабанов. И великолепная струнная музыка, образец «старой» классической гармонии, плакала вслед. Это и было сердцем мистерии Гинкаса – Бакши, сыгранной на пороге XXI века. Так – в моей версии «Полифонии мира». Впрочем, Бакши – вслед за своим старым другом Хайнером Геббельсом – полагает, что спектакль окончательно достраивается в сознании зрителя. Александр Моисеевич Бакши замечательно думает и говорит о музыке, театре и их непрямой, но значимой связи с полифонией реальности.

А. Бакиш



Е.Д: Александр Моисеевич, в чем миссия театрального композитора?

А.Б: Я стал уходить от этой идеи. Когда-то мечтал, чтоб «театр Звука» был новым жанром, подобным опере или балету. Потом понял: не нужно. Сегодня театр развивается путем диалога разных языков, разных компонентов. В соавторстве. Мне кажется: это перспективно. Мы об этом много говорили с Хайнером Геббельсом. Он пришел к тем же идеям – как композитор и как режиссер. В чем суть сегодняшнего процесса в театре? Если идти издалека: на излете Средневековья крепнет замечательная идея: познавая человека-творца, мы

познаем Бога. Но к исходу XX века она привела к страшной трансформации: к почти общему убеждению только творческий человек – человек. А все остальное... так, биомасса. Это не только идея декаданса. Она имела много форм. Происходит революция в России, мы строим новое государство. И вот роман «Двенадцать стульев», авторы так и пишут: мир делится на две категории людей – больших и маленьких. Большие люди строят ДнепроГЭС, сочиняют «Мертвые души», а маленькие слушают песенку «У моей девочки есть одна маленькая штучка». Так и делится мир: есть большие люди, элита, а есть маленькие, озабоченные своей

жизнью. Пошляки. Обыватели. Почти тогда же, в начале XX века против этого возник протест. Я думаю, что и возрождение Олимпийских игр де Кубертенем, – это тоска по античному идеалу гармонически развитого человека. А параллельно идет...

Е.Д.: Восстание масс?

А.Б.: Да! И восстание масс о чем говорить? Автор прежде был единственный человек, имевший право голоса в большом собрании. Теперь автора нет! Конвенция кончилась. Никто не будет его слушать безропотно и безответно. Он получит ответ! Глупый? Неважно! Меняется эстетическое пространство. Прежде все было в рамках, а внутри рамочки – картина, танец, музыка, все за четвертой стеной. Со сцены кричат о помощи – а ты не можешь подойти и помочь. Но в XX веке формируется другое пространство культуры: игры, взаимодействия. Во второй половине столетия зазвучит рок, песни протеста: голос тех, кто 400 лет лишен был права голоса высокой культурой. Голос тех, кто не ходил в оперу...

Е.Д.: Но попса – тоже голос тех, кто не ходил в оперу.

А.Б.: Конечно! Это протест маленького человека, прежде лишённого права голоса: «Я тоже хочу говорить!». В XX веке размывается культурная иерархия. Еще раз: свергнута власть Автора. Приходит тема игры и взаимодействия – очень важная. Классическая полифония основывалась на идее: все верующие равны перед Богом. Церковная музыка от Палестрины до Баха вся напрямую обращена к тому Слушателю, который был «над». А сегодняшняя полифония – это разноголосица. Мы живем в эпоху полной разноголосицы. Сегодня нужно учиться вплетать свой голос в голоса окружающего мира так, чтоб никому не мешать, никого не заглушать – и самому высказаться. Страшно сложный процесс. И модели – нет. Главной темой в культуре становится поиск соавторства, взаимодействия. Театр стал единственной точкой притяжения в искусстве. Потому что

здесь модель соавторства, взаимодействия, интерактивности, если угодно, реализуется.

Мы перестали рассказывать истории. Композитор говорит про одно. А художник немножечко про другое. Драматург – про третье. И у зрителя нет целостной картины со сцены: она создается в зрительской голове. Хайнер Геббельс мне сказал: «Знаешь, на самом деле я узнаю, про что я сделал спектакль, от зрителя». Очень хорошо сформулировал. Умница! Сейчас в основе театра лежит не авторская литература, а миф. Даже если ставят Чехова. Миф – нечто, что принадлежит всем: будь то смыслы Шекспира или современной драмы. Вы знаете писателя Алексея Иванова, автора романа «Географ глобус пропил»?

Е.Д.: Знаю. И очень уважаю.

А.Б.: Вот у него есть замечательная мысль: сегодня писать роман как «историю из жизни» невозможно. Историю про студента – он убил старуху-процентщицу... Чтобы написать настоящий роман, нужно выйти из сегодняшнего дня в фантазию, в фантастику, в историю. Верное, по-моему, наблюдение. Оттого и в театре ставят классику: сквозь нее проступает общий миф. Именно там ищут новую модель взаимоотношений. Взаимодействия. Командного творчества, для которого важны все.

Один критик недавно написал: «Русский театр – это 15–20 великолепных режиссеров». Мне смешно. Русский театр – это все: осветители, монтировщики, тысячи зрителей, которым он нужен. И он держится на взаимном притяжении. Мы учимся быть соавторами: каждый говорит что-то своим голосом на общую тему. Задача культуры – строить модель, которая реализуется потом во всех областях, включая экономику, производство. Так всегда было.

Е.Д.: А советский период? Вы полагаете, и он жил «старой моделью»: элита и прочие?

А.Б.: Да! Взгляните хоть на 1930-е, хоть на 1970-е. Модель была классическая: есть элита – она строит мир. Все остальные исполняют указания. Конечно, элиты были

разные: поэт и царь, управленцы и оборонщики. Но та и другая не подчинялись законам, которые для не-элиты написаны. Никому нельзя за границу – а Рихтеру можно. А что такое элита? Люди, которые лучше других олицетворяют ценности, которые в этом обществе приняты. В 1990-х мы слишком просто пришли к мысли, что новая элита – это богатый. И тот, кто может не подчиняться закону. То есть это все осталось от совка. Эта модель уже не работает. Главная революция, которая произошла в XX веке, – реабилитация обыкновенного человека.

Е.Д.: Обыкновенного человека во всей его простоте?

А.Б.: Да! Именно благодаря этому на западе быстро шел научно-технический прогресс. У нас в стране тоже существовали технологии сотовой связи. Только рассчитанные на трех человек: секретарь обкома и два генерала. А кому они еще нужны? Никому! У нас были компьютерные технологии: помните «Понедельник начинается в субботу»? Какие у них громадные машины! Потому что нужны для великой задачи строительства коммунизма. Но если только элита пользуется техническим прогрессом, не может развиваться массовое производство. Ведь в чем был переворот Стива Джобса? Он сказал простую вещь: компьютер нужен каждому. Домохозяйке тоже. Оказалось: он прав. И это перевернуло повседневность: появились ноутбуки, айпэды, сотовые... Кстати: то, что делается в одном экземпляре, очень дорого. А в массовом – нет. То, что продается миллиардам людей, – удешевляется.

Я слушаю по радио умнейших современников. Но они никак не уйдут от идеи, что только сложные люди двигают жизнь, могут создавать великое, двигать прогресс и науку. Ну, невозможно вернуться в 1970-е, когда академическая интеллигенция высаживала двери на концертах Шнитке и Губайдулиной, и элита вела всех прочих вперед.

Никому в голову не приходит спросить: почему Стив Джобс обожал поп-рок? Западные новаторы воспитаны на попсе. Я не уверен, знают ли они Бетховена. Или для них это собачка из фильма?

Я думаю, что без взаимодействия всех со всеми ничего не изменится. И модель эта сейчас созревает в театре. А что заложено в культуре, потом работает бессознательно, как рефлекс. Вот собственно говоря, что русский театр сегодня делает и почему композитору так важно быть там. Соавторствовать. Спектакль создает взаимодействие людей – и дальнейшее взаимодействие их труда с публикой. Надеешься на какую-то новую модель: работой в театре. И вся моя надежда, – что идея сотворчества в театре породит верное представление о том, как строить жизнь.

Е.Д.: Вы вновь работаете с Валерием Фокиным. И вновь в «Современнике»: над «Швейком» с молодыми актерами. Война кажется вам «темой нашего времени»?

А.Б.: «Швейка» выбрал Валерий Фокин. Это нестрашный, даже смешной рассказ о войне. Ужас часто прячется в смехе, прикрывается бытом. Но, конечно, это тема времени.

Е.Д.: О «наших правителях, которые не могут даже вообразить войну, в отличие от великих европейских стариков, которые свои войны прошли в юности, видели свой народ голодным и под огнем, и потому боялись развязать новые войны», мне говорил недавно директор театра Иво ван Хове *Toneelgroep Amsterdam* Воутер ван Рансбек. Говорили в Москве, когда спектакль Люка Персеваля «Год рака» приезжал на фестиваль «Сезон Станиславского». Я подумала: если молодого европейского интеллектуала тревожат такие мысли, – что-то вправду висит над нами... Весьма тревожное.

А.Б.: Это и происходит по всему миру: мы перестали бояться войны. Потому-то она и вспыхивает...И еще: мы живем в мире, в котором нет границ – ни культурных, ни иных. А модели взаимодействия

тоже нет. Реальность опередила. Мы живем среди Других – в мире, где все переплетено: экономикой, дорогами, интернетом. В мире, где у Других тоже есть своя правда. А в чем она? Мы не хотим думать... Политкорректность... над ней смеются, но это единственная попытка приручить людей к существованию других. И так ярко, так театрално видно иногда напряжение между общинами. В Нью-Йорке я смотрел, как идет чернокожий человек по улице, ест на ходу из пластиковой тарелки – и вдруг с диким криком бросает тарелку вверх, со всеми объедками. Все рассыпается – а люди идут мимо. Вежливо, не замечая его, словно так и надо. За этим – такое напряжение. Такое взаимоотношение... Не представить: можно только почувствовать, живя там.

Е.Д.: Я знаю, что Вы преподаете и ведете мастер-классы в Нью-Йорке...

А.Б.: Осенью я буду делать там спектакль. Вторая версия «Реквиема для Анны Политковской» – десять лет спустя. Месяц репетиций и пять представлений в оперном зале на тысячу мест. Одно из них – 7 октября, в день гибели Анны. Ставит тот же режиссер, она же художник, автор гигантских кукол – Эми Тромпетер. Первую версию мы играли в храме: он был протестантский, орган католический, а песнопения – из православного обряда. Все вместе. И в этот храм входил Дьявол. Эми пригласила профессионального акробата на ходулях. Он мог на ходулях прыгать, падать. Ну, виртуоз. Куклы, вытянув свои гигантские руки, поднимали под своды церкви душу Анны. А душа Анны – маленькая такая куколка. На контрасте размеров, объемов очень многое строится. Но придется переделывать. В первой версии Дьявол пел. Теперь, я понял, он будет читать рэп. Спектакль об Анне не был политическим – и не будет. Там совсем иной жанр: посмертные хождения души. У нас это никто не ставил. Почему – не понимаю.

Е.Д.: Это Фишер Центр?

А.Б.: Удивительное место. После 11 сентября 2001 года – интеллигенция Нью-Йорка начала переселяться с Манхэттена в окрестные леса. Скупали и перестраивали целые деревеньки. И вот: маленькая деревня, с одной улицей, состоящей из выставочных залов. Сплошь художники живут. Выставочные залы, выставочные залы – и один винный магазин. Все! А неподалеку выстроили огромный комплекс. Несколько залов: там можно ставить и драму, и оперу, и проводить симфонические концерты. Но все это в лесу. Заповедном. Однажды я шел туда на репетицию через лес по дорожке – и на меня выскочил волк. Я впервые в жизни видел глаза волка, который смотрит на тебя, как на обед. Совершенно прозрачный взгляд. Вдруг шум за спиной, подъезжает полицейский... Волк задумчиво посмотрел на нас двоих. Развернулся и ушел. Медленно. Трогать зверей там нельзя, конечно. Охотиться тем более. Зайцы, лисы вокруг концертного зала бегают. Сурикатов – стаи. И вот осенью идет Фишеровский фестиваль. Съезжается вся интеллигенция Нью-Йорка. Я там выступал однажды: у меня был «Диалог с Юрием Норштейном о гоголевской “Шинели”». Сказали перед началом: в зале пять Нобелевских лауреатов. Я подумал: «Какой ужас!»

Е.Д.: О недавних проектах... Какая революционная песня – лейтмотив вашей партитуры к «Маскараду» Валерия Фокина в Александринском театре?

А.Б.: «Вы жертвою пали...», конечно. Русская революция началась с похорон. 25 февраля 1917 года прошла генеральная репетиция «Маскарада» Мейерхольда. Люди, цвет Серебряного века вышли из Александринского театра, а на мостах стреляют. Русская революция началась с похорон Нины. С похоронного марша она началась. Это вообще наш сюжет: от горя, от тоски, от обиды начинается наступление. Агрессия не может проявляться из ничего, без обиды. Я делал мастер-класс с американцами и объяснял им природу русской

революции. Сначала – есть униженный, обиженный. Он восстает. Если не будет этого чувства потери, утраты, безнадёги – у нас не возникнет подъема. В точке спада начинается подъем.

У нас революция начинается с похоронного марша. А уж потом – «Мы свой, мы новый мир построим...». Только так. Иначе и быть не может.

Е.Д.: Главные музыканты вашей жизни – Татьяна Гринденко, Гидон Кремер, Марк Пекарский?

А.Б.: Вы забыли самого главного: Людмилу Бакши. С нее все началось – и долгое время она была единственным исполнителем. Больше никому не хотелось это петь и играть. К исполнителям позднейшим я бы добавил *Les Percussions de Strasbourg*, валторниста Аркадия Шиклопера, тубиста Джонатана Сасса.

Я вообще не умею писать музыку для скрипок и виолончелей. Я пишу для людей – «для Гидона», «для Тани Гринденко» и так далее. Это театральное мышление. У меня есть пьеса, которая называется «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки». И никто другой это сыграть не должен. Поэтому же я не в состоянии писать в стол. Это бессмысленно. Все делается для живого исполнителя, который сейчас должен прожить это вместе со мной, и что-то свое внести.

Е.Д.: А ваши главные режиссеры?

А.Б.: Конечно – Валерий Фокин, с которым я начинал. Для меня музыкальный театр начался с «Сидур-мистерии» в 1992-м. А Хайнер Геббельс свой первый спектакль в этом жанре «Черным по белому» поставил только через четыре года... С Хайнером Геббельсом я не работал, но он на меня очень сильно влияет. Может быть, более как художник и режиссер – хотя он замечательный композитор. Я всегда ощущаю его присутствие.

Е.Д.: Мне, начиная с блистательного «Нумера в гостинице города NN», казалось, что в вашей музыке симфонические

инструменты, этнические, скрипы-шорохи в доме, грохот трамвая, «жизни мышья беготня» – равноправны.

А.Б.: Абсолютно. Кама Гинкас – еще один очень важный человек моей жизни – пригласил меня читать курс лекций его студентам-режиссерам. Я спросил: «Чем отличается музыка от шума»? В старину думали, что для музыки нужно все исключительно прекрасное. Не просто скрипка – а Страдивари. Не просто голос – а Аделина Патти. Но весь XX век художники доказывали, что можно играть на чем угодно. Даже на овощах музыку исполняли. Любой звук становится музыкой, когда превращается в интонацию. В осмысленное сообщение, эмоционально окрашенное. Своя кошка подает вам сигнал, а чужие орут. Это и есть интонация... Музыка состоит из интонаций, то есть эмоциональных сообщений. Музыка есть поток интонаций, организованных драматургически. Вот и все! Это невидимый театр, где взаимодействуют живые интонации.

Конечно, многое зависит от культуры. Потому что, например, для индийцев, воспитанных на традиционной культуре, оркестровая музыка Моцарта – невыносимый хаос. А играя на традиционных таблах (барабанах), индеец слышит унтертоны, обертоны – и общается с небом. То есть – интонация еще должна быть культурно обусловлена. Это тоже нужно понимать.

Классическое искусство было построено вокруг человека и вечности. А современное искусство длится столько, сколько длится спектакль. Это игра, в которой мы создаем что-то прекрасное. Оно умрет быстро, и без наших усилий не восстановится.

Искусство, возможно, модель сборки мира из хаоса. Я не верю в гармонию, которую диктует оркестру дирижер. Гармония рождается между нами, усилием здесь и сейчас.



PRO RHETORICA

ОТ ПРАКТИКИ К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

Отметим исследовательские координаты монографии Сергея Дмитриевича Черкасского «Мастерство актера. Станиславский. Болеславский. Страсберг» (СПб, РГИСИ, 2016): географическая широта, историческая глубина, научная основательность. Объем труда велик – почти 70 печатных листов, серьезные приложения в виде списков постановок и сочинений Болеславского и Страсберга, указателей имен и произведений литературы, театра, кино. Представлены сотни иллюстраций. Новая книга – расширенное и углубленное изложение диссертации «Режиссерско-педагогическая деятельность Р.В. Болеславского и Л.Страсберга 1920-х–1950-х годов как опыт развития системы Станиславского» (2012) – посвящена искусству актера, тому, как понимать и как воспитывать артистов. Отражение практики в теории.



Товстоногов сожалел, что у Станиславского не хватило времени поставить на научные ноги режиссуру, потому что все свои силы он посвятил изучению труда актера и формированию законов его существо-

вания на сцене. Монография Черкасского показывает, что и завершенное, казалось бы, учение на практике претерпевает значительные метаморфозы. И точка в нем не может быть поставлена.

Монография Черкасского носит объединительный характер. Театр – предполагает автор монографии – един, законы его развития едины, и искать нужно то, что создает цельную картину движения мирового театра.

Новые методики, старые, отодвинутые в сторону учения, реконструкции побочных ветвей системы Станиславского – проблемы для театроведения актуальные. Ученые, разумеется, не проходили мимо. Станиславский, Первая студия МХТ, Михаил Чехов, Ли Страсберг – наиболее популярные персонажи отечественных и иностранных книг по истории и теории театра. Но изучались эти темы локально, в границах определенной страны и временного отрезка. Кроме того, XX век интересовался режиссурой больше, чем актерским искусством. Актеры часто становились предметом научного внимания в связи с тем или иным театральным направлением.

В монографии вычерчена сквозная линия истории учения Станиславского и его последователей. На обложке книги три портрета – Станиславский, Болеславский, Страсберг. Их лица словно символизируют Россию, Европу, Соединенные Штаты. Важнейшим звеном истории, вернее, фигурой, связующей времена и пространства, становится Ричард Болеславский. Актер, режиссер, педагог, теоретик, экспериментатор, – именно он становится проводником в обширном мире (море!) монографии. Тут можно говорить именно об образе Болеславского (хотя существенен научный подход – биография, анализ ролей и спектаклей, педагогики, оценка вклада в практику и теорию театра). Черкасский не преувеличивает масштаб этой личности, он объективен. Европейскую и американскую половины жизни Болеславского рассматривает как становление мастера в меняющихся условиях. Также и Ли Страсберг предстает на страницах монографии полноправным участником всемирного движения к театральной правде. Да и сам Станиславский, на котором, выражаясь фигурально, не осталось живого места, тоже предстает – благодаря новым данным о связи с учением Йогов и психоанализом – в несколько ином свете. Может возникнуть вопрос: кто он, этот Станиславский? Тот человек, который обратился в последние годы к действию (породившему метод действенного анализа и метод физических действий), или тот, что работал этюдами? Черкасский склоняется к тому, что К.С. просто не успел соединить все части Системы в единое целое.

И все же именно она – своеобразная Библия театра (не случайно пишется с большой буквы) становится подлинным героем книги. Рассмотрены не только составляющие Системы, но также ее толкования и способы изложения, возникающие при этом идеологические искажения, периоды взлета и падения внимания к ней, особенности разных изданий и технические накладки редактуры, имеющиеся переводы.



Обложка книги «Надежда» на Моховой – 100 лет спустя. Опыт реконструкции театральной педагогики Первой студии МХТ»

В изложении Черкасского бытование Системы – от замысла создателя до понимания учениками и последователями – предельно драматично.

В монографии с подлинно научной достоверностью рассмотрены разные элементы актерской психотехники.

В том числе – этюд. Начиная с середины XX века, он поставлен практиками в центр внимания, хотя суждения о нем кардинально расходятся. Как один из элементов работы актера над ролью, как полноценный элемент системы этюд появился у К.С. В первостепенный инструмент действенного анализа его выдвинула М.О. Кнебель. Н.В. Демидов разработал на его основе технику воспитания актеров, которая подхвачена разными театральными школами и нередко противопоставляется Системе. З.Я. Корогодский и В.М. Фильштинский

весь процесс режиссирования строили и строят с помощью этюда. Считается, что так работал А.В. Эфрос, что на этюдный метод опирается и Л.А. Додин, ученик Б.В. Зона, приверженца Системы. Он, как и Г.А. Товстоногов, был уверен, что этюд – только вспомогательное средство, применимое в отдельных случаях. Черкасский в своей книге рассказывает об этом методе в театральной истории XX века, собирая и обобщая аргументы, как «за», так и «против».

Черкасский – исследователь, вникающий в ход процесса – разбирает творческие конфликты между Вахтанговым и Болеславским; между Стеллой Адлер и Страсбергом, между двумя ветвями американского репертуарного театра XX века Гилд и Групп (*Guild Theatre u Group Theatre*); а также противоречия режиссерских и педагогических установок. Черкасский не выказывает личных предпочтений. Кажется, что его цель – примирить то, что кажется непримиримым. Исследование Черкасского обращено на столетие назад, но, следуя за рассказчиком, мы входим в обстоятельства прошлого как в современность.

Автор постигает Систему не только по многочисленным источникам, но также через собственную педагогическую деятельность. Как практик он пользуется плодами своего интеллектуального труда – организует процесс обучения в петербургской Академии (РГИСИ) по заветам Первой студии и включает в репертуар «Гибель “Надежды”», «Месяц в деревне», «Сверчок на печи». Спектакли показывают почти одновременно с выходом монографии.

Такого в театральной педагогике еще не было. Проверить, в какой мере реконструированная версия соответствует источнику, зрители не могут, но важен сам факт подобных «уроков истории» в мастерской Черкасского.

Труднее и интереснее всего было поставить «Гибель “Надежды”». Эпическое по сути «полотно» игралось на Малой сцене Академии. Сценография из мелко- и

крупноячеистых сетей и морских канатов живописно «драпировала» вечный «черный кабинет» малой сцены, ее колонн и камина словно и в помине не было (в этом преображении участвовали студенты Академии художеств. О подобном сотрудничестве начинающих театральных специалистов мечтал Товстоногов).

Молодые актеры играли по жизненной правде. Они вживались и переживали. Каждая роль этого спектакля заслуживает упоминания – все проработаны и в пластике, и в интонациях. И в памяти, знании.

Значим ансамбль и в «Сверчке на печи» Чарльза Диккенса. В свое время поэтический опус Первой студии в режиссуре Леопольда Сулержицкого и Бориса Сушкевича, с легендарными ролями Михаила Чехова (Калев) и Евгения Вахтангова (Текльтон), своей целительной простотой должен был утишить мир 1914 года, потрясенный ужасом мировой войны. Современным студентам более всего удалась вольная гротескная игра. Что до утешительства, оно совершенно не в чести у нашего времени. Поэтому сентиментальность студентами Черкасского изображалась снисходительно и иронично.

«Месяц в деревне» Тургенева (еще одно послание от Первой студии) они увидели в совершенно неожиданном жанре – водевиля. Оказалось, что пьеса прекрасно себя в нем чувствует. Строгий психологический рисунок уступил место озорному представлению.

Сейчас Черкасский – профессор, доктор искусствоведения, активный пользователь истории театра, им самим прочитанной, – набрал новый курс. И принципы обучения, максимально сближенного с историей, наверняка перейдут к его новым ученикам.

Елена Горфункель

КНИГА КАК ПОРТРЕТ АВТОРА

АЛЛА МИХАЙЛОВА «СЛОВА ПРО КАРТИНКИ».

М.: ГЦТМ ИМЕНИ А.А. БАХРУШИНА; ИЗДАТЕЛЬСТВО «NAVONA», 2015



Издательство «Navona» и ГЦТМ им. А.А. Бахрушина выпустили «Слова про картинки» – сборник статей Аллы Александровны Михайловой, критика, историка, теоретика отечественной сценографии, создателя журнала «Сцена». Своеобразную летопись сценографических исканий последней четверти XX – первого десятилетия XXI века. Образец вдумчивой глубокой профессиональной критики. Издание посмертное. И выглядит заключительным аккордом богатой и достойной творческой биографии.

Казалось, в жизни А.А. Михайловой случайностей нет, что она сама управляет обстоятельствами, подчиняя их своей воле. А ее было предостаточно. Занимать не было нужды. Характер имела мужской. В профессии и жизни неизменно руководствовалась правилами чести. Обладала даром корпоративности, свойственным скорее сценографам, чем театроведам. Пестовала молодых, привлекая к работе в журнале.

«Обучаем» – «необучаем» – слова из ее лексикона и обозначают меру приятия человека. Учительство свое она тщательно скрывала, маскируя шуткой. Никогда не преподавала, отчего потеряли сразу три цеха: театроведческий, к которому принадлежала, сценографический, выбранный для «проживания» во второй половине профессиональной жизни, и режиссерский, obligatory ей защитой и пониманием в «номенклатурный» период биографии.

К предмету своего исследования – сценографии – относилась крайне серьезно, не допуская никакой приблизительности. Расспрашивала художников о главном и частностях с равным интересом. За то и уважали. Как и за то, что на бумаге выражала не себя, а замысел и пути его воплощения.

В замечательной вступительной статье И.П. Уварова пишет о «снайперской точности»¹ Михайловой. «Говорила, будто читала текст, уже отредактированный и отпечатанный. Умно. Точно. Ничего лишнего»². И в этом нет преувеличения. Статьи не уступали устному жанру.

Любимым ее жанром, мне кажется, был портрет. Что бы она ни писала – это всегда портреты: художника, выставки, фестиваля, театра. С уходом Михайловой в журнале «Сцена» исчезла придуманная ею рубрика «Сценография спектакля». Некому стало писать.

Алла Александровна вошла в сценографическую критику сложившейся личностью, с биографией, административным опытом и с добрым именем, что обычно находится в неразрешимом противоречии,

оставив позади успешную деловую «карьеру». Ничего не завоевывала и не нащупывала. Знала, где и с кем хочет быть. В ту театральную эпоху ее решение было оптимально. В театре было интересно. С его художниками и того более. Она выбрала сценографию и сценографов. Создала с В.С. Глаголевой журнал «Сцена», руководили им вместе почти двадцать пять лет, ни разу не поссорившись, а устав от издательской каторги (добывания денег, административных и творческих хлопот), нашли преемника и передали ему журнал.

Д.В. Родионов, ныне главный редактор «Сцены», директор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, и выступил инициатором издания этой книги, в редакционную коллегию вошли достойные и близкие автору люди: Н.Ф. Макарова, Е.Л. Михайлова, А.В. Оганесян, И.П. Уварова.

Сборник собрали из статей, опубликованных в журнале «Сцена», что на первый взгляд кажется абсолютно логичным. Исключения минимальны: три материала из журнала «Театр», по одному из сборника «Вопросы театра», «Петербургского театрального журнала», газет: «Культура», «Экран и сцена», «Первое сентября». Кое-что из авторского архива, в том числе размышления о сборнике собственных статей, его содержании, структуре, названии «Слова про картинку». Составители приняли их как заветание.

Долгие годы Михайлова писала книгу об Эдуарде Кочергине и Большом драматическом театре, времени и процессах, наблюдателем и участником которых была, все ждали, а она так и не закончила. Возможно из-за присущего ей творческого максимализма, хотя перфекционистской не была. Могла выпустить статью, полную публицистического жара, глубоких мыслей, верных наблюдений, точных прогнозов, но литературно не отточенную, потому что требовал момент, и не было времени на шлифовку. Пером владела замечательно. Сборник – тому подтверждение. Мне кажется, что и придумала она его

в компенсацию той ненаписанной книги, на которую уже не оставалось сил.

Художественным эталоном для нее было творчество Давида Боровского. Ему посвящены самые точные и проникновенные главы творчества. Статья в книге «Давид Боровский» (М.: АРТ, 2002) – высший пилотаж критической мысли, не оценочной, не субъективной, а базирующейся на прочном научном фундаменте.

Ближе и понятней других оказался Лидер. Наверное, потому и написала о нем существенно меньше, чем о других своих «любимцах». Но одна из лучших статей сборника – рецензия на его книгу «Театр для себя». Названа, как всегда у Михайловой, точно: «Послание от Лидера». Это «послание» она долгие годы разгадывала в пластике работ художника, выглядывала в сценографии его спектаклей, напряженно выслушивала в редких публичных выступлениях и частых доверительных беседах с собой. Тщательно составленная Т.И. Круковской библиография включает двести тринадцать наименований: монографии о художниках и теоретические исследования, вступительные статьи в каталоги и альбомы, публикации в книгах, сборниках, словарях, энциклопедиях, материалы в изданиях по искусству сценографии. Обширная составительская работа. Из двухсот тринадцати работ – сто восемьдесят семь в периодической печати: рецензии на выставки, спектакли, книги; портреты, эссе, проблемные и дискуссионные статьи, интервью, всевозможные другие материалы. Насколько репрезентативен сборник, состоящий из сорока журнальных статей, тридцать шесть из которых были опубликованы в журнале «Сцена»? Можно ли соединить обращенную в вечность книгу (а это сверхзадача любого посмертного издания) с форматом материалов из малополосного периодического издания, многие из которых написаны по случаю, вызваны к жизни редакционной политикой, требованиями момента, сиюминутной

актуальностью? Оказывается, можно, если автор Михайлова. Тогда выбор героев и событий не случаен, и, даже если явление не пережило своего времени, метод критика выведет его за пределы частного случая, обнаружит типическое в единичном.

Трудно удержаться от вопроса: как бы сама А.А. отнеслась к факту посмертного издания? Пафоса она не любила, к носителям его относилась с неизменным подозрением. Правда задаче увековечения памяти и сама отдала дань: альбом «Художники Мейерхольда», мемуары подруги, легендарной заведующей литературной частью театра «Современник» Л. Котовой³, статьи, посвященные бесконечно дорогим: Давиду Боровскому, Даниилу Лидеру.

В первой половине своей исследовательской жизни Алла Александровна писала важные труды, разбиралась с теоретическими проблемами, например, с «художественным образом», во второй, отказавшись от философствований, устремилась к лаконизму и емкости мысли и формы изложения.

В открывающей сборник статье «Как это началось» Михайлова пишет: «С теорией еще немного поиграла в книге “Сценография: теория и опыт” (1991). Поиграла и поняла, что теоретизировать скучно, а опыт, т.е. реальные работы художников куда интереснее. Опыт этот хрупок и беззащитен перед временем, и если могу что-то сделать полезное, то это зафиксировать опыт в слове»⁴. Посчитала это своим долгом. Создала «Галерею сценографов конца XX – начала XXI века» с портретами Д. Боровского и Э. Кочергина, С. Бархина и В. Левенталья, О. Шейнциса и С. Бенедиктова, обозначенных в ее записных книжках, как: ДЛБ, ЭСК, СМБ, ВЯЛ, ОАШ, СББ. Но это не единственные «генералы» портретной галереи. Рядом с ними Т. Сельвинская и А. Боровский, И. Сутьянов и Р. Габриадзе, Н. Бахвалова и С. Якунин, Х. Оболенская и другие, множество имен, объединенных ее интересом, тем, что являлись Художни-

ками. Она любила талант в самых разных его проявлениях. В статье, посвященной замечательному дагестанскому художнику Ибрагиму Сутьянову, Михайлова приводит определение «художника», данное Г. Крэгом: «Это человек, который запечатлевает больше того, что видит»⁵. Крэг и Мейерхольд – две неизменные вертикали, постоянно существовавшие в ее сознании.

Культурная память Михайловой подсказывает ей всегда неожиданные определения и точные ассоциации. В «Трех сестрах» В. Левенталья – О. Ефремова во МХАТе: «Равнодушная Природа и черная пустота ... соединились в какое-то странное единство. “Черный квадрат” Малевича и живописное панно Головина в одной раме?!»⁶ И далее: «И если живопись Левенталья совсем не похожа на живопись Головина, то Дом вполне обоснованно заставляет вспомнить первого художника “Трех сестер” В.А. Симова»⁷. Она предполагает: «Левенталь хотел этих ассоциаций, хотел оживить “культурную память” нынешних артистов МХАТ и нынешних его зрителей. Как хотел этого и Давид Боровский, делая в 70-е годы “Иванова” с О. Ефремовым на этой же сцене. И это удалось обоим»⁸. Реминисценции обнаруживает и в «Вишневом саде» Д. Боровского – А. Шапиро в том же МХАТе.

Локально окрашенные плоскости чистом десять в спектакле современного художника напоминают ей о спектакле Вс. Мейерхольда – В. Шестакова 1923 года в Театре Революции. Одна из самых блестящих статей сборника – «Три тени в одной квартире» посвящена В.Э. Мейерхольду и В.В. Дмитриеву.

«Мейерхольд и художники» занимают особое место в ее творчестве. Так называется альбом⁹, в создании которого она приняла активное участие. Увековечение ее памяти ГЦТМ закономерно начал с переиздания этой важнейшей работы Михайловой. В одноименном новом альбоме появились биографии художников, составленные М. Липатовой и В. Семеновским, новые

публикации и статьи, более высокое качество полиграфии, на которое в 1995 году не могла рассчитывать Алла Александровна.

Из архива автора составители извлекли несколько замечательных материалов. Среди них и набросок выступления на конференции Академии художеств, посвященной 140-летию К.А. Коровина «Традиции классической живописной декорации. Перспективы на будущее». Он называется «О живописной декорации» и содержит характеристики разных этапов развития, осмысление современного ее состояния. В работах Юрия Устинова Михайлова видит «свободу манипулирования источниками, их “гостевой статус”», отмечая, что они «уже из эпохи постмодернизма». В скобках оговаривает: «употребляю этот термин за неимением более подходящего и четкого». И далее: «каждый его задник можно рассматривать как концепт». Спрашивает: «чем создается живопись на сцене сегодня?». И отвечает на примере «Дамы с камелиями»: «светом цветным на этих плоскостях Левенталь пишет свою живопись – пятнами, мазками или окрашивает их в нужные ему цвета – красный, золотистый, серый и т.п., чем создается нужная и разная атмосфера»¹⁰.

Сценография у нее одухотворена, показана в развитии и движении. В «Трех сестрах» В. Левенталья – О. Ефремова цвет стен «меняется от акта к акту, меняет свое местоположение обжитая, несколько разноперая, но стилистически точная мебель; вещи к которым привыкли, среди которых тепло и славно жить». Поведение дома Прозоровых, который «кружил по сцене, словно в каком-то медленном танце», она объясняет «сложными манипуляциями с участием лебедек» и тем, что он «смещен к краю поворотного круга, оттого его движение асимметрично и странно». Замечает, что «и не дом это вовсе, а образ Дома, представляет который всего одна стенка, поворачивающаяся то лицом, то изнанкой. Лицо – экстерьер, изнанка – интерьер»¹¹. Исследовательский метод Михайловой неизменно предполагает выявление

стержня решения. Например, в «Трех сестрах» «жизнь идет не только у самой стены», но и «выплескивается в центр планшета», в черную пустоту, «постоянно присутствие которой – закон этого спектакля. Как и постоянное присутствие “вечной красы” Природы»¹². Ее в спектакле воплощают живописные панно, строгим каре охватывающие сцену, «три огромные многослойные плоскости, уходящие под колосники, но не касающиеся планшета»¹³.

Трудно описать техническое решение, чтобы было ясно и не скучно. Ей это удается. Она никогда не ограничивается только литературными образами. Внимание к сценической технике и технологии – органическая черта ее метода.

Выступления Михайловой запомнились. Интонация, пластика, облик (прическа, костюм, точнее артистическое пренебрежение ими) участвовали в кладке слов.

Об одном из педагогов ГИТИСа, где училась после войны, сказала: «Он читал скучно»¹⁴. Это звучало приговором. Сама говорила ярко, афористично, убедительно, суммируя впечатления и обобщая, делая выводы и прогнозы. Последние сбывались. В сборнике, составленном из материалов 1995, 1997, 1999, 2001–2011 годов, а вышедшем в 2015-ом, это очевидно.

Насколько этот сборник статей – портрет самой А.А. Михайловой? Вот что интересно. Можно вопрос расширить: каждая ли исследовательская и критическая работа – портретна. Н.Я. Берковский утверждал, что творения П. Корнеля и Ж. Расина не содержат никакой информации об их авторах, а произведения романтиков, напротив, глубоко автобиографичны. Среди шедевров искусствоведческой литературы есть замечательные портреты исследователей, например, «Профили» Абрама Эфроса или «Татлин. Против кубизма» Н. Пунина.

Михайлова, на мой взгляд, принадлежит к «романтикам».

Составители выбрали хронологический принцип размещения материала, не

тематический и не жанровый (рецензии на спектакли, портреты, проблемные статьи и т.д.). У него есть свои бесспорные достоинства и преимущества: получился дневник разнообразной и насыщенной жизни критика. Но есть и недостатки. Они кроются в композиции книги, помешавшей сложиться портрету автора. В книге много материалов, до сих пор вызывающих зрительское волнение, есть и другие, доказывающие, что искусство театра быстротечно и редко переживает свое время. Кое-что можно было опустить. А материалы, посвященные московским «итогами сезона», отечественной и мировой сценографии, наоборот, собрать вместе. Выстраивание драматургии сборника, видимо, не входило в задачу составителей, учитывавших риски излишне активного отношения к материалу. Но А.А. Михайлова была человеком смелым. Исследуя сценографию, делала акцент на композиции. В ее статьях всегда был хребет, позвоночник, на котором держалось строение художественного образа. В работах своих героев она неизменно отмечала начала и концы, справедливо считая их важнейшими точками в композиции целого. Финалы «Чайки» О. Шейнциса, «Трех сестер» В. Левенталья, «Вишневых садов» Д. Лидера и Х. Оболенской описаны блестящие. Она и сама умела выстраивать материал, выходя в кульминации на код.

Один из самых пронзительных материалов сборника – «Свекровь кошку бьет – невестке знак подает». Рефлексия человека, оказавшегося в ситуации травли близкого и не сумевшего ему помочь, размышление и покаяние, память о муже, оперном режиссере Льве Михайлове, и запрете его постановки «Пиковая дама», приведшей к смерти. Травле, как оказалось, послужившей репетицией следующей – Г. Рождественского и Ю. Любимова с их «Пиковой». Другой замечательный материал – «Порядочность как эстетическая категория» – посвящен другу, Юрию Рыбакову. Эта грустная ностальгическая

нота в конце книги – недостающий штрих к портрету А.А. Михайловой.

Заканчивается книга текстами из записных книжек, датированными 1988–2011 годами. Одна из записей сделана 8 ноября 1998 г. после четырехчасовой встречи с Сергеем Бархиным: «Спектакли умирают. Здесь сошлись на том, что задача критики – оставлять его описание, образ в слове, чтобы читатель увидел его»¹⁵. Не менее афористична запись 27 апреля 2002 года: «А может быть, так? Ремесленник – это тот, кто умеет, кто может хорошо сделать. Художник – это тот, кому есть что сказать и кто умеет это выразить»¹⁶.

Любовь Овэс

1 Ирина Уварова. Через узкие двери метафоры // Алла Михайлова. Слова про картинки. М.: ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Издательство NAVONA, 2015. С. 6.

2 Там же. С. 8.

3 Завершила проект А.В. Оганесян.

4 Алла Михайлова. Как это началось // Алла Михайлова. Слова про картинки. С. 21.

5 Алла Михайлова. СОЗЕРЦАНИЕ. Выставка Ибрагима-Халила Сурьянова. Галерея Союза театральных деятелей России. Москва. Апрель 2006 года // Алла Михайлова. Слова про картинки. С. 144.

6 Алла Михайлова. «Три сестры». Постановка Олега Ефремова. Художник Валерий Левенталь. Свет Дамир Исмаилов. МХАТ им. А.П. Чехова. Премьера 25 февраля 1997 года // Алла Михайлова. Слова про картинки. С. 43.

7 Там же. С. 43–44.

8 Там же. С. 44.

9 Мейерхольд и художники / Концепция издания и вступительная статья А.А. Михайловой. Составители А.А. Михайлова, Л.М. Данилова, Н.П. Макарова, О.В. Мичасова, Н.М. Зайцева. М.: Галарт, 1995.

10 Алла Михайлова. О живописной декорации // Алла Михайлова. Слова про картинки. С. 57.

11 Алла Михайлова. «Три сестры» // Алла Михайлова. Слова про картинки. С. 44.

12 Там же.

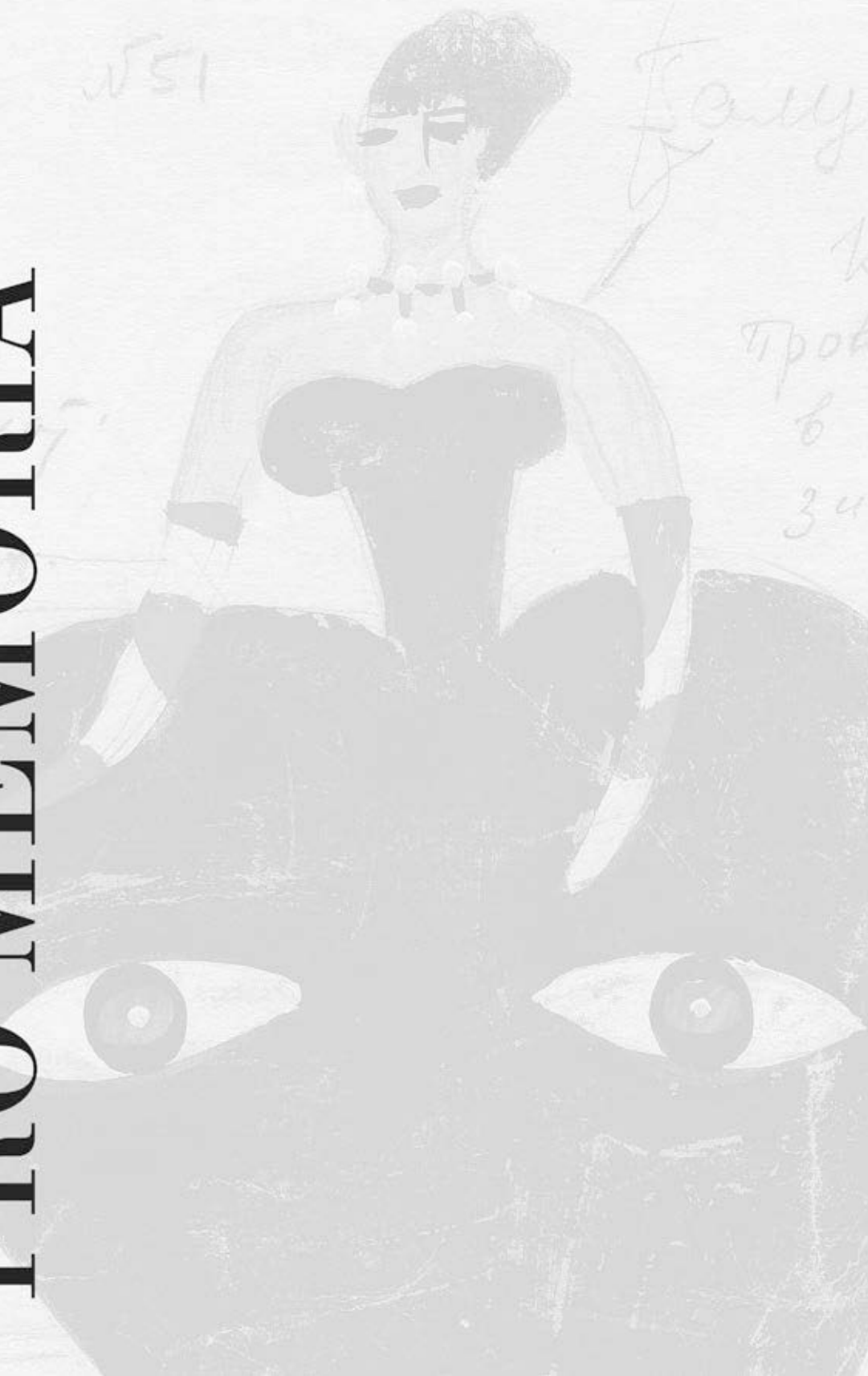
13 Там же. С. 43.

14 Из личной беседы с автором рецензии.

15 Алла Михайлова. Из записных книжек Аллы Александровны Михайловой // Алла Михайлова. Слова про картинки. С. 238.

16 Там же. С. 241.

PRO MEMORIA



Наталья Вавилина

ПОВОЗКА ФЕСПИСА

*Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Q. Horatius Flaccus. Ars Poetica¹*

*Theatrica dicitur scientia ludorum...
Hugo de Sancto Victore. Didascalicon²*

В 1337–40 годах под руководством Андреа Пизано (ок. 1290–1349) была завершена начатая Джотто работа над барельефами для флорентийской кампанилы – отдельно стоящей колокольни собора Санта-Мария-дель-Фьоре. С трех сторон – восточной, западной и южной – на нижний ярус кампанилы поместили по семь мраморных шестиугольных панелей с барельефами. Второй ярус занимают рельефы в ромбах, также выполненные Пизано и его мастерской.

Особый интерес для нас представляет восточная сторона кампанилы, обращенная к нынешней виа делло Студио, на которой в 1321 году по указу Флорентийской республики открылся первый в городе университет – *Studium Generale*, или Студио, как его именовали флорентинцы. В ромбах второго яруса, в полном соответствии с университетской тематикой, изображены аллегории семи свободных искусств: тривиума (Грамматика, Логика, Риторика) и квадравиума (Геометрия, Арифметика, Музыка, и Астрономия), представляемых традиционно в виде женских фигур и символических атрибутов каждой дисциплины.

На шестиугольных панелях нижнего яруса восточной и южной стороны кампанилы впервые в истории европейского изобразительного искусства представлен иконографический цикл семи ремесленных, прикладных, связанных не с интеллектуальным, а с ручным трудом – искусств.

С южной стороны – Строительство, Медицина, Охота и Сукноделие, с восточной – Навигация, Правосудие (и его персонификация – Геркулес), Земледелие, предположительно Театр, Скульптура, Живопись и Архитектура. Нетрудно заметить, что механических дисциплин на самом деле больше семи, но это не должно удивлять. В отличие от тривиума и квадравиума свободных искусств, классификация прикладных дисциплин постоянно претерпевала обновления, перестановки и уточнения. Например, архитектура заменяла собой сомнительный театр, алхимия спорила за право именоваться механическим искусством с медициной, а скульптура и живопись либо вообще отсутствовали в списке, либо по умолчанию относились к одной и той же категории «создания орудий и обработки материалов»³. В конце концов, для программы панелей флорентийской кампанилы могли быть взяты сразу несколько известных в 1-й половине XIV века классификаций. Таким образом, никого из почитаемых во Флоренции теологов не обделили вниманием и, кроме того, представили наиболее широкий спектр прикладных дисциплин, что было важно для города, где ключевую роль играли профессиональные объединения ремесленников – цеха. Геркулес, который в этом ряду возникает, как кажется, не совсем кстати, для Флорентийской республики был не только символом могущества свободной



Андреа Пизано.
Театральное искусство (Феспис).
Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-
дель-Фьоре. Восточная сторона. Мрамор.
1336–1340. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо.
Флоренция

коммуны, но и воплощением социальной справедливости, определяющей цеховое устройство города. На южной стороне кампанилы в роли такого обобщающего персонажа выступает крылатый Дедал – покровитель людей искусства, ремесленников и изобретателей⁴.

Сама по себе тема труда как совершенствования человека и христианина не была новой для Средневековья. Формула *ora et labora* («молись и трудись») полнее всего воплощена на западной стороне: от Адама и Евы, возделывающих сад после изгнания из Рая, до библейских Иувала, «отца всех играющих на гуслях и свирели» (Быт. 4:21) и Тубал-Каина, «который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт. 4:22). Несомненно, что и сама классификация механических искусств, возникшая уже в XII веке, следовала не только за аристотелевским разделением дисциплин, принятом схоластами, но и за многовековой христианской энциклопедической традицией. Тем не менее, семь «механических» персонификаций выражают принципиально новое положение прикладных искусств в христианском мире, основанное не только на идее

духовного самосовершенствования человека, но и на его конкретной профессиональной специализации.

Для нас в этом списке благородных ремесел важнейшим, как нетрудно догадаться, оказывается самое спорное и беспокойное – в самом деле, никто так не ломал копья из-за Сукноделия или Сельского хозяйства – *Arstheatrica*, аллегорически представленного на восточной стороне кампанилы Джотто.

Theatrica в современной науке

Первым на чрезвычайно редкую, даже уникальную⁵ для треченто аллегорическую театральную фигуру обратил внимание Раймонд ванн Марле (1887–1936), связав барельефы флорентийской кампанилы с классификацией *artes mechanicae* Винсента из Бове (*Speculumdoctrinale*, XI, 92)⁶.

Владислав Татаркевич (1886–1980), положив начало научной дискуссии, рассмотрел судьбу «theatrica»⁷ в европейской схоластической традиции с XII по XVII век. Татаркевич отмечал, что сам термин и его исходная форма «*theatricus*» крайне редко встречались в латинских классических и раннесредневековых текстах, являясь, скорее всего, латинизированной формой греческого *θεατρικός* («театральный»). В значении же «*ars theatrica*» («театральное искусство») это определение впервые возникает лишь около 1130 года в энциклопедическом трактате Гуго Сен-Викторского «Дидаскаликон» (*Didascalicon*, II, 27). По мнению Татаркевича, за исключением работ Гуго, Винсента из Бове и Святого Бонавентуры, термин практически не использовался в эпоху позднего Средневековья. Лишь после длительного перерыва «*ars theatrica*» обнаруживается в энциклопедическом трактате 1496 года «Жемчужина философии» (*Margarita philosophica*) картезианца Грегора Рейша (1467–1525) и в трактате

Анджело Полициано «Панепистемон» (*Panepistemon*), опубликованном в 1498 году – в посмертном венецианском издании полного собрания сочинений поэта⁸.

Нэнси Хоув впервые указала на появление термина «*theatrica*», именно в значении профессиональной деятельности и отдельной механической дисциплины, в Третьей книге «Инвективы против врачей» (1353 год) Франческо Петрарки⁹. Замечание тем более ценное, что Петрарка являлся младшим современником Андреа Пизано, а значит можно с уверенностью говорить, что и в XIV веке категория театрального искусства была включена в легитимный и широко известный круг механических дисциплин.

Глендинг Олсон, подробно развивая тему, начатую в статьях Татаркевича и Хоув, приводит обширный ряд документальных свидетельств, подтверждающих, что *theatrica* никогда – и тем более в эпоху позднего Средневековья – не исчезала из цикла механических искусств. Некоторая скандальность термина, как водится, служила ему своеобразной рекламой, вызывая дискуссии и борьбу прямо противоположных мнений: от яростного отрицания и проклятий до сдержанного приятия и, наконец, полной легитимности, основанной на идее *пользы и удовольствия*, столь необходимых человеку для *отдыха* в его повседневных трудах. По Олсону, именно «полезность», в ее буквальном – медицинском, оздоровительном и очистительном – смысле, долгое время являлась основным критерием, позволяющим признать законность исполнительских искусств там, где они формально были осуждены и забыты¹⁰.

Средневековая теология и античный театр

Театр как таковой никогда не был исключен из круга проблем, обсуждаемых христианами мыслителями, и всегда, пусть даже и с отрицательным знаком, оставался связующим звеном между античной и

христианской мыслью¹¹. При этом мы тщетно стали бы искать в средневековых трактатах прямых параллелей между современной им литургической драмой и дохристианским театром¹².

Возможно, это парадоксальное молчание красноречиво свидетельствует о прямо противоположном: связь между средневековыми и античными театральными формами вполне осознавалась, но замалчивалась, поскольку театр как перформативное искусство был исключен из числа явлений, допущенных в сферу христианской жизни. Нелишним будет вспомнить, что отношение церкви и христианского общества к театру, по сути, не менялось на протяжении многих столетий со времен Тертуллиана (ок. 155 – ок. 240), сказавшего: «*Если я войду в Капитолий или Серапей для жертвоприношений и молитв, то изменю Богу, точно так же, как если войду в цирк или театр в качестве зрителя*»¹³.

Более того, театр физически исчез, превратившись в лучшем случае в загадочные руины, а в худшем, как это произошло, например, во Флоренции, практически бесследно растворившись в живом организме средневекового города. Античная драматургия, хотя и не всегда воспринималась с должным почтением средневековой теологией, во многих случаях становилась предметом изучения – исключительно как текст, предназначенный для чтения, или образец риторического красноречия. Связь между драматургией как литературным текстом и театром как местом для зрелищ оказалась насильственно разорванной. По распространенной теории, именно восстановление этой связи, произошедшее не ранее конца XV века, можно считать возрождением театра и началом его нового существования в современном контексте.

Нежелание открыто сравнивать театральные практики христианской и языческой эпохи отнюдь не означало, что любой параллелизм считался невозможным. Напротив, театр, амфитеатр и цирк нередко



Андреа Пизано. Скульптура (Фидий).
Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор.
1336-1340. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция

использовались христианскими авторами в качестве образов и метафор, придающих сравнениям особую остроту и наглядность.

При всем предубеждении против римских зрелищ в целом использование их в аллегорическом ключе вынуждало христианских авторов к четкой дифференциации. Театр можно было сравнить с бесстыдным лупанарием и укорять его в развращении нравов, но ему нельзя было предъявить те же обвинения, что и амфитеатру, который стал символом мученической смерти и кровавых развлечений. Цирк при всей его опасной суетности вызывал живой интерес у пишущих – гонки колесниц, состязания, в этом было столько же захватывающего, сколько и грешного, а сама идея агона и заслуженной награды победителю не казалась чуждой христианству. Нетрудно заметить, что римский театр заметно уступал в эффективности амфитеатру и цирку – проблема, которую прекрасно можно проиллюстрировать с помощью современной кинопродукции, подсчитав соотношение фильмов о греческом и римском театре и блокбастеров, где речь идет о гонках колесниц, гладиаторских боях и прочих римских зрелищах,

предназначенных для цирковых арен и амфитеатров.

Тертулиан одним из первых использует впечатляющую аллегорию циркового состязания, грозным окриком направляя заблудшего христианина на верный путь: «Вот твои колесничные гонки: по этой дороге ты должен мчаться, считая мгновения и пройденные круги <...> под знаменем Бога <...> стремясь к славной пальме мученичества»¹⁴. Сравнение жестокое, но вместе с тем завораживающее своей трагической красотой: в зрелищности метафор с Тертулианом мало кто мог сравниться.

Исидор Севильский (ок. 570–636) посвятил 18-й том своего 20-томного труда «Этимологии» (*Etymologiae*) описанию и толкованию терминов войны и публичных игр («*De bello et ludis*») – само сочетание недвусмысленно указывает на то, что главной темой этого раздела, куда включен и театр как профессиональный институт, являются агон, состязание, борьба. Исидор составил столь подробный реестр всевозможных исполнительских искусств и спортивных состязаний античности, что им по сей день можно пользоваться в качестве справочного материала. Отличное знакомство с предметом, тем не менее, не сделало его более доброжелательным и терпимым по отношению к театру, который он считает не только воплощением человеческих пороков, но и порождением демонов, торжеством и творением дьявола. Христианин ни под каким видом не может быть причастен к «*бесстыдству театров, жестокости амфитеатров, дикости цирковой арены и разнузданности игрниц*» (XVIII, 59)¹⁵. Выше (XVIII, 16) Исидор делает небольшую оговорку, в перспективе дополненную множеством других разрешительных уступок, мелких поправок и едва заметных лазеек: «*Зрелища, полагаю, – общее наименование для развлечений, которые порочны не сами по себе, но из-за того, что в них представлено...*»¹⁶. Остается, как можно под-

вывести их из зоны запрета. Впрочем, путь этот и для церкви, и для театра оказался долгим, мучительным, полным взаимных укоров и трагического непонимания.

Вслед за Исидором Севильским (*Etymologiae*, XVIII, 42), чей авторитет на протяжении многих веков оставался непререкаемым для всех, кто так или иначе касался темы античного театра и смежных с ним искусств, Рабан Мавр (ок. 780 – 856) в трактате «О вселенной» (*De Universo*, XX, 36) традиционно уподобляет все римские зрелища бесстыдному лупанарию, но сам приводит и принципиально иное, мистическое, по его словам, сравнение. Театр и амфитеатр, где христиане подвергаются истязаниям и насмешкам, представляют собой образ мира, погрязшего во зле. По словам апостола Павла: «Ибо я думаю, что нам, последним посланникам, Бог судил быть как бы приговоренными к смерти, потому что мы сделали позорищем для мира, для Ангелов и человеков» (1 Кор. 4, 9)¹⁷. «Мы сделали позорищем» («*spectaculum sumus facti*») означает, что христианам, подобно участникам кровавых зрелищ, предстоит публично принять мученическую смерть. Так же метафорически Рабан толкует и понятие агона (*De Universo*, XX, 26. «*De generibus agonum*»). Христианину, словно атлету на арене, следует победить в состязании и тогда, по словам апостола (1 Кор. 24–25), наградой ему будет венец «нетленный», а судьей, арбитром агона, станет сам Господь¹⁸.

Еще более мощный аллегорический образ, хотя и вызвавший яростную критику, создает Амаларий из Меца (780 – ок. 850). В «Книге о богослужении» (*Liber Officialiis*) он впервые говорит о мессе, как об аллегорическом отражении событий священной истории, уподобляя священника-целебранта Христу в той же степени, как вино и хлеб Причастия подобны телу и крови Христовой: «*Таинства должны быть подобны тому, ради чего они совершаются. Так иерей подобен Христу, так*

и хлеб с вином подобны телу Христову»¹⁹. Кроме того, Амаларий продолжает важнейшую тему «Христа как атлета»²⁰, чей мученический венец, одновременно является и венком победителя состязания.

Полемизируя с опасными, на его взгляд, тезисами Амалария, архиепископ лионский Агобард (ок. 769 – 840) в «Книге об исправлении антифонария» (*Liber de correctione antiphonarii*) возмущен тем, что «в церкви театральные мелодии слышны и песнопения» («*in Ecclesia theatrales moduli audiantur cantica*»), и призывает «воспевать Господа не голосом, но сердцем» («*Deo non voce, sed corde cantandum*»); а также не «делать из дома Господня театральные подмостков» («*de domo Deis cenam fecere populorum*»)²¹.

Отрицательный параллелизм – действенный прием, который, однако, чреват эффектом «обратного пламени», поскольку всякое симметричное сравнение может быть зеркально перевернуто.

Нечто похожее на такое зеркальное отражение идей Агобарда мы можем увидеть в трактате «Драгоценность души» (*Gemma Animae*, около 1100 года) Гонория Августодунского (ок. 1070 – ок. 1140). В главе «О трагедиях» он аллегорически сравнивает священника с трагиком, а здание церкви с театром. При этом свое отношение к современному ему театральным формам Гонорий в другом своем знаменитом трактате «Светильник» (*Elucidarium*, II, 18) сводит к абсолютному отрицанию: «Есть ли надежда на спасение у жонглеров? – Никакой, ибо всем помыслом своим они слуги сатанинские»²².

Можно заметить, что театр средневековыми мыслителями в большей степени воспринимается как носитель определенной идеологии или социальный институт, и в меньшей – как место, предназначенное для зрелищ.

Однако совершенно очевидно, что образ этот, все более уходящий в прошлое и стертый, продолжал тревожить и умы, и воображение христианских авторов.

Arstheatica и классификация механических дисциплин

Блаженный Августин (354–430) в «Граде Божиим» (*Decivitate Dei*, XXII, 24) перечисляет виды деятельности, связанные с прикладными умениями. В ряду земледелия, мореплавания, скульптуры, живописи, охоты, медицины, кулинарии, а также интеллектуальных «украшений» смертной жизни, таких как поэзия, инструментальная музыка и наблюдение за небесными светилами, оказывается театр, с которым Блаженного Августина – как можно судить по его «Исповеди» (III, 2)²³ – связывали длительные, сложные и изначально не враждебные личные отношения: «... до какого удивительного и изумительного производства одежд и построек дошла человеческая изобретательность, каких успехов достигла она в земледелии и мореплавании; <...> в разнообразии статуй и картин; что удивительно для зрителей и невероятного для слушателей постаралась понадевать в театрах <...>»²⁴.

Процитированный отрывок вовсе не исчерпывает отношения Августина к театру, который он именовал не иначе как «душевной язвой и заразой», тем более что и сам некогда был подвержен ее воздействию. Однако и Августин, и вслед за ним Исидор Севильский, и другие отцы и учителя Церкви, осуждая, отрекаясь и запрещая, подробно рассматривали все виды и формы существования античного театра и смежных с ним перформативных и спортивных дисциплин. При всем желании нельзя было сделать вид, что такой спорной сферы деятельности не существует.

В ранней схоластике, с ее поистине маниакальной, но вместе с тем крайне полезной страстью к упорядочиванию и классификации, театр обретает не только имя, но легитимное, хотя и спорное, место в иерархии практических дисциплин.

Впервые классификацию механических искусств составил около 1130 года

Гуго Сен-Викторский (ок. 1096–1141), включив в нее и театральное искусство (*Didascalicon*, II, 21–28)²⁵. Он же, в подражание тривиуму и квадриуму свободных искусств, разделил механические дисциплины на внешние и внутренние. К внешним относились сукноделие, изготовление орудий (все работы по дереву, камню и металлу, оружейное дело) и навигация. К внутренним – земледелие, охота, медицина и театр – *theatrica* (Таб. 1):

«Театральным искусством называется устройство игрищ в театре, куда народ обычно сходил, чтобы повеселиться. <...> Помимо театра, игры устраивались также в атриях, гимнасиях, цирках, на аренах, а также на пиришествах и в храмах. В театре представляли действия, читая тексты или играя, или исполняя песни, или [в персонажах, или в масках, или в личинах – пер. мой. Н.В.]»²⁶. В атриях водили хороводы и плясали. В гимнасиях состязались в борьбе. В цирках состязались в беге либо устраивали бега на лошадях и колесницах. На аренах бывали кулачные бои. На пиришествах играли на ударных и музыкальных инструментах, пели песни и веселились. В храмах во время праздников пели хвалу богам»²⁷.

Слово *theatrica* Гуго использует как обобщающий метонимический термин, включая в него отнюдь не только театральные представления, но также любые виды, как сейчас бы сказали, исполнительских искусств, к которым в его классификации примыкают различные спортивные состязания и религиозные (поскольку речь идет об античности – языческие) ритуалы.

По мнению Гуго, игры в древности относились к приличным и дозволенным действиям (*inter legitimas actiones con numerabant*), потому что «благодаря умеренным движениям в теле поддерживается природный жар, а радость укрепляет тело»²⁸. Наука развлечений, как мы видим из этого пассажа, совсем не случайно оказалась по соседству с медициной²⁹. Целительные и очистительные свойства приписывались

театру и в древности – достаточно вспомнить учение Аристотеля о катарсисе или привести в пример лечебный комплекс в Эпидавре, включающий и театр, и святилище Асклепия. Гуго, впрочем, рассуждает в практическом ключе, подчеркивая физическую и психологическую пользу, которую *theatrica* может принести телу. Если в описательной части, говоря о различной типологии исполнительских искусств как о реалиях античной истории, он неизменно использует прошедшее время, то, резюмируя, незаметно переходит в настоящее, поскольку в оздоровительном контексте *scientia ludorum* может оказаться полезной его современникам не меньше, чем древним, включавшим это искусство в число дозволенных.

Винсент из Бове (ок. 1190 – ок. 1264) в «Зерцале науки» (*Speculum doctrinale*, XI, 92. *De arte theatrica*) копирует список механических искусств из «Дидакаликона» Гуго, заменив медицину алхимией. Театральное дело в его иерархии сохраняет за собой седьмое, последнее в ряду других прикладных дисциплин, место, но утрачивает связь с медициной, способную оправдать его полезность и, следовательно, легитимность.

Радульф де Лонго Кампо (1150/60 – ок. 1215) подчеркивает не столько физическое, сколько психологическое удовольствие и радость («*laetitia*»), не интересуясь спортивной составляющей седьмого искусства³⁰.

Святой Бонавентура (1218–1274) в трактате «О возвращении наук к богословию» (*Reductio atrium in theologiam*), законченном около 1257 года, полностью заимствует у Гуго Сен-Викторского список механических искусств, ничего в нем не меняя и предупредительно ссылаясь на первоисточник. Однако он дает собственное определение «науке развлечений», более глубоко и подробно толкуя неразрывно связанные с ней понятия «пользы» и «удовольствия»:

«Каждое механическое искусство дает либо утешение, либо удобство; избавляет

либо от печали, либо от недовольства, приносит либо пользу, либо удовольствие. Как сказал знаменитый Гораций: «Или стремится поэт к услаждению, или же к пользе»³¹. <...> Театральное искусство дает утешение и удовольствие, поскольку это наука развлечений, которая включает в себя всякий род развлечений, таких как пение, инструментальная музыка, создание образов и движения тела. <...> Это единственное искусство в своем роде»³².

Определение Бонавентуры ближе всего к современному пониманию исполнительского искусства: спортивные состязания и ритуальные действия не помещены им в общий список. При этом он отмечает очевидную исключительность *arstheatica*, никак ее не поясняя, но и не осуждая.

Иоанн Дакийский в предваряющем «Сумму Грамматики» (*Summa Grammaticae*) «Разделении искусств» (*Divisio scientie*) 1280 года, напротив, сводит большую часть «театрики» к спортивным развлечениям и состязаниям, но вспоминает о драматической поэзии (*carmen*) – трагедии и комедии, включив ее в подраздел музыки.

«Единственное в своем роде искусство» все же чересчур выделялось на фоне других механических дисциплин.

Было бы странно, если при общем предвзятом и враждебном отношении христианской доктрины к театру, никто не попытался избавиться от него, исключив из общего списка. Так и произошло, когда Роберт Килуордби (ок. 1215–1279), доминиканец и с 1272 года архиепископ Кентерберийский, в трактате «О происхождении наук» (*De ortu scientiarum*), написанном около 1250 года, решительно изгнал театр из механических искусств, заменив его медициной и добавив к поредевшему списку архитектуру³³. Ссылаясь на «Этимологии» (XVIII, 59) Исидора Севильского, Килуордби подводит итог: «Я не вижу в католической церкви места для театрального искусства, напротив, им скорее следует гнущаться и с ним бороться»³⁴.

Доминиканец Ремиджо Джиролами (1247–1319) – флорентинец из обеспеченной и уважаемой семьи, принадлежавшей к *popolo grasso*, ученик Фомы Аквинского, возможно, учитель Данте Алигьери и, что для нас особенно важно, один из возможных составителей концептуальной программы для кампанилы Джотто, – в своем энциклопедическом труде «О разделении искусств» (*Divisio scientie*) также исключает театральное искусство из числа механических дисциплин, отдавая вакантное место архитектуре. Однако в позднейшем трактате «Против мнимых учителей церкви» (*Contra falsos ecclesie professors*) Ремиджо уже более благосклонно относится к театральному делу и возвращает его в иерархию механических искусств, переименовав из сомнительного *theatrica* в более общее *ludicra*: «*Qualite rin ecclesia invenitur theatrica sub vocabulo 'ludicra'*»³⁵. Ремиджо, таким образом, не реабилитирует «скомпрометировавший» себя театр, но легитимирует понятие *ludus* – игры, развлечения, состязания. Весьма к месту он пересказывает известную легенду об Иоанне Евангелисте и юноше, охотившемся за куропаткой: когда святой Иоанн насмешливо спросил юношу, почему тот держит тетиву лука ослабленной, юноша объяснил, что, если постоянно и чрезмерно натягивать тетиву, лук сломается. «Так и человек, – замечает евангелист, – из-за своей хрупкости был бы неспособен к размышлению, если бы, упорствуя сверх меры в своей непреклонности, не уступал порой собственной хрупкости»³⁶.

Текст Священного Писания также служит для Ремиджо подтверждением того, что приличные развлечения, *ludi*, вполне можно себе позволить доброму христианину. Ведь и в Книге Притчей Соломоновых мы читаем: «*Cumeo ero cuncta componens, et delecta bar persingulos dies ludens corameo, omni tempore ludens in orbe terrarum, et deliciae meacesse cum filiis hominum*» – «тогда я [премудрость] была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь

пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Притч. 8, 30–31).

Ремиджо избавляется от термина *theatrica*, с удовольствием при этом обыгрывая понятие *ludus* и корень «люд» как таковой, в том числе в своей проповеди, посвященной святому Людовика, где он не хуже языческого Плавта, насмешливо рифмовавшего в «Вакхидах» «*ludus*» и «*Lydus*»³⁷, жонглирует созвучными словами. Несомненно, в выборе термина Ремиджо следует за своим любимым учителем Фомой Аквинским (1225–1274), чей знаменитый пассаж из «Суммы теологии» надолго стал, пусть не всемогущей (не все безоговорочно признавали авторитет доминиканского доктора), но все же охранной грамотой для будущего профессионального театра: «*Игра необходима человеку для отдохновения, и ради занятий, служащих к отдохновению рода человеческого, могут быть установлены дозволенные художества. Потому и ремесло актера, имеющее целью доставлять человеку увеселение, само по себе дозволено, и те, кто его отправляет, не находятся в состоянии греха, коль скоро они при этом соблюдают меру...*» (*Summa theologiae*, II, 168; 3)³⁸.

Сам Фома здесь вторит своему наставнику Альберту Великому (1200–1280), также не видевшему ничего дурного в умеренных увеселениях и приличных играх. Такое дружное одобрение игры и развлечения как полезного и легитимного средства для отдыха души и тела не могло не иметь под собой некой общей основы, способной противостоять столь же общепринятому предубеждению против театрального искусства. Такая авторитетная основа была – переведенная в 1247 году францисканцем Робертом Гроссетестом «Никомахова этика» Аристотеля, где речь идет о добродетелях и, в частности, об умении придерживаться допустимых в обществе развлечений и шуток (II, 7 и IV, 8): «*Те же, кто развлекаются пристойно, прозываются остроумными*

(*eytrapeloi*), т. е. людьми как бы проворными (*eytropoi*), потому что такая подвижность, кажется, принадлежит нраву, и, как о делах судят по движению, так и о нравах»³⁹.

Эвтрапелия (*εὐτραπέλια*) – добродетель остроумия. Таким образом, изящные шутки, в том числе и театральные, комедийные, а также смех, вызванный ими, считались не просто допустимыми в обществе, но прямо-таки добродетельными⁴⁰. По мнению Глендинга Олсона, именно это допущение, позаимствованное из «Никомаховой Этики», позволило *ars theatrica* в конце XIII века заметно укрепить свои позиции. Широта охвата дисциплин, входящих в обобщающую их науку развлечений, и авторские симпатии менялись в зависимости от классификации. Так, доминиканец Иоанн Сан-Джминьянский ограничил театральное искусство лишь *ars histrionic* и *ars musica* – исполнительскими искусствами, а францисканец Иоанн Галенский советовал проповеднику, когда тот увидит «*laborantes in theatrica*» – замечательное сочетание! – следить лишь за тем, чтобы выступление работников театрального искусства не наносило урона общественной нравственности и не было слишком разнузданным⁴¹.

На исходе XIII века меняется сам принцип организации механических дисциплин, во многом под воздействием арабской философии и позаимствованного у нее неоплатонического учения, а также нового развития аристотелевских идей⁴². Разделение наук на практические и теоретические привело к появлению прикладной математики, науки о механизмах (*scientia de ingeniis*), куда входили всевозможные механические и оптические устройства – о ней нельзя не вспомнить, разбирая устройство сложных театральных механизмов – *ingegni*, которые использовались во флорентийских священных представлениях XV века.

Тогда же, в самом конце дученто, во Флоренции складывается иерархическое разделение профессиональных цехов на три группы: старшие, средние и младшие

(Таб. 2). Расцвет флорентийской Коммуны, не будь она, как всякий прекрасный цветок, подвержена губительным внешним воздействиям и болезням, был связан с постоянной экспансией: политической, экономической, военной, но и культурной. Годы кровавых распрей, изгнание из Флоренции белых гвельфов (среди них – Данте и родители Франческо Петрарки), наконец, чума 1348 года – грандиозный трагический фон, на котором судьба термина *theatrica* не кажется столь уж важной.

Тем не менее, нет ничего более прочного и долговечного, чем схоластическая классификация, прошедшая через многовековую редактуру и приобретающая благодаря этому незыблемый статус.

Франческо Петрарка, первый гуманист и младший современник Пизано, в Третьей книге «Инвективы против врача»⁴³ (1353) обрушивается с оглушительной критикой не только на медицину, что было бы вполне объяснимо, но и, неожиданно, на подвернувшийся ему под руку театр, вернее – *ars theatrica*. Сообщая своему оппоненту-врачу, что медицина относится к механическим, то есть прикладным и «низменным» искусствам, Петрарка использует в ее адрес уничижительное «*fex*», что в лучшем случае можно перевести как «осадок» или «отстой», а в худшем – «отбросы» или даже «нечистоты»: «*Ты и есть осадок ремесленных искусств. <...> Ты в самом низу: лежишь на дне; это и есть место осадков. Перечти ремесленные искусства: ниже себя не увидишь никого, кроме театрального ремесла!*»⁴⁴

Как видим, ниже *theatrica* падать уже некуда. Это даже не *fex*, это самое дно.

Врач, имя которого истории осталось неизвестным – возможно, благодаря слаженной корпоративной поддержке медицинскому цеху, – посмел в своем ответном послании на предыдущую, вторую по счету, инвективу Петрарки усомниться в высоком предназначении, а также в «пользе и нужности» поэзии. В результате он не только выслушал суровую отповедь и остроумные

оскорбления, но и вынужденно приобщился к научной стороне вопроса. Привлекая в союзники «сиятельнейшего» Платона, Августина и Боэция, Петрарка презрительно поясняет, что отнюдь не все поэты, но лишь причастные к «лицедейским игрищам», то есть к низменному театральному ремеслу, могут называться недостойными.

«...в последнем ряду поэтов стоят те, кого называют лицедеями (scaenicos) и к кому относятся слова Боэция и все справедливые упреки поэзии. Их сами поэты презирают. Кто они и каковы, объяснил Платон в своем "Государстве", приговаривая их к изгнанию из города; чтобы было ясно, что он имел в виду не всех поэтов, а только лицедеев, слушаем, как рассуждение Платона излагает Августин: причина в том, говорит он, что Платон считал театральные игрища "недостойными величия и благодати богов", обличая в том же многих современных ему поэтов такого рода; обычно ведь и бывает, что дурного всегда много <...> Когда у них Гомер, когда у нас Вергилий или другие светочи опускались до лицедейских игрищ? Поистине никогда»⁴⁵.

Петрарка в своем презрении к низменной практической пользе толкует X Книгу «Государства» Платона не совсем точно, даже предвзято. Как полагают, он здесь в большей степени опирается на доступный ему пересказ Блаженного Августина, нежели на первоисточник. По счастью, текст «Государства» не был знаком и его оппоненту, потому что именно в X Книге (599с) Платон, нелестно отзываясь о подражательном искусстве в целом, поэтах в частности, и трагических поэтах в особенности, весьма кстати вспоминает о врачах – в контексте, который вряд ли бы устроил автора инвективы *Contra medicum*: «...существует ли на свете предание, чтобы хоть один из поэтов – древних или же новых – вернул кому-то здоровье, как это делал Асклепий, или чтобы поэт оставил по себе учеников по части врачевания, какими были потомки Асклепия?»⁴⁶.

Осторожно заметим, что и термин «польза», примитивное понимание которого оппонентом вызывает справедливое возмущение Петрарки, в платоновском «Государстве» (X. 605с; 607b-e; 608a) трактуется скорее не в пользу поэзии как таковой, а не только ее драматической ветви⁴⁷.

Весной 1351 года, ровно за два года до написания «Инвектив против врача», Джованни Боккаччо от имени Флорентийской коммуны приглашал Петрарку, находившегося тогда в Падуе, возглавить кафедру флорентийского Студии. Если бы поэт не предпочел этому лестному и беспрецедентно выгодному предложению службу у миланского архиепископа Джованни Висконти, тирана и злейшего врага флорентийской республики, он, направляясь на лекции, каждый раз проходил бы мимо кампанилы Джотто с барельефами двух столь мало ценимых им механических дисциплин: «Медицины» и «Театра».

Очевидно, что и в этом Петрарка расходился со своей исторической родиной. «Никакая необходимость не прибавит вам цены, никакая необходимость не выведет из числа ремесленников»⁴⁸, – обличительная фраза из «Инвективы против врача» вряд ли пришлась по вкусу абсолютному большинству жителей тогдашней республиканской Флоренции, ибо именно ремесленные цеха, *Arti maggiori* и *Arti minori* определяли не только политическую и экономическую, но – в огромной, если не в абсолютной, степени – культурную и творческую жизнь города во всех ее проявлениях.

Насмешки Петрарки над «*artes mechanicae*» почти через два с половиной столетия, как в зеркале, отразятся в шекспировских «*rude mechanicals*» из «Сна в летнюю ночь». Неотесанные ремесленники – плотник, столяр, медник, ткач, портной, а также починщик кузнечных мехов, взявшиеся всем на потеху за постановку «Пирама и Фисбы», – представители двух важнейших механических искусств: *armature* (обработки материалов, производства орудий

труда и оружия) и *lanificium* (сукноделия). Их профессиональная принадлежность сама по себе могла вдоволь повеселить придворную публику, но ни обычным горожанам, ни сыну перчаточника Уильяму Шекспиру, ни, например, пасынку каменщика Бену Джонсону не пристало так открыто смеяться над честными тружениками. А все же ремесленники уморительно смешны – как всякие горе-любители. Театр в шекспировские времена официально не обладал статусом профессионального цеха, но, без сомнения, себя таковым ощущал и так себя позиционировал в обществе. Именно за бесцеремонное посягательство на *ars theatrica* Шекспир наказывает своих «mechanicals»: только за то, что они самовольно решили присвоить «игру» и «науку развлечений», им не принадлежавшие.

Тот факт, что для *ars theatrica* нашлось место на кампаниле в тречентистской Флоренции, трудно переоценить. Это, по сути, первое, пусть формальное, включение исполнительского искусства в актуальный контекст: не как объекта энциклопедических штудий и теологических осуждений, но как признанного, хотя и последнего в предложенной иерархии, ремесла.

В эпоху кватроченто от него не отказывается и флорентийский архиепископ доминиканец Антонин Пьероцци, будущий святой Антонин Флорентийский, создатель и куратор юношеских религиозных братств, а также один из идеологов священных представлений. В «Сумме теологии», завершенной около 1440 года, святой Антонин приводит подробный реестр дисциплин, входящих в *theatrica* и, что само по себе интересно, *пытается* дать описание здания античного театра: «*Театральное искусство содержит игры различных родов: гимнастические, или состязательные, или цирковые, или сценические, или гладиаторские. <...> Сцена находится внутри театра – наподобие дома на улице, с подмостками, где выступают комические и трагические актеры, представляют пантомимы гистри-*

оны и мимы; гладиаторы устраивают бои в амфитеатре»⁴⁹.

Коль скоро мы перешли на территорию кватроченто и гуманистов-профессионалов, послушаем Анджело Полициано, который в энциклопедическом трактате «Панепистемон» (*Panepistemon*), опубликованном посмертно в 1498 году в его полном собрании сочинений «*Opera omnia*», не только включает античный театр в список механических искусств, но сами эти искусства относит к разряду практического философского знания, куда также входили этика, экономика и политика:⁵⁰ «*Театральное искусство включает сценические, гладиаторские, гимнастические представления и состязания колесниц. К сценическим относятся гипокриты*⁵¹, *комики, мимы, трагики, фимелики*⁵², *плясуны, хирономисты*⁵³. *Сначала различные виды плясок, кордак*⁵⁴, *пляска сатиров, эмелия*⁵⁵. *К этому же роду относят и пирриху. К фимеликам относят кифаредов, кифаристов, флейтистов. Добавьте, если угодно, и хорега. И таковы театральные мастера (ремесленники) прошлого*»⁵⁶. Удивительно подробное и научное по своей стилистике описание свидетельствует о том, что годы гуманистической учености не прошли для Флоренции даром. Театр как ремесло – явление античного прошлого, к которому гуманисты проявляли живейший и всегда плодотворный интерес.

На протяжении столетий *theatrica* упорно не сдавала своих позиций и, несмотря на отсутствие точно обозначенных границ (или благодаря этому), сохраняла свою легитимность и исподволь занимала новые пространства. Кампанिला Джотто – один из примеров тихой экспансии⁵⁷. У большинства исследователей сегодня не вызывает сомнений, что четвертая панель на восточной стороне кампанилы – именно «Театрика», какое бы значение из вышеперечисленных мы не вкладывали в этот термин. Две наиболее убедительные и доказательные версии предлагают толковать аллегорию

либо как цирковое состязание колесниц⁵⁸, либо, – что на первый взгляд кажется невероятным, – как персонификацию Фесписа, «открывателя» греческой трагедии. По сути, рассматривая барельеф, мы решаем, какой элемент *ars theatrica* мы вместе с идеологами треченто принимаем в качестве основного. Агон, состязание, как его определяет Исидор Севильский в «Этимологиях»: «*Quae Latine certamina, Graeci ἀγῶνας vocant*» – «Что на латыни “состязания”, то греки называют “агоном»» (XVIII, 25), или собственно театр в узком понимании и его персонификацию – первого трагика Фесписа, сведения о котором содержатся в широко известной «Науке поэзии» Горация. Обе версии не кажутся фантастическими в контексте *ars theatrica* и его понимания теоретиками треченто.

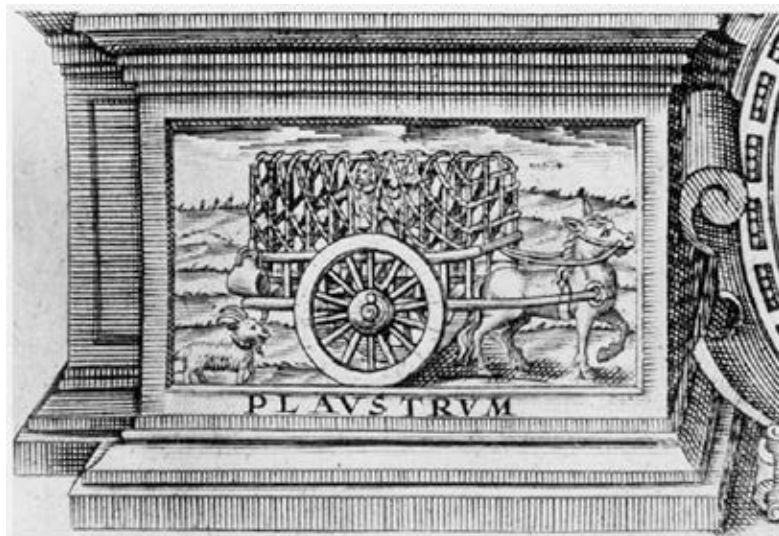
Состязание колесниц

Исидор Севильский в «Этимологиях» (*Isidorus, Etymologiae*, XVIII, 34–36) с большим знанием дела и с явным удовольствием рассуждает о состязаниях колесниц. Он упоминает, ссылаясь на Вергилия (Георгики III, 113–114), легендарного Эрихтония⁵⁹, который первым запряг в колесницу

четверку коней (XVIII, 34), разбирается в таких тонкостях, как постромерно-дышловая упряжка квадриги, впервые использованная Клисфеном Сикионским (XVIII, 35)⁶⁰, а также подробно сообщает, какое символическое значение имеет число лошадей в упряжке (XVIII, 36)⁶¹: квадрига соответствует Солнцу и временам года, пара – Луне и смене дня и ночи, тройка – усопшим и трем возрастам жизни (детству, юности и старости), шестерка – Юпитеру, верховному божеству язычников. Все эти великолепные подробности, которые позднее будут сполна востребованы в барочной живописи и сценографии, крайне далеки от бытовых флорентийских реалий XIVвека, и Андреа Пизано либо не знаком с ними, либо не нуждается в них, просто-душно изображая не двухколесную легкую колесницу (так, как ее, например, показал со всеми подробностями новой «клизфеновой» упряжи греческий вазописец на чернофигурной амфоре 540 г. до н. э.), но основательную тосканскую повозку: четыре невысоких колеса и добротный, сбитый из досок, кузов с надежными металлическими заклепками и, видимо, с откидывающимися бортами, – наглядное доказательство того, с каким уважением скульптор относится к



Кембриджский мастер. Квадрига. Сторона «В» чернофигурной аттической амфоры. Около 540 г. до н. э. Античное собрание. Мюнхен



Ульям Хоул.
Plaustrum. Фрон-
тиспис фоллио Бена
Джонсона. Гравюра.
Деталь. 1616

любому, даже побочному для его сюжета о механических искусствах, ремеслу. Единственное возможное указание на то, что в барельефе Пизано отражено цирковое состязание – развевающийся на ветру короткий плащ возничего и туго натянутые поводья, заставляющие одну из лошадей задрать вверх голову. Но вряд ли здравомыслящий человек рискнет «победителем встать во весь рост на быстрых колесах» и мчаться галопом по неровной каменистой дороге, совершенно не подходящей для гонки колесниц. Даже такой коренастый и крепкий возничий, каким изобразил его Пизано, предпочтет пустить коней шагом.

Можно возразить, что Пизано понятия не имел, как выглядел античный ипподром или цирк, и вряд ли разбирался в греческих и римских колесницах, даже если его ученые современники подробно растолковали их устройство по описаниям Исидора Севильского или другого энциклопедиста. Зато тосканский скульптор наверняка отлично разбирался в современных ему видах упряжи и, без всякого сомнения, видел конные палио, проходившие во Флоренции в честь ее святого покровителя Иоанна Крестителя. Там, правда, были состязания не колесниц, а всадников, для чего улицы города спе-

циально готовили, выравнивая рытвины и засыпая щебнем и песком неровности, – и даже в этом случае среди соревнующихся нередко были жертвы.

Однако не будем уподобляться буквалистам, ищущим недостатки там, где их искать не следует. Как всякая христианская аллегория, барельеф Пизано требует двойного прочтения, и прямой смысл отнюдь не является основным. «*Вот твои колесничные гонки*», – восклицал Тертуллиан, имея в виду земной путь христианина, долг которого – победить и обрести пальмовую ветвь мученичества. Состязание, агон, как аллегория жизни, посвященной служению Богу, как мы помним, вошли в христианскую философию уже в трактатах Тертуллиана и Рабана Мавра. Известность учения Рабана во Флоренции треченто трудно подвергнуть сомнению: Данте выделил ему почетное место во втором круге «Рая» [139], неподалеку от Фомы Аквинского, глубоко почитаемого автором «Божественной комедии».

Повозка Фесписа

Гораций в «Науке поэзии» [275–276] утверждает, что Феспис открыл неизвестный доселе род трагической Камены (Музы) и

возил с собой в повозке⁶² свои трагедии. Их представляли и пели, покрыв лица винным осадком – подобием грима⁶³. Выражение «повозка Фесписа», встречающееся в текстах Нового времени, по крайней мере, с 1-й половины XVII века⁶⁴, со 2-й половины XVIII превращается в расхожую метафору для обозначения странствующей труппы и театра как такового⁶⁵; в XIX фактически становится газетным штампом, чтобы в XX заново обрести поэтический флер в названиях странствующих трупп.

Во Флоренции XIV века «Наука поэзии» входила в обязательную программу для всех изучающих латынь школьников⁶⁶, поэтому теоретически имя Фесписа было знаком большинству горожан из числа прилежных учеников. Однако сложно представить себе, что сочетание «*Thespidis plaustrum*» – «Повозка Фесписа», не являющееся точной цитатой, могло ассоциироваться с безвозвратно, как тогда казалось, исчезнувшим античным театром. Обескураживающая буквальность, с которой Пизано изобразил Фесписа и его повозку, поневоле вынуждает искать какие-либо другие атрибуты театра, зашифрованные в рельефе, тем более что остальные панели с персонификациями свободных и механических искусств без труда поддаются узнаванию. «Скульптура» и «Живопись», в 1348 году перемещенные с восточной на северную сторону кампанилы, отличаются детальным и точным воспроизведением инструментария⁶⁷ скульптора и художника, которые поглощены благородным, несуетным и отлично известным автору барельефа делом. Соблазн обнаружить хотя бы один «театральный» намек в аллегорическом изображении античного театра настолько велик, что некоторым исследователям в конце концов удается разглядеть маску на полустертом лице Фесписа и флейту в его правой руке⁶⁸. Увы, в «Науке поэзии» ничего не говорится о маске на лице основателя трагедии: первенство в этом он уступает Эсхилу⁶⁹. Что же касается «флейты», то напоминающий ее продол-

говатый предмет – на самом деле, прозаическая плеть, которой возница, будь он Феспис или кто-либо иной, погоняет пару лошадей, левой рукой крепко сжимая поводья. Точно такую же треххвостую плеть держит в правой руке дородная Грамматика, расположенная в ромбе над гексагоном. Судя по всему, латинская грамота несладко дается трем ее маленьким ученикам, один из которых трогательно водит пальчиком по странице книги, а указующий перст самой Грамматики предупредительно висит над головами малышей, уместившихся в правом углу ромба. Грамматика совсем не случайно оказалась над Театром. В эпоху позднего средневековья у античной драматургии не осталось иных союзников, кроме этой суровой дисциплины, требующей от своих учеников усидчивости и послушания. Тексты драматических произведений,



Андреа Пизано и мастерская.
Грамматика. Рельеф кампанилы собора
Санта-Мария-дель-Фьоре. Восточная
сторона. Мрамор. 1336. Оригинал в музее
Опера-дель-Дуомо. Флоренция

повторимся, воспринимались именно как тексты, предназначенные для чтения, изъяснения и толкования, но не для игры.

Франческо Петрарка в X эклоге *Laurea occidens* (Лавр увядший) из «*Vicoliticum carmen*» («Буколической песни»), созданной в печальном памятном 1348 году⁷⁰, нарочито и столь искусно зашифровывает в буколическом – «пастушеском» – ключе сведения о персонажах греческой и римской литературы, что смысл многих его поэтических намеков, несмотря на известные комментарии Бенвенуто да Имолы к X эклоге, до сих пор остается темным⁷¹. В числе других греческих поэтов Петрарка вспоминает и Фесписа вместе с его неизменной повозкой [135]: «*Qui nova mactatis one rar et plaustrai iuencis*»⁷² («кто новые повозки наполнил принесенными в жертву тельцами»).

По правде говоря, только благодаря «повозкам» (*plaustra*) и можно догадаться, о ком именно идет здесь речь, поскольку связь между жертвенными бычками (*mactatis iuencis*) и трагедией, изобретенной Фесписом, куда менее очевидна.

Флорентийский канцлер и гуманист Колуччо Салутати (1331–1406) в письме от 2 сентября 1383 года, адресованном своему урбинскому корреспонденту Франческо Бартолини, приводит выдержки из IX поэмы *Ad Felicem* [230–240]⁷³ позднеримского поэта Сидония Аполлинария (ок. 430/431 – 487), где упоминается трагик Феспис⁷⁴: «...Кордова, великая в своих сыновьях, / Из которых один почитает косматого Платона / и тщетно увещивает своего ученика Нерона, / другой же потрясает оркестру Еврипида / И следует за Эсхилом, накрашившим лицо винным осадком, / И за Фесписом, по обыкновению выступавшим с повозок, / – Те, кто ногою, обутой в котурны, топтал подмостки⁷⁵, а после / Прочь зловонного волочил козла⁷⁶: / Третий из сынов Кордовы был тот, кто воспел битву Цезаря, / завоевателя Галлии»⁷⁷.

На первый взгляд, цитата из Сидония, приводимая Салутати, не менее темна, чем

эклога Петрарки, но на самом деле здесь мы имеем дело не с поэтическим шифром, а с банальной фактической ошибкой, которую флорентийский гуманист, всецело доверяя римскому поэту, повторяет и даже пропагандирует как важное текстологическое открытие⁷⁸. Сидоний ошибочно полагал, что уроженец Кордовы Луций Анней Сенека был философом, но не драматургом, а все трагедии были написаны «другим» Сенекой – Марком Энеем Мелой, младшим братом философа и отцом поэта Лукана, «третьего из сынов Кордовы». Лишив Фесписа права называться изобретателем грима, Сидоний все же не посягнул на его «повозки», очевидно, ставшие неотъемлемой частью образа создателя трагедии.

Блестящий знаток греческой литературы Амброджо Траверсари, с 1424 по 1433 год переводивший с греческого на латынь трактат «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» Диогена Лаэртция, вносит свой вклад в продвижение античного театра в целом и Фесписа в частности. В «Жизнеописании Платона» (III. 56) есть знаменитый момент, посвященный греческому театру:

«Как в древней трагедии поначалу вел действие один только хор, потом Феспис ввел одного актера, чтобы дать отдых хору, потом Эсхил – второго, Софокл – третьего, и тогда трагедия достигла своей полноты, – так и философия поначалу знала только один род рассуждения – физический; Сократ ввел второй – этический, а Платон третий – диалектический и тем завершил философию»⁷⁹.

Латинский перевод этого фрагмента, выполненный Траверсари⁸⁰, позволяет с уверенностью считать, что уже в 1-й половине XV века флорентийские гуманисты не только ясно представляли себе вклад отдельных драматургов в развитие греческой трагедии, но проводили параллель между трагедией и философией⁸¹.

Подобное сопоставление было крайне важно для дальнейшего теоретического,



Уильям Хоул.
Фронтиспис фоллио «Трудов» Бена Джонсона. Гравюра. 1616

а затем практического обращения к античной драматургии. Известно, что в выборе латинских текстов для преподавания школьникам старшего возраста и студентам именно в эпоху кватроченто произошел серьезный сдвиг в сторону риторической и политической тематики. «Метаморфозам» Овидия и «Науке поэзии» Горация стали предпочитать Вергилия, риторические и философские трактаты Цицерона, а также сатирические тексты Теренция и Ювенала⁸². Возможно, именно осознаваемая близость античной философии и драматургии стала причиной того, что последняя не оказалась маргинальной в научных штудиях гуманистов и в их педагогической программе.

В «Жизнеописании Солона» (I. 59–60) Диогена Лаэртция есть и другое упоминание Фесписа, которое наверняка не усколь-

знуло от внимания Траверсари: «Феспиду он <Солон>воспретил представлять трагедии, полагая, что притворство пагубно; и когда Писистрат сам себя изранил, Солон сказал: «Это у него от трагедий!»»⁸³. Противостояние Солона и Фесписа – антагонизм идеального политика (при этом, поэта), воплощающего идею справедливого государственного устройства и активной гражданской жизни, и актера-трагика, чье «притворство», пассивное подражание действительности способны извратить саму эту действительность⁸⁴. Гуманистам взгляд поэта-законодателя и государственника Солона, несомненно, был ближе и понятнее, в том числе, с точки зрения развития собственной профессиональной карьеры. Ведь не в лицедеи они, на самом деле, намеревались идти, когда посвящали свою жизнь *studia humanitatis*.

Показательно в этом отношении явление Фесписа в дидактической поэме «Леса» («*Silvae*»), написанной Анджело Полициано⁸⁵ на латыни в 1482–86 годах как учебное пособие для флорентийских студентов. Обзору греческой литературы и драматургии в поэме посвящена книга «Плата кормилице» (*Nutricia*), а непосредственно Феспису в ней уделены обычные две строки [664–665]:

*Auctorem perhibent Thespin, quem justa Solonis / Cura Cothurnatis jussit descendere plaustris*⁸⁶. («Создателем <трагедии> называют Фесписа, которому справедливо обеспокоенный Солон / приказал сойти с трагических повозок»).

Текст Полициано отсылает либо к процитированному выше «Жизнеописанию Солона» Диогена Лаэртция, либо – что более вероятно – к биографии Солона из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, чрезвычайно популярных в эпоху кватроченто: «После представления Солон обратился к нему <Феспису> с вопросом, как не стыдно ему так бессовестно лгать при таком множестве народа. Феспис отвечал, что ничего нет предосудительного в том,

чтобы так говорить и действовать, играя. Тогда Солон сильно ударил палкой по земле и сказал: «Да, теперь мы так хвалим эту игру, она у нас в почете, но скоро мы найдем ее и в договорах»⁸⁷.

Прекратить бессмысленную игру и сойти, наконец, со своей повозки, чтобы «дело делать», жить реальной политической жизнью, быть активным гражданином, не лицедействовать попусту и не переносить в реальный мир опасные иллюзии – это ли не символическое завершение истории странствующего трагика в интерпретации поэта кватроченто? Во 2-й половине XV века умы флорентийских гуманистов всецело занимает иной, буколический по своему характеру, персонаж – поэт, певец, музыкант, оратор, просветитель, подобно святому Франциску умевший проповедовать птицам и диким животным, «полубог» и сын Аполлона – Орфей⁸⁸, рельефное изображение которого, выполненное Лукой делла Роббиа, с 1439 года было размещено на северной стороне кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре и в разное время

толковалось как персонификация поэзии, музыки или риторики.

Однако уже в середине следующего века профессиональные странствующие труппы итальянских актеров воскресят в памяти «повозку Фесписа» как само собой разумеющуюся эмблему театрального искусства.

Феспис возвращается

Кроме барельефа кампанилы Джотто, нам известно еще одно изображение Фесписа – правда, гораздо более позднее, – концептуально столь же тесно связанное с проблемой *ars theatraica*.

Фронтиспис «Трудов» (*Workes*) Бена Джонсона, изданных в 1616 году в Лондоне, украшает гравюра Уильяма Хоула, содержание которой, как полагают, было определено самим драматургом. Аллегория театра здесь предстает в виде триумфальной арки. Ее центральный пролет занимает название книги и имя автора, в левом пролете представлена фигура Трагедии, в правом – Комедии, на карнизе начертана строка [92] из «Науки поэзии» Горация («*Singula quaque locum teneant sortita decentem*»⁸⁹), в медальоне аттика изображено вполне достоверное здание римского театра, по бокам от него расположились сатир со свирелью Пана и пастух с дудкой-шалмеем – представители сатирической драмы, а над ними – венчающая композицию фигура Трагикомедии с фланкирующими ее фигурками Аполлона и Вакха в нишах. Не менее интересные атрибуты театра изображены в основании арки. Справа, под Комедией, показан амфитеатр, названный *visorium*, на арене которого вокруг жертвенника с пылающим огнем отплясывает хор мужчин и женщин, одетых, как справедливо замечает Стивен Оргел, в костюмы эпохи Якова I⁹⁰. Слева, под персонификацией Трагедии, мы видим повозку и запряженного в нее мула, не нуждающегося, судя по его гордому и независимому виду и опущенным поводьям, в управлении, понуканиях и плетке. Феспис, в коротком камзоле, в рубашке



Лука делла Роббиа. Поэзия (Орфей). Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор. 1437–1439. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция

с отложным воротником и без шляпы, держась за канаты, оплетающие открытый каркас повозки, на ходу устраивает представление. Судя по выделываемым коленцам, он исполняет нечто вроде джиги – факт сам по себе не удивительный, если вспомнить «Девятидневное чудо» Уильяма Кемпа, везной 1600 года протанцевавшего джигу всю дорогу от Лондона до Нориджа. В остальном, не зная мы заранее, что перед нами великий трагик, мы, чего доброго, могли бы принять его за мелкого лондонского воришку, подвергнутого наказанию картингом. Однако гравюра Хоула, в отличие от рельефа Пизано, содержит важный намек, позволяющий понять, о ком идет речь. За повозкой семенит привязанный к ней козлик – тот самый жертвенный козел, за которого, по словам Горация, в былые времена «трагедийный поэт <...> состязался в театре». Феспис и здесь находится в нижней части иерархии, хотя на этот раз – сугубо театральной. В данном случае это никоим образом не «дно», а прочное основание, на котором зиждется все сооружение современного Джонсу театра. Подписи *plaustrum* и *visorium*, а не, например, «*Thespis*» и «*Chorus*», свидетельствуют о том, что здесь, как и в случае с рельефом флорентийской кампанилы, определяющим фактором театральной типологии служит именно место, предназначенное для представления, буквально, как в средневековой литургической драме, – *locus deputatus*. Над титулом *Workes* современники Бена Джонсона немало потешались: назвать «трудами» драматические произведения могли лишь крайне самоуверенный и непомерно тщеславный автор. Только истинный поэт, выбравший из пресловутой пары *otium* и *negotium* благословенный *otium*, праздную и вдохновенную жизнь, мог посягать на столь высокую оценку своих трудов, но не драматург – поденщик, которого по его сомнительному ремеслу не принимают ни в один профессиональный цех! Театр, что правда, официально не принадлежал ни к одному из них, но по-прежнему входил в перечень

artes mechanicae. Поэтому автор «Варфоломеевской ярмарки» был во всех отношениях прав, рассматривая труд драматурга как высококвалифицированное и достойное высокой оплаты ремесло – с одной стороны, и в высшей степени свободное и благородное искусство – с другой.

Вместо эпилога: от ремесла к искусству

В 1348 году на восточной стороне флорентийской кампанилы решили сделать входную дверь, в результате чего два рельефа Андреа Пизано – Живопись и Скульптура – были перемещены оттуда на пустую северную сторону, обращенную к еще недостроенному тогда собору Санта-Мария-дель-Фьоре. Сто лет спустя, с 1437 по 1439 год, на северной стороне появились еще пять шестиугольных панелей, выполненных Лукой делла Роббиа.

Мариэлла Карлотти⁹¹, подробно изучавшая программу барельефов кампанилы, замечает, что работы ренессансного скульптора, при всем их художественном совершенстве, утратили концептуальную и эмоциональную связь с барельефами Пизано. По ее мнению, это может означать одно: спустя сто лет никто уже не осознавал глубокого аллегорического смысла, заложенного в программу барельефов XIV века. Для Карлотти это не только идейный, но и духовный разрыв между христианской доктриной прошлого и современным западным миром, отсчет существования которого мы привычно ведем от Флоренции эпохи кватроченто.

Мне, впрочем, кажется, что разлом этот сам по себе не так уж глубок и трагичен, а рельефы Луки делла Роббиа не только не разрывают, а, напротив, восстанавливают едва не утраченную связь времен, соединяя средневековые *artes mechanicae* и ренессансные, уже ощутившие собственную силу и поистине безграничные возможности искусства и науки.



Лука делла Роббиа. Присциан (или Донат), преподающий грамматику.

Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор.

Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо.

Флоренция. 1437–1439

Сюжеты новых панелей на северной стороне иногда действительно копируют аллегории Пизано. Но это копирование, как представляется, вызвано отнюдь не исторической забывчивостью скульптора и его консултантов. Первый же барельеф Делла Роббиа, продолжающий ряд, начатый великолепными Скульптурой и Живописью, – Тубал-Каин. Только на этот раз мы видим вовсе не «ковача всех орудий из меди и железа» и не персонификацию Металлургии. Это его другая, уже не механическая, но сугубо творческая специализация: по легенде Тубал-Каин открыл музыкальную гармонию, постукивая своими молоточками по наковальне⁹². Действительно, персонаж, созданный Лукой делла Роббиа, склонил левое ухо к наковальне и даже слегка приоткрыл рот, как иногда в задумчивости делают музыканты, сосредоточившись на звучании инструмента.

Орфей, исполняющий стихи под аккомпанемент лютни, в окружении зачарованных зверей и птиц – прообраз монодического пения и будущий творческий идеал Марсилио Фичино – представляет здесь

Поэзию, наконец-то оцененную по заслугам.

Из двух парных композиций – Эвклид и Пифагор (Геометрия и Арифметика) и Аристотель с Платоном (Логика и Диалектика) наибольшей экспрессией отличаются философы, поглощенные спором. Аристотель, юный и безбородый, очень похожий на таких же, как он, вихрастых флорентийских мальчишек, изображенных на соседней панели Грамматика, пытается спорить с учителем, указывая, без излишней запальчивости, на какое-то место в раскрытой книге, так что сразу вспоминается его насмешливое ученическое прозвище Анагност – читатель. Платон, наклонившись поверх книги и даже не глядя на отмеченные учеником строки, горячо что-то ему доказывает, глядя прямо в глаза и протянув полураскрытые ладони к его лицу. Ноги спорщиков широко, по-спортивному, расставлены, словно это не философский диспут учителя и ученика, а два мощных атлета-борца сию минуту собираются вступить друг с другом в схватку. По пластической красоте и эмоциональной выразительности эту мизансцену можно сравнить с еще более экспрессивными и смелыми рельефными композициями «Мучеников» и «Апостолов и отцов церкви», выполненных Донателло для бронзовых дверей Старой Сакристии церкви Сан-Лоренцо в 1434–1443 годах, то есть практически в то же самое время, что и мраморные рельефы Луки делла Роббиа. Одновременное появление греческих философов Луки делла Роббиа и христианских спорщиков Донателло было связано с событием, в котором, словно в фокусе линзы-чечевицы, сошлись и жизнь самого города, и судьба всего христианского мира: Ферраро-Флорентийский собор 1439 года свел в одном дискуссионном пространстве греков и латинян, а Флоренция вполне серьезно начала подготовку к роли столицы объединенного христианского мира. Для этого надо было изменить само время, вернув его в



Лука делла Роббиа. Логика и Диалектика (Аристотель и Платон). Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция. 1437–1439

точку, которая могла стать объединяющей для двух церквей – к истокам античной философии, Платону и Аристотелю, к отцам церкви и к первым мученикам. Чтобы направить время вперед, необходимо было решительно развернуть его в прошлое.

Пожалуй, самая показательная в этом отношении композиция Луки делла Роббиа – панель Грамматика. По аллегорическому сюжету она полностью соответствует композиции в ромбе на восточной стороне кампанилы. Стоит их сравнить, чтобы почувствовать, в какую сторону направлено это новое, «вернувшееся» в удаленное прошлое, время. Вместо прежней могучей Грамматикки с плеткой в руке и трех покорно внимающих ей малышей мы видим за кафедрой преподавателя-гуманиста, интеллектуала и философа, увлеченно беседующего со своими студентами – двумя исполненными достоинства, раскованными и вместе с тем сосредоточенными подростками. Композиционно сидящие фигуры учителя и учеников, чуть склоненные друг к другу, вписаны в тондо – это не иерархия подчинения, но изящно очерчен-

ный круг единомышленников. Изучение латыни – отныне не принудительный труд и наказание для нерадивых, а прямой путь к достижению учености – гражданского идеала и заслуженного, а не полученного по праву рождения, высокого положения в республиканском обществе. Путь этот указан: одна из створок массивной двери с треугольным фронтоном приоткрыта, будто подчиняясь свободному ораторскому жесту лектора. Вскинутая вверх открытая ладонь – психологически точная деталь – знак доверия, прямоты, подчеркнутого интеллектуального и очевидного социального равенства собеседников.

В 1437 году двум сыновьям Козимо Старшего, Пьеро и Джованни, исполнилось соответственно 21 год и 16 лет. Оба получили блестящее гуманистическое образование. Среди возможных учителей называют преподавателя риторики и латыни Антонио Пачини (ок. 1420–1489), страстного библиофила и собирателя редких античных манускриптов Никколо Никколи (1364–1437), блестящего эрудита и будущего канцлера Флоренции Карло Марсупини (1399–1453) и, наконец, «чужака»-интеллектуала Франческо Филельфо (1398–1481), который с 1429 года преподавал во флорентийском Студии и разбирал со своими студентами в числе прочего «Никомахову этику» Аристотеля и «Божественную комедию» Данте, устраивая, кроме того, по воскресеньям открытые лекции в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре и других церквях Флоренции⁹³.

Каждый из этих прославленных мужей – хотя не все они были бы рады признать за другим право на такой эпитет, известно, что Никколо Никколи и Франческо Филельфо не испытывали друг к другу симпатии – могли послужить образцом преподавателя для Луки делла Роббиа, равно как сыновья Козимо Старшего вполне годились на роль идеальных молодых людей, погруженных в гуманистические штудии. Конечно, портретного сходства с детьми

Медичи, даже если оно подразумевалось, тут быть не могло. Любой намек на узурпацию власти мог дорого обойтись в республиканском городе, где высокое положение в обществе пока еще определялось не только именем, но и принадлежностью к семи старшим цехам. Пьеро ди Медичи с 1425 по 1439 год был последовательно приписан к четырем из них: Камбьо (банкиров), Лана (шерстянщиков), Сета (производителей шелка и ювелиров) и Калимала (суконщиков и крупных коммерсантов), побывав, таким образом, как минимум, в трех категориях *artesmechanicae*. Кроме того, Пьеро, которого в исторической перспективе затмили его великие отец и сын, был одарен музыкально и покровительствовал распространению инструментальной музыки во Флоренции, а его жена Лукреция Торнабуони была прекрасной поэтессой.

Равный союз свободных и механических искусств – прежде невозможный – во Флоренции эпохи кватроченто становится определяющим для творческой, общественной и даже семейной жизни города. В отличие от других ремесел, *ars theatrica* на первых порах пришлось не столько бороться за высокий статус, сколько доказывать свою легитимность и само право на существование. Однако это затруднение в будущем лишь укрепило театр в его стремлении обрести независимость и достойное общественное положение, подобающее его древнему и благородному происхождению.

1 «Первым творенья свои посвятил трагической музе / Феспис, который возил предстательня свои на телеге. / А исполнителям их он сулом вымазывал лица». Квинт Гораций Флакк. Наука поэзии. 275–277 / Пер. М.Л. Гаспарова. В кн.: Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. / Вступ. ст. М. Гаспарова. М., Худож. лит. 1970.

2 «Театральным искусством называется устройство игрищ...». Гуто Сен-Викторский. Семь книг назидательного обучения, или Дидаскаликон / Пер. с лаг. Ю.П. Малшина // Антология педагогической мысли христианского

Средневековья. М., 1994. Т. 2. С. 76.

3 См.: *Frugoni Chiara*. *Arti liberali e meccaniche*. // *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1991) // [http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali-e-mecchaniche_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali-e-mecchaniche_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale))

4 *Kilinski K.* *The Greek Myth and Western Art: The Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 173. Карл Килински также справедливо указывает на христианское толкование мифа о Дедале и Икаре как аллегории Вознесения. *Ibid.* P. 177.

5 Кьяра Фругони в энциклопедической статье, посвященной классификации свободных и механических искусств, приводит еще два примера, в которых цикл механических искусств был представлен полностью: 1) витражи библиотеки монастыря Сент-Олбани, от которых до наших дней сохранились лишь фрагменты с надписями «Земледелие» и «Медицина»; 2) не сохранившиеся фрески сер. XV века в монастыре премонстрантов в Бранденбурге, известные благодаря описанию 1462 года нюрнбергского врача и энциклопедиста Хартманна Шеделя в его «*Memorial buch*» (Мюнхенская городская библиотека, lat. 416 e 650). См.: *Frugoni Chiara*. *Arti liberali e meccaniche*. Op. cit.

О бранденбургской аллегории «Театрики» также см. *Olson Glending*. *The Medieval Fortunes of 'Theatrica' // Traditio*, Vol. 42 (1986), Cambridge University Press. P. 270.

6 *Marle van, Raimond*. *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, par, La Haye, 1931, 2 vol. P.132, 136; 252–256.

7 *Tatarkiewicz W.* 'Theatrica, the Science of Entertainment,' *Journal of the History of Ideas* 26, 1965. P. 265.

8 *Politianus, Angelus*. *Opera omnia*. – Venetiis, Aldus Manutius, 1498.

9 *Howe Nancy*. Further Occurrence of Theatrica 1353/ *Journal of the History of Ideas*. 28 (1967). P. 603–605.

10 *Olson*. Op. cit. P. 266.

11 *Dox Donmalee*. *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*. The University of Michigan Press. 2004.

12 М.Л. Андреев упоминает всего три случая в средневековой литературе, «когда живой драматический опыт соотносился с драматической классикой. Это [72, 16] в схолиях к Горациевой «Науке поэзии» (рукопись XI–XII в.) строка 179: «Действие мы или видим на сцене, иль слышим в рассказе» – поясняется сопоставлением с действием об Ироде, где имеются и рассказ и показ. Действо о пророках, разыгранное в 1204 г. в Риге, сравнивается с теми «играми», которые латиняне именовали «комедиями». И наконец, в комментариях Арнульфа Орлеанского к «Фастам» Овидия (XII в.) древне-

римские ежегодные представления избиения, учиненного некогда Суллой (видимо, отзвук войн Суллы и Мария), приравниваются к современным комментатору представлениям избиения младенцев». Цит. по: *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма. 1989. С. 21.

13 *Тертуллиан.* О зрелищах. Пер. Э. Юнца / Избранные сочинения. М.: Прогресс, 1994. С. 282.

14 *Тертуллиан.* Цит. соч. С. 292.

15 *Isidorus Etymologiae*, XVIII, 59: «Haec quippe spectacula crudelitatis et inspectio vanitatum non solum hominum vitiis, sed et daemonum iussis instituta sunt. Proinde nihil esse debet Christiano cum Circaensi insania, cum inpuccitia theatri, cum amphitheatri crudelitate, cum atrocitate arenae, cum luxuria ludi. Deum enim negat qui talia praesumit, fidei Christianae praevaricator effectus, qui id denuo appetit quod in lavacro iam pridem renuntiavit; id est diabolo, pompis et operibus eius».

16 *Isidorus, Etymologiae*, XVIII, 16: «Spectacula, ut opinor, generaliter nominantur voluptates quae non per semet ipsa inquinant, sed per ea quae illic geruntur». Пер. мой.

17 *Mystice autem theatrum praesentem mundum significare potest: in quo hi, qui luxum huius saeculi sequuntur, ludibrio habent servos Dei, et eorum poenas spectando laetantur. Unde Apostolus dicit: Spectaculum sumus facti in hoc mundo angelis et hominibus propter Deum [I Cor. IV]. (Hrabanus Maurus. De Universo, 20, XXXVI).* Цит. по: В. Rabani Mauri Opera Omnia. T. V. Patrologiae cursus completus: sive Bibliotheca universalis. T. CXI. – J. P. Migne, 1852. P. 553.

18 In qua Dominus arbiter atque agonthea [agonotheta] residens, pugnam cursus atque certaminis nostri iugiter exspectat: ut ea, quae in propatulo horremus admittere, ne intrinsecus quidem concalescere in cauta cogitatione patiamur: et in quibus humana cogitatione confundimur, ne occulta quidem concupiscentia polluamur. Quae licet possit hominum praeterire notitiam, sanctorum tamen angelorum, ipsiusque omnipotentis Dei scientiam nulla subterfugiunt secreta, nec latere poterunt. Hrabanus Maurus. De Universo. 20, XXVI. Op. cit. P. 550

19 Цит. по: *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма. М.: Искусство, 1989. С. 64.

20 *Андреев М.Л.* Цит. соч. С. 196.

21 *Agobardus Lugdunensis.* De correctione antiphonarii. 12 [MignePL 104:334B-C].

22 Цит. по: *Андреев М.Л.* Цит. соч. С. 18.

23 «Еще увлекали меня театральные зрелища, полные картинок из моей бедственной жизни, которые разжигали пламень страстей. И вот, театр стал моим излюбленным местом. <...> Удивительное безумие!» Цит. по: *Блаженный Августин.* Исповедь. // Составление и подготовка текста к печати С.И. Еремеева. Издательство «Алетейя», Санкт-Петербург; УЦИММ-

Пресс, Киев. 1998. Т. I. Книга III, Глава 2. С. 498.

24 Цит. по: *Блаженный Августин.* О Граде Божием. // Цит. соч. Т. IV. Книга XXII. Глава 24. С. 564.

25 *Mechanica septem scientias continet: Ianificium, armaturum, navigationem, agriculturam, venationem, medicinam, theatricam.* Hugo de Sancto Victore. Didascalicon, II, 27. // http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1096-1141,_Hugo_De_S_Victore,_Didascalicon,_LT.pdf

26 «... или с помощью кукол» – в пер. Ю.П. Малшина (см. следующую сноску). Полагаю, что речь в данном случае все же идет о театральные маски, для обозначения которых Гуго использует три синонимичных термина «...velpersonis, vellarvis, veloscillis...». См.: *Tatarkiewicz.* Op. cit. P. 264.

27 Цит. по.: *Гуго Сен-Викторский.* Семь книг назидательного обучения, или Дидаскаликон / Пер. с лат. Ю.П. Малшина // Антология педагогической мысли христианского Средневековья. М., 1994. Т. 2. С. 76.

17 *Theatrica dicitur scientia ludorum a theatro ubi populus ad ludendum convenire solebat (...)* fiebant autem ludi alii in theatris, alii in gabulis, alii in gymnasiis, alii in amphicircis, alii in arenis, alii in conviviis, alii in fanis. in theatro gesta recitabantur vel carminibus, vel personis, vel larvis, vel oscillis in gabulis choreas ducebant et saltabant. in gymnasiis luctabantur. in amphicircis cursu certabant vel pedum, vel equorum, vel curruum, in arenis pugiles exercebantur. in conviviis, rhythmis et musicis instrumentis et odis psallebant et alea ludebant. in fanis tempore solemnium deorum laudes canebant». Hugonis de Sancto Victore Didascalicon. II, 27. // http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1096-1141,_Hugo_De_S_Victore,_Didascalicon,_LT.pdf

28 Там же.

29 *Arcangeli Alessandro.* Recreation in the Renaissance: Attitudes Towards Leisure and Pastimes in European Culture, 1350–1700. – *Palgrave Macmillan*, 2004. P. 64.

30 *Olson.* Op. cit. P. 267.

31 *Горацкий.* Наука поэзии. [333]. Пер. М.Л. Гаспарова.

32 Пер. мой. Выполнен по: Sancti Bonaventurae tractatus Reductio artium in theologiam. 2. «Quoniam omnis ars mechanica aut est ad solatium, aut ad commodum; sive aut est ad excludendam tristitiam, aut indignitiam; sive aut prodest, aut delectat, secundum illud Horatii: «Aut prodesse volunt, aut delectare poetae». <...> Si est ad solatium et delectationem, sic est theatra, quae est ars ludorum, omnem modum ludendi continens, sive sit in cantibus, sive in organis, sive in figmentis, sive in gesticulationibus corporis. <...> Theatrica autem est unica». // <http://www>

- documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,_Bonaventura,_De_Reductione_Artium_ad_Theologiam,_LT.pdf
- 33 De ortu scientiarum, Oxford, Bodl. Lib., Merton 261, с. 42r.
- 34 «...theatrica non videtur mihi ponenda apud catholicos, sed magis detestanda et impugnanda». Цит. по: Olson. Op. cit. P. 273.
- 35 Panella Emilio. Per lo studio di fra Remigio dei Girolami († 1319): «Contra falsos ecclesie professores» сс. 5–37, «Memorie domenicane» n° 10, Pistoia 1979, pp. 314. Fonti biografiche, opere, codici. Presentazione di A. Verde OP, pp. 7–10. Introduzione I–III, pp. 19–106. См. также: Un'introduzione alla filosofia in uno «studium» dei frati Predicatori del XIII secolo. «Divisio scientie» di Remigio dei Girolami, «Memorie domenicane» 12 (1981) 27–126. Qui introduzione: cronologia degli scritti remigiani, tipologia del trattato, pp. 27–81 // <http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio/8100.htm>
- 36 Эта легенда приводится в «Хронике» Салимбене (1221 – ок. 1290), охватывающей период с 1167–1287 годы и широко известной в Италии дученто и треченто: «...sic et humana fragilitas ad contemplationem minus valida fieret si semper in suo rigore persistens fragilitati sue interdum condescendere recusaret». Цит. по: Salimbene de Adam. Cronica. Tomus I / Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis; 125-125A. // Giuseppe Scalia. – Turnholt: Brepols Editores Pontificii, 1998–1999. P. 231.
- 37 В «Вакхидях» (129) Плавта ветреный юноша Пистоклед говорит своему рабу-педагогу Лиду: Non omnis aetas, Lyde, ludo convenit. («Не каждый возраст для игры подходит, Лид!»), обыгрывая, во-первых, созвучие имени Lydus и слова ludus («игра»), а, во-вторых, намекая на лидийское происхождение своего воспитателя.
- 38 Цит. по: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 28. Перевод С.С. Аверинцева.
- 39 Цит. по: Аристотель. Этика. М.: АСТ, 2006. С. 127–128. Пер. Н.В. Брагинской.
- 40 См.: Arcangeli. Op. cit. P. 50–53. См. так же: Брагинская Н.В. Было ли у Аристотеля чувство юмора, или есть ли у нас чувство его чувства? Эссе по исторической психологии / Homo Historicus: к 80-летию со дня рождения Ю.Л. Бессмертного: В 2 кн. М.: Наука, 2003.
- 41 Olson. Op. cit. P. 274–280.
- 42 Mantello, Frank Anthony Carl; Rigg, A. G. Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide. – Catholic University of America Press. P. 433.
- 43 Конфликт Петрарки и медиков был вызван вполне конкретными причинами. В письме от 18 марта 1352 года, адресованном папе Клемен-
- ту VI, поэт призывал заболевшего понтифика полагаться не на сомнительные знания врачей, а на силу духа и веры. В ответ последовало гневное письмо от лечащего врача папы, и начался обмен взаимными обвинениями, в результате чего и возникли три знаменитые книги инвектив «Contra medicum».
- 44 Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. Пер. В.В. Библихина. С. 243.
«Tu es fex ipsa mechanichorum. (...) In fundo es; imo iaces; is proprius fecis est locus. Numera mechanicos: nullum sub te nisi theatricum videbis». Contra medicum (III, 128). Цит. по: Petrarca, Francesco. Invectives. Harvard University Press, 2009. P. 106.
- 45 Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М.: Искусство, 1982. С. 241, 242. Пер. В.В. Библихина. Петрарка здесь с очевидностью обращается к следующему пассажи из Аврелия Августина: «Сравни же теперь человечность Платона, изгоняющего поэтов из государства ради предупреждения разращения граждан, с божественностью богов, в честь себя требующих театральных игр». Цит. по: Блаженный Августин. Творения (том третий). О Граде Божиим. Книги I–XIII. Цит. соч. Книга II. Глава 14. С. 68.
- 46 Цит. по.: Платон. Соб. соч. в 3-х тт. М., 1971. Т.3 (1). Пер. А.Н. Егунова.
- 47 «Однако мы еще не предъявили поэзии самого главного обвинения: она обладает способностью портить даже настоящих людей, разве что очень немногие составят исключение; вот в чем весь ужас». (605 с). «И тем ее приверженцам, кто сам не поэт, но любит поэтов, мы дали бы возможность защитить ее даже в прозе и сказать, что она не только приятна, но и полезна для государственного устройства и человеческой жизни. Ведь мы обогатились бы, если бы она оказалась не только приятной, но и полезной». (607d). Пер. А.Н. Егунова.
- 48 Петрарка. Эстетические фрагменты. С. 236. Пер. В.В. Библихина.
- 49 Я не встречала отдельных упоминаний святого Антонина в связи с проблемой ars theatrica. Татаркевич, Олсон и другие исследователи не ссылаются на его «Сумму теологии» в связи с этой проблемой.
«Theatrica continet ludos diversi generis: nam ludus aut est gymnicus, aut agon, aut circensis, aut scenicus, aut gladiatorius. (...) Scena locus est intra theatrum in modum domus in strata cum pulpito, ubi cantabant comici & tragædi, saltabant hiftriones & mimi, gladiatores pugnabant in ainphiteatro». Eximij doctoris B. Antonini Archiepiscopi Florentini. Summae Sacrae Theologiae. – Venetis, 1582. Titulus Primus. Cap. III. De Beneficiis animae. §3. Mechanica dividitur. Пер. мой.
- 50 «Theatrica, Scaenicos, gladiatores, gymnicos,

agitatores habet. Scaenici ut hypocrite, chomedi, mimi, tragœdi, thymelici, saltatores, chironomi. Species saltationis primae, cordax, sicinnis, Emmelia. In quo genere etiam pyrrhiciarii. In thymelicis aute chitaroedi, citharistae, tibitines. Adijce si placet & choragus. Et siqui sunt praeterea theatrici operarii». *Politianus, Angelus Opera omnia. Venetiis, Aldus Manutius, 1498. Panepistemon.*

51 Сопровождавшиеся слова актера пантомимическими жестами.

52 У Полициано «фимелики» – музыканты, что соответствует поздней римской традиции. Витрувий же в «Десяти книгах об архитектуре» различает сцеников и фимеликов в греческом театре по их нахождению на просцении либо на оркестре: «...и это потому, что у них трагические и комические актеры играют на сцене, остальные же артисты действуют на пространстве оркестры; и поэтому по-гречески они называются различно: одни сцениками, другие фимеликами». *Витрувий. Десять книг об архитектуре (V, 7, 2).*

53 Актеры, представляющие пантомиму одним лишь движением рук.

54 Разнузданный танец в древнеаттической комедии.

55 От греч. ἐμμέλια – танец в трагедии. У Платона в «Законах» (VII, 816b): «...Как верно и изящно назвал их тот – кто бы он ни был, – который с полным основанием дал всякой такой пляске название “эммелия”! Он установил два вида прекрасных плясок: первый, военный, – “пирриха” и второй, мирный, – “эммелия”; каждому виду он дал подходящее и подобающее ему название». В кн.: *Платон. Законы. М.: Мысль, 1999. Пер. А.Н. Егунова.*

56 Пер. мой.

57 Конечно, аллегорическое изображение театрального искусства, выполненное Андреа Пизано, столь условно, что вызывает не меньше проблем и толкований, чем сам термин *theatrica*. Невозможность точной атрибуции в данном случае связана с отсутствием конкретных намеков, которые могли бы подтвердить нам, что речь идет именно об аллегории исполнительских искусств, а не, как иногда полагают, коммерции. См.: *Fiderer Moskowitz, Anita. Trecento Classicism and the Campanile Hexagons // Gesta, Vol. 22, No. 1 (1983). P. 56, 59.*

Заметим, что Навигация, расположенная первой в ряду механических дисциплин, по общепринятой классификации включала в себя и коммерцию (мореплавание и торговля воспринимались как вещи почти синонимичные).

58 Глендинг Олсон не сомневается, что именно цирковые состязания, как наиболее соответствующие сути физического совершенствования и оздоровления, были выбраны в качестве

эмблемы «Театрики». *Olson. Op. cit. P. 269.*

59 «Первым посмел четверню в колесницу впрячь Эрихтоний / И победителем встать во весь рост на быстрых колесах». Цит. по: *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. Перевод с латинского С.В. Шервинского. С. 107.*

60 *Isidorus, Etymologiae, XVIII, 35:* «*Quadrigarum vero currus duplici olim temone erant perpetuoque et qui omnibus equis iniceretur iugo. Primus Clisthenes Sicyonius tantum medios iugavit, eisque singulos ex utraque parte simplici vinculo adplicavit, quos Graeci σειραφόρους, Latini funarios vocant, a genere vinculi, quo prius alligabantur.*»

61 *Isidorus. Op. cit. XVIII, 36:* «*Ex quibus quadrigas soli, bigas lunae, trigas inferis, seiugas Iovi, desultores Lucifero et Hespero sacraverunt.*»

62 Возможно, упоминание «повозки» Горацием указывает на неформальный, «деревенский», характер представлений Фесписа: *Brink C.O. Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'. Cambridge University Press, 1971. P. 312.*

63 Подробно о Фесписе и проблеме «трима» в ранней трагедии см.: *Трубочкин Д.В. Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016. С. 86.*

64 Например, в предисловии к амстердамскому изданию трагедий Сенеки (1632 г.) английский гуманист Томас Барнаби (ок. 1575–1647) использует выражение «*Thespidis plaustris*» (Фесписовой повозки) уже не в качестве цитаты из Горация, а как устойчивое выражение для обозначения театра. См.: *L. & M. Annaei Senecae Tragoediae, cum notis Thom. Farnabii. – Amsterdam: apud Guiljelmum & Ioannem Blaeu, 1632.*

65 Вольтер в статье «Драматическое искусство» (1770 г.) говорит о *les charrettes des Thespis* в обобщающем и даже ироничном смысле: «Сей род искусства начинается повсюду с повозок Фесписа». Цит. по: *Вольтер. Эстетика. М.: Искусство, 1971. С. 187.*

66 *Black Robert. Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, с. 1250–1500. Volume I. – Leiden; Boston, 2007. P. 165.*

67 Например, в барельефе «Скульптура» изображены резцы по камню, киянка, долото, клещи, угольник, молоточки. См.: *Frati, Marco. De bonis lapidibus concis. Firenze University Press, 2006. P. 101.*

68 См.: *Tylus, Jane. Early Modern Theater in Motion: The Example of Orpheus. // Transnational Exchange in Early Modern Theater (Studies in Performance and Early Modern Drama). Ed. by Eric Nicholson, Robert Henke. Ashgate Publishing, 2014. P. 265.*

См. также: *Mariella Carlotti, L'uomo che lavora:*

Il ciclo delle formelle del Campanile di Giotto (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2001).

69 «Только Эсхил облачил их в плащи, надел на них маски». *Горацій*. Наука поэзии [278]. Пер. М.Л. Гаспарова.

70 Весной 1348 года в Европе свирепствует чума. 6 апреля в Авиньоне умирает мадонна Лаура, о чем Петрарка, находящийся в Парме, узнает только 19 мая.

71 Подробно о буколиках Петрарки см.: *Шумилин М.В.* Франческо Петрарка и Джованни Боккаччо: теория буколики как аллегорического жанра. Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков / под редакцией Ю.В. Ивановой и М.В. Шумилина. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. С. 334–368.

72 Цит. по: *Petrarca, Francesco.* *Laurea occidens: Bucolicum carmen X.* / a cura di Guido Martellotti. – Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1968. P. 23; Комментарий Гуидо Мартеллотти, объясняющий смысл текста, посвященного Феспису [135]: *Ibid.* f. 135. P. 57.

73 *Sidonius Poems and Letters, Vol 1.* Sidonius Apollinaris. W.B. Anderson. William Heinemann Ltd.; Harvard University Press. London; Cambridge, Massachusetts, 1936. P. 188

74 «...Corduba praepotens alumnis / (...) / quorum unus colit hispidum Platona / incassumque suum monet Neronem, / Orchestram quatit alter Euripidis, / Pictum fecibus Eschylon secutus, / Aut plaustris solitum sonare Thespis, / Qui post pulpita trita sub cothurno / Ducebant olide marem capelle; / pugnam tertius ille Gallicani. / dixit Caesaris...» Цит. по: *Epistolario di Coluccio Salutati* / a cura di Francesco Novati, – Istituto storico italiano, Roma, 1893. P. 100.

75 «И научил их ходить ногою, обутой в котурны, / По невысоким подмосткам, вещая высокие речи». *Горацій*. Наука поэзии [279–280]. Пер. М.Л. Гаспарова.

76 «А трагедийный поэт, за козла состязаясь в театре...». *Горацій*. Наука поэзии [220]. Пер. М.Л. Гаспарова.

77 Пер. мой. Перевод выполнен по: *Sidonius Poems and Letters with an English Translation, Introduction, and Notes by W. B. Anderson in Two Volumes. V I. Poems, Letters, Books I-II.* – The Loeb Classical Library Cambridge, Massachusetts; Harvard University Press, London, 1936, Reprinted 1956, 1963. P. 188–189.

78 Подробнее см.: *Lobato, Jesús Hernández.* *La Rescpción de Sidonio Apolinar en los albores del humanismo: Petrarca y Salutati como intérpretes i transmisores de la cultura tarδοantigua.* – *Traditio*, Vol. 66 (2011). P. 280–281.

79 Цит. по: *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. Перевод с древнегреческого М.Л. Гаспарова. С. 152.

80 *Nam, ut olim in tragedia prius quidem chorus solus agebat, postmodum vero Thespis unum invenit histrionem, ut chorus interdum requiesceret, secundum postea Eschylus adiecit et tertium Sophocles atque in hunc modum tragedia consumata est, ita et philosophiae ratio dudum circa unam tantum physice speciem vertebatur. Accessit Socrates et solitarię eatenus philosophię adiecit ethicen. Tertiam Plato dialecticam addidit et consumato philosophię operi extremam manum et culmen apposuit*». Авторграф: *Strozz.* 64, 41v della Biblioteca Medicea Laurenziana. Цит. по: *Pagliarioli, Stefano.* *Op. cit.* P. 60.

81 См.: *Gigante M.* *Ambrogio Traversari interprete di Diogene Laerzio, in Ambrogio Traversari nel VI centenario della nascita, Convegno Internazionale di Studi (Camaldoli-Firenze, 15–18 settembre 1986), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, 1988, p. 367–459.*

82 См.: *Black.* *Op. cit.* P. 165.

83 Пер. М.Л. Гаспарова. *Op. cit.* С.72.

84 О реплике Солона как о первом в истории «предубеждении против театра» см.: *Solonand Thespis. Law and Theater in the English Renaissance.* / ed. by Dennis Kezar. –University of Notre Dame Press, Indiana, 2007. P. 1–14.

85 В названии поэмы Полициано подражает «Сильвам» римского поэта Публия Стация (40–96).

86 Цит. по: *Poeti umanisti maggiori // a cura di Luigi Grilli.* – Casa Editrice: *S. Lapi,* Città di Castello, 1914. P. 104. Пер. мой.

87 Перевод С.И. Соболевского, с изменениями Д.В. Трубочкина; см.: *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания / В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 124.

Цит. по.: *Трубочкин Д.В.* *Греческий театр.* С. 67.

88 *Rietveld Laura.* *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi.*

Phd. Faculty FGw: *Instituut voor Cultuur en Geschiedenis (ICG), Amsterdam, 2007. PP. 107–108.*

89 «Пусть же каждый прием соблюдает пристойное место!» Наука поэзии [92]. Пер. М.Л. Гаспарова.

90 *Orgel Stephen.* *Imagining Shakespeare. A History of Texts and Visions.* – Palgrave Macmillan, London, 2003. P. 21.

91 *Op. cit.*

92 Тубал-Каина как персонификацию Музыки можно увидеть, например, в работе Пеззеллино «Семь свободных искусств». Темпера на доске. Бирмингемский музей искусства, Алабама. 1450 год.

93 Филельфо в одном из писем прямо называл Пьеро ди Медичи своим учеником. См. *R.G. Witt,* *Sulle tracce degli antichi.* Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo, Roma, 2005, p. 459.

Приложение:

Таблица 1. Классификация механических искусств по Гуго Сен-Викторскому.

Свободные искусства		Механические искусства	
Тривиум	грамматика логика риторика	Внешние	сукноделие производство инструментов навигация
Квадривиум	геометрия арифметика музыка астрономия	Внутренние	земледелие охота медицина театр

Таблица 2. Флорентийская цеховая система в конце XIII века.

Семь Старших цехов:	Пять Средних цехов:	Девять Младших цехов:
калимала – суконщики и крупные коммерсанты, лана – изготовители и продавцы шерсти, сета – производители шелка, также ювелиры, камбьо – менялы (банкиры), врачи и аптекари, также художники, судьи и нотариусы, меховщики и скорняки	латники и оружейники, слесари, сапожники и башмачники, шорники и седельщики, кожевники	торговцы льном, кузнецы, каменщики и плотники (также архитекторы и скульпторы), столяры, пекари и булочники, мясники, виноторговцы, продавцы оливкового масла и держатели гостиниц

Людмила Старикова

ПАНОРАМА ТЕАТРАЛЬНО-ЗРЕЛИЩНОЙ ЖИЗНИ РУССКИХ СТОЛИЦ В ПЕТРОВСКУЮ ЭПОХУ

Петровская эпоха, принеся кардинальные изменения во все сферы бытия россиян, породила и совершенно новые формы общественной жизни, одним из главных признаков которой становится стремление к публичности. Государь сам изобретает ранее невиданные на Руси и немислимые для нее способы и формы – публичные торжественные процессии по разным поводам: встречи войск после ратных походов, спуски кораблей, свадьбы и похороны, ассамблеи, балы, маскарады, фейерверки, иллюминации и др.

Бурно развивающаяся общественная и культурная жизнь требовала иного решения и внутреннего пространства города, и предместья, общественных и частных зданий, а также соответствующего антуража. Что касается организации городской среды, то Петр основал вторую (свою) столицу – Петербург, где все планировалось по-новому и, главное, сообразуясь с желаниями и вкусом царя. Но и в Москве строились дворцы и дома иных объемов и пропорций, рассчитанные на многолюдность; разбивались сады и парки, предназначенные для публичного времяпровождения; возводились триумфальные арки, специальные места («театры») для фейерверков и иллюминаций и т.п. Все это декорировалось скульптурой, картинами, эмблемами с символами и аллегориями, служившими, кроме украшения, еще и «азбукой» для освоения новых для Руси элементов культуры.

В этой общественной культурной жизни, перестраивавшейся на европейский лад,

должен был появиться и неотъемлемый ее атрибут – публичный театр¹.

Почти 30 лет назад на Руси впервые уже были разыграны театральные действия: в ожидании рождения у царя Алексея Михайловича его первенца от второго брака 16 февраля и 18 мая 1672 года при дворе некие иностранцы представили «балеты»²; а 17 октября, уже после рождения царевича (можно сказать, «у колыбели» Петра I), состоялся первый настоящий спектакль³. Но тогда был создан придворный театр, прежде всего, как новая и небывалая царская потеха, на которой присутствовали только те, кому полагалось это по чину – приближенные к государю. По кончине Алексея Михайловича (в январе 1676 года) умер и первый театр вместе со своим учредителем и главным зрителем.

Об этих былых придворных спектаклях в первые годы царствования Петра Алексеевича, кроме воспоминаний, хранимых немногими очевидцами, оставалось только



Пётр I. Гравюра С.М. Коровина с оригинала Л. Каравака. Первая треть XVIII в.

реально существовавшее в селе Преображенском театральное здание – Комедийная хоромина, да тексты отдельных пьес, играных тогда⁴. Начинать нужно было все заново, но так же, как и тогда, решили прибегнуть к помощи иностранцев.

Первый публичный государственный театр в России

В начале петровского правления в России появлялись изредка и робко иноземные комедианты, наезжавшие из Европы в надежде на заработок у неискушенной русской публики. Так, в конце 1690-х годов в Москве подвизался «кукольный игрец» Иоганн Гордон, который позже служил в полку Ф.Я. Лефорта, а в январе 1698 г., будучи пьян, заколол насмерть майора того же полка и бежал за рубеж⁵. В 1699 г. в Москве

давали представления кукольники, в том числе Готфрит Каулиц, приехавшие ранее с датским посланником Паулем Генцем⁶. В 1700 г. здесь находились «иноземцы Прусские земли комедианты» Самуель Ейгери, Христофор Герке и Пауль Коцинский, получившие «проезжую грамоту» по городам русским «для показания комедиев»⁷.

Один из таковых – «иноземец венгерской породы» Ян Сплавский (*Johannes Splawski*), комедиант-кукольник объявился в Москве в 1698 году; проживал он на «старом Посольском дворе на Покровке» и давал представления «по разным дворам». (Возможно, его пригласили в Россию во время пребывания Петра I с Великим посольством в Европе, так как он пользовался особым вниманием и даже доверием самого царя⁸.) Сплавский обладал известной предприимчивостью и даже авантюристостью: прикупив (не без вероломства) кукол у упоминавшегося уже Готфрита Каулица, приобретя «челядников» (служителей), в том числе Осипа Якубовского из пленных поляков, он в июне 1700 г. получил царский указ «о свободном пропуске» его «с товарищи Юрьем Братклов и Петром Долгберг» для показания комедий по разным русским городам от Москвы до Казани и Астрахани⁹.

В июле 1701 года по указу государя Сплавский был отправлен «за Литовский рубеж» в город Гданьск (Данциг), и ему велено «приговорить» в русскую службу театральную труппу. Посылка в Польшу была не случайна: Петр приказывал, чтоб Сплавский нашел актеров, «знающих» по-русски или, по крайней мере, по-славянски. Выбор пал на небольшую (и, стало быть, мобильную) немецкую труппу, руководимую Иоганном Кристианом Кунстом. Подобные странствующие труппы были распространены в Германии с последней трети XVII века. Образцом для них служила близкая к университетской молодежи, знаменитая труппа магистра Иоганна Фельтена, образованного актера, сочинителя и руководителя

театра. Именно его приглашали в 1672 году к русскому двору Алексея Михайловича, когда затевался первый придворный театр, но тогда приезд не состоялся¹⁰. Труппа Фельтена дала жизнь множеству других странствующих трупп, которые разошлись по всей Германии и даже за ее пределы – в Голландию, Данию, Швецию, Польшу, где с 1696 года, когда курфюрст Саксонский стал королем Польским, фельтеновская компания имела Привилегию (уже после смерти своего «принципала»)¹¹.

Однако сначала Кунст и его актеры ехать в Москву отказались «без подлинной назначенной годовой заплаты и такого обнадеживания, чтоб им и женам их иметь вольный с Москвы отпуск безо всякого задержания, когда они ни похотят», и Сплавский вернулся ни с чем. Петр приказал писать срочно к комедиантам с соответствующим «обнадеживанием», а Яну Сплавскому ехать снова за актерами¹². В январе 1702 года он отправился опять в путь и в июле того же года труппа Кунста прибыла в Москву¹³. В ее состав входило восемь актеров: Антоний Ротакс (исполнявший еще и должность театрального парикмахера), Яков Эрдман Старкей (совмещавший с актерской профессию театрального портного и костюмера), Михайла Виртен (служивший также театральным писарем), Яган Мартин Бендлер – лучший комик, Яган Плантин, Карол Эрнст Ниц (Нич), Михаил Езовский и одна актриса – жена Кунста Анна. «Компания, привезенная в Москву Кунстом, без сомнения, была составлена из актеров, близких к труппе Фельтена»¹⁴.

В связи с ожидаемым приездом труппы Кунста встал вопрос о необходимости театрального здания для ее спектаклей. Хотя в селе Преображенском стояла сохранившаяся Комедийная хоромина, но теперь для театра нужно было место публичное: «Петр Великий выдвинул театр из царского дворца на площадь, перенес его с недоступного для большинства “верха” в среду “охотных смотрельщиков”, в среду “всякаго чина людей”»¹⁵.

Непосредственные заботы о театре пали на Ф.А. Головина (начальника Посольского приказа, которому подчинялись все служивые иноземцы, в том числе, и прибывшие актеры). Он, будучи с государем вдаль от Москвы, занятый делами военными, не оставлял попечения о театре. Повелев встретить комедиантов, разместить их на постоялые дворы и дать жалованье, он приказал отдать «на игральнице комедий палату во дворце, где была наперед сего комедия». Однако ни одна из палат в кремлевских дворцах «к комедии» не подошла: «Кунст нашел их неудобными, потому что в столовой и в проходных Сретенских палатах о средине утверждены столбы каменные – естли выломать их, то своды упадут, а естли нет, то комедийному действу быть невозможно. А верхняя палата над дворцом низка»¹⁶.



Ф.А. Головин. 1820-е гг.

Гравюра Н. Иванова с копии Я.И. Аргунова с неизвестного оригинала. 1820-е гг.

Несколько месяцев искали подходящее место для строительства театрального здания. Наконец к концу сентября 1702 года «комедийные хоромы» решено было построить «за городом» (т.е. за стеной Кремля) на Красной площади между Спасскими и Никольскими воротами¹⁷.

После приезда немецких комедиантов в Москву выяснилось, что они могут давать представления только по-немецки. «Надобно, конечно, на русском», – слал волю Петра Головин и напоминал: «И тому Сплавскому, как посулил, чтоб таких вывез, приказано, чтоб умели исполнить». (Но ведь за месяц и даже за два не выучишься по-русски!) Тогда-то и родилась идея уже не новая и опробованная И. Грегори во времена Алексея Михайловича – отдать к «начальному комедианту» Кунсту «из русских робят, каких чинов сыщутся, в ученики десять человек, к тому делу удобных»¹⁸. Отобранных 19 человек «из подъячих и из посадских людей», а также и «из купецких» отослали Кунсту, к ноябрю 1702-го их осталось 14, а к моменту первого спектакля годными в актеры оказались только 12 человек¹⁹. С некоторыми изменениями этот количественный состав сохранился до конца 1706 года. Их имена: Федор Буслаев, Семен Смирной, Никита Кондратьев, Дмитрий Яковлев, Михайло Советов, Тимофей Степанов, Петр Боков, Василий Теленков, Василий Кошелев, Борис Антонов, Роман Амосов, Никита Кубасов. Первым, самым прилежным и лучшим среди них стал Федор Буслаев, а самым разбитным – Василий Теленков («из купецких, а был в истопниках», заслуживший прозвище Шмаги-пьяного).

В сентябре 18 числа 1702 года из Ладуги, перед самым «походом под Шлюссельбург» Головин писал в Посольский приказ дьякам: «Комедию без всякого умедления уготовляйте; есть ли пришествие великого государя будет к Москве, не понести б вам его гневу на себе; комедианту гораздо поговорите, чтоб русским языком составил комедию <...>»²⁰.

12 октября 1702 года русскими войсками была взята крепость Шлиссельбург, именовавшаяся когда-то Орешком, а теперь называвшаяся Нотебургом. По случаю победы в Москве ожидалось торжество, в которых театру отводилось видное место, и стали готовить «комедию». Однако еще 21 октября, как сообщали дьяки своему начальнику Головину: «На Красную площадь для строения хоромины комедийской лес возят»²¹ (еще только!). Тогда Головин приказал срочно устроить театр в «палате» во дворце покойного генерала Лефорта в Немецкой слободе²², и вскоре дьяки ему отвечали, что во дворце «в большой палате около театрума [т.е. сцены. – Л.С.] и хоры достраивают», над «театрумом» укрепили «большую комедийную скалку» (чтобы поднимать и опускать декорации), «сверх театрума» украсили резьбой и повесили занавес «тафты зеленой» и разместили сто шандалов для свечей.

Кунста же дьяки стали «понуждать о новых комедиях» и спешили отписать Головину, что он «комедию о взятии города Орешек пишет и обещался изготовить вскоре». Сам Кунст считал, что «никакой комедиант на свете вовсе новую невиданную и неслыханную комедию в неделю на письме изготовить и в три недели оказать и действовать не может; любви же ради и униженной должности против царского величества, я то на себя принимаю и совершу». Он просил дать ему «роспись, каким поведением тот город взят, <...> закрытыми ли именами генералов и град называть?»²³.

В репертуар труппы Кунста (как, впрочем, и всех немецких трупп времен Фельтена и еще долго после него) входили пьесы типа «*Haupt und Staatsactionen*» (Главные и Государственные действия), являвшиеся «дальнейшим и крайним развитием так называемых “английских комедий”, хотя на них отразились уже и позднейшие влияния немецкой оперы и отчасти иезуитских пьес»²⁴; а также *Nachspiele* и *Nachcomödien* (небольшие комедии и фарсы, бурлески

и так называемые перечневые шутовские комедии, основанные, во многом, на импровизации, с явным влиянием комедии дель арте, с обязательной «шутовской» персоной: Пикельгеринга, Ганса Вурста, Жана Потажа, Арлекина, Гаера, Тразо и др.). Так называемые «английские комедианты», странствовавшие по Германии с конца XVI в., оказали несомненное влияние и на формирование исполнительского стиля актеров Фельтена и всех последующих трупп. Им была свойственна утрированная манера в изображении трагических сцен, потрясавших воображение зрителей, и смешение их с фарсовыми комическими эпизодами, наполненными грубым площадным шутством.



Комический персонаж («шутовская персона») из интермедий и комедий

«Главные и Государственные действия» рисовали жизнь «исторических и баснословных» персонажей, преувеличенные страсти, кровавые ужасы: жестокие сцены казней и поединков, борьбы за престол и наследство, чередовавшиеся с эпизодами, наполненными напыщенной галантностью влюбленных принцев и принцесс с воздыханиями, обмороками, куртуазными диалогами. В них бесцеремонно вмешивалась «дурацкая», «шутовская» персона с весьма циничными выходками и репликами. Элементы придворной оперы с ее волшебными превращениями (с «машинами для летания»), снами и привидениями, небом и адом – причудливо соединялись с торжественно-поучительными аллегориями «школьной» и «ученой» драмы, с интермедиями шутовских персон, с бравадными маршами сражений и громкими хорами побед, с иллюминациями и фейерверками²⁵.

Подобный репертуар и манера его исполнения были перенесены Кунстом и на Московскую сцену. Мы имеем два сохранившихся списка пьес, входивших в репертуар приезжих немецких актеров в Москве: первый – «Описание комедиям, что каких есть в Государственном Посольском приказе майя по 30-е число 709 году»²⁶ (мы его приводим ниже); и второй – «Перечень старинным комедиям, переведенным на русский язык»²⁷, находящиеся в нем названия пьес мы помещаем в скобках рядом с первым списком с указанием порядкового номера второго списка.

1. О Франталпее короле Эпирском и о Мирандоне сыне его и прочих. (5. О короле Эпирском).
2. О честном изменнике, в ней же первая персона Арцух Фредерик фон Поплей. (4. О Честном изменнике).
3. Дон Педро, почитанной шляхта и Амарилис, дочь его. (7. О доне Педре и доне Яне).
4. Прельщенной любящей.
5. Тюрмовой заключник или принц Пикельгеринг. (6. О принце Пикельгеринге или Жоделете).

6. О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский. (1. О Александре Македонском).

7. Сципий Африканский, погубление королевы Софонизбы. (8. О Сципии Африканском).

8. О Графине Триерской Геновеве. (2. О Геновеве).

9. Два завоеванные города, в ней же первая персона Июлий Цесарь.

10. Постоянной Папинианус.

11. Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер.

12. О Баязете и Тамерлане.

13. Доктор принужденной. (3. О докторе битом, шутовская).

(9. О Тенере, Лизеттине отце, виноторговце, шутовская перечневая).

(10. О Тонвуртине старом шляхтиче з дочерью, шутовская перечневая).

Дебют немецких актеров состоялся 8 декабря 1702 года²⁸; русских – через неделю – 15 декабря; Кунст доносил Головину накануне (т.е. 14 декабря), что новоявленные, обученные им русские актеры, «во вторник перед великим государем действовать во всем наряде готовы»²⁹. Каждая труппа играла на своем языке и, вероятно, разные пьесы; в дальнейшем обе труппы могли играть и в один вечер по очереди³⁰.

Для первого представления Кунстом была написана «Триумфальная комедия», называвшаяся «О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский»³¹ (под «закрытыми именами» в ней подразумевалась крепость Орешек и царская персона Петра I). «Комедия» представляла собой пьесу типа «Главных и Государственных действ», в которой обязательно присутствовало «высокое» и «низкое»: сцены с главными героями событий, военных советов, сражений, осад и приступов, чередовались с площадными фарсовыми эпизодами, где участвовала неперменная «шутовская» персона, в данном случае Тразо, в чьих речах было «мало пристойства», как справедливо отмечали переводчики

Посольского приказа, переводившие пьесы на русский язык³². Мы можем судить об этом по сохранившимся двум отрывкам этой пьесы³³, представляющих, к сожалению, только роль Тразо (и, вероятно, образец текстов ролей и других «шутовских» персон). Приведем здесь несколько выдержек. После, вероятно, бурной батальной сцены (или рассказа о ней) Тразо появлялся с веселым криком: «О престрашное диво! Какой шум и всполох в обозе и в городе! Люди бегут, яко ртуть в жопе имели. На иных местах так воняет от бомбов, будто старые бабы шубы свои пожгли. А то лучше всего, что в обозе ренского доброго имеют: я уже сим свой желудок помазал». Вероятно, расхрабрившись от выпитого, Тразо изображал из себя военачальника и командовал мнимыми солдатами: «Слышите, товарищцы, ко оружию! Мушкет на караул, мушкет на плечо, направо поворачивайтесь, налево постановитесь, здвойте шеренги, поступайте, мушкет к ноге, поднимай мушкет, вздуйте фитили и запалите!» Увлечшись ролью командира, Тразо не замечал двух грубетонских солдат, возвращавших его к действительности: «Дайся в полон, пес!» Тразо сначала пытался отговориться: «Что? В полон? Я никогда то не учиню, неразумно бо, на кого на царском пути нападать. Буде вам до меня дело есть, пойдем в поле на поединок и тамо увидите, что аз не простой выблядок есм. Еще реку: покиньте меня. А буде я за ружье примуся, то вы уже мертвы; между вами бо и моей шпаги великое есть различие и противность. Аз советую вам, яко друг доброй, и видите, яко беды вашей не желаю». Грубетонские солдаты свирепели: «Ты, коростылюбивой пес, что много хвалишися? Ты в нашей воле. Отдай ружье свое!» Особенно кровожаден был один солдат: «Заколи его, пса!» Тразо понимал, что его дело совсем плохо: «Тихонько, милостивой дьявол! Будет меня заколите, то я вовсе пропал; а будет же конечно смерти мне желаете, дайте мне пирогами смерть пожрать». «Пожалован будешь сим



Сцены из немецкого спектакля «Haupt und Staatsactionen» с участием «шутовской персоны» Ганса Вурста (в исполнении И. Страницкого). Гравюра из книги [J.A. Stranitzky] «Lustige Reyß-Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder». Wien, 1717

приговором: прежде у тебя уши и нос отрежем, потом ты повесим. Готовься к смерти!» Тразо просил дать ему минуту написать письмо «душеньке своей»: «Мадам, прекраснейшая мадам! Изряднейшая сова возлюбленных моих мыслей, кошка морская [обезьяна. – Л.С.] погибших моих чувств, маятник храбрости моей <...>». Пока солдаты слушали, Тразо «единого застрелит, второго удавкой поймает» – и он уже победитель: «Виждь ты, выблядок, так с вами поступать надобно <...>! Я тебя гораздо кормить стану, ты только говори, каких пищ желаешь: солонину изволишь ли с двумя дюжинами оплеух натыкану, или треску-рыбу на спине приложенну? Желаешь ли ты старую бабу под хреном или жидовина под честником?»³⁴

В немецкой труппе роль Тразо, как и все роли «в шутовском образе», исполнял актер Яган Мартин Бендлер³⁵, вероятно, бывший любимцем публики и немецкой, и русской; его «шутовские» персонажи, присутствуя в любой пьесе под разными именами, имели всегда одну сущность, и их грубый юмор и циничные выходки нравились зрительской аудитории любого социального состава;

принимались они, вероятно, и Петром I, и его окружением.

Один из мемуаристов-очевидцев скажет позднее: «Петр наводил политес с ма ниру голландского, матросского» – и действительно, часто в публичном месте, где появлялся царь, возникала атмосфера таверны: ему нравилось, чтоб было людно, шумно, громко разговаривали и смеялись, непринужденно общались и разнузданно, а то и рискованно шутили, и чтобы женщины разделяли это общество мужчин.

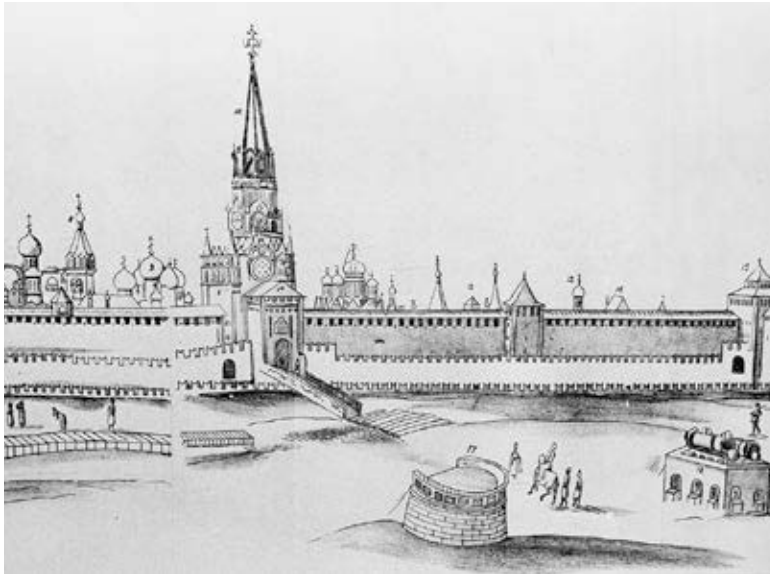
Так было и в Лефортовской «палате», преобразованной в театральный зал: зрители представляли собой пестрое смешение родовитых персон и безродных выскочек, титулованных господ и торговых людей; старая русская знать мешалась с иноземными военными и мастеровыми; они непринужденно обращались друг к другу и к окружающим; женщины сидели рядом с мужчинами; и на сцене впервые публично явилась женщина-актриса (правда, пока только иностранка Анна Кунст). В комедии (так же, как полагалось и в «триумфах») было много грома, ружейной пальбы, пиротехнических эффектов и бравурной музыки.

«Яко тело без души, тако комедия без музыки состояти не может», – заявлял Кунст в одной из своих «просительных статей» и, обращаясь к Головину, спрашивал: «Где мне музыкантов, трубачей и литавщиков добыть?»³⁶. Вопрос этот удалось разрешить, и в представлениях участвовал довольно большой оркестр, составленный из музыкантов, приехавших в Россию как раз в 1702 году³⁷. Из Гамбурга прибыло семь музыкантов, выписанных через посредство банкира, жившего в Москве, Матвея Поппа; шестеро гобоистов – из Берлина, ангажированных при содействии русского посла А.П. Измайлова; четырех музыкантов специально прислал из Польши князь Огинский; из «голандской земли» вступили в русскую службу музыканты Яков Кокю с сыновьями Янусом и Карлом, который являлся еще и танцмейстером. Эти музыканты положили начало придворному оркестру, сопровождавшему театральные представления, исполнявшему музыку танцевальную на балах и ассамблеях, застольную, также «садовую» и «на воде». Состав оркестра с годами пополнялся и к концу царствования Петра I насчитывал около 20 человек «музыкантов» и 10–12 «трубачей, валторнистов и литавщиков»³⁸.

Вероятно, в это же первое представление после «Триумфальной комедии» русские актеры разыграли пьесу «О графине Триерской Геновеве»³⁹. Текст ее пока не обнаружен, но, судя по содержанию известной одноименной повести⁴⁰, драматической обработкой которой являлась эта пьеса, она принадлежала к тому же типу «Главных и Государственных действ», наполненных душераздирающими страстями.

Царь остался, судя по всему, доволен спектаклем, так как «пожаловал русских учеников комедиантов, Федора Буслаева с товарищи двенадцать человек, велел им дать своего великого государя жалованья для их ученья, к прежним ста рублям еще сто рублей»⁴¹. Однако устроитель комедии Кунст не был удовлетворен первым представлением, так как в Лефортовой «палате» почти ничего невозможно было «совершенно оказать»⁴² (из-за малой приспособленности ее сцены).

Отпраздновав победы, царь 1 февраля 1703 года уехал в Воронеж (к делам военным), а новое детище его воли – публичный театр – начал обживать. Для него к октябрю 1703 года достроили настоящее



Красная площадь между Спасских и Никольских ворот. Гравюра из книги «Рисунки к путешествию по России Римско-императорского посланника барона Мейерберга в 1661–1662 годах, представляющие виды, народные обычаи, одеяния, портреты и т.п.», изданные Ф. Аделунгом. СПб., 1827. На этом месте в 1703 г. была построена Комедиальная храмина

театральное здание – «Комедиальную храмину»⁴³ на Красной площади, по сравнению с первоначально предполагавшимися размерами «со умалением». А около театрального дома приказали сделать несколько изб «с малыми сенцы для приезде желающим действия комедиийного смотреть»; и к самой храмине пристроили «две избы трех сажень, потому что в зимнее время комедиантам в платье убираться негде»⁴⁴.

Внутри Комедиальной храмины устроили «театрум, хоры, чуланы и нижние места» (стену, балкон, ложи и партер). В партере стояли «лавки» для зрителей, а ложи («чуланы») были «выписаны цветным аспидом» (раскрашены под мрамор) и имели шторы.

Кунсту не довелось «действовать» на новом настоящем театре: в начале февраля 1703 года он умер⁴⁵. На его место попросился золотого дела мастер Отто Фюрст (порусски прозывавшийся Артемий), «иноземец цесарской земли», давно проживавший в Москве⁴⁶.

Боярин Головин, отбывший вместе с государем, продолжал и на расстоянии руководить вверенным ему театром. В августе 1703 года из только что основанного Петербурга, он напоминал: «Велите комедиантам готовиться, чтоб комедии две три готовы были к пришествию»⁴⁷.

В 1703 году «пришествие» Петра в Москву ожидалось после значительных побед в Северной войне. По этому случаю с ноября 1703 года по конец февраля 1704 года были организованы пышные торжества. В это время постоянно выходившая первая русская печатная газета «Ведомости» сообщала, что 11 ноября царь «по разным на сухом пути и на море победах над шведы, и по взятии крепостей Шлотебурга, Ямбурга и Копорья, возвратился к Москве», и по этому поводу «великий был в Москве триумф и устроены были трои врата триумфальные со многим украшением». Одно из центральных мест на этих вратах занимал образ Иовиша (то есть Зевса), он же «начальник властям небесным и земным», метавший ог-

ненные стрелы в неприятельскую крепость. Под ним подразумевался сам Петр I – «всем российским кавалерам начальник», непосредственно участвовавший во взятии Ниеншанца, за что он счел возможным возложить на себя орден св. Андрея Первозванного.

В ряду этих московских торжеств занял свое место и публичный театр. В большой Комедиальной храмине на Красной площади Фюрст поставил «Триумфальную комедию»; вероятно, это была пьеса «Два завоеванные города, в ней первая персона Иулий Цезарь» (с которым, конечно же, сравнивался царь).

«Начальный комедиант» старался оправдать свое звание и угодить царю: «В той храмине на театрум 64 картины живописным письмом написал, а про платье сказал, что сделал вновь <...>, а завесу на тот театр хочет он, комедиант, делать новой камчатой лоуданной», – удовлетворенно отписывали дьяки⁴⁸. Кроме «Триумфальной комедии» Фюрст готовил довольно большой репертуар: «Ученики, которые ныне у него в учении, до сего числа шесть комедий выучили вновь, а к тому еще 4 комедии разных им учить розданы будут вскоре»⁴⁹. Все эти пьесы, кроме «Триумфальных комедий», написанных уже в Москве «к случаю», входили в прежний репертуар Кунста и только переводились на русский язык. Но при переводе они значительно (а иногда и до неузнаваемости) изменялись.

Основы репертуара немецких странствующих трупп, в том числе и труппы Кунста, были заложены магистром Фельтемом. Будучи широко образованным, владея французским, испанским и итальянским языками, он брал сюжеты своих пьес из многих литературных произведений и обрабатывал их совершенно по-своему, так что иногда оставалась только канва подлинника, на основе которой создавалась очередная «*Haupt und Staatsaction*». Пьесы эти часто не записывались, а фиксировались только в «перечнях», на основе которых

импровизировались сцены (в большей степени это относилось к «шутовским» комедиям). Так, например, в основе комедии «Принц Пикельгяринг или Жоделет, самый свой тюремный заключенник» лежит пьеса Т. Корнеля, который в свою очередь позаимствовал ее содержание у П. Кальдерона. В русском переводе пьеса изменилась до такой степени, что ни одна из сюжетных линий подлинников не была узнаваема и являла торжество площадного циничного шутовства. Особенно трудно давались русским переводчикам роли галантных персонажей и их любовная лексика, так что часто выходила полная бессмыслица⁵⁰. Среди русских переводов пьес, игранных в Москве, некоторые созданы на основе известных произведений европейских драматургов (Грифуса, Лоэнштейна) и комедий Мольера: «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер», переделанная из «Амфитриона»⁵¹, «Доктор принужденной» (созданная, вероятно, на основе комедии «Лекарь поневоле»), «Дон Педро, почтенный шляхта и Амарилис, дочь его», при создании ее опирались на героев комедии Мольера «Дон Жуан»⁵².

В конце февраля 1704 года Петр I, проведя в Москве несколько месяцев (сразу же после масленицы), отбыл к «театру военных действий». Столица же возвращалась к повседневным заботам. Поскольку театр для москвичей и в праздничные дни оставался еще непривычной новостью, то в будни он и подавно казался многим излишеством. Нормы существования публичного театра в Москве определялись постепенно. Пересматривались сложившиеся понятия о торжествах и буднях, изменялись привычные стереотипы праздничного и каждодневного быта, москвичам предлагали не то чтобы отказаться от старых привычек, а пытались вводить в их будничность новые элементы, которые раньше отсутствовали совсем или являлись лишь праздничной принадлежностью.

Фюрст проявлял себя деятельным администратором; он обещал после великого

поста (1704 г.) «комедийное действие действовать безотложно» и «мая с 15 числа для введома всенародного, чтоб о том действе каждому человеку ведомо было, прибиты по градским воротам великого государя указы»⁵³. Налаживалась система входной платы в театр (заведенная стихийно еще в 1703 году), и «по совету комедианта учинены статьи», то есть разряды входных билетов, называвшиеся «ярлыками», которых установили четырех видов: гривенные, пятикопеечные, алтынные и двуалтынные⁵⁴.

Весна и лето 1704 года – самый плодотворный период публичного театра, когда он наиболее посещался и представлял наибольшее число спектаклей. В это время было осуществлено несколько новых постановок, среди которых, вероятно, пьесы «О Франталпее сыне его и прочих»⁵⁵ и «Сципий Африканский, погубление королевы Софонизбы»⁵⁶. Постановка их стала возможна благодаря тому, что жена «генерального лекаря» Пагенкампфа Гермина и ее сестра г-жа фон Вилинг согласились «в комедии быть и действие свое отправлять»⁵⁷ (так в немецкой труппе прибавились две исполнительницы для женских ролей, необходимые для названных пьес). Комедия «Сципий Африканский» относилась к типу «Главных и Государственных действий» со значительным добавлением музыкальных и вокальных элементов, и именно эти женщины «в комедии играли и воспевали»⁵⁸.

Однако с наступлением осени театр начал чахнуть: «а ныне в осеннее время для малых [коротких. – Л.С.] дней действуют ночью [т.е. темными вечерами. – Л.С.] и смотрящих бывает в приезде малое число, для того, что сверх комедийного платежа, по воротам везде платят двойной платеж, как в комедию, так и из комедии едучи»⁵⁹. Комедиальная хранина пустовала, а актеры, русские и немецкие, бездействовали. Русские комедианты «нынешней зимой действовали только три комедии, – доносили дьяки Головину, – а для учения особо

комедий никаких не действуют и многие без дела праздно пребывают и, непрестанно по гостям ходя, пьют». В связи с чем, служители Посольского приказа даже усомнились: «И то, государеве жалованье, им давать ли?»⁶⁰. В ответ пришел приказ, чтоб русским комедиантам-ученикам «впредь, для лутчаго обучения комедий, явственню им действовать»; и чтобы «комедийное действо действовалося безотложно с присмотром»⁶¹. Однако многие новоявленные актеры предпочитали «явственню действовать» отнюдь не на сцене, а в жизни за стенами театра – в торговых рядах на Красной площади: «Ученики комедианты русские без указу ходят всегда со шпагами и многие не в шпажных поясах, но в руках носят. И в рядах у торговых людей товары емлют в долги, а денег не платят. И всякие задоры с теми торговыми и иных чинов людьми чинят, придираясь к бесчестью, чтоб с них что взять нахально»⁶². Особенно много «озорничеств» чинили Василий Теленков («он же Шмага-пьяный»), и Роман Амосов. Для увещевания разошедшегося Шмаги послали актера Федора Буслаева, которому тот отвечал, «что он никого не слушает, не боится, и судить его некому». Пришлось прибегнуть к власти боярина Головина, приговорившего: «Комедианта пьяного Шмагу, взяв в приказ, высеките батоги; да и впродь его, также и иных, будь кто у них, комедиантов, явится в каком плутовстве, по тому ж, взяв в приказ, чините им наказание»⁶³.

Не только актеров, но и зрителей, не желавших подчиняться общепринятым правилам поведения в публичном месте, приходилось призывать к порядку и даже наказывать. Многие из них, находясь в зрительном зале, курили, «из трубки пепел, с огнем сыпля на пол, с великим небрежением», что представляло реальную угрозу деревянному зданию. На замечание караульных солдат нарушители отвечали дерзостью. Например, «челядинец-иноземец, породюю швед, зачал ругаться матерно и говорить, что никто ему курить не закажет и

никого он не боится», в доказательство чего разбил караульному солдату лицо до крови. Неистовому зрителю прописали: «выведчи из комедии <...>, бить батоги»⁶⁴.

К декабрю – Петр любил святки с их буйными забавами и старался свой приезд в столицу приурочить к этому моменту – все готовились встречать государя, и театральная жизнь оживала. Дьяки доносили своему начальнику Головину 10 декабря 1704 года: «Комедиант сказал, что комедия новая триумфальная на немецком и русском языках у него к пришествию великого государя будет готова; да и спускательные вещи у него будут же»⁶⁵. В этот раз Фюрст приготовил «Триумфальную комедию», называвшуюся «История явная Тамерлана, хана татарского, как победил Салтана турского Баязета», для которой понадобилось «платье новое и строить машины спускные две»⁶⁶ (для полетов и прочих чудес).

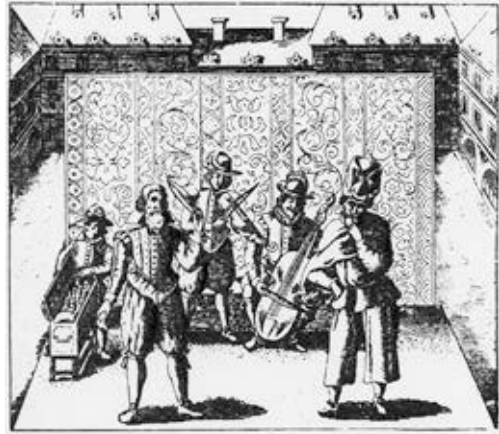
В этот приезд царь, чтобы умножить число посетителей театра, указал: «При тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть в указанные дни недели – в понедельник и в четверг, и смотрящим всяких чинов людям российского народа и иноземцам ходить повольно и свободно без всякого опасения; а в те дни ворот городских по Кремлю, по Китаю городу и по Белому городу в ночное время до девятого часу не запирают и с проезжающих указной по воротам пошлины не имеют»⁶⁷, и велено «о том указы прибить по воротам»⁶⁸.

Но как только Петр со своими приближенными отбыл из Москвы, театральное оживление сменилось застоєм. Апатия охватывала не только еще неопытных зрителей, не только еще неумелых актеров, но даже и самого устроителя – «начального комедианта» Отто Фюрста. А некоторые русские актеры уже приросли душой к театру и, вероятно, мечтая о творческой самостоятельности, стали жаловаться на нерадение своего руководителя: «Он, иноземец, их, комедиантов, учит не с прилежанием и для учения бывает в комедином доме не

на многие времена: <...> и учит час и два, и оттого в учении чинит замедление, и которые комедии они, комедианты, выучили и те комедии за нерадением его, в кумплиментах и за недознанием в речах, действуют в нетвердости (для того, что он, иноземец, их русского поведения не знает)». Поэтому они просили для «надзирания над ними выбрать из них же, русских комедиантов», одного или двух человек. А самому Фюрсту бы «приходить в неделю по дважды: во вторник и в пяток, в зимнее время со второго часа по шестой, в летнее время с третьего до десятого часа, учить кумплиментов, чтоб им, комедиантам, те комедии, которые у них будут в науке, можно б было действовать без него, учителя»⁶⁹.

В мае 1706 года у немецких актеров кончались контракты (которые обычно заключали на два года и на исходе был второй срок). Удерживать немецкую труппу не стали (тем более что от девяти актеров осталось только пять: Кунст и Ротакс⁷⁰ умерли, куда исчезли еще несколько, неизвестно); предложили остаться только актрисе Анне Кунст и комедианту Ягану Бендлеру, но они оба выразили желание уехать на родину со всеми остальными⁷¹.

В июле 1706 года умер боярин Федор Алексеевич Головин – русские актеры лишились своего высокого патрона. В последний путь его провожали печально-торжественно и отчасти театрально: при погребальной церемонии использо-



Западноевропейский оркестр конца XVII – начала XVIII вв. Гравюра начала XVIII в.

вались рыцарские костюмы и реквизит из Комедиальной храмины⁷².

Похороны патрона оказались «пророческими» и для судьбы русского публичного театра – вскоре он перестает существовать в Москве в том виде, в каком пребывал эти пять лет. А царь всеми помыслами был уже в стороне северной, в основанном им городе-«парадизе».

Готовясь к серьезным военным действиям в 1707 году (шведов тогда ожидали к Москве), было решено укрепить столицу, и прежде всего, Кремль и Китай-город. Сооружение оборонительных укреплений царь возложил на поручика В.Д. Кормчина. Среди прочих мер ему предписывалось в Китай-городе «от Неглинны до Москвы-реки сделать везде болварки, ров и контрошкарф, и дворы [деревянные. – Л.С.] разломать»⁷³. Неукоснительно выполняя царский указ, Кормчин начал разбирать и деревянную Комедиальную храмину. Узнав об этом, Петр пенял рьяному поручику: «Я слышу, что вы хотите ряды и комедийный двор ломать. Преже времени того не надлежит делать»⁷⁴. Работы приостановили, сруб опять покрыли крышею, но «токмо от той разборки многое повредилось»⁷⁵, и спектакли в этом здании происходить уже не могли.



Старинный русский оркестр. Гравюра из «Букваря» К. Истомина. 1696

Театр царевны Натальи Алексеевны

Именно на факте разборки (и невозможности функционирования) Комедиальной храмины на Красной площади исторически основывали вывод о прекращении в 1707 году (а некоторые и в 1706-м) деятельности петровского публичного театра. Иные утверждали, что театр, якобы, был закрыт царем, так как не выполнил «той роли, которая ему предназначалась»⁷⁶, и что «Петр I счел дальнейшую его деятельность нецелесообразной»⁷⁷.

Но документы⁷⁸ позволяют утверждать, что деятельность петровского публичного театра не оборвалась в 1707 году (в связи с попыткой разборки театрального здания). Этот театр, сменив ведомство Посольского приказа на «комнату» (штат) царевны, продолжал существовать в селе Преображенском, а затем в Петербурге в последующем десятилетии.

Театр Натальи Алексеевны не был в полном смысле ни придворным «домашним», то есть сугубо камерным, замкнутым, каким обычно позже бывали подобные любительские забавы, ни публичным в полном смысле этого слова. Конечно, с переходом театра в ведение царевны (т.е. в придворную среду) была отменена плата за вход на спектакль, что естественным образом должно было ограничить и круг его зрителей, но это не отменяло совсем публичности⁷⁹.

Царевна Наталья Алексеевна, младшая сестра Петра I, разделявшая помыслы брата, занялась театром в начале 1707 года (в момент предстоящей разборки Комедиальной храмины на Красной площади)⁸⁰. В январе–феврале в Преображенское перевозится весь театральный скарб: «комедийное платье мужское и женское», «платье танцевальное», «иные вещи», «комедийные картины»⁸¹ (т.е. костюмы, декорации, реквизит и бутафория), а также «списки» (т.е. рукописные копии текстов пьес) «со всех переведенных комедий»,

игранных на сцене театра Кунста – Фюрста⁸². К ней же, вероятно, перешли и оставшиеся русские актеры. Документы «комнаты» Натальи Алексеевны, зафиксировавшие затраты на театр в 1707-м и последующие годы, свидетельствуют о расходах, явно превышающих нужды домашнего театра⁸³. И репертуар, перенесенный со сцены публичного театра, явно рассчитан не на камерные постановки.

Наезжая в новую столицу (с 1708 года) и позже окончательно переехав в Петербург, царевна и там организует театр. Его устроили недалеко от ее дворца («на Московской стороне»): «Для этого был приготовлен большой заброшенный дом, разделенный на ложи и партер <...> На представления мог приходиться любой желающий»⁸⁴. Из данных слов современника можно заключить, что театр этот был публичным, хотя, конечно, выражение «любой желающий» нужно понимать с поправкой, имея в виду, прежде всего, людей, так или иначе приближенных к Петру I (куда входило достаточное количество представителей разных сословий и состояний).

В репертуар этого театра в петербургский период входили, в основном, драматические переделки эпизодов из Библии, Житий, дополненные аналогиями с современностью, а также инсценировки переведенных западноевропейских романов⁸⁵; некоторые сценические произведения были написаны Натальей Алексеевной: «Принцесса сама создавала на русском языке грустные и веселые пьесы»⁸⁶. Другой современник вспоминал: «Принцесса Наталия сочинила, говорят, при конце своей жизни две-три пьесы, довольно хорошо обдуманые и не лишены некоторых красот в подробностях; но за недостатком актеров они не были поставлены на сцену»⁸⁷.

Об исполнителях театра царевны довольно пренебрежительно отозвался Вебер (что было свойственно западным дипломатам): «Десять актеров и актрис были природными русскими, никогда не выезжавшими

■ *Pro memoria*

за пределы своей страны; и отсюда легко себе представить их мастерство»⁸⁸. Труппа театра Натальи Алексеевны состояла из профессиональных исполнителей и любителей из ее придворных. В штате царевны поименованы: «комедианты» и «певчие», которым выплачивалось дополнительное (сверх их певческого оклада) жалованье «за комедию»⁸⁹. Женские роли исполняли жены некоторых певчих.

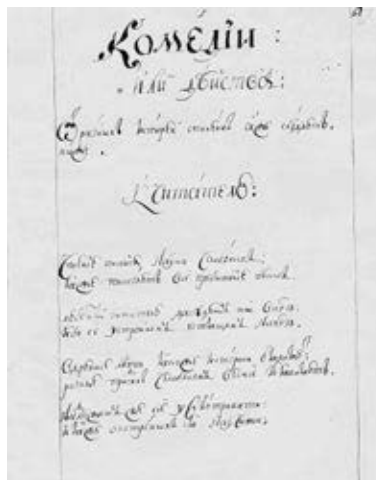
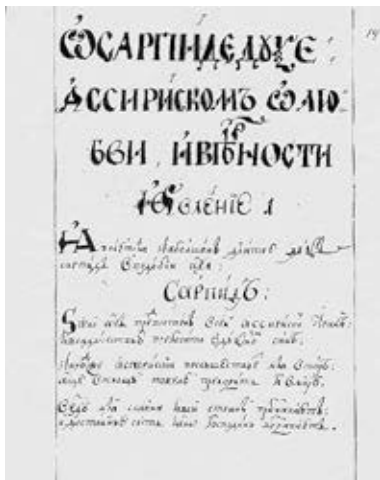
В штат царевны входили и профессиональные музыканты, а при необходимости присылались «музыканты государевы», «трубачи и барабанщики» (вероятно, полковые), певчие и музыканты: от Екатерины Алексеевны (царицы), от Марфы Матвеевны (вдовствующей царицы) и от Меншикова⁹⁰. Все они принимали участие в спектаклях.

Театр царевны Натальи Алексеевны можно расценивать не только как прямое продолжение публичного театра Кунста-Фюрста, но и как несомненный шаг вперед в деле развития национального театрального искусства. Кроме того факта, что в ее спектаклях играли только свои российские исполнители (включая женщин), этот театр во многом основывался и на своих культурных традициях, связанных, прежде всего, с русской школьной сценой (ярко проявившихся в типе пьес). С другой сто-

роны, в ее театре была усвоена и органично присутствовала западноевропейская традиция, идущая от спектаклей Кунста-Фюрста. Так в петербургский период театра



Царевна Наталья Алексеевна.
Гравюра с оригинала И.Н. Никитина.
Начало XVIII в.



Сборник рукописных пьес. Начало XVIII в. (Из репертуара театра царевны Натальи Алексеевны).

Натальи Алексеевны это чувствовалось не только в общем строе спектакля, но и в отдельных характерных эпизодах, например, в некоторых представлениях «Арлекин из обер-офицеров вмешивался туда и сюда со своими шутками»⁹¹ – подобные выходы «шутовской персоны» являлись обычными в немецких представлениях типа «*Naupf und Staatsactionen*».

Не прекратились эти представления и со смертью (в 1716 г.) Натальи Алексеевны (по крайней мере, до 1718 года)⁹².

«Школьный» театр в России

«Школьный» театр, оказавший значительное влияние на театр Натальи Алексеевны, а также способствовавший в дальнейшем развитию вообще русского любительского театрального искусства и в придворной, и в демократической среде, начал активно действовать в России именно в Петровскую эпоху, но предвестники его появились еще в царствование Алексея Михайловича.

Зачатки «школьного» театра появились в Западной Европе в XIV веке, с XVI века он укоренился в духовных учебных заведениях (в протестантских школах, католических и иезуитских коллегиумах⁹³, а также просочился в братские православные школы Украины и Белоруссии). В конце XVII века «школьный» театр проник в Россию.

Родоначальником «школьной» драматургии в России явился ученый монах из Белоруссии Симеон Полоцкий (в миру – Самуил Петровский-Ситнянович)⁹⁴. Его пьесы были созданы в Москве при жизни Алексея Михайловича, разыгрываться они могли в 1670–1680-е годы⁹⁵. Однако расцвет «школьного» театра в России произошел в эпоху Петра I.

В начале XVIII столетия он быстро распространился в духовных семинариях разных городов России, возникнув, прежде всего, в старейшей Славяно-греко-латинской

академии (у основания ее стоял Симеон Полоцкий, но открылась она в 1685 г., уже после его смерти). Называлась академия тогда Эллино-греческой. В 1701-м Петр I указал «завезть в Академии учения латинские», для чего из Киево-Могилянской академии выписали новых преподавателей. Теперь ее назвали Славяно-латинской и среди всех прочих наук и упражнений одно из первых мест отводилось «риторике» и «пиитике» (поэтике). На занятиях в этих «классах» учеников готовили к их будущему поприщу, которое требовало умения воздействовать на людей словом и внешним видом (манерой поведения). Духовный регламент, утвержденный позже царем, требовал «делать комедии, что зело полезно к наставлению и резолюции, си есть честной смелости»⁹⁶. Учащимся преподавали основы декламации (умение управлять голосом), а также прививали навыки владения своим телом – позой, движением, жестом и мимикой. Руководили постановкой «школьных» спектаклей преподаватели вышеназванных поэтик и риторик, они же часто являлись и авторами текста пьес.

Главная цель, ради которой преподаватели устраивали «школьные» спектакли, была назидательная (близкая церковной проповеди) для «внушения добродетели и нравственности». Однако, имея сугубо педагогический, дидактический уклон, «школьные» представления пользовались популярностью и среди учеников-исполнителей, и среди зрителей.

«Школьные» пьесы писались с соблюдением заданной формы: пролог, три действия (9–13 явлений) и эпилог. Некоторые имели еще и антипролог, где в виде живых картин кратко воспроизводилось все содержание будущей драмы. Действие в определенные моменты сопровождалось хором⁹⁷.

Среди основных черт «школьных» пьес нужно назвать абстрактность и аллегоричность. Главными действующими лицами часто бывали: Время, Мир, Смерть, Благодетель, Злость, Смирение,



Фасад церкви Спаса Нерукотворного с надворной стороны Заиконоспасского монастыря, в котором располагалась Славяно-греко-латинская академия. Фоторепродукция Э.П. Сиговой, раскрашенная, с оригинального чертежа середины XIX в.

Зависть, Истина, Грешник, Ревность, Милость Божия, Любовь Земная, Церковь Православная, Сладострастие, Совесть и т.п. Конкретный единичный человек в драме выступал обязательно как носитель каких-то общих черт, признаков и качеств, определенных достоинств или недостатков, без какой бы то ни было индивидуализации. Обязательна была среди персонажей пропорция и симметрия в соотношении положительного и отрицательного, нарушение которой и вносило в пьесу экспрессивность. Многие «школьные» пьесы сочинялись на один сюжет, со свойственным ему однообразием смысла, но для постановщиков важно было создать движение настроения, вносящее в представление разнообразие и напряженность в развитие сюжета давно всем знакомого⁹⁸.

Сцена «школьного» театра оформлялась в каждом учебном заведении по-разному (пышно или скромно, с употреблением театральных машин для эффектов или без них, используя простейшие подручные средства в виде веревки с блоком для «полетов» и пр.), но все, что разыгрывалось, имело свое определенное место на планшете сцены. Он был расчерчен продольными и поперечными линиями, чтобы учащимся легче было ориентироваться; и имел наклон к зрителям. Центр сценического пространства отводился «земле» и земным персонажам. За ним, почти у задней стены сцены (или у задней завесы) располагался помост, на который вели несколько ступеней – это было «небо», правее от него помост мог продолжиться возвышением еще в несколько ступеней и это был уже «рай». Над ним, колыхались «облака», при необходимости поднимающиеся и опускающиеся (иногда с участниками). Левее от центра (от «земли») на планшете сцены располагался «ад». Он мог быть представлен шалашом, гигантской пастью чудовища, просто дверью с надписью «ад» или люком.

Одним из неперемных требований «школьной» сцены являлось ее освещение, сосредоточенное сверху (так что самым озаренным оказывался «рай») и непременно со скрытыми от глаз зрителей источниками света, что производило «чудесный» эффект. Костюмы персонажей дополнялись узнаваемыми символами, бытовыми атрибутами и эмблемами⁹⁹.

Между отдельными явлениями основной пьесы разыгрывались импровизированные комические сценки (интермедии или интерлюдии), которые иногда повторяли мотивы только что увиденного, но весело, с юмором и озорством или импровизировали на тему любой смешной ситуации (в меру способностей молодых исполнителей), что вносило оживление и давало эмоциональный отдых от долгой нравучительной драмы.

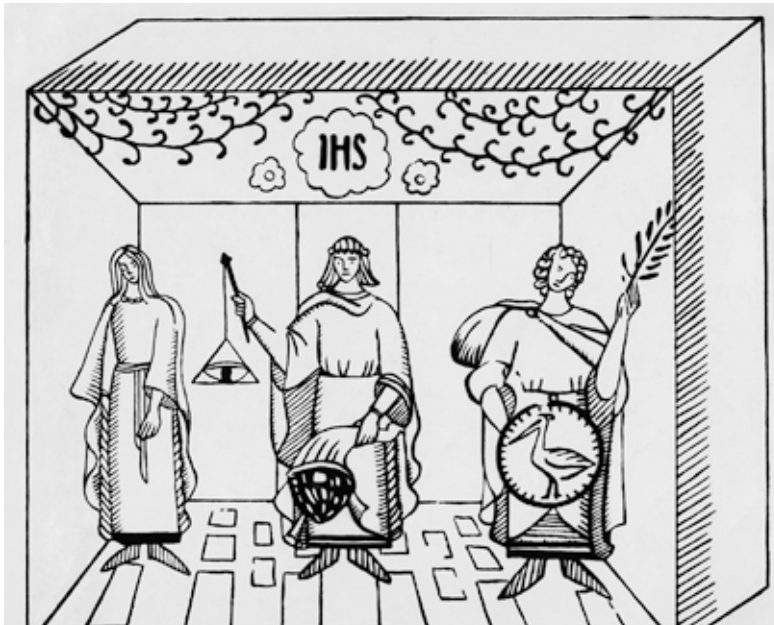
Первый «школьный» театр открылся в Москве в стенах Славяно-латинской

академии, находившейся совсем рядом с Красной площадью в Спасском монастыре, «что за Иконным рядом», в ноябре 1701 года представлением «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным»¹⁰⁰. В программе спектакля его сверхдлинное название разъясняло, что комедия, «прежде изображенная в евангельском Пиролобце и Лазаре»¹⁰¹, ныне же будет «явленная действием благородных российских младенцов»¹⁰², т.е. юными учениками, среди которых, действительно, находились «благородные» – дети знатных бояр и князей, но также в представлении участвовали простые и безродные – «от сирот» (в чем сказывался дух петровского времени).

Театр этот наиболее плодотворно и напряженно действовал в первое десятилетие XVIII века, устраивая каждый год по большому новому спектаклю, а в иные и два-три¹⁰³. Особенностью «школьных» драм, написанных и представленных здесь в первые годы, являлась близость их тогдашним церковным проповедям, в которых подспудно чувствовалось неприятие некоторых петровских нововведений, в частности, несо-

блюдение царем и его окружением постов, и вообще явное обмирщение власти. Затем интонация меняется, появляется просветительская нота.

В 1706 году в Москве был открыт Госпиталь («гошпиталь»), служивший одновременно медицинским училищем («Хирургической школой»). Руководивший им голландец доктор Бидлоо переманивал к себе многих учеников из Славяно-греко-латинской академии (так как они знали латынь, необходимую медикам). Впоследствии госпитальные ученики завели свой «школьный» театр¹⁰⁴. Особенностью «школьного» госпитального театра стала его злободневность и «очеловечивание» персонажей (придание жизненных черт аллегориям). В пьесах, поставленных на его сцене, таких как «Слава Российская» (1724) и «Слава печальная» (1725), черты традиционных «школьных» драм сочетались с чертами панигирических представлений, прославлявших императора и его деяния в первой, и увековечивавшими его память – во второй, а также слышались отклики на современные политические события и ситуации¹⁰⁵.



Вид сцены и персонажи спектакля Школьного театра. Гравюра из «Поэтики» М.К. Сарбевского. Конец XVII века



Изображение
«училища».
Гравюра из «Буква-
ря» Ф. Поликарпова.
1701

В петровское царствование в городах России, где были открыты духовные семинарии, также часто заводились «школьные» театры. Так, в 1702 году в Ростове (Ярославском) ученый-монах Димитрий Ростовский (Даниил Саввич Туптало, 1651–1709), назначенный митрополитом, открыл духовную семинарию. В ней начал функционировать «школьный» театр, ставивший пьесы, написанные им самим: «Комедия на рождество Христово» (1702 г.), «Комедия на усение Богородицы» и «Кающийся грешник».

Особенностью «школьного» театра в России являлось отсутствие своеобразной (по сравнению с Западной Европой) замкнутости: широкое распространение и в дальнейшем тесная связь его с театром придворным и демократическим любительским; многие из учащихся и бывших семинаристов участвовали в любительских представлениях и за стенами семинарий и академий. «Школьный» театр в Петровскую эпоху сыграл важную роль в приобщении молодого поколения россиян к театральному искусству. Ему суждено было, прожив более полувека, внести значительную лепту и в дело формирования русского национального профессионального театра.

Хроника зрелищ в русских столицах в 1720-е годы

После второго заграничного путешествия Петра I усилился поток в Россию иностранцев всевозможных профессий, занятий, разных национальностей и вероисповеданий. Среди них присутствовали и деятели искусства, в том числе и театрально-зрелищного.

Приезжали отдельные актеры и небольшие труппы: английские, французские, голландские и чаще немецкие. Предлагали свои услуги музыканты, певцы, танцмейстеры. Наведывались «позитурные мастера» (позы, движения), «шпрингмейстеры» (акробаты, прыгуны), «баланцыры» (канатоходцы, танцоры на проволоке), «кунстмейстеры», «штукмейстеры» (фокусники, жонглеры) и «показатели» всевозможных «дивотворств» и чудес. Прибывали кукольники с куклами различных видов¹⁰⁶.

Несмотря на разнообразие приезжавших в Россию трупп и артистов, на их национальную принадлежность, жанровые и видовые особенности, в их представлениях было больше сходства, нежели различия. Их представления включали: цирковые трюки, акробатические и танцевальные но-



*Балансер и балансерка
Гравюры. Начало XVIII в.*

мера (часто «на веревке» или проволоке), короткие пантомимические и драматические сценки, сопровождавшиеся музыкой и вокалом, с эффектами фейерверков и иллюминаций, с «комментариями» Арлекина и выходками ему подобных «шутовских персон», а иногда с демонстрацией дрессированных животных или «чудо-людей» (с аномалиями от природы) – и это все называлось «комедией». Представления эти были эмоционально заразительны (а порой поразительны) и доступны для восприятия самой неискушенной аудиторией любой национальности.

Так, в 1719 году в Петербурге выступала труппа И.К. Эккенберга – «мужа силы чрезвычайной», имевшего при себе «куриозную

компанию, при которой находится аглицкая танцовальная мастерица»¹⁰⁷. Он сочел в себе искусство циркового артиста (атлета-силача) и исполнителя пьес типа «*Haupt und Staatsactionen*»; о его номерах красноречиво сообщала афиша:

«Объявление о чудном муже, его же вторым Самсоном нарицают. <...> А для лучшего изъяснения о силе того мужа, zde(сь) некоторые штуки кратко объявляются: 1. Подымает он пушку от 2000 до 2500 фунтов тяжелую одною рукою, на которой барабанчика с барабаном или с иным каким инструментом посадит. Оную пушку толь долго подняв держит, пока другою рукою проздравие господ зрителей рюмку вина выпьет. 2. Двух или трех лошадей припрягает к себе, которая хотя всеми силами тянут, однако ж с места сволочь не могут. 3. Канат перерывает своими обеими





«Starcke Mann» («Сильный муж») И.К. фон Эккенберг и его искусство.
Гравюра. 1718

руками, котораго две лошади перервать не могут. 4. Ложится на два стула, а именно: голову на один стул, а ноги на другой, и велит на тело свое стать 5 или 6 человеком самым тяжелым, которых на себе держит, пока вина рюмку выпьет. 5. Подымет лошадь одною рукою, на которой человек или два сидели б и до тех мест подняв держит, нимало не угибаясь. 6. Наковальню от 500 или 600 фунтов тягостию постановляет себе на грудь и заставит на ней двух кузнецов прут железной разбить. 7. Ляжет на землю и велит на себя двум тяжелым человеком стать, с которыми он встанет на стул, которой на столе стоит. 8. Подымает от 10 или 12 человек самых тяжелых и, подняв одною рукою толь долго держит, пока рюмку выпьет вина. 9. Железной гвоздь в фут длиною, а в дуплю шириною, свертит, как пыжевик. 10. Скамью возмет в 18 фут длиною за один конец ртом (зубами), а на другой конец стул поставит, которую от земли десять футов вверх подымает. 11. Возмет палку в рот (зубы) и велит двум самым сильным людям тянуть, которую не могут у него изо-рту вытянуть вон <...> А действия сии показаны будут в доме том, где прежде сеи игрывались комедии»¹⁰⁸.

В 1721 г. приехали итальянцы – «кунстмейстеры» Жан Бернерт и Франц Шемин с учениками, «которые были для прокормления своего в российском государстве»¹⁰⁹.

В 1725 г. – труппа Ягана Грига (Иоханнеса Григха, уроженца «венгерской земли, позитурного мастера, да при нем сын Паулус и служитель Даверк»)»¹¹⁰. Собственно «позитурным мастером» являлся сын, о выступлениях которого в 1704 году в Дрездене на *Michaelismesse* сохранилось следующее известие: «На этой ярмарке Св. Михаила можно было наблюдать сидящего, ходящего, карабкающегося, танцующего и прыгающего необыкновенного ребенка без ступней. Этот ребенок был мальчиком 10-ти лет, венгр по отцу по имени Иоханнес (*Griech, Grigg, Krüger*), прозванный *Az Magyar Janoz* – Венгерский Ганс. Отец был лейтенантом императора при осаде Ландау, а его мать не могла

сказать, как произошло то, что она родила такую диковину, а именно, полу-человека, у коего вместо голеней и ступней было не что иное, как две полные груди с бородавками; притом в остальном все у него было естественным, кроме беспалой левой руки, оформившейся подобно клешне морского краба. Этот ребенок выпрыгивал на стол из шкафчика, служившего ему убежищем, прыгал через шляпу, садился на место шириной в 3 пальца, говорил на разных языках: по-немецки, латыни, французски и итальянски, сообщая, что он просвещен пражскими иезуитами и имел честь быть неоднократно увиденным императором и императрицей, королем Рима и прочими высокими вельможами»¹¹¹.

В 1726 г. выступала труппа «французенин комедиантов Петра Ишотура с товарищци четырех человек»¹¹².

В конце 1726 г. – труппа «аглинской нации камедианта Вилима Дурома <...> для показания по науке своей камедей с женою своею Елизабетою, да при ней две дочери Деяна, да малолетная Сусанна, да пасынок Яган Готфрит, да служители Кристофор Фурие да Юрка»¹¹³.

В марте 1727 г. прибыли «Из Ревеля царской земли баланцырной мастер Данила Махер; пруския земли города Кенисберха баланцерной мастер и комедиант Ягас Кристофор Сигмунд для прокормления своего показыванием разных баланцырных вещей»¹¹⁴.

Едва ли не самыми популярными среди русских зрителей всех слоев, начиная с самих монархов и их придворных и, конечно же, у широких масс, являлись представления кукольников (как иностранных, так и «своих»¹¹⁵). Причем одни и те же исполнители-кукольники показывали «игру» свою и «в доме Его царского величества и в других господских домах, и публично»¹¹⁶, чаще всего на ярмарках и гуляниях.

В 1720–1721 годах в Петербурге выступали кукольники «из Савойской земли» Петр Сутиер с братом Марком¹¹⁷.

В 1723 и 1724 годах в Петербурге выступали «кукольные мастера» французы Жан Бернарт с братом Антониом¹¹⁸.

В 1725 г. в Петербурге и Кронштадте давали представления итальянцы «кукол показатели» Карл Петронелли, Юзеп Борелли, Онорато Бримо, Юзеп Мане, Юзеп Доменико и Юзеп Манжау¹¹⁹.

Петр явно одобрял подобные публичные «комедийные» зрелища, поощряя артистов «указами» на показ их представлений в разных городах России (как Сплавского и Эйгери¹²⁰). В 1719 г. он выдал Эккенбергу «Патент» – по существу первую привилегию на публичные зрелища «во всех провинциях российского государства»¹²¹. Ему же в 1720 г. Петр поручил собрать за границей и привезти в Петербург «компанию мастеров, которые по веревке танцуют», и в июле 1721-го Эккенберг сообщал, что он «лучших, которых мог достать, собрал <...> и компанию оперистов», и просил о выдаче на их отправление денег¹²².

В 1720–1721 годах Петр старался возродить и публичный театр по испробованному уже в начале XVIII века рецепту – с помощью иностранных артистов, и приказывал П.И. Ягужинскому, бывшему тогда в Праге, а затем в Вене, нанять там «компанию комедиантов таких, которые умеют говорить по-славянски и по-чешски»¹²³. Однако это не удалось, и весной 1723 г. в Петербурге появилась немецкая труппа («банда») под руководством И.Г. Манна – «комедианта директора, который приехал с женой его и детьми, и с другими комедиантами для игра-ния комедий»¹²⁴ (которых, вероятно, ангажировали при содействии Эккенберга).

Компания И.Г. Манна включала 24 человека и считалась одной из лучших бродячих немецких трупп того времени. Ее фактической директрисой («принципалкой») являлась жена Манна – Виктория Клара, урожденная Кульманн. Еще до замужества она вместе со своими родителями Якобом и Анной Барбарой, содержателями бродячей «банды», а также братом Георгом Филип-



*Императрица Екатерина I.
Гравюра Я. Хоубракена с неизвестного оригинала. 1724*

пом фон Лихтмесом с 1698 до марта 1699 играла при штутгартском дворе; впоследствии она стала известной Викторией Klarой Бенеке¹²⁵, чья («банда») соперничала с другой, возглавляемой вдовой Фельтена. После смерти Бенеке она вышла замуж за своего компаньона Манна и с «комедиантами, играющими на чисто литературном немецком языке»¹²⁶, колесила по княжествам и городам Германии, Дании, Пруссии и западным окраинам Российской империи.

В Петербурге для представлений труппы Манна поначалу было решено использовать бывший театр царевны Натальи Алексеевны, для чего 21 апреля 1723 года повелели: театральное здание «с московской стороны <...> со всеми к нему потребности перевезть и поставить на Васильевском острове» и дали для этого «каторжных». Но поскольку театр «в потребную меру не пришел, сего ради повелено такой комедианской дом

зделать из досок на Адмиралтейском острове близ Полицеймейстерской канцелярии на пустом месте Данила Новицкого»¹²⁷. Басевич писал об этом: «Когда приехала труппа немецких комедиантов, он [Петр I. – Л.С.] велел выстроить для нее прекрасный и просторный театр со всеми удобствами для зрителей»¹²⁸.

Из репертуара этой труппы, игранного в Петербурге, известны только две пьесы: в августе 1723 г. была представлена «Возможность, сделанная невозможною» («*Die unmöglich gemachte Möglichkeit*»¹²⁹ и «Бедный Юрген» («собственно, комедия Дандена», т. е. переделка комедии Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж»)»¹³⁰. В основном репертуар ее был идентичен репертуару немецких трупп этого времени, то есть состоял из пьес типа «*Haupt und Staatsactionen*» и «*Nachcomödien*» («малых») комедий¹³¹. Басевич, говоря о труппе Манна, отмечал, что «она не стоила этих хлопот» (т.е. постройки нового большого театра), так как в то время немецкий театр «был не более как сбор плоских фарсов, так что кое-какие наивные черты и острые сатирические намеки совершенно исчезали в бездне грубых выходов чудовищных трагедий, нелепого смешения романических и изысканных чувств, высказываемых королями или рыцарями, и шутовских проделок какого-нибудь *Jean Potage*, их наперсника»¹³². К моменту приезда в Россию труппа Манна «имела в своем репертуаре» для «шутовских» ролей «нового до сих пор не виданного Ханса Вурста»¹³³. В.Н. Всеволодский-Гернгросс приводит весьма большой перечень пьес, игранных этой труппой в 1718–1719 годах в Риге: «Адельгейд, Безбожный Родерих, Черный предатель, Криспинианус, Дорис, Невозможное возможно, Давид и Батсеба, Родерих и Дельмира, Люксембург, Принц Арлекин, Адам и Ева, Околдованный Двор, Фауст, Орахин, Богатый человек, Аспазия, Дон-Педро, Шотландия, Блудный сын, Арис, Персей, Вагнер, Зелимор, Улисс, Неро, Мирминде, Геновефа, Сигизмунд, Похищение саби-

нянок в 2-х частях, Тартюф, Лир»¹³⁴. Некоторые из этих пьес входили в репертуар и более раннего периода деятельности этой труппы¹³⁵ (какие-то пьесы присутствовали еще в репертуаре театра Кунста–Фюрста). Конечно, многие из перечисленных произведений могли быть представлены и в Петербурге в 1723–1725 гг. Труппа выступала до смерти Петра I и в августе 1725-го получила разрешение уехать¹³⁶.

Театрально-зрелищную панораму дополняют сведения о любительских спектаклях в 1720-е годы. Среди них первым нужно назвать домашний театр герцогини Мекленбургской Екатерины Иоанновны (племянницы Петра I, дочери царя Ивана Алексеевича). Он, вероятно, что-то перенял от театра Натальи Алексеевны, но в силу совершенно иного характера его хозяйки (и масштаба ее личности) представлял собой чисто любительскую забаву. В ее труппе играли «благородные» девицы и дамы (княжны, дочь маршала), а также актеры¹³⁷



Петр I. Гравюра И.-Ф.-М. Шрейера (тип. Леруа) с неизвестного оригинала. Конец XVIII в.

(театр для которых являлся профессией; может быть, они играли еще у Натальи Алексеевны). Из воспоминаний современника: «Спектакль состоял не из чего иного, как из пустяков», «сцена была устроена недурно, но костюмы актеров не отличались изяществом»; для этого представления один из приглашенных иностранцев «должен был достать у наших кавалеров [из свиты герцога. – Л.С.] несколько париков». Герцогиня «дирижировала» спектаклем, «который без нее часто останавливался», и «занавес беспрестанно опускался, оставляя всех в темноте»¹³⁸. Судя по некоторым подробностям, сообщаемым Берхгольцем, театр этот не был замкнутым «домашним»¹³⁹.

Устраивались «комедии» и у герцога Голштинского, жившего долго при русском дворе (в ожидании обручения и женитьбы на дочери Петра I Анне)¹⁴⁰.

Вписался в эту публичную театрально-зрелищную жизнь и «школьный» любительский театр, прежде всего госпитальный, дававший свои представления, более публично, чем это обычно происходило с театрами духовных учебных заведений.

Итак, за четверть века в петровское царствование Россия должна была приглядеться, приноровиться и попробовать вписаться в европейский культурный процесс, в котором одним из важных элементов являлся театр.

Новую театрально-зрелищную стихию Россия пыталась освоить, как и «новое» платье европейского образца, надетое по указу государя. В каком-то «наряде» она чувствовала себя вполне привычно – это «комедийные» зрелища, привозимые мастерами из европейских стран. Они были сродни русским площадным зрелищам и развлечениям и присутствовали в общественной жизни России в праздники и будни (хотя, конечно, мы имеем документальные сведения далеко не обо всех).

Что же касается собственно профессионального театра, то здесь происходила только еще «примерка», подгонка этого

«нового» к себе с немногочисленными публичными «демонстрациями».

Однако важно, что уже в самом начале XVIII столетия деятельность русского театра, пусть еще не высоко (и не совсем) профессионального, но существовавшего на профессиональной основе, не была коротко эпизодичной. Это театральное явление оказалось не мимолетным и быстро оборвавшимся (в 1706 году, как считали историки раньше), а более протяженным, явно связанным с последующим процессом, одним звенья которого уже оформились и «вышли на поверхность», другие же оставались еще сокрытыми и проявились позже, в последующие десятилетия.

1 Можно сказать, что публичному театру Петровской эпохи в документальном отношении, с одной стороны, повезло. Его историей занимались видные исследователи-архивисты, сумевшие добыть обширный подлинный материал.: Малиновский А.Ф. Записки, принадлежащие к истории Российского театра // Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре. М., 1790. Ч. 2. С. 1–24; Он же. Историческое известие о Российском театре // Русский вестник. 1808. № 7. С. 109–124; Пекарский П.П. Актеры в России при Петре Великом // Современник. 1858. Т. 67. Февр. С. 185–198; Есинов Г.В. Сборник выписок из бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2. С. 311–319; Барсов Е.В. Новые розыскания о первом периоде русского театра // Чтение в Обществе Истории и древностей Российских. М., 1882. Кн. 3. С. 6–25; Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889. С. 211–212; Бого-явленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 81–180; Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957. С. 148.

Однако несмотря на то что подлинных документов и фактов собралось достаточно много, они освещали подробно только период с 1702 до середины 1706 годов; так же присутствовало несколько свидетельств начала 1707-го. О дальнейших почти двух десятилетиях в распоряжении историков имелись лишь единичные разрозненные факты.

2 По недавно обнаруженным документальным данным в эти числа для царя и его приближенных представили «балеты», среди

- персонажей которых находились «дикари, мавры, пьяные фермеры, Орфей, Меркурий, Пикельгеринг». См.: *Дженсен К., Майер И.* Придворный театр в России XVII века. М., 2016. С. 63, 76–77.
- 3 *Рейтенфельс Я.* Сказание светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Москвии. Падуя, 1680. Пер. с латин. [и предисл.] А.И. Станкевича. М., 1905. С. 73.
- 4 См.: *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения. СПб., 1874. Т. 1; Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.: Первые пьесы русского театра. М., 1972; Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
- 5 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 6.
- 6 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 77–80.
- 7 Там же. С. 81.
- 8 В 1701 г. Сплавского взяли на русскую службу в Государственный Посольский приказ в чине унтер-офицера; в 1702 г. – он числился уже офицером и, кроме задания ангажировать труппу Я. Кунста, на него возлагалась миссия поимки беглого И. Гордона. Примерно до 1706 г. Сплавский, помимо службы в Посольском приказе, занимался еще своим прежним ремеслом кукольника. В документах 1708 г. он назван уже «бывшим комедиантом»; а в 1709 г. он состоял в чине майора в действительной армии и находился «в полку в походе на Смоленской дороге». В этом же чине Сплавский уволился «из службы Его царского величества» в апреле 1713 г. и был отпущен в «свое отечество в Саксонию» с женой Кристиной и детьми. В марте 1727 г. он приезжал со всей семьей в Петербург на несколько месяцев «для свидания со своими свойственниками» (АВПРИ. Ф. 15. Оп. 3. Д. 24. [1727 г.] Л. 67–68).
- 9 РГАДА. Ф. 40, Оп. 1. Д. 1.
- 10 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. IV.
- 11 *Тихонравов Н.С.* Указ. соч. Т. 1. С. XXXII.
- 12 *Пекарский П.П.* Указ. соч. С. 186. *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 6–8. *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 83.
- 13 Там же. С. 84–91.
- 14 *Морозов П.О.* Указ. соч. С. 217.
- 15 *Тихонравов Н.С.* Указ. соч. Т. 1. С. XXIV.
- 16 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 18.
- 17 Архивных документов о выборе места и строительстве театрального здания на Красной площади выявлено в разных фондах достаточно много, и они были опубликованы в разные годы обнаружившими их исследователями: *Есинов Г.В.* Указ. соч. С. 311–315; *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 17–23; *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 97–110. Сведены все архивные данные (опубликованные и вновь выявленные) см.:
- Старикова Л.М.* Русский театр петровского времени, Комедийная хранина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. М., 1992.* С. 137–147.
- 18 *Есинов Г.В.* Указ. соч. С. 312.
- 19 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 93, 96–97.
- 20 *Есинов Г.В.* Указ. соч. С. 313.
- 21 Там же. С. 314.
- 22 РГАДА. Ф. 160. Оп. 1 (1702) Д. 7. Л. 144.
- 23 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 21; *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 92.
- 24 *Devrient H. Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg und Leipzig, 1895 Reprint: Nendeln/Lichtenstein. 1986. S.238.* Цит. по: *Тихонравов Н.С.* Указ. соч. Т. 1. С. XXX.
- 25 Как правило, в один театральный вечер после главной большой пьесы могла даваться еще «малая» комедия, что подтверждается многочисленными афишами немецких театров Европы и немецкого театра в России первой половины XVIII в. О репертуаре немецких трупп этого времени см.: *Asper H. Spieltexte der Wanderbühne. Wien, 1975; Asper H. Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten. 1980; B(lumler) H. Zur Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig, 1818. Reprint: Leipzig, 1979; Brachvogel A.E. Das alte Berliner Theater – Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas. Berlin, 1877; Hagen E.A. Geschichte des Theaters in Preussen. Königsberg, 1854. Reprint: Leipzig, 1976; LEBENSELIXIER. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich. Bd.1. Reichenbach, 2004; Rudin B. Der Prinzpal Heinrich Wilhelm Benecke und seine „Wienerische“ und „Hochfürstlich Bayreuthische“ Schauspielergesellschaft // Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Band 62. Nürnberg. 1975; Rudin B. Zwischen den Messen in die Residenz. Berlin. 1988; Rudin B. Venedig im Norden oder: Harlekin und die Buffonisten. Reichenbach. 2004.*
- 26 РГАДА. Ф. 139. Оп. 1. Д. 21. Опубликовано: *Малиновский А.Ф.* Историческое известие о Российском театре ... С. 113; *Пекарский П.П.* Указ. соч. С. 192–193; *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 145–146.
- 27 РГАДА. Ф. 139. Оп. 1. Д. 31. Опубликовано: *Тихонравов Н.С.* Примечания ко второму тому «Русских драматических произведений 1672–1725 годов». Репринт. М., 2016. С. 551.
- 28 Эта дата выяснена из донесения О.А. Плейера, неофициального дипломатического представителя Австрийского Цесаря при русском

- дворе (Шляпкин И.А. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898. С. X).
- 29 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 92.
- 30 «В нынешнем 1704 году октября 16-го была комедия русская и немецкая <...>» (*Есипов Г.В.* Указ. соч. Т. 2. С. 317).
- 31 В документе о награждении русских актеров, подписанном на следующий день после первого спектакля, есть указание именно на эту пьесу (о «персоне Грубетонове») и на пьесу «О Геновеве» (*Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 99).
- 32 РГАДА. Ф. 160. Оп. 1. (1702 г.) Д. 7. Л. 106.
- 33 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 187–189.
- 34 Там же.
- 35 Когда в 1706 г. немецких актеров «отпустили в свою землю», только Анне Кунст и Бендлеру предложили «здесь остаться и русских комедиантов в учении совершить» (*Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 136).
- 36 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 92.
- 37 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 14–17. *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 110.
- 38 *Порфирьева А.Л.* Легенда о капелле герцога Голштинского // Памятники культуры. Новые открытия. 1996. М., 1998. С. 168–185.
- 39 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 99.
- 40 Содержание повести, послужившей основой этой пьесы: Знатный трирский граф Зигфрид женился на добродетельной красавице Геновеве, дочери герцога Бранбургского, но должен был отправиться на войну и поручил жену попечению своего верного слуги Голо, страстно тайно влюбленного в графиню. Но Геновева отвергла его посягательства, и тогда Голо обвинил ее в связи с молодым служителем и заточил в тюрьму, где графиня родила сына. Зигфрид, вернувшись, приказал казнить жену за измену вместе с сыном, но палачи, сжалившись над ними, отпустили их в лес, где они жили в пещере, поддерживаемые только ангелами. Между тем Зигфрида, мучимого раскаяниями, посещают видения, в которых обнаруживается невинность графини. Однажды на охоте, Зигфрид набредает на пещеру, где она обитает, и от нее узнает всю правду. Справедливость торжествует, Голо казнят, но измученная Геновева умирает. Граф уходит в монастырь, а сын его остается жить в пещере отшельником. (*Морозов П.О.* Указ. соч. С. 259).
- 41 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 98–99.
- 42 Там же. С. 92.
- 43 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 143, 156. В документах это здание называется по-разному: Комедианна хоромина, Комедиальная хранина, но, чтобы различать ее с «Комедианной хороминой», построенной в селе Преображенском при Алексее Михайловиче, историки остановились на «Комедиальной хранине».
- 44 *Есипов Г.В.* Указ. соч. С. 315.
- 45 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 138, 155.
- 46 Отто Фюрст был принят в службу с марта 1703 г. (*Есипов Г.В.* Указ. соч. С. 31).
- 47 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 143.
- 48 *Есипов Г.В.* Указ. соч. Т. 2. С. 315–316.
- 49 Там же. С. 316. Сведения из документа конца сентября 1703 г.
- 50 О первоисточниках этих пьес см.: *Тихонравов Н.С.* Примечания ... С. 550–615.
- 51 Текст этой пьесы, игранной в Москве труппой Кунста, не сохранился. Тихонравов опубликовал текст перевода «Амфитриона» (см.: *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 годов. Т. 1. С. 424–506). Этот экземпляр перевода принадлежал в XVIII в. Д.М. Голицыну – одному из образованных людей Петровской эпохи, долго жившему за границей; где он, вероятно, и заказал его для себя. Язык этого перевода, точно передающий подлинник Мольера, говорит о том, что его выполнял переводчик более высокого культурного уровня, по сравнению с теми, кто переводили комедии Кунста, что служит свидетельством непричастности этого экземпляра перевода к репертуару театра Кунста.
- 52 Сохранился отрывок; опубликован, см.: *Тихонравов Н.С.* Указ. соч. Т. 2. С. 240–249.
- 53 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 113.
- 54 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 22.
- 55 Русский текст этой пьесы сохранился и опубликован, см.: *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 149–186.
- 56 Русский текст этой пьесы сохранился и опубликован, см.: *Тихонравов Н.С.* Указ. соч. Т. 2. С. 34–104.
- 57 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 138.
- 58 Там же. 137–139.
- 59 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С.23. Городские ворота с наступлением темноты запирались, и осенью они закрывались раньше, чем летом. Чтобы ворота открыли и пропустили через них, нужно было платить «поворотные деньги».
- 60 РГАДА. Ф. 160. Оп. 1. Д. 6 (1704 г.) Л. 18.
- 61 Там же. Л. 40.
- 62 *Пекарский П.П.* Указ. соч. С. 189.
- 63 Там же. С. 190.
- 64 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 112. *Есипов Г.В.* Указ. соч. С. 317.
- 65 *Пекарский П.П.* Указ. соч. С. 190.
- 66 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 127.
- 67 *Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 24.
- 68 Там же.
- 69 *Есипов Г.В.* Указ. соч. С. 318–319. «Кумплементы» называли русские комедианты сценическую актерскую технику, разработанную у европейских актеров детально: выходы и уходы со сцены, позиции, в которых находиться исполнителю той или другой роли, умение носить

костюм, снимать шляпу, закидывать полу плаща, держать жезл или скипетр, кланяться, садиться на трон и пр.

70 Кунст умер в начале февраля 1703 г. (см. примеч. 45); Ротакс умер в 1705 г. (*Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 131).

71 Кроме Анны Кунст и Мартина Бендлера, из труппы в Москве оставались еще актеры: Леонард Рейтер, Яков Эртман Старков и Карл Эрнест Нич (*Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 135–136).

72 «<...> отдано ис комедийной храмины латы добрые всея воинския одежды и с наручи, и с рукама, и что на главу налагают, комедианту иноземцу Артемью Фиршту, для того, что велено ему по приказу столника Ивана Федоровича Головина привезть те латы на двор к нему для действия чина погребения отца его боярина Федора Алексеевича, и те латы привезть ему назад в комедию» (*Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 143).

73 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 145, 156.

74 Там же. С. 145.

75 Там же. С. 146.

76 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957. С. 148.

77 *Мордисон Г.З.* История театрального дела в России. СПб., 1994. С. 39. Подобное же мнение высказал и Гребенюк В.П. Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976. С. 133.

78 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 148–155.

79 Перед нами как бы первый вариант модели, испробованной в начале XVIII века, которая повторится позже, в середине столетия; так «Русский для представлений трагедий и комедий театр», основанный в 1756 году как публичный, переведенный в 1759 году в Придворное ведомство, с отменой платы за вход получил вполне естественное для придворного театра ограничение публичности.

80 *Старикова Л. М.* Указ. соч. С. 150, 156.

81 *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 142–148.

82 Там же. С. 145–146. Перечень комедий, отданных в театр Натальи Алексеевны, см. примеч. 26.

83 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 150, 151–154. *Шереметев С.Д.* Дело о пожитках государыни царевны Натальи Алексеевны. М., 1914. С. 161–166.

84 *Veber F.* Das veränderte Rußland. Frankfurt, Leipzig, 1744. Т. I. S. 228. Цит. по: *Шляпкин И.А.* Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898. С. XVI. Пер. с нем. Стариковой Л.М.

85 Из репертуара театра Натальи Алексеевны нам известны следующие пьесы: «Действие о

Георгии и Плакиде», «Комедия о страдании святых мученик Ксенофонта и Марии», «Комедия Хрисанфа и Дарии», «Комедия Адриана и Наталии», «Комедия Иулиана», «Комедия Евстафия Плакиды», «Комедия Павла и Иулиании», «Искушение человека от падения его», «Изъявление комедии действующей от ревности православия», «Комедия Олундина», «Комедия св.Екатерины», «Действо о св. мучинице Евдокии», «Комедия Петра Златых Ключей», «Комедия Олофернова (Юдифь)», «Комедия пророка Даниила», «Комедия о италияния маркграфе и о безмерной уклонности графини его», «Комедия Рождеству», «Комедия Андрея Первозванного», «Комедия о прекрасной Мелюзины, яже бысть во Франции», «Комедия о богоридице», «Комедия Варлаама и Иосафа». Авторство их неизвестно, оно могло принадлежать и царевне, и кому-то из ее приближенных.

86 *Veber F.* Op. cit.

87 *Басевич Г.Ф.* Записки графа Басевича, служащие к пояснению некоторых событий из времен царствования Петра Великого. М., 1866. С. 152.

88 *Veber F.* Op.cit.

89 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 150–153. Из перечня актеров видно, что это уже не те, которые играли у Кунста – Фюрста; к сожалению, пока не удалось их имена обнаружить в штате царевны в московский период. Тем не менее, наличие рубрики «комедианты» в ее штате с указанием денежных окладов, говорит об их профессиональном статусе.

90 *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 151–154.

91 *Veber F.* Op. cit.

92 В выписках, сделанных А.Ф. Малиновским из Журнала А.Д. Меншикова, есть записи о состоявшихся комедиях: «настоящей» – в феврале 1717 года, и «публичной» – в июле 1718-го (РГАДА. Ф. 197. Оп. 1. Портфель 30. Л. 97, 112). В 1720-е гг. устраивались в придворном кругу у герцогини Мекленбургской Екатерины Иоанновны театральные представления, являвшиеся чисто любительскими спектаклями. (*Берхгольц Ф.В.* Дневник камер-юнкера Ф.В. Берхгольца. М., 1902–1903. Ч. 2. С. 219–220, 222–224).

93 Первоначальной его целью было облегчить усвоение учащимися латинского языка (на котором велось преподавание и церковная служба) и напоминание библейских сюжетов, составляющих основу всех «школьных» пьес. «Школьные» спектакли должны были служить действенным орудием в процессе постижения учениками ораторского искусства, необходимого для будущей духовной карьеры. А также, «чтобы прервать умственную лень и пробудить дух», внося в процесс обучения (и в необходимую зубрежку) элемент игры, делая его более

интересным и доступным. Использовалась «школьная» драма и в целях религиозно-политических. Представления устраивались в специально оборудованном помещении учебного заведения. Примитивные виды «школьного» театра: диалоги и декламации – не требовали ни особого сценического оформления, ни специальных костюмов. Постановка же пьес предполагала сцену, оснащенную средствами для произведения сценических эффектов, декорациями, костюмами и реквизитом. В течение XVI–XVIII веков издавались специальные руководства для устройства «школьных» спектаклей. Самые популярные из них: «Поэтическое искусство» Я. Понтана (1594 г.), «Рассуждение о сценической игре» Ф. Ланга (1727 г.).

94 Во время Польского похода в 1656 г. царь остановился в городе Полоцке, где его приветствовали «декламацией», сочиненной С. Полоцким. Образованность и несомненный поэтический дар способствовали его приглашению в 1660 году в Москву, где он некоторое время состоял учителем царских детей. С 1665 года Симеон Полоцкий обучал подьячих в школе при Спасском училищном монастыре, в котором позже по его проекту организуется Славяно-греко-латинская академия. В пору деятельности придворного театра Алексея Михайловича (1672–76) он написал пьесу «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах в печи не сожженных» (ок. 1673–74), в основу которой был положен обряд «Пещного действа». Около 1673 года была создана и «Комедия притчи о блудном сыне», основанная на евангельской притче с явными намеками на современность.

95 *Ефремова Н.Г.* Истоки драматургии С. Полоцкого и первая русская трагедия // Вопросы театра. 2016. № 1–2. С. 179–200; *Она же.* Драматургия С. Полоцкого и первая русская комедия // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 166–196.

96 Духовный Регламент тщанием и повелением всепресветлейшаго державнейшаго Государя Петра Перваго императора и самодержца всероссийскаго, в лето от Рождества Христова 1721 сочиненный. М., 1804. С. 31, 76.

97 Ранняя русская драматургия. Пьесы школьных театров. М., 1974.

98 «Школьная» драматургия и украинского, и русского театра достаточно хорошо изучена историками литературы и театра; материал об этом присутствует в указанном выше томе «Пьесы школьных театров». Есть подробная «Библиография русской школьной драмы и театра», составленная В.П. Адриановой-Перетц, опубликованная в сб. Старинный спектакль в России. Л. 1928. С. 184–197.

99 Об устройстве и оформлении сцены «школьного» театра см.: *Адрианова-Перетц В.П.* Сцена и

приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России. С. 7–63; *Перетц В.Н.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII века // Старинный спектакль в России. С. 64–98; *Резанов В.И.* Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910; *Она же.* К истории русской драмы. Поэтика Сарбевского. Нежин, 1911.

100 *Ефремова Н.Г.* Первый спектакль «школьного» театра Славяно-греко-латинской академии 1701 г. // Вопросы театра. 2015. № 1–2. С. 189–211.

101 «Прежде изображенная», то есть описанная уже в Евангелии.

102 Пьесы школьных театров Москвы, 1974. С. 51.

103 Мы имеем далеко не полные данные об этих спектаклях, собранных в Репертуарной сводке Т.М. Ельницкой в Истории русского драматического театра (1977. С. 426–428): «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» (1702), «Действо о семи свободных науках» (1702–1705), «Царство мира...» (1702), «Торжество мира православного» (1703), «Ревность православия» (1704), «Свобождение Ливонии и Ингерманландии» (1705), «Юдифь» (после 1709), «Божее уничтожение гордых ... уничтожение» (1710), «Действие об Эсфири» (1724).

104 Описание помещения Госпитального театра 1723 г. оставил Берхгольц: «<...> нас ввели в сарай, до того узкий и невзрачный, что в Германии в таком давали бы только кукольные представления» (*Берхгольц Ф.В.* Указ. соч. Ч. 3. С. 7).

105 В Репертуарной сводке Т.М. Ельницкой, С. 428, указаны еще и другие сыгранные пьесы: «Иудифь» (1710-е), «Акт о преславной палестинских стран царице» (1711–1712), «История царя Александра и царя Дария» (1723).

106 *Старикова Л.М.* Иностранцы кукольные в России в первой половине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1995. М., 1996. С. 135–136, 140–144. *Она же.* Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997. С. 37–47. *Она же.* Документальные уточнения к истории театра в России петровского времени // Памятники культуры. Новые открытия. 1997. М., 1998. С. 179–190.

107 *Старикова Л.М.* Документальные уточнения ... С. 180, 186.

108 РГАДА. БМСТ/граж. печ. XVIII в. № 820. См. илл. Опул.: *Пекарский П.П.* Указ. соч. С. 196–198; *Старикова Л.М.* Театр XVIII века // История русского драматического театра. Хрестоматия. М., 2013. С. 20–21.

109 *Старикова Л.М.* Документальные уточнения ... С. 187. Может быть, именно их

- представления упоминает Берхгольц в записи от 21 июня 1721 г.: «Я не мало удивился, когда увидел на дворе Савояра с разными животными; мне и в голову не приходило, что эти господа могут быть в Петербурге, так далеко на Севере! Посланник, заметив мое удивление, сказал: “А вы думаете, что Савояры водятся только в Париже?” И, чтоб показать мне, что здешние не хуже других, приказал выпустить и заставить танцовать сурка, который отлично исполнил свое дело и заработал бедняку денег на целую неделю» (*Берхгольц Ф.В.* Указ. соч. Ч. 1. С. 30).
- 110** *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 187–188.
- 111** LEBENSELIXIER. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich. Band 1. Reichenbach, 2004. S. 231.
- 112** *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 189.
- 113** Там же.
- 114** *Старикова Л.М.* Иностранцы кукольники... С. 145.
- 115** Из «своих» нам известен уже упоминавшийся Осип Захаров сын Якубовский. Изначально он был также «иноземцем польской нации», взятым в плен вместе с отцом и братом Леонтием в начале войны со шведами, – в 1700 г. уже находился в «челядниках» (т.е. служителях) у кукольника Яна Сплавского, с которым разъезжал по русским городам для показа кукольных комедий. После того как Сплавский оставил свое ремесло кукольника (ок.1708 г.), Якубовский, вероятно, перекупил у него кукол и стал самостоятельным. Он остался в Москве, поменял «свой католический закон на веру греческого исповедания», женился на «дворянской дочери», жил в своем доме «в Хлебной улице за Арбатскими воротами» и давал кукольные представления. В 1713 г. у него были ученики, которых он обучал мастерству кукольника и игре на скрипке. Он передал свою профессию двум сыновьям: Петру и Илье, игравшим кукольные «комедии» в Москве позже, в 1740-е – 1760-е гг. (*Старикова Л.М.* Династия кукольников Якубовских в России первой половины XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1989. М., 1990. С. 95–106).
- 116** *Старикова Л.М.* Иностранцы кукольники... С. 143.
- 117** Там же. С. 143–144.
- 118** Там же. С. 144.
- 119** Там же. С. 144–145.
- 120** См. прим. 7, 9.
- 121** *Старикова Л.М.* Документальные уточнения ... С. 180, 186.
- 122** Письмо комедианта к императрице Екатерине I // Древняя и Новая Россия. 1877. № 1. С. 123. Републ.: *Старикова Л.М.* Документальные уточнения ... С. 180.
- 123** Там же. С. 180–183, 186–187.
- 124** Там же. С. 183–185, 187–188.
- 125** *Rudin B.* Der Prinzipal Heinrich Wilhelm Benecke und seine „Wienerische“ und „Hochfürstlich Bayreuthische“ Schauspielergesellschaft // Mitteilungen des Vereins für Geschichte Stadt Nürnberg-Band 62-Nürnberg, 1975. S. 184.
- 126** *Ibid.* S. 199.
- 127** РГИА. Ф. 467. Оп. 4. Д. 752. Л. 1, 2.
- 128** *Басевич Г.Ф.* Указ. соч. С. 152–153.
- 129** *Берхгольц Ф.В.* Указ. соч. 1903. Ч. 3. С. 134.
- 130** *Берхгольц Ф.В.* Указ. соч. 1903. Ч. 4. С. 8.
- 131** *Rudin B.* Op. cit. S. 215–218.
- 132** *Басевич Г.Ф.* Указ. соч. С. 152–153. Он сообщил о следующем эпизоде: «Император, вкус которого во всех искусствах, даже в тех, к которому у него вовсе не было расположения, отличался верностью и точностью, пообещал однажды награду комедиантам, если они сочинят пьесу трогательную, без этой любви, повсюду вклеиваемой, которая ему уже надоела, и веселый фарс без шутовства. Разумеется, они плохо выполнили эту задачу, но чтоб их поощрить, государь велел выдать им обещанную сумму».
- 133** *Rudin B.* Op. cit. S. 222.
- 134** *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Комедиант Манн // Ежегодник императорских театров. Вып. 7. 1912. С. 39–40.
- 135** *Rudin B.* Op. cit.
- 136** *Старикова Л.М.* Документальные уточнения ... С. 185.
- 137** Об этом театре оставил воспоминания Берхгольц, присутствовавший на домашних спектаклях 11 и 15 ноября 1722 г. Он сообщил следующие подробности: «У герцогини Мекленбургской, женщины чрезвычайно веселой, и в этот раз не обошлось без множества забавных приключений. Она сама рассказывала Его высочеству [принцу Голштинскому. – Л.С.], что актер, исполнявший роль короля, вчера получил около 200 батогов за то, что с одним из своих товарищей вздумал безбожно разносить по городу фишки ее комедии и тем собирать как бы милостыню, что ей было очень неприятно <...> Между тем для меня было странно, что человек наказанный вчера батогами, нынче опять играет с княжнами и благородными девицами» (*Берхгольц Ф.В.* Указ. соч. Ч. 2. С. 220–223).
- 138** Там же.
- 139** Во время первого и второго посещения этого театра у знатных господ из карманов вытащили табакерку и шелковые платки, вероятно, среди публики были и посторонние. (Там же).
- 140** *Берхгольц Ф.В.* Указ. соч. Ч. 3. С. 9.

Анна Груцынова

РУССКИЙ СЮЖЕТ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ БАЛЕТЕ XIX ВЕКА

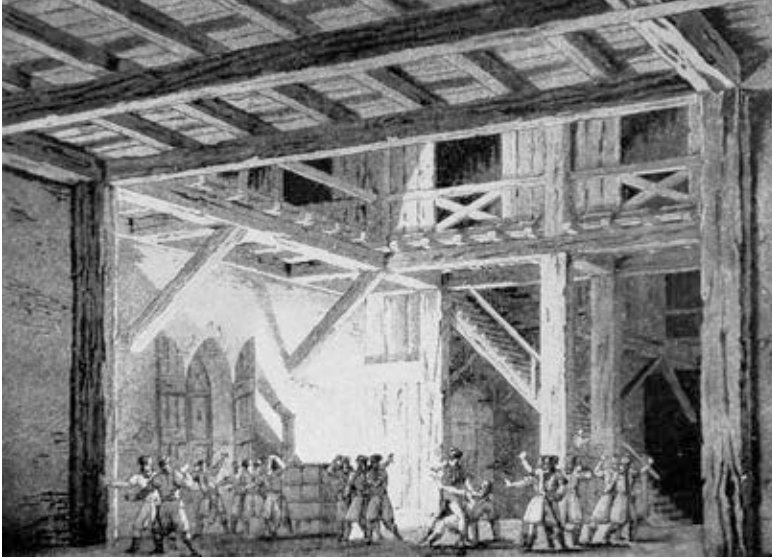
Русские сюжеты в западноевропейском балете XIX века можно счесть в некотором смысле порождением конкретной эпохи. Вкупе со многими иными причинами, расцвет подобного рода либретто явился в немалой степени следствием прокатившихся наполеоновских войн и – прежде всего – столкновения с Россией. Европа внезапно осознала собственный интерес к этой загадочной стране, ее истории и культуре, и попыталась каким-либо образом реализовать этот теоретический интерес в практических балетных постановках.

С другой стороны, балет XIX века в своем постоянном поиске тем для постановок очень активно пользовался самыми разнообразными национальными сюжетами, причем, чем более экзотическими¹ они были, тем более привлекательными для зрителя представлялись. Среди них свое место занимали и русские сюжеты. Здесь балетный театр шел параллельно с западноевропейской оперой и драмой, предоставлявшими публике такое количество самых разнообразных «русских» сюжетов, что это даже однажды вызвало саркастическое восклицание одного из критиков *«Mercure de France»*: «Кто избавит нас от русских героинь?»².

Так как «русская» тема проявлялась в западноевропейских балетах многосторонне, последовательно рассмотрим ее отражение в тех составляющих спектакля, которые можно анализировать в наше время, не сохранившее эти постановки в театральном репертуаре. Это собственно зафиксированные в изданных либретто сюжеты, упоминания в них элементов сценической постановки и звучание «национального» в музыке.

Если обратиться к литературной составляющей балета, то есть к либретто, то следует сказать, что избираемые авторами темы, несмотря на их внешнюю широту, на самом деле в подавляющем большинстве трактовали отдельные эпизоды русской истории, тогда как сюжеты литературные или, например, национальные сказочные в подобных балетах практически не встречались. В свою очередь – среди исторических сюжетов наиболее популярным для сюжетных «вариаций» становился образ Петра I, возможно, как наиболее близкий и понятный авторам и публике западной Европы, и как яркий и простой для сценического воплощения. С начала XIX века не один хореограф, так или иначе, использовал эту тему: «Петр Великий, или Нашествие Карла XII на Москву» (У. Гарция, 1809), «Стрельцы, или Петр Великий» (С. Вигано, 1809), «Петр Великий, или Восшествие Екатерины Первой на русский трон» (Ф. Бертини, 1812), «Волвиков, гетман казак» (А. Гуэрра, 1835).

В этой череде можно выделить балет С. Вигано «Стрельцы, или Петр Великий»



Сцена из балета
«Стрельцы».
Гравюра А. Бьязиоли
по рисунку А. Сан-
квирико. Милан,
ок.1827

(1809), отмеченный удивительной для музыкального театра начала XIX века исторической «серьезностью». Даже по сравнению с появившимися позже примерами он выглядит как произведение, для создания которого хореограф обратился к историческим материалам, подробно их изучив. Несмотря на явный анахронизм сюжета³, где в одном отрезке времени объединен бунт стрельцов, подстрекаемых царевной Софьей, и сцена ассамблеи, введенной уже Петром I⁴, С. Вигано демонстрирует поразительные знания истории петровского правления. «Особенно показательна в этом плане, – замечала В. Красовская, – сцена ассамблеи: Петр и Елизавета [по сюжету возлюбленная Петра, дочь начальника стрельцов Шуканина. – А.Г.] исполняли там танец в европейской одежде (и, следовательно, на европейский манер), что мотивировало скрытый протест бояр. Исторически достоверен был самый образ Петра, властного, решительного, скорого на руку»⁵.

Впрочем, иные хореографы не были столь щепетильны по отношению к достоверности излагаемых ими событий и действовали подобно А. Дюма, отводя относительной исторической правде роль

«гвоздя», на который они «вешали» свои либретто. Темы, избираемые ими для балетов, представляются более чем разнообразными, по крайней мере, более разнообразными, чем можно отметить в это же время в русском хореографическом театре. Одна только знаменитая семья Тальони подарила публике целую россыпь подобных балетов, основанных на сюжетах из разных эпох истории России: «Русская гора» и «Романов» (С. Тальони, оба – 1832), «Василий Третий» (он же – 1840), «Алексис и Натали» («Алексей и Наталья», Ф. Тальони, 1819). А, кроме того, это еще, например, «Екатерина II, Императрица всея Руси» (А. Монтичини, 1838) и отчасти «русская» «Катерина ди Колуга»⁶ (Л. Панзьере, 1824). Несмотря на такое обилие имен и эпох, предлагавшихся зрителям, эти сюжеты объединяло два несомненных достоинства: экзотика, которой, прежде всего, добивались с помощью русских имен (подлинных, подобно Петру I, Екатерине II, княжне Таракановой или Михаилу Федоровичу, или вымышленных, но звучащих «по-русски» – например, Разматов (*Rasmatoff*) в «Катерина ди Колуга») и возможность почерпнуть новые идеи для сюжетных ходов (что, учитывая



Титульный лист
изданного либретто
«Алексис и Натали»



Титульный лист
изданного либретто
«Романов»



Титульный лист
изданного либретто
«Катерина ди Колуга»



Титульный лист
изданного либретто
«Катерина II, Императрица всяя Руси»

обширность и скорость смены балетного репертуара XIX века, являлось повседневной насущной необходимостью).

В некоторых случаях исторические «вариации» имели и собственную научную «тему», на которую авторы ссылались в начале либретто. Монтичини предварял свое либретто «Екатерины II, Императрицы всяя Руси» ссылками сразу на несколько исторических трудов. В начале он давал довольно обширную (на фоне общего объема либретто) цитату из труда Л.-Г. Мишо⁷, вкратце излагающую начало истории княжны Таракановой (из этого труда Монтичини заимствует имя своей княжны Таракановой – «Анна Петровна»). Затем, излагая ее окончание, ссылаясь еще на одного западноевропейского историка – Ж.-А. Кастера⁸. Правда, на довольно приблизительные сведения, почерпнутые из этих трудов, накладывались еще и «изобретения» самого либреттиста. Именно поэтому героиня балета – Анна Петровна (она же княжна Тараканова, о чем, впрочем, говорилось только в историческом предисловии) изначально оказывалась женой Орлова, да еще и скрывающейся под именем «Ольги». Завершался же балет драматической кульминацией, когда Орлов с друзьями помогает «Ольге»

бежать из крепости (здесь, видимо, подразумевалась Петропавловская крепость) во время разыгрывающейся бури, но гибнет вместе с ней, утонув на утлой лодке в водах Невы («С помощью веревочной лестницы из комнаты башни, где заключена Ольга, он [Орлов. – А.Г.] вскоре с ней спускается. Они размещаются в лодке и доверяют себя непостоянству разливающихся волн. Суда, на которых размещаются товарищи Орлова, собираются помочь им в их предприятии, но лодка, где находятся они с Ольгой, движимая волнами, ударяется о валуны в воде, разбивается, и все находят гибель в Неве»⁹).

Ф. Тальони, создавая «Алексиса и Натали», почерпнул сведения об истории женитьбы царя Алексея Михайловича на Наталье Нарышкиной¹⁰ из вольтеровской «Истории Российской Империи в царствование Петра Великого», о чем также не преминул сообщить в предисловии.

Обстоятельным «погружением» в исторический контекст начиналось и либретто «Романова», повествующее об истории начала царствования Михаила Федоровича. Впрочем, не делая ссылок ни на один из научных (или хотя бы относительно научных) трудов (поэтому не дав нам возможности с точностью установить откуда были

почерпнуты сведения), хореограф тоже изначально допускает анахронизм, не только делая Евдокию Стрешневу первой и, вероятно, единственной супругой Михаила Федоровича, но и перенеся историю этой любви в 1613 год, объединив ее тем самым с освобождением Москвы. Не говоря уже о том, что либретто было «отягощено» и типичным для балетных сюжетов мотивом похищения и дальнейшего возвращения Евдокии.

Подобные анахронизмы были не редкостью (мы уже упоминали о «Стрельцах» Вигано), и сопоставление столь «разнесенных» по времени событий, вероятно, лишь добавляло действию сценической эффектности, когда любовная история подчеркивалась и высветлялась на фоне драматических политических событий.

Следует признать, что, с постепенным уходом в прошлое непосредственных впечатлений от наполеоновских походов, подобные сюжеты также постепенно уходили из сферы интересов хореографов, освобождая место для иных балетов, не столь ясно связанных с историческими реалиями. Кроме того, большинство «русских» западноевропейских сюжетов использовало те или иные эпизоды истории (пусть и весьма свободно трактованные), а романтический балет, с чьим развитием связаны постановки второй и третьей третей XIX века, к историческим либретто интереса практически не испытывал. Тем более удивительным выглядит выбор А. Бурнонвиля, который не только взял для своего балета русскую тему, но и сделал это в 1876 году, когда популярность национально-исторических хореографических спектаклей стремительно приближалась к нулю, как на западноевропейской, так и отечественной сценах.

Балет Бурнонвиля «Из Сибири в Москву» основывался на известной истории¹¹ о Прасковье Луполовой¹², дочери разжалованного дворянина, сосланного вместе со своей семьей в деревню близ Ишима. В 1803 году Прасковья отправилась в Петер-

бург, чтобы просить у Александра I милости для своего отца, и – что самое удивительное – в своем предприятии добилась успеха. Ее отец и семейство сумели вернуться в родные места из ссылки. Этот почти фантастический по своей невероятности эпизод лег в основу многочисленных произведений разных искусств и жанров. Первой на эту историю откликнулась литература. Уже в 1806 году вышла повесть М.-С. Коттен «Елизавета Л***, или Сибирские изгнанники», в 1815 – «Юная сибирячка» Кс. де Местра¹³, переведенная на русский язык под названием «Параша-сибирячка»¹⁴. На ее основе в 1840 году Н. Полевой создал пьесу «Параша-сибирячка», которую в том же году использовал для своей оперы Д. Струйский. Кроме того, появилась опера Г. Доницетти «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» (1827) по пьесе Р.-Ш.-Ж. де Пиксеркура «Дочь ссыльного» (1819), балет Г. Джойи «Сибирские изгнанники» (1823). Некоторые исследователи указывают также, что вариант истории Прасковьи Луполовой в изложении де Местра отчасти связан с повестью А. Пушкина «Капитанская дочка».

Поставленный в 1876 году балет Бурнонвиля на музыку К. Меллера стал одним из последних обращений к этому сюжету. Выбор темы кажется случайным и даже несколько вынужденным: поставленная незадолго до того в датском Королевском театре



*Титульный лист
изданного клавира
«Из Сибири в Москву»*



*Титульный лист
изданного клавира
«Конек-горбунок»*

«русская» пьеса «Праздник императора в Кремле» провалилась, «Бурнонвиль переживал, что пропадает такое дорогое оформление, и решил помочь театру использовать его»¹⁵. Впрочем, автор исследования творчества балетмейстера ошибочно указывает, что либретто было целиком авторским произведением и своеобразными «путевыми заметками» Бурнонвиля, вернувшегося на родину после поездки в Россию. Ему, скорей всего, была хорошо известна история Параша-сибирячки, впервые появившаяся во французских литературных произведениях. Кроме того, интерес к русской теме в театральном искусстве Дании того времени вполне объясним и политико-светскими событиями¹⁶.

Даже в последней четверти XIX века ожидать точного следования историческим событиям в либретто балета было бы слишком смелым. И здесь, прежде всего, трансформировалось имя героини. В балете ее зовут не Прасковья и даже не Елизавета, а Наталья, кроме того, ее фамилия (судя по фамилии ее отца) – Смирнова. Вероятно, «Наталья Смирнова» для датского зрителя звучало более просто и – одновременно – более экзотично и «по-русски», чем «Параша Луполова». Было изменено и время действия – вместо царствования Александра I появилась эпоха Павла I. Такого рода

преобразования можно легко объяснить источником, из которого Бурнонвиль, вероятно, и почерпнул сюжет. Книга де Местра (не в ее русском переводе, а в оригинале) начинается следующими словами: «Смелость девушки, которая в конце царствования Павла I вышла пешком из Сибири, чтобы в Санкт-Петербурге просить милости для своего отца, наделала в свое время достаточно шума для того, чтобы побудить нашего известного автора [С.-М. Коттен. – А.Г.] сделать эту интересную путешествиеницу героиней романа»¹⁷. В балете нет конкретного имени императора, с которым встречается героиня, но косвенное указание на время действия найти можно. В ремарках упоминается знаменитый Итальянский поход (1799) русской армии под предводительством А. Суворова («Курьер <...> разворачивает донесение о театре военных действий в Италии и объявляет ему [императору. – А.Г.] о большом ударе, результат которого еще не ясен»¹⁸). Таким образом, возник неизбежный анахронизм, впрочем, последовательно заверченный сообщением в тех же ремарках об одержанной блестящей победе.

Отдельного упоминания заслуживают те балеты, которые были созданы на основе русских сюжетов западноевропейскими авторами, но для русской сцены.



Сцена из балета
«Из Сибири в
Москву»

*Богоподобная царица
Киргиз-кайсацкия орды!*

Считать ли их отечественными постановками или западноевропейскими – вопрос, на самом деле, до сих пор открытый¹⁹. Сравным успехом подобные сочинения могли появиться и существовать, например, на итальянской или французской сцене, будучи поставлены их авторами, уже вернувшимися из России. Но, по некотором размышлении, следует признать, что, несмотря на место их создания, они остаются яркими примерами воплощения русских сказочных сюжетов авторами-иностранцами, а потому не вспомнить их представляется неверным. Тем более что русские сказки в XIX веке появлялись в качестве основы балетного сюжета не столь часто даже в творчестве отечественных хореографов.

Здесь мы должны отдать должное А. Сен-Леону, который в период с 1864 по 1869 год представил на суд русской публики собственные хореографические «версии» трех известных сюжетов. Мы имеем в виду балеты «Конек-горбунок», «Золотая рыбка» и «Лилия».

Либретто «Конька-горбунка» подвергалось и до сих пор подвергается многочисленной и нередко ироничной критике. Во-первых, за неполноту передачи сказки П. Ершова в либретто (что в принципе невозможно, учитывая изначальные масштабы сочинения), во-вторых, за анекдотичность присутствия в ханском шатре – фресок, по сюжету оживающих, и, наконец, за самог «Хана киргиз-кайсаков», которым была заменена фигура сказочного Царя. Не берясь оправдывать наличие фресок, нарисованных на войлоке восточного шатра, относительно присутствия в либретто Хана можно предположить, что как раз он-то возник не случайно. Вероятно, соавторы Сен-Леона²⁰ (собственно, и предложившие ему этот сугубо русский сюжет), предвидя неизбежные осложнения со стороны цензуры, прибегли к эзопову языку, заменив в балете фигуру Царя – Ханом. Как известно, ода Г. Державина «Фелица» начинается следующими строками:

И если мы не сомневаемся, что высочайший адресат этого сочинения – Екатерина II, то почему «киргиз-кайсацкий» Хан, как метафора Царя в «Коньке-горбунке» Сен-Леона, до сих пор вызывает удивление и ядовитый сарказм?

При московской постановке того же балета (1867) было издано либретто, напоминающее некую смесь изложения содержания и критического отзыва. Оно открывалось краткой справкой («Балет “Конек-горбунок” представлен в первый раз на петербургской сцене в 1864 году, в бенефис Муравьевой, а в Москве в 1866 году – в бенефис Гранцовой. Сюжет его заимствован Сен-Леоном из известной сказки Ершова; но Сен-Леон, соображаясь с требованиями балетной сцены, несколько изменил сюжет сказки, как это все, знакомые с нею, могут заметить из следующего рассказа содержания этого балета»²¹), и далее излагаемый текст либретто сопровождался небольшими поэтическими цитатами, взятыми из сказки Ершова. Завершалось оно многозначительным замечанием, которое мог бы сделать автор, пишущий критический отзыв на увиденный балет: «Из этого рассказа читатели, знакомые с сказкою Ершова, могут видеть, насколько отступил от нее Сен-Леон в своем балете»²².

Видимо, учтя насмешливые отклики на первоначально присутствовавшие в либретто фрески с красавицами, сходящими по приказанию Иванушки со стен шатра, в этом либретто фрески были заменены на «фигуры идолов, нарисованные на коврах, покрывающих стены палатки»²³.

«Золотая рыбка» (1867) должна была стать знаковым балетом, основанным на пушкинском сюжете, и именно поэтому появившийся спектакль был обречен принести огромное разочарование. С одной стороны, Сен-Леон попытался «перевести» не вполне «сценическую» сказку на язык современной ему балетной традиции, потому

без изменений обойтись было невозможно, с другой – даже и желая сделать полный «перевод» на язык танца произведения Пушкина, он не мог отказаться от театральных реалий своего времени. Это отмечала и А. Свешникова – исследователь творчества Сен-Леона в России: «Взяв фабулу пушкинской сказки, Сен-Леон осложнил ее множеством сюжетных ходов и внес большие смысловые изменения»²⁴. Однако следует вспомнить о законах сочинения балетов XIX века, чтобы понять: Сен-Леон как автор не мог сделать героиней балета старуху, его героем – старика, а весь балет построить как драматургическое «рондо» с «рефренами» –

походами старика на берег моря на поклон к Рыбке. Структура многоактного спектакля второй половины XIX века требовала многочисленных пантомимных событий, происходящих на сцене, и столь же многочисленных танцев – иначе балет неизбежно вызывал на себя волну критики с обвинением в «нетанцевальности». Именно поэтому действие «Золотой рыбки» хореограф перенес на Украину (и здесь следует вспомнить, кроме всего прочего, что Сен-Леон был мастером «национального» балета), вместо старухи ввел в сюжет привередливую молодую казачку Галю, а само действие снабдил огромным количеством всевозможных



*«Конек-горбунок.
Русская народная
сказка в стихах».
Оригинальный ри-
сунок Н.И. Соколова,
грав. Л.А. Серяков*

превращений, полетов и контрастных картин. И надо признать, что вся критика этого балета, появившаяся в XIX веке и последовательно повторенная в XX–XXI веках, связана не столько с оценкой конкретного спектакля, сколько с несопадением ожиданий точного воплощения сюжета сказки А. Пушкина и реальностью на балетной сцене. С другой стороны, если мы внимательно прочитаем это довольно пространное либретто, то увидим, что его автор постарался подкрепить «национальный колорит» использованием народных танцев (например, гопака), введением сцены гадания и народных обрядов. Правда, изменение национальной «локализации» сделало «Золотую рыбку» не «русской», а «малороссийской».

Но, несмотря на все балетные условности, следует признать тот факт, что впервые за довольно долгий период балетная сцена предложила два спектакля, основанные на русских сюжетах, и с персонажами, которые носили не западноевропейские или восточные имена. А это обстоятельство чрезвычайно важно в сопоставлении с примером следующего либретто.

Сюжет балета «Лилия», как указано на титульном листе, был «извлечен из народной легенды “Три стрелы”»²⁵. Учитывая место действия (Китай) и имена героев (великий мандарин Пемин-Чунг и его сыновья Ган-Чунг, Пин-Чунг и Лин-Чунг), можно было бы ожидать, что и легенда, на которую опирается Сен-Леон, китайская. Но на самом деле начинающееся повествование, несмотря на свою экзотичность, открывалось удивительно знакомой ситуацией: «Он [Пемин-Чунг. – А.Г.] приказывает своему управляющему принести три лука и три стрелы, которые раздаст троим сыновьям, и велит им стрелять в трех направлениях. Там, где упадут их стрелы, они должны искать себе невест»²⁶. С этого момента в нашем сознании «китайский» сюжет начинает неуловимо трансформироваться в совершенно иной –

русский, правда, разыгранный в экзотических костюмах. И теперь можно точно говорить о том, что «народная легенда», из которой Сен-Леон взял идею либретто, была на самом деле русской сказкой и скорей всего называлась «Царевна-Лягушка». Правда, сама Лягушка на сцене не появлялась²⁷, ее место заняла не менее «болотная», но, несомненно, более изысканная Лилия. Однако для зрителей, знакомых со сказкой, сквозь «китайскую» легенду, несомненно, должна была просвечивать русская фабула.

С определенными оговорками, в эту же череду постановок, осуществленных в России зарубежными хореографами, следует включить балет В.Рейзингера «Кашей» (1874). Сюжет его, с объективной точки зрения довольно сумбурный, не основывается на какой-либо одной конкретной сказке. Это либретто содержит смесь различных сказочных мотивов, почерпнутых как из авторских²⁸, так и народных сказок²⁹, а так же не обходится и без традиционных для балета того времени драматургических ходов³⁰. Впрочем, балет этот (в отличие от «Конька-горбунка» и даже от «Золотой рыбки») не оставил по себе практически никакой памяти, кроме нескольких нелицеприятных газетных публикаций.

Избирая подобные национальные сюжеты, авторы не забывали и о сценической «национальной» окраске спектакля. В отсутствие (в большинстве случаев) музыкальной партитуры или хотя бы репетитора, нам сейчас чрезвычайно трудно судить о том, насколько широко русские темы или жанры проникали в балеты³¹, однако некоторые приметы хотя бы приблизительного «русского оттенка» в либретто найти можно. Так, в начале первого акта «Алексиса и Натали» автор указывал: «Исполняется национальный танец»³², а далее мы встречаем целую сцену Натали и ее отца Нарышкина, во время которой «Натали усаживает отца на стул за столом; она с любовью и глубоким почтением прислуживает ему.

Он желает, чтобы, пока он ужинает, она немного потанцевала перед ним. Натали с удовольствием исполняет его желание и танцует под аккомпанемент балалайки³³. Более того, автор даже пояснял для читателей (видимо, для лучшего понимания происходящего), что балалайка – это «вид гитары, который используется русскими». Было бы наивным и непрофессиональным предполагать, что на сцене в это время действительно звучала балалайка, более того – вероятно, и вид этого инструмента (если он и появлялся во время действия в руках у какого-либо персонажа) был далек от «оригинала», однако даже упоминание в тексте либретто наименования странного для немцев инструмента (*Balalaika*) достойно внимания³⁴.

Во втором акте, в сцене выбора невесты царя, также присутствует упоминание танца, впрочем, здесь следует признать, что, вероятно, помимо некоего «национального», предполагался и вполне «общеполетный» танец³⁵, хоть и заключенный в национальные сюжетные рамки: «Натали одета в богатое и изящное одеяние. Начинается общий балет. Молодой боярин танцует с молодой девушкой; Алексис приближается к Натали, они вместе начинают прелестный танец (*pas de shawl*). В это время Алексис выражает всю свою любовь, которую он чувствует к ней, а Натали невинно дает ему понять, что тоже не может смотреть на него с безразличием»³⁶.

Впрочем, такого рода примеры скорее исключение, чем правило. Чаще всего авторы не указывали, в какой именно момент сюжета возникает танец и предполагалось ли в этом случае использование национальных жанров или танцев. В либретто можно было встретить лишь немногочисленные указания на тот или иной танец, введенный в балет (иногда и не «русский» по сюжету) в качестве определенной краски: «Танец казаков» – в балете «Из Сибири в Москву», «*Kozaken-Polka*» в совершенно «не-русском» балете «Приключения Флика и Флока» (П.Тальони, 1858).

В тех редких случаях, когда сохранилась музыкальная составляющая спектакля, нам предоставляется возможность оценить реальное воплощение русского сюжета в созданном некогда балете. Таких случаев не слишком много, но рассмотреть их небезынтересно.

Балет Вигано «Стрельцы» был поставлен на музыку неизвестного композитора, и есть весьма правдоподобное предположение, что им стал сам хореограф, неоднократно выступавший как автор партитур собственных балетов³⁷. Впрочем, несмотря на всю возможную приближенность либретто к исторической правде, в музыкальном отношении этот балет никак нельзя назвать русским, скорее он носит отпечаток общеевропейской традиции. Кроме того, после 1815 года его музыка была дополнена довольно продолжительной цитатой из увертюры к «Сороке-воровке» Дж. Россини³⁸, что, вопреки нашим возможным ожиданиям, нисколько не создало впечатления чужеродности этого включенного в общее музыкальное развитие фрагмента (что лишний раз доказывает абсолютную вне-национальность музыки балета). Столь же сомнителен в национальном отношении и «Волвиков» (музыка В.-Р. фон Галленберга), в котором не без удивления можно обнаружить лишь аккуратно оркестрованный Музыкальный момент (ор.94 №3) Ф. Шуберта, трактованный, вероятно, в качестве балетной польки.

В клавире балета Сен-Леона «Конек-горбунок», созданном Ц. Пуни, можно найти некоторое количество цитат, долженствующих создавать необходимый национальный музыкальный колорит. Для этого композитор использовал мотивы русских песен (варианты «Барыни», песни «А мы просо сеяли», «По улице мостовой») и широко распространенных в России того времени авторских романсов («Соловья» А.Алябьева, названного в клавире «Соловушка»³⁹, и «Жаворонка» М. Глинки).



*Мария Вестберг в балете
«Из Сибири в Москву»*

Музыка Л. Минкуса к «Золотой рыбке» – напротив – русских тем не содержит совсем, будучи скорее примером общепаркетной партитуры. Впрочем, тому есть причина: при сочинении «Золотой рыбки» композитор (вероятно, в силу нехватки отпущенного на это времени) во многом воспользовался собственными фрагментами балета «Ручей», который был им написан в соавторстве с Л. Делибом в 1866 году. «Восточный» балет, поставленный в Париже, с легкостью трансформировался в «русско-украинский» спектакль на петербургской сцене именно по причине практически полного отсутствия каких-либо музыкальных национальных признаков.

Балет «Из Сибири в Москву», созданный как пример традиционного хореографического спектакля романтической

поры, строился из двух актов, первый из которых проходил в Сибири, в месте ссылки отца Натальи, а второй – в столице, где дочерняя любовь героини приводила к счастливой развязке. В соответствии со сценической ситуацией, первое действие оказалось более «народным», второе – более «парадным», приближенным к традиционному торжественному стилю хореографического спектакля с неизбежным характерным дивертисментом⁴⁰. Именно поэтому в первом действии композитор воспользовался заимствованными темами для создания необходимого национального колорита (в отличие от первой половины столетия, теперь датские композиторы свободно оперировали достаточно обширным комплексом русских народных и авторских тем). Это и «Красный сарафан» А. Варламова (как в своем «первоначальном» виде, так и в музыкальном облике польки – своеобразной вариации на заявленную тему), и традиционно используемая западноевропейскими композиторами как «обобщенно-русская» тема «Ихав козак за Дунай» (появление которой, впрочем, вполне логично, так как оно сопровождает сценический «Танец казаков»). Более того – в апофеоз последнего акта композитор ввел и гимн Российской империи, изложенный торжественными аккордами, но оказавший дурную услугу всему спектаклю в целом. Когда после тринадцати лет перерыва, в 1917 году, руководство датского Королевского театра задумалось о возобновлении балета, в связи с политическими событиями «дирекция обратилась к датскому монарху с вопросом о возможности постановки балета. Король счел, что балет «Из Сибири в Москву» в данной ситуации будет воспринят как свидетельство определенной политической позиции Дании. Поэтому вопрос о постановке балета был снят, и уже навсегда»⁴¹.

Подводя итог, следует признать, что в целом в XIX веке сложилась парадоксальная ситуация. Русские сюжеты балетных

спектаклей появляются, но чаще всего это происходит не в отечественном, а в зарубежном музыкальном театре. При эпизодическом интересе работавших в России хореографов⁴² к русским сказочным сюжетам и к балетам «из русской истории», к ним чаще всего обращаются именно западноевропейские балетмейстеры. С одной стороны, это было естественное тяготение романтического музыкального театра к «неизвестному» и «экзотическому». С другой – в случае, если хореографом производились более или менее серьезные исторические «изыскания» в области русской истории, служило в некотором смысле и образовательным целям, знакомя западноевропейскую публику с Россией.

1 Не только привычными «испанскими» или «цыганскими», но и «шотландскими», «исландскими», «польскими», «индийскими», «венгерскими», «бразильскими», «мексиканскими», «китайскими» и пр.

2 Chronique théâtrale // Mercure de France. Т. 29. 1830. P. 183.

3 Впрочем, следует вспомнить, что и М. Мусоргский уже во второй половине XIX века при создании «Хованщины» так же осознанно допустил анахронизм, объединив два стрельцовых бунта в один.

4 Бунт стрельцов по этому сюжету вызван как раз нарочитым введением Петром западных обычаев.

5 Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Преромантизм. С. 145.

6 Либретто этого балета, благодаря его вымышленным героям, отчасти «русское», отчасти – «польское».

7 Так называемый «Мишо-младший» (L.-G. Michaud). Вероятно, в либретто имелся в виду многотомный труд Л.-Г. Мишо «Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes» (первое издание – Париж, 1811).

8 Кастер Жан-Анри – автор книги «Vie de Catherine II, impératrice de Russie», изданной в Париже в 1797 году.

9 Caterina II, Imperatrice delle Russie. P. 51.

10 Интересно, что даже в пространстве одного либретто «неудобная» для немецкого языка фа-

мелия «Нарышкин» получила две транскрипции: «Narischin» и «Nariskin».

11 Известной – прежде всего – в первой половине XIX века, и в этом видится некоторая перекличка с уже приведенными примерами балетов.

12 Как указывают исследователи, вариант «Лупалова» неверный, хоть и устоявшийся. Он связан с неправильным начертанием имени девушки на могильной плите, где она указана как «Елизавета Лупалова» (См.: Крамор Г. Прасковья Луполова: «подвиг веры и любви...»).

13 Именно повесть де Местра считается наиболее близким к реальным событиям сочинением.

14 В ее французском варианте героиня названа «Прасковья Лопулова», тогда как в русском переводе имя исправлено на «Прасковью Лупалову».

15 Фридеричиа А. Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. С. 244.

16 В 1866 году состоялось бракосочетание датской принцессы Дагмары (Марии Федоровны) и цесаревича Александра Александровича (будущего Александра III).

17 *Maistre X.de*. La Jeune sibérienne. P. 311.

18 *Möller C.C.* Fra Siberien til Moskau. S.43.

19 В самом деле – считать ли нам «Аиду», сочиненную Дж. Верди для Каирского театра и исполненную там в 1871 году, оперой египетской или все-таки это итальянское сочинение на египетский сюжет?

20 Т. Стуколкин, исполнявший в этом спектакле роль Иванушки, в своих «Воспоминаниях» писал, что идея сюжета «Конька» возникла случайно, как мысль о сказке, очень удобной «для переделки в балет»: «Тут же за чайным столом сюжет был рассказан и переведен С. Лёону. Затем приобрели мы самую сказку, прочли ее вместе, в присутствии бывавшей тогда также у меня компании музыкантов – Вурма (корнетист), Чиарди (флейтист) и Зейферт (виолончелист). <...> Тут же, шутя, мы все принялись сообща за либретто, которое и было в течение нескольких вечеров составлено и вполне закончено. Обо всем этом вскоре было доложено по начальству, каковое и разрешило “Конька”, но только с некоторыми сокращениями и изменениями» (Воспоминания артиста Императорских театров Т.А. Стуколкина. С. 123).

21 Конек-горбунок, или Царь-девица. С. 5.

22 Там же. С. 17.

23 Там же. С. 11.

24 *Свешникова А.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). С. 239.

25 Лилия. Фантастический балет.

26 Лилия. Фантастический балет. С. 7.

27 Невозможно представить себе романти-

ческий балет XIX века, где главной героиней (хотя бы и на время) стала лягушка.

28 Сцена похищения царевны Елены со свадебного пира и дальнейшие ее поиски царевичем Револьдом явно указывают на родство с «Русланом и Людмилой», а оруженосец царевича, голову которого дочь Бабы-Яги Сфандра с досады превращает в ослиную, напоминает о герое «Сна в летнюю ночь».

29 Здесь и традиционная ступа, в которой появляется на сцене Баба-Яга, и многочисленные лешие, подшучивающие над путниками в лесу, и сам Кашей, который, правда, неожиданно получает собственное имя «Анагуд».

30 Особенно ярко эта традиционность проявляется в завязке действия, когда зритель видел на сцене любовницу Кашея Аглаю, которая, прознав о том, что Анагуд решил жениться на красавице Елене, решает ему отомстить. В данном случае сюжетные аналогии столь широки, что перечислять все произведения музыкального театра, эксплуатирующие ту же сюжетную завязку, значит составить список из множества как балетов, так и опер.

31 Впрочем, будем реалистами: скорей всего, в музыкально-театральных произведениях первой половины XIX века подобные задачи авторами и не ставились.

32 Alexis und Natalie. Ein historisch pantomimisches Ballet. S. 5.

33 Alexis und Natalie. Ein historisch pantomimisches Ballet. S. 7.

34 Схожим образом поступит много позже М. Петипа, когда в либретто своей «Баядерки» (1877) внесет многочисленные упоминания об индийских инструментах, всевозможных церемониях, обрядах, обычаях и именовании разрядов жрецов. Все это было невозможно для перенесения на сцену, но создавало необходимый колорит при прочтении текста.

35 Упомянутый в цитируемом далее тексте либретто «*pas de shawl*» (па де шаль) был весьма популярен в начале XIX века, будучи введен в балетный обиход П. Гарделем.

36 Alexis und Natalie. Ein historisch pantomimisches Ballet. S. 10.

37 Интересно, что в 1786 году Вигано дебютировал в Риме одновременно в двух театрах. В одном он впервые выступил как танцовщик, в другом была поставлена его одноактная комическая опера.

38 Авторство этого нововведения установить не удалось.

39 «Соловья» автор в клавире называет «русской песней», что говорит о повсеместной распространенности этого романса, обманувшей композитора-иностранца.

40 В данном случае мы имеем дело с дивертисментом из танцев рек (Рона, Темза, Гвадалкви-

вир, Рейн), который возникает на придворном празднике и создает эффект «театра в театре».

41 *Фридеричиа* А. Август Бурнонвиль. Балет-мейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. С. 244.

42 Кроме упомянутых А. Сен-Леона и В. Рейзингера, это, например, работавшие в Москве А. Богданов и С. Соколов.

Список литературы

- 1 Alexis und Natalie. Ein historisch pantomimisches Ballet. München, 1819. 14 S.
- 2 Caterina II, Imperatrice delle Russie // La Muta di Portici. Il Bosco Incantato. Caterina II, Imperatrice delle Russie. Milano, 1838. P. 43–51.
- 3 Chronique théâtrale // Mercure de France. T. 29. 1830. P. 180–188.
- 4 *Maistre X.de*. La Jeune sibérienne // Maistre X.de. œuvres complètes. Paris, 1841. P. 311–406.
- 5 Möller C.C. Fra Siberien til Moskau. Fuldstændigt Klaverodtog (ремарки клавир). Kjöbenhavn, (s.a.). 77 s.
- 6 Воспоминания артиста Императорских театров Т.А. Стуколкина // Артист. 1895. №46. С. 117–125.
- 7 Конек-горбунок, или Царь-девица. Волшебный балет. М., 1867. 17 с.
- 8 *Крамор Г.* Прасковья Луполова: «подвиг веры и любви...» // Сибирская православная газета. 2005. №2. (Электронный ресурс) URL: <http://svyato.info/new/4634-praskovja-lupolova-podvig-very-i-ljubvi.html> (дата обращения 14.2.2017).
- 9 *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Преромантизм. Л., Искусство, 1983. 431 с.
- 10 *Лилия.* Фантастический балет. СПб.; М., 1869. 31 с.
- 11 *Свейникова А.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб., Балтийские сезоны, 2008. 424 с.
- 12 *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль. Балет-мейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. М., Радуга, 1983. 272 с.

Наталья Скороход

ТЕАТР «ВОЙНЫ И МИРА»: ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

1. Упущенные возможности

В прошлой части исследования¹ мы дошли едва ли не до середины XX века, а театр «Войны и мира» так и не появился на свет. Пророчество Волошина: «“Судьба Карамазовых” будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в “Войне и мире”...» – уже сбывалось в отношении многих «больших романов», но только не «Войны и мира». Эпос Толстого хронически не везло. Долгое время театр наш вспоминал о романе, что называется, «по случаю» – отмечая круглые даты Бородинской битвы или же в трагическом контексте – во время войны, когда «массовый тираж “Войны и мира” пошел прямо из типографии – на фронт»².

Бытование книги в школьной программе еще с довоенных времен частенько выводило ее героев на площадки школьной самодеятельности. Время от времени появлялись инсценировки романа и на тюзовских сценах, о чем будет сказано в свое время.

Но вот в чем парадокс: несмотря на множество инсценировок, сделанных в том числе и такими профессионалами, как Федор Сологуб и Михаил Булгаков, – сцена вовсе не торопилась «попробовать на зуб» психологический пласт романа, не глядявалась в его героев, как будто не обнаруживая в этом материале выдающихся ролей. Не возникало постановки, утвердившей наш «троянский цикл» на театральных подмостках.

Тень «Войны и мира» долгое время «бродила» за кулисами МХТ: и К.С. Станиславский, и В. И. Немирович-Данченко не только мечтали о постановке романа, но неоднократно замыслили спектакль и даже

приступали к работе. Константин Сергеевич зажегся идеей романа еще в 1910 году, и, рассказывая о его замысле в первой части статьи, я сожалела, что история не сохранила «листка бумаги» с распределением ролей. Однако совсем недавно мне удалось отыскать подобный «листочек», правда, относился он не к десятым годам XX века, а скорее всего к началу 1930-х.

«А я тебе никогда, Лина, не говорил о неосуществленной мечте Станиславского? Константин Сергеевич мечтал поставить “Войну и мир”. И работал над этим, думал: все инсценировки, которые ему приносили, его не удовлетворяли. Он даже шел на то, чтобы разделить спектакль на два вечера, но ничего не получалось. Он очень горевал и говорил: “Сейчас у меня в театре такая труппа, которая и по актерскому своему мастерству, опыту, и по человеческой значимости может выполнить толстовские образы”. И называл такое распределение ролей: Безухов – Качалов, Элен – Тарасова, Кутузов – Москвин, старик Болконский – Подгорный, Андрей Болконский – Хмелев, Курагин – Ливанов, Долохов – Добронравов, Николай Ростов – Баталов (разумеется Николай Петрович Баталов [1899–1937]). Владимир Иванович его спросил: “А кто же Наташа?” Он показал на тебя и сказал: “А вот она живая ходит”»³.

История эта дошла до нас, что называется, из «четвертых рук»: монолог Станиславского, пересказанный Василием Качаловым, передала Виталию Вульф Ангелина Степанова – звезда МХТ «второго призыва», забываемая Бетси в «Анне Карениной», Аманда в «Мольере», Ирина из «Трех

сестер» 1940 года. Ей-то, по мнению Василия Ивановича, и предназначал Станиславский роль Наташи Ростовской. Самого Качалова, по его собственным словам, режиссер видел Пьером. Насколько можно доверять такому источнику?

Заметим, что идея поставить «Войну и мир» была чрезвычайно продуктивной для труппы МХТ в 1930-е годы. Согласимся, что после «Дней Турбиных» (1926) актерский состав театра мог похвастаться звездами двух поколений, а роман «Война и мир» как раз предоставлял отличную возможность полноценных ролей как для Тарасовой, Степановой, Хмелева и Станицина, так и для Москвина, Книппер-Чеховой и Качалова. И понятно, почему через несколько лет после смерти Станиславского эта идея вновь вернулась во МХАТ, причем в 1943 году уже обрела реальные черты. По свидетельству Николая Волкова, Немирович-Данченко пригласил к себе его, Владимира Дмитриева и Василия Сахновского – группу, работавшую когда-то над «Анной Карениной», – для обсуждения «Войны и мира». Спектакль был задуман в двух вечерах. Памятуя об опыте работы над «Анной Карениной», режиссер сразу предложил радикально отсечь многостраничный кусок начала романа.

«Начало – сцена бала, где Наташа встречает князя Андрея. И вообще первая часть была посвящена жизни героев во время мира, а вторая – во время войны 1812 года. Владимир Иванович хотел больше уделить места Элен. Но я напомнил ему, что Элен к этому времени уже умерла. “Как умерла?” – спрашивает Владимир Иванович. – Да, перешла в католичество и умерла”. И он сожалел, что театр лишается возможности показать эту эффектную женщину. Обсудив еще отдельные подробности, я принялся за инсценировку»⁴. Сделав первую часть, Николай Дмитриевич прочел ее будущим исполнителям, правда, Владимир Иванович на ней не смог присутствовать. Из описания Волкова совершенно ясно, что распределение ролей практически совпадает

с тем, что – по словам Качалова – было сделано Станиславским.

Читка прошла успешно. Все актеры были эмоционально увлечены эпизодами неудавшегося побега Наташи с Анатолом. Москвин (Наполеон) во время чтения утирал слезы. Хмелев (князь Андрей) потребовал включить в инсценировку «сцену с дубом».

В скобках заметим, что для Николая Павловича Хмелева роль князя Андрея стала бы продолжением когда-то блестяще сыгранного Алексея Турбина, который (как уже было сказано) выписан не без влияния толстовского персонажа. Волков вспоминал, что еще во время работы над «Анной Карениной» Николай Хмелев рвался играть вовсе не Каренина, а Вронского, и Владимир Иванович еле-еле вогнал бешеный темперамент актера в нужный ему рисунок. Можем себе представить, насколько Хмелев жаждал сыграть князя Андрея... Противостояние «Тарасова-Элен – Степанова-Наташа» также интересно, поскольку в «Анне Карениной» все было ровно наоборот: там сражались сухая, ироничная Бетси-Степанова и открыто-эмоциональная Анна-Тарасова.

Во время репетиции произошел примечательный спор – между Павлом Марковым и автором инсценировки. Павел Александрович, тонкий критик и филолог по образованию, предполагаю, вовсе не был в восторге от волковской версии и настаивал, что «Войну и мир» надо ставить для зрителей, знающих роман, не выписывая подробно, кто кому брат и кто там кого любил. Волков настаивал на том, что «каждая инсценировка – сюжетно законченное произведение, понятное для тех, кто не читал роман»⁵. С ним соглашался сам Москвин. Было принято решение продолжать работу.

Как и при инсценировке «Анны Карениной», Волков строил сценический вариант романа, ориентируясь на толстовскую драматургию, желая создать «еще одну пьесу Льва Толстого». Пьеса была сосредоточена на линиях Наташи, князя Андрея и Пьера.

Но в отличие от первых инсценировщиков романа, опытный Николай Дмитриевич и впрямь был способен написать «хорошо сделанную пьесу» с прекрасными ролями, в которых могли блистать мхатовские звезды... Думаю, именно в недрах МХАТ созрело понимание, что «Война и мир» – это ресурс для театра, и в первую очередь – источник прекрасных ролей. Увы.

Первый удар по планам театра нанесла смерть Немировича-Данченко, в 1945 году умер Хмелев, в 1946-м – Москвин. Умер и предполагаемый режиссер «Войны и мира» – долгие годы работавший с Немировичем-Данченко Василий Сахновский. И все же... Краткая заметка в газете «Советское искусство» за 5 апреля 1946 года свидетельствует, что театр еще не оставлял намерения поставить роман: «Н. Волковым закончена драматическая композиция романа Толстого “Война и мир”. Инсценировка рассчитана на постановку романа в 2 вечера. Кроме того, Н. Волковым сделан вариант композиции “Наташа Ростова”, как пьесы для одного спектакля...»⁶.

И та и другая инсценировки появлялись в планах театра и в 1946-м, и в 1959-м, но ни одна версия не была поставлена. Александр Васильевич Солодовников, бывший директором МХАТа во второй половине 1950-х, полагал, что «к моменту завершения инсценировки Художественный театр уже был не в своей лучшей форме, и чувство ответственности не позволило ему взяться за сценическое воплощение “Войны и мира”»⁷. С этим трудно поспорить – момент был упущен. Наташа Ростова, по свидетельству Виталия Вульфа, так и осталась одной из «ролей мечты» для Ангилины Степановой, думаю, и у других мхатовцев «среднего поколения» сохранилась горечь от несыгранных персонажей «Войны и мира». Любопытно, что, став «старшим поколением», некоторые из них воплотили толстовских персонажей (не тех, о ком мечтали в 1930-е и 40-е) на экране – в «Войне и мире» Сергея Бондарчука.

Что касается инсценировки Николая Волкова, то в 1950-е годы след ее можно отыскать в «репертуарных портфелях» столичных театров: Вахтанговского, Ленинградского театра драмы и комедии имени Пушкина и других. Нельзя утверждать, что эта инсценировка вообще не нашла сценического воплощения, но ни в Москве, ни в Петербурге, ни в одном из крупных российских театров она поставлена не была. И это при том, что практически везде долгие годы с успехом шла – инсценированная Волковым для МХАТ – «Анна Каренина». Проблема, видимо, заключалась в самой инсценировке. Роман «Война и мир» не поддавался драматизации с той легкостью, с которой поддалась когда-то Волкову и Немировичу-Данченко «Анна Каренина». Хронотоп романа, его нарративные свойства как будто бунтовали против откровенной драматизации. Выхваченные из книги, персонажи Толстого стремительно теряли живые свойства... Тут-то и необходимы были гениальные актеры МХАТ 30–40-х, все вместе они, вероятно, смогли бы не только сыграть отдельных героев романа, но и воплотить его дух неким сверхкачеством актерского ансамбля, о котором говорил Станиславский.

2. Дух Голливуда vs русский дух

Театр «Войны и мира» возник на экране. И случилось это в конце 1950-х годов. Тридцать лет спустя, анализируя феноменальный успех голливудской экранизации «Войны и мира», автор фундаментального исследования «Лев Толстой и кинематограф» Л. Аннинский спрашивал себя и читателей: «...дух Голливуда бесконечно далек от духа Толстого – но именно там постоянно и скандально ставят и ставят Толстого. Выходит: чем ближе – тем дальше?»⁸.

Выходит, что так. Во всяком случае, в отношении интересующего нас предмета. Массовое увлечение героями «Войны и мира» началось в СССР после выхода на

экраны страны картины студии «XX век – Фокс». Фильм Кинга Видора был закончен в 1956 году. Это – по мнению Аннинского – «наивное, элементарное, слишком кинематографичное прочтение»⁹, не имевшее большого успеха ни в США, ни в Европе, выйдя в советский прокат в 1959 году, буквально взбудоражило советского зрителя. Помимо того, что фильм имел у нас грандиозный успех, он спровоцировал дискуссию в гуманитарных кругах, с очевидностью «обнажив» проблему «неосвоенности» романа отечественным театром и кинематографом.

На картину откликнулся сам Виктор Шкловский, бывший к тому времени не только первым в СССР экспертом по Льву Толстому, но и автором многочисленных киносценариев, в том числе экранизаций. В августе 1959 года в газете «Литература и жизнь»¹⁰ выходит обширная рецензия мэтра на фильм Видора: текст с примечательным заголовком: «“Война и мир” и Одри Хепберн».

В начале статьи Шкловский раздает весьма строгие оценки режиссеру, художникам и почти всем исполнителям, пеня на несоответствие толстовской эпохе и бук-

ве романа: «Ямщики, мужики в киноленте напоминают не крестьян старой России, а армянских священников старого времени»¹¹. Особое возмущение Шкловского вызывает Кутузов Оскара Хомолки – вместо «читающего французские романы» аристократа «мы видим человека старого, двуглазого. Вовсе не подобранного (я бы даже сказал несколько грязноватого)». Наполеон Герберта Лома для Шкловского мелковат – «смуглый авантюрист, неуверенный в себе и заносчивый». Не нравится Виктору Борисовичу ни Генри Фонда в роли Пьера Безухова – «человек скорее чеховского, чем наполеоновского времени», ни Мел Феррер: этот «крупный хорошо сложенный и очень обыкновенный актер» также не соответствует в его представлении образу миниатюрного и надменного князя Андрея.

Однако статья завершается неожиданным выводом: «И тем не менее, лента нравится зрителям». Причина отчасти видится автору в том, что американские и итальянские создатели фильма «серьезно относились к Толстому» и с симпатией – к русскому народу. Но главным фактором в зрительском успехе картины Виктор Шкловский



*О. Хепберн –
Наташа Ростова,
М. Феррер –
Андрей Болконский.
«Война и мир».
1956*



*Л. Савельева –
Наташа Ростова
«Война и мир».
1965–1967*

*С. Бондарчук –
Пьер Безухов.
«Война и мир».
1965–1967*

считает Одри Хепберн – Наташу Ростову: «Артистке, играющей эту роль в кино, удалось сделать то, что я бы рискнул назвать открытием. Думаю, что она сделала это бессознательно, опираясь на толстовский текст»¹². Суть открытия: Наташа любит Пьера от самого начала романа, только не знает об этом.

Подобное «открытие», конечно же, не могло принадлежать самой Одри Хепберн, это была тщательно прописанная история отношений Наташи и Пьера, она-то и составляла главную линию сценария. Такая интерпретация материала была не творческой прихотью Видора и его сценарной бригады, но суровой необходимостью, поскольку Одри Хепберн и Генри Фонда были самыми «дорогими» кинозвездами, занятыми в картине.

Думаю, что «звездный состав» не слишком волновал нашу неискушенную публику. Однако «живая, худая, большеротая, большеглазая и интеллигентная Одри Хепберн – растопила сердца русских зрителей»¹³. В сценарии была представлена «история взросления» Наташи Ростово́й; в процессе узнавания себя героиня Хепберн открывала и «тайны своего сердца». Вероятно, мы смело можем говорить о первом воплощении Наташи Ростово́й, которое запомнилось



русской публике, и все будущие «графинюшки» оценивались в сравнении с Одри.

Едва ли не каждая рецензия на картину заканчивалась вопросом, отчего «Войну и мир» до сих пор не экранизировали на родине? Не прошло и десяти лет и событием стал четырехсерийный фильм Сергея Бондарчука. Анализ этого кинопроизведения остается за рамками исследования, отмечу лишь несколько принципиальных моментов.

Здесь впервые в истории была поставлена цель – освоить роман как таковой, воплотить на экране философский пласт текста Толстого. «Достаточно вспомнить “Войну и мир” Кинга Видора, – писал после просмотра картины Лев Аннинский – где индивиды как прочные и непроницаемые

3. «Война и мир» как ролевой ресурс

бильярдные шары стучались и раскатывались, выписывая сюжетные узоры, чтобы понять концепцию С. Бондарчука: он ищет в человеке ту разомкнутость облика, которая прирастит его к миру. Но не абстрактному мирозданию, а к миру ближнему. <...> К родине, традиции преданию»¹⁴.

Сам Бондарчук не уставал повторять, что хочет воплотить на экране «Толстого как такового», не интерпретируя, не осовременивая, не переписывая. Отчасти картина воспринимается сегодня как набор иллюстраций к роману, однако многие сцены – в особенности батальные эпизоды по сей день впечатляют грандиозностью размаха и глубиной художественного решения.

Вторым принципиальным моментом является то, что в фильме удалось воплотить идею, неосуществленную когда-то во МХАТ. Сценарий Василия Соловьева и Сергея Бондарчука открывал равные возможности для актеров трех поколений: мхатовские «старики» (граф Ростов – Виктор Станицын, князь Болконский – Анатолий Кторов, Анна Шерер – Ангелина Степанова) не заслонили и не были заслонены актерами среднего поколения: Вячеславом Тихоновым – князем Андреем, самим Сергеем Бондарчуком, игравшим Пьера, Анастасией Вертинской – Лиз и многими другими, включая и выдающегося капитана Тушина – актера товстоноговской труппы Николая Трофимова. Тень Одри Хепберн очевидно витала над создателями фильма, роль Наташи Ростовской была отдана никому тогда неизвестной балерине Людмиле Савельевой, как полагали многие, из-за удивительного сходства с Одри... Ставка выиграла – мир принял «русскую Хепберн», получившую в 1969 году в Лос-Анджелесе оscarовскую статуэтку «за лучший фильм на иностранном языке». Так была заложена русская традиция воплощения романа и его героев, что и спровоцировало очередной виток интереса отечественного театра к «Войне и миру».

Итак, уже в начале 1960-х годов роман «Война и мир» стал появляться на сцене не только как агитационный материал для подъема патриотического духа: как таковые театр заинтересовали его герои. Однако освоение этого, по словам Е. Поляковой, «самого трудного для сцены романа мировой литературы»¹⁵ растянулось едва ли не на полвека.

Здесь небесполезно вспомнить, что в 1960-х годах на страницах печати появились серьезные размышления о сценическом прочтении прозы, были сделаны значительные спектакли по романам Достоевского, позже возникли громкие постановки по прозе современников: Ф. Абрамова и В. Трифонова, В. Шукшина и В. Тендрякова, В. Белова и В. Астафьева, В. Распутина и других.

Присутствие на сцене «больших романов» никого уже не удивляло, дискуссии велись о принципах воплощения текста, о проблеме драматизации (то есть создании пьесы на основе романа). Именно тогда в отечественном театре активно складываются и осмысляются принципы работы с прозой что называется «напрямую», когда «...театр и литература слышат друг друга без инсценировщиков, им не надо третьих лиц, они могут говорить на одном языке поэтической метафоры и сценической условности»¹⁶.

Однако театральные опыты сценического воплощения «Войны и мира» никогда не находились в центре подобных дискуссий.

Водной из заметных инсценировок романа – спектакле Эдуарда Смильгиса в латвийском Художественном театре им. Я. Райниса (1960) – из «Войны и мира» была сделана пьеса для четырех молодых актеров. Ранее Эдуард Янович ставил «Анну Каренину» по пьесе Николая Волкова (1949), построенной на противостоянии «человек–социум», где отчасти спрямлялась внутренняя

сложность толстовских героев. В этой одной из своих последних режиссерских работ Смильгис решает героев Толстого психологически, принципиальным является развитие характера: «В центре спектакля 4 судьбы: история Андрея, Пьера, Наташи и Элен Безуховой. Судьба этих четверых – костяк пьесы, все же остальные, создавая яркие типы, появляются в одном-двух эпизодах»¹⁷. Один из создателей будущего театра «Дайлес» видел в постановке романа прекрасную возможность для творческого роста молодых актеров. Режиссер выстроил для каждого из них свой «момент истины». Но – в угоду сценической композиции, сложность психологического пути героев редуцировалась: например, если у Толстого князь Андрей дважды прозревает истину: поначалу – глядя в небо под Аустерлицем – «психологически» («надо любить ближнего»), а спустя годы, раненный в Бородинском сражении – метафизически (ощущая, что истина – вне жизни, он расстается и с жизнью, и с ближними), то в спектакле герой Хария Лиепиньша приходил к истине – «любви к ближнему» – лишь на смертном одре.

Не совсем обычным кажется теперь то, что в роли Элен была занята Вия Артмане – как будто «подслушав» реплику Немиро-

вича-Данченко, что Элен – интереснейшая роль, режиссер, усилив значение этого образа, поручил ее будущей кино/театральной звезде СССР. Элен здесь – как и в романе – не дано прозреть, однако к мысли о том, «какое чудесное создание может быть человек и как недостойно могут быть потрачены в жизни сказочная красота и ум»¹⁸, приходил Пьер Эдуардса Павулса, постепенно обнаруживая внутреннюю пустоту своей (по версии спектакля, горячо любимой) красавицы-жены. Линия самого Пьера во многом была основана на разрывающих героя страстях и амбициях, постепенно он «остывал», с опытом к Пьеру Павулса приходила ценность «простой человечности».

Главный же успех этого спектакля выпал на долю Дины Купле, сыгравшей Наташу Ростову. Через 3 года после премьеры Наталья Крымова писала о ее игре, что первую половину спектакля, где ее героиня – наивная девочка-подросток, актриса сыграла просто профессионально, а вот вторую – не только как отличная актриса, но вложив в роль свой личностный ресурс. «... Дина Купле похожа на ту Наташу, которую увидел Пьер после смерти князя Андрея, придя к княжне Марье. Он даже сначала не увидел, а почувствовал эту Наташу, почувствовал присутствие поблизости



Д. Купле



В. Артмане

существа, тревожно и внимательно реагирующего на все, что вокруг происходит»¹⁹. Рисуя словесный портрет Наташи–Купле, критик подчеркивает тонкое психологическое проникновение актрисы в характер героини, отмечая, что ей особенно удалось «непрерывная напряженная внутренняя жизнь, душевная подвижность, изменчивость даже в минуты покоя»²⁰.

Этот спектакль «выщипывал» из романа практически то же, что и сценаристы, работавшие в группе Кинга Видора, – «драму взросления» на богатом событиями историческим фоне. Однако безотносительно к внешнему антуражу театр не только уяснил, но и проверил на практике богатейший психологический ресурс романа.

Но несмотря на это с 1960-х по 1990-е годы роман ставился на сцене крайне редко, заметных же постановок – вообще единицы. В контексте «истории взросления» книга «Война и мир» заинтересовала тюзы: в конце 1970-х годов появилась пьеса Даля Орлова «Наташа Ростова», причем, создавалась она отнюдь не «кабинетным способом», а в театре, во время репетиций. «Работа была чрезвычайно интересная, так как пьеса и спектакль рождались одновременно. Тут нельзя сказать: «вначале было слово». Иногда сцена делалась по написанному автором, иногда сценический этюд являлся основой для пьесы»²¹, – писал спустя годы инициатор и заказчик пьесы главный режиссер Московского театра юного зрителя Юрий Жигульский. Сам Даль Орлов, филолог по образованию, кто не только много и плодотворно занимался фигурой Толстого, но был автором прозвучавшей в те годы пьесы «Ясная Поляна», где главным персонажем является сам автор «Войны и мира», так описывал работу: «Пьеса, а потом и спектакль, начинались с пролога. В нем Наташа уже “взрослая”, уже жена Пьера. Она и встречает его, вернувшегося из важной для него поездки в Петербург. Тут же и подросток Николенька – сын погибшего на войне князя Андрея Болконского. После

того бала, на котором юная Наташа увидела князя и танцевала с ним, прошло десять лет...»²². Пьеса заканчивалась смертью князя Андрея, которая собирала вокруг смертного одра всех главных персонажей. В Свердловском ТЮЗе «Наташу Ростову» играли без пролога.

«Наташа Ростова» много шла по театрам СССР, но в прессе тех лет активно обсуждались два спектакля: Московского и Свердловского ТЮЗов. «Общая тема – молодые люди, для которых война – как способ выявления лучших сторон характеров»²³, – так оценивал критик соотношение «военного» и «мирного» в инсценировке.

Московская постановка шла несколько сезонов и – как свидетельствует автор пьесы – всегда с аншлагами. Свердловская «Наташа Ростова» – спектакль Юрия Котова был показан в Туле в рамках декады Всероссийского смотра спектаклей по Толстому (1978) в честь 150-летия со дня его рождения. «В афише тульского фестиваля один роман, – писала «Театральная жизнь», – Свердловский ТЮЗ дерзнул поднять “Войну и мир”, так давно и почти безуспешно привлекавшую внимание режиссеров»²⁴. Композиция, созданная вокруг судьбы Наташи, – как будто не новость, но воплощенная на сцене, она дала возможность выстроить прекрасную «роль для начинающей актрисы». Пьеса Даля Орлова заинтересовала в первую очередь тем, что она последовательно представляла историю Наташи. «По замыслу режиссера и автора пьесы, Болконский (А. Бронников) и Безухов (М. Доронин) живут и действуют здесь не самостоятельно, а как бы в связи с Наташей (Людмила Тоом), – писала Инна Вишневская о московском спектакле Жигульского. – Она – их путеводная звезда <...>, она – их компас, мерило их собственных нравственных устремлений»²⁵. Елена Полякова, оценивая работу свердловского ТЮЗа, подчеркивала, что лишь линия Наташи (И. Шаблакова) и линия Сони (М. Гапченко) делают этот спектакль

по-настоящему «толстовским»: «Сама Наташа в исполнении И. Шаблаковой убеждает в правомерности сценической жизни толстовской героини. “Нетерпение сердца” – название одного из романов Стефана Цвейга очень подходит к этой девушке <...> В исполнении М. Гапченко Соня тоже истинно живет на сцене – ее тихое терпение оттеняет живую прелесть Наташи»²⁶. Недостатки пьесы: «дежурные» массовые сцены, «спрямление» сложных отношений между князем Андреем, Пьером и Наташей почти до уровня «любовного треугольника», а также «торопливый, однозначный финал» компенсировались одной великолепной ролью: «Ваша пьеса приблизила к нам юную Наташу, и за это спасибо Вам. В этих эпизодах вы обрели полное согласие с режиссером и с артисткой, которую я впервые узнал, но теперь не забуду»²⁷, – так писал Аркадий Анастасьев Далю Орлову, высоко оценивая роль Наташи Ростовой и ее исполнение актрисой Людмилой Тоом.

Что ж, не актерский ансамбль, как когда-то предполагал Станиславский и чем был славен фильм Бондарчука, а пьеса, написанная согласно романтическим прин-

ципам, где действие сосредоточено вокруг центрального персонажа, – еще один опыт в драматическом освоении романа. И если в труппе не было молодой актрисы, способной увлечь собою зрительный зал на пару часов, спектакль по пьесе Даля Орлова не задерживался в репертуаре и не получал практически никаких откликов.

Композиции по роману, привязанные к судьбе того или иного героя, воспроизводятся и сегодня при обращении к «большим романам». Например, в 2008 году в московской прессе активно обсуждался спектакль курса Сергея Женовача в РАТИ «Лев Толстой. Сцены», частью которого были «Петя Ростов» (режиссер М. Станкевич) и «Николай Ростов» (режиссер А. Хухлина). Успех этих работ определяли прежде всего отлично сделанные роли: Петя Ростов – Андрей Назимов, Николай – Сергей Чирков и княжна Марья – Мария Курденевич. Критика отмечала главным образом «легкое, игровое взаимодействие с текстом, точный и острый психологический рисунок...»²⁸.

Мне же довелось увидеть чрезвычайно интересный в этом отношении опыт петербургского режиссера Василия Заржецкого.



В. Поцелуев – Андрей Болконский, И. Шаблакова – Наташа Ростова, В. Нестеров – Пьер Безухов. «Наташа Ростова» Свердловский ТЮЗ

В 2013 году в рамках лаборатории «ON. ТЕ-АТР» был показан камерный полторачасовой спектакль «Война и мир. Андрюша» (инсценировка Евгении Алексеевой и Василия Заржецкого). В дальнейшем на Малой сцене театра «Зазеркалье» режиссер поставил вторую часть задуманного спектакля «Война и мир. Наташа». Авторы сосредоточились на внутренней жизни персонажей: и в том, и в другом спектакле из романа Толстого были аккуратно выбраны страницы, где главный герой совершает выбор или же осознает тщетность прежних идеалов, страстей, желаний. Оказалось, что при таком подходе из «Войны и мира» вычлениется экзистенциальная драма, и подобный подход не редуцирует роман, а лишь выветляет путь того или иного героя, при том, что глубина и философская сила эпопеи все же угадываются. Особенно удачным был спектакль о судьбе Андрея Болконского; сыгранный молодым актером театра «Зазеркалье» Леонидом Нечаевым: этот Андрюша поначалу напоминал лермонтовского Печорина, но вскоре становилось ясно, что под этой маской скрывается юная, пылкая и совершенно неопытная душа. Меняя жизненные принципы, герой Нечаева в основе так и оставался яростным и открытым миру мальчиком, что делало героя обаятельным и даже трогательным, но как ни странно, ничуть не упрощало толстовский образ князя Андрея. И лишь на пороге смерти (в полном соответствии с философскими установками экзистенциализма) герой как будто «вылуплялся из скорлупы» эмоций и осознавал мир (мир) как целое и себя в нем. Спектакль был отмечен дипломом на Всероссийском фестивале-лаборатории молодой режиссуры, Василий Заржецкий собирался продолжить работу, инсценировав таким образом весь роман, однако эта идея так и не воплотилась на сцене, поскольку вскоре режиссер целиком посвятил себя музыкальному театру.

Мы видим, что спровоцированный экраном интерес театра к «Войне и миру»

принес некоторые плоды: во второй половине XX века наша сцена осознала серьезнейший потенциал романа как источника прекрасных ролей. Театр обнаружил в эпопее Толстого многочисленные драмы людей, но не мог еще передать философский пласт романа. Ни один из описываемых спектаклей не стал крупной вехой в освоении книги, однако все вместе они заложили сценическую традицию «Войны и мира».

3. Начало романа

Казалось бы, когда 7 февраля 2001 года в Мастерской Петра Фоменко сыграли премьеру «Война и мир. Начало романа», традиция драматического освоения книги нашла свое виртуозное продолжение. Сразу после премьеры посыпались рецензии, воспевающие актерский ансамбль этой, по словам Марины Гаевской, «многофигурной постановки Петра Фоменко»²⁹. Однако инсценировку, авторами которой значился сам режиссер плюс солидная группа лиц, невозможно было назвать драматизацией: ни один из сюжетов романа не был закончен. Драматической «арки сюжета» не просматривалось, занавес опускался, прерывая роман на полуслове, и это была первая странность спектакля.

Толстовские сцены «с разговорами» шли одна за другой в соответствии с книжкой, порой захлестывая или врываясь одна в другую, что практически всегда повторяло толстовский «параллельный» монтаж, между эпизодами, а иногда и внутри, герои передавали друг другу потрепанную книжку – первый том «Войны и мира», из которого по ходу дела читали те или иные кусочки, иногда сверяя свои ощущения с текстом. Но не эти «эпические мгновения» оказались принципиальными для данного сценического прочтения, а то, что почти все – уже именитые и хорошо узнаваемые в те годы – фоменковские актеры совершенно открыто (без гримов-костюмов) играли не одного, а нескольких значимых толстовских

персонажей. И подобное решение уж никак не согласовалось с принципами иллюзорного театра; принципиальным в спектакле было игровое начало, «игра с романом».

Соблазнительно было бы, разгадывая пазл распределения, выстроить концепцию «русской дель арте», в которой толстовский социум распался на типаж или даже маски: «матрона», «проныра», «игрок», «расчетливый демон», «благородный воин», «пылкая барышня», «бедный родственник», «русский разбойник», «молодой человек с идеей» и т. п. Не тут-то было.

В наборе персонажей, исполняемых одним и тем же лицом, трудно отыскать что-то общее: Галина Тюнина, например, и незамужняя «энергичная и стремительная, несмотря на ее подпрыгивающе-прихрамывающую походку, – Анна Павловна Шерер», и любящая жена и мать, «добродушная, домашняя, говорливая графиня Наталья Ростова», во втором действии она же – девушка «в ожидании своей судьбы», «кроткая и покорная, серьезная и поэтичная, печальная и нежная княжна Марья Болконская»³⁰.

Ксения Кутепова также сыграла трех совершенно разных толстовских героинь. «...Забавно неловкая, недалекая, но трогательная и милая Лиза Болконская» – стала главным женским лицом первой и

третьей части спектакля. Ее «тревожная и нервозно суетливая Со냐» – яркая, но все же эпизодическая роль во второй части. И наконец «легкая, порхающая, болтушка Жюли Карагина»³¹ появляется лишь один раз: это по концертному принципу вставленный в третью часть эпизод, где княжна Марья читает письмо Жюли. Рустэм Юскаев играет антиподов: князя Курагина и графа Ростова. Кирилл Пирогов – приятелей, ставших впоследствии соперниками: Долохова и Николая Ростова.



Сцена из спектакля
«Война и мир.
Начало романа».
Мастерская
П. Фоменко.
Фото А. Харитонова



Сцена из спектакля
«Война и мир.
Начало романа».
Мастерская
П. Фоменко.
Фото О. Лопач

А Карэн Бадалов – виконт де Мортенмар, доктор-немец и старый князь Болконский; этот список тоже не поддается логическому уяснению.

Полина Агуреева, едва мелькнув черными перьями в роли вамп – Элен Курагиной – крупными, почти сатирическими мазками рисует девочку-подростка Наташу Ростову. Мадлен Джабраилова – яркая, многословная, «душная» Анна Павловна Друбецкая (словно вышла из пьесы Островского, как верно подметила Нина Агишева) и безмолвная, воздушная француженка Бурьен.

Только два персонажа – Пьер и князь Андрей – были сыграны эксклюзивно, Андрей Казаков и Илья Любимов вели свои партии, не отвлекаясь на других героев, что по идее должно было прокладывать в театральном тексте некую «тропинку интерпретации»... Но и эта версия рассыпается: во многих рецензиях фоменковскую «Войну и мир» справедливо называли «женским спектаклем». «Лев Толстой недолюбливал женщин и театр, – писала Виктория Никифорова, – Они ему отомстили — объединившись в спектакле “Война и мир” Петра Фоменко»³². Да, диалоги Пьера и князя Андрея терялись, тонули в вихре женских вздохов, улыбок, движений, протяжных или кратких речей, нежных и взвинченных интонаций.

Глядя на оформление Владимира Максимова, можно было предположить, что все видимое – лишь эскиз, набросок, недописанный мир, где актеры только «примеряют» на себя толстовских героев... Недописанные портреты двух императоров, лестницы-стремянки, странные конструкции из деревянных рам, через которые входят и уходят персонажи, – все это создает кабинетный мир художника, где место незаконченным творениям... Но слишком выразительно колышется и работает на просвет легкий занавес – карта Европы 1805 года, отточены мизансцены и главное – выразительно и осмысленно ведут свои партии актеры.

Первоначально огромный роман игрался в маленьком пространстве «старой сцены» – бывшего киотеатра «Киев». «Когда спектакль рождается в малом пространстве и весь соткан из невероятного количества нюансов, деталей, мелочей, взглядов, это особый театральный язык...»³³, – подчеркивала Ксения Кутепова. Игра с масштабами событий была одним из ключевых свойств этой постановки. Лиз Ксении Кутеповой рылась в сумочке, забирая на себя все внимание исполнителей и зрителей, в то время как Пьер рассуждал о «передвижении народов» и «вечном мире» на фоне огромной карты Европы...

Да, несмотря на то что по бокам авансцены симметрично расположены недописанные портреты двух императоров: Наполеона и Александра I (в 1805-м – союзников, в 1812-м – врагов), многим, да и автору этих строк, после премьеры казалось, что «живот Лиз» сражается здесь со всеми императорами Европы, да и с самой картой.

Актеры, занятые в «...Начале романа», говоря о сценических репетициях с Фоменко, вспоминают о принципиальной важности мелочей: той или иной детали, интонации... Андрей Казаков рассказывает, например, о двух «взглядах» его Пьера – «сквозь очки» и «поверх очков». Ксения Кутепова – о прямом проборе у Сони. Галина Тюнина в интервью с Мариной Тимашевой сформулировала принцип работы «позднего Фоменко», который на 100 процентов «сработал» и при постановке «Войны и мира»: «У него был один метод – артисты и все, что связано с их индивидуальностями, характерами. Он придумывал спектакли для актеров. Идеи рождались от артистов. Он когда-то сказал: “У меня такой метод: сегодня у меня сыграли Галечка и Юлечка, завтра должен сыграть Андрюшечка, а послезавтра – Машенька. Такая концепция у моего театра»³⁴. Как здесь не вспомнить Станиславского, рассуждающего о «Войне и мире» как об идеальном материале для своей труппы...

Петр Фоменко не раз признавался в «ненависти» ко всякого рода инсценировкам, полагая, что процесс воплощения прозы на сцене подобен медленному чтению книги: «не бояться вернуться к чему-то, повторить произнесенное с новой позиции, с уточнением, с последующим углублением. Проникновение в слово, за слово, нахождение смысла между словами»³⁵. Процесс работы над «Войной и миром» шел именно так. «Все началось еще в 1995 году, когда Петр Наумович приступил с актерами Мастерской к чтению романа, – рассказывает сотрудник литчасти Анастасия Сергеева. – Роман читался от начала до конца, страница за страницей, разбивался на сцены и эпизоды, которые Эверетт Кристофер Диксон (Эверетт Диксон – ученик Фоменко, режиссер, учился вместе с “основоположниками”, закончил ГИТИС в 1993 году) педантично записывал на больших “простынях”, залепивших к концу читки стены Овального кабинета Дома актера на Арбате, где проходили репетиции»³⁶. «Четыре месяца подряд мы читали роман, – вспоминала Галина Тюнина, – в месяц по тому. Читали по ролям. Порой доходило до смешного, когда мы и животных “читали по ролям»»³⁷.

Именно тогда режиссер, вероятно, уловил в интонациях актеров героев «Войны и мира», однако идея осуществилась лишь, когда у Студии Петра Фоменко уже было собственное помещение: «В 2000 году начались сценические репетиции романа, и диалоги, записанные семь лет назад, проверялись сценой, исправлялись, сокращались, дописывались...»³⁸. Тогда же у Фоменко возникли новые соавторы инсценировки – Г.К. Покровская, которая фиксировала текст во время репетиций, и режиссер-ассистент Е. Калинин. Однако Анастасия Сергеева совершенно справедливо полагает, что «в глобальном смысле, всех актеров также можно было бы включить в авторы. Потому что инсценировки как таковой не было. Литературный текст спектакля рождался в ходе репетиций»³⁹. И вот тогда-то режиссер

объявил, что материалом для будущего спектакля станет лишь первый том «Войны и мира».

Надо сказать, что эта сценическая версия сочинялась в то время, когда на нашей сцене появлялись самые разные варианты инсценировок т. н. больших романов: от «Идиота» в трех вечерах, поставленного в 1996 году на сцене Московского драматического театра на Малой Бронной учеником Фоменко Сергеем Женовачом, до «К.И. из “Преступления”» Камы Гинкаса, где воспроизводился лишь один эпизод «Преступления и наказания» (1994, Московский ТЮЗ). Многообразие способов и приемов воплощения прозы породили на рубеже веков множество профессиональных дискуссий.

Одна из них – «Проза и сцена» – произошла в начале 1996 года на страницах журнала «Московский наблюдатель»⁴⁰. Эта дискуссия и обозначила ряд новых тенденций и проблем, возникающих у режиссера, критика и публики в связи с инсценированием. Участники⁴¹ анализировали современные им опыты работ над русской классической прозой ведущих режиссеров того времени, среди которых, естественно, был и Петр Фоменко. Примечательно, что в рамках данной дискуссии критики поделили режиссеров на два лагеря. Режиссеры-интерпретаторы идут путем значительной трансформации текста, используют постмодернистские приемы сталкивания нескольких произведений в рамках одного спектакля, часто разрушая текст, режиссеры-скрипторы, «истово следуя букве романа»⁴², не только переносят на подмостки текст и структуру книги, но активно стремятся к деидеологизации собственных театральных исканий, «режиссура всячески уклоняется от окончательных формулировок»⁴³ (В. Никифорова), предоставляя театральному зрителю свободу интерпретации первоисточника. Петра Наумовича критики отнесли тогда к режиссерам-скрипторам, чьи опыты открывают новый путь не только в освоении прозы, но и в театральном искусстве как

таковом: «И Фокин, и Гинкас продолжают путь, Женовач и Фоменко прокладывают новый»⁴⁴, – реплика Г. Заславского завершала дискуссии на страницах «Московского наблюдателя». В это время критика только «с нетерпением ожидала фоменковских “Пиковой дамы” (спектакль был выпущен в Вахтанговском театре в 1996 году) и “Войны и мира”»⁴⁵.

Но прочтение П.Н. Фоменко «Войны и мира» никак нельзя назвать внеинтерпретационным, хотя «буква романа» была сохранена. «...И скоро понимаешь, что “фоменки” играют вовсе не ту “Войну и мир”. Каким-то чудом, между строк, наперекор сюжету они умудряются сказать о толстовских героях совсем иное, нежели хотел сказать автор, – писала после премьеры Виктория Никифорова. – Метаморфозы происходят незаметно, но эффект производят сокрушительный. Пошловатая Шерер оказывается редкой умницей. Наполеоновские планы Андрея Болконского выглядят мальчишеством, а страхи его жены – единственно серьезным делом»⁴⁶.

Действительно, если принять во внимание, что в прозе Толстого имеет чрезвычайную важность то, что Михаил Бахтин назвал «живым и динамическим отношением автора и героя», а наш выдающийся филолог полагал это отношение одним из элементов, «в высшей степени существенных для понимания жизни произведения»⁴⁷, то в спектакле Мастерской Петра Фоменко система была решительно взломана. Проще говоря, актеры и режиссер не учитывали любовь/нелюбовь, иронию/серьезность рассказчика в отношении персонажей. Героини Ксении Кутеповой решительно отменяли толстовское небрежение заботами, раздумьями, страхами Лиз или Жюли Карагиной, напротив, восхищение Толстого юной Наташей или же его глубокое и почтительное преклонение перед стариком Болконским ставилось под сомнение балансирующей на грани пародии игрой Полины Агуреевой или же почти комедийными красками Карэна

Бадалова. Таким образом, практически каждая роль была использована, чтобы выстроить отношение с толстовским героем, иногда – как у Галины Тюниной–княжной Марьей – в согласии с автором, но чаще (самый яркий пример Ксения Кутепова – Лиза Болконская) в откровенном споре с ним. Множественность ролей, сыгранных одним и тем же актером, лишь подчеркивала подобный принцип, делая его более явным, визуальным.

Помимо «отношений автора и героя», роман был интерпретирован, как уже говорилось, и на уровне фавулы. Ни в одной из инсценировок за основу не брался исключительно первый том «Войны и мира», оно и понятно: там нет сюжетобразующего события – «драматической арки». И наследство, неожиданно свалившееся на Пьера, и отъезд князя Андрея на войну – только начало, побуждающее цепь последствий. Господи, да что же играть в первом томе? – с удивлением спросили бы у Фоменко и Федор Сологуб, и Михаил Булгаков, и Николай Волков.

«...Первая часть – это попытка предощущения важных событий, которые всем известны. <...>Например, семья Ростовых еще ничего не знает о судьбе Пети, она еще этим не живет, – как будто отвечает на вопрос Тюнина. – Хотя тревога уже есть. Вот об этой тревоге, которая есть в романе, о волнении, об ощущении войны ... В финале Пьер – Андрей Казаков говорит: “Мир завалился!” Вот это “заваливание”, это мировое движение, мне кажется, есть уже в самом начале романа. И мы хотели бы, чтобы это оставалось в спектакле»⁴⁸.

«Будущее, прежде чем прийти, отбрасывает тень», – любила повторять Анна Ахматова. В этом спектакле «тени будущего» как будто и создавали сюжет. Действие «прошивала» песенка «Мальбрук в поход собрался», к финалу приобретающая форму почти что брехтовского зонга – ироничного и даже злого, разъясняющего смысл истории. Старая французская песня

(в переводе на русский Николая Берга) в конце спектакля как будто «съедала» драматическое действие. «Зачем вы идете на войну?», – вопрошал Пьер Казакова, обращаясь одновременно и к Андрею–Любимову, и ко всем участникам спектакля. В ответ князь Андрей надевал на голову медный таз («накрыться медным тазом» – старая, уже забытая идиома, означающая «погибнуть») и ударял по нему, тем самым отвечая на вопрос и «отбивая» окончание драматического действия и переход к эпическому финалу. Старый Болконский Карэна Бадалова еще доигрывал свою роль, но издевательская песенка о погибшем вояке властно наполняла сцену, и вот ее уже пел и он и все исполнители. Песня о горе-вояке не только пелась, но и разыгрывалась: ее слова о том, что жена Мальбрука ждет мужа, а к ней приезжает «верный паж» с известием о его гибели, наивно, в духе сценок, что исполняют дети на семейных праздниках, изображали князь Андрей, его жена Лиз и Наташа Ростова (в роли «верного паж»). Это «представление» может быть истолковано как «тень будущего» – дальнейших событий, где именно Наташа будет оплакивать князя.

...Эпический театр, как известно, был создан Брехтом как театр «рассказа о событии», на практике это означало комбинацию разыгрывания события и комментария о том, что только что сыграли. Этот комментарий осуществляли те же актеры, но уже не от имени своих персонажей, а от лица театра. Понятно, что сам термин «эпический» возник как антитеза «драматическому» (вспомним, что по Аристотелю существует три рода словесных искусств: эпика, лирика, драма), и в этом отношении способ представления событий в брехтовском театре близок к романному, где фабула и герои также подаются сквозь призму авторского отношения к ним. Ирония, выход из роли и любое другое действие, которое отстраняет публику от истории, мешает в нее погрузиться есть прием эпического театра. В этом смысле песня про «Мальбрука» в спектакле

Фоменко и есть зонг, только это не рациональное – «холодное» разоблачение героев и их поступков, как часто бывало у Брехта, а грустное, ироничное, «теплое» сожаление о мире, в который скоро войдет война.

Такой эпический по своей природе финал можно трактовать, как отношение авторов спектакля к дальнейшей эпопее: мужчины будут гибнуть на войнах, а женщины рыдать по ним, но одновременно здесь был иронично отрефлексирован опыт молодых героев романа, их представления о жизни и мире. В такой интерпретации первый том «Войны и мира» неожиданно проявил свойства законченного произведения. Своеобразная «Песня невинности» только входящих в жизнь романа героев была создана людьми, дочитавшими роман до конца, а потому история была рассказана с позиции «опыта».

Подобный принцип инсценизации уже нельзя назвать чисто драматическим, своеобразие спектакля «Война и мир. Начало романа» во многом определяли эпические элементы. Однако этот опыт работы с романом был лишен брехтовских рациональных черт, холодности, литературности и пропагандистской направленности. Это был эпический подход, основанный на эмоции, на игре с материалом.

Когда-то, говоря о возможности переписывать классические тексты, Петр Наумович заметил: «Любовь дает право на любое волеизъявление»⁴⁹. Способ воплощения Мастерской Петра Фоменко толстовского романа я бы назвала эпическим, с тем только уточнением, что это был не рациональный, действующий на мысль, а «эмоциональный» эпический театр, провоцирующий то, что Михаил Эпштейн когда-то назвал «философскими чувствами»⁵⁰, предмет которых – бытие как таковое, а не просто отдельная ситуация или отдельная человеческая судьба.

Продолжение следует

- 1 См.: *Скорород Н.С.* «Война и мир»: театральная биография романа. Часть 1. «Война и мир» как сценический материал // Вопросы театра. 2016. №3–4. С. 120–131.
- 2 *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 123.
- 3 *Вульф В.Я.* Ангелина Степанова в конце века // Октябрь. 1999. № 11. С. 93–94.
- 4 *Волков Н.Д.* Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. С. 104.
- 5 Там же. С. 105.
- 6 *Бражников М.* Инсценировка романа «Война и мир» // Советское искусство. 1946 г. №15 (1999). 5 апр.
- 7 Цит. по: *Волков Н.Д.* Театральные вечера. С. 465–466.
- 8 *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. С. 145.
- 9 Там же. С. 187.
- 10 *Шкловский В.Б.* «Война и мир» и Одри Хепберн // Литература и жизнь. 1959. № 95(211). 9 авг.
- 11 Там же.
- 12 Там же.
- 13 *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. С. 188.
- 14 Там же. С. 231.
- 15 *Полякова Е.И.* Именем Толстого // Театр. 1979. №5. С. 96.
- 16 *Вишневская И.Л.* О прозе, не захотевшей стать драмой // Театр. 1979. № 5. С. 43.
- 17 Премьеры: «Война и мир» // Театр. 1961. № 3. С. 104.
- 18 Там же. С. 105.
- 19 *Крымова Н.А.* В поисках искусства // Театр. 1963. № 10. С. 55.
- 20 Там же. С. 55–56.
- 21 *Жигульский Ю.Е.* С детства и на всю жизнь... М.: Изд. Антона Жигульского, 2005. С. 97.
- 22 *Орлов Д.К.* Реплика в зал: Записки действующего лица. М.: Новая элита, 2011. С. 111.
- 23 *Вишневская И.Л.* Наташа Ростова и другие // Театр. 1979. №11. С. 31.
- 24 *Горшкова В.* Люди как реки // Театральная жизнь. №5. 1979. С. 5.
- 25 *Вишневская И.Л.* Наташа Ростова и другие. С. 32.
- 26 *Полякова Е.И.* Именем Толстого // Театр. 1979. №5. С. 97.
- 27 Цит. по: *Орлов Д.К.* Реплика в зал: Записки действующего лица. С. 113.
- 28 *Зайонц М.* Как большие: На курсе Сергея Женовача в РАТИ показали спектакль «Лев Толстой. Сцены» // Итоги, 2008. 8 сент.
- 29 *Гаевская М.* Война и мир в Мастерской // Российские вести. 2001. 23 мая.
- 30 Там же.
- 31 Там же.
- 32 *Никифорова В.* Между миром и войной // Эксперт. 2001. 12 мар.
- 33 *Ксения Кутепова:* Доверие-недоверие // Петр Фоменко. Энергия Заблуждения/ Сост. Колесова Н.Г. М.: РИПОЛ классик, 2014. С. 144.
- 34 URL:<http://fomenko-ru.livejournal.com/480159.html> (дата обращения 07.02.2017)
- 35 *Фоменко П.Н.* «Сбились мы. Что делать нам...»: [Беседа с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999. №6. С. 110.
- 36 [Переписка с Анастасией Сергеевой]. Из личного архива автора.
- 37 *Галина Тюнина:* «Существовать в конфликте с персонажем бессмысленно»: Вопросы задавал Павел Подкладов // Первое сентября: газета для учителей. 2002. №12. С. 4.
- 38 [Переписка с Анастасией Сергеевой]. Из личного архива автора.
- 39 Там же.
- 40 См.: *Московский наблюдатель.* 1996. №1–2. С. 4–18.
- 41 Критики: *О. Егошина, Г. Заславский, В. Никифорова, О. Романцова, М. Смоляницкий, А. Соколянский, Н. Якубова.*
- 42 Проза и сцена: [Статьи] // *Московский наблюдатель.* 1996. № 1–2. С. 13.
- 43 Там же. С. 14.
- 44 Там же. С. 18.
- 45 Там же.
- 46 *Никифорова В.* Между войной и миром // Эксперт. 2001. 12 мар.
- 47 *Бахтин М.М.* Собр. соч. В 6 т. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 88.
- 48 *Галина Тюнина:* «Существовать в конфликте с персонажем бессмысленно»: Вопросы задавал Павел Подкладов // Первое сентября: газета для учителей. 2002. №12. С. 4.
- 49 *Фоменко П.Н.* «Сбились мы. Что делать нам...» [Интервью с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999. № 6. С. 110.
- 50 *Эшиттейн М.* Философские чувства. URL:<https://postnauka.ru/longreads/8547> (дата обращения 15. 02. 2017).

Людмила Шульга

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Н.В. ДЕМИДОВА

ПО МАТЕРИАЛАМ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ В СТУДИЯХ
МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА
(1921–1925 гг.)

Творческое наследие театрального педагога Николая Васильевича Демидова (1884–1953), собранное в четырех томах, по выражению Р.П. Кречетовой – «настоящая литература о театре, они свободны, легки, полны творческой энергии и обаяния»¹. Кроме того, по ее мнению, Демидов в них «пытается договаривать то, чего не позволил себе, а потом не успел договорить Станиславский»². Хранительница архива Демидова, жена одного из самых верных его учеников по Щепкинскому училищу О.Г. Окулевича, актриса, театровед и редактор-составитель «Творческого наследия» Демидова — серии книг, изданных в период с 2004 по 2009 гг., М.Н. Ласкина в предисловии к первой из них замечает: «Мысли, заключенные в них, поражают своей свежестью, глубиной и... современностью. Более того – они опережают наше время и обращены в будущее»³.

Понадобилось более пятидесяти лет, чтобы рукописи Демидова смогли дойти до читателя, а самая первая книга «Искусство жить на сцене»⁴ с предисловиями его ученика Б.Н. Ливанова и выдающегося театрального педагога М.О. Кнебель была издана в Москве в 1965 году. Ученица Демидова, а ныне доктор искусствоведения, профессор ВСГИКа В.Ц. Найдакова вспоминает, как она в 1949 году привезла в Москву из Улан-Удэ, где тогда преподавал Демидов, подготовленную к печати рукопись книги, но препятствием к ее выходу стали «противоречивые тенденции в театральных кругах и театральной педагогике – чему учить и как учить. Определенная косность и догматизм в подходах к этим проблемам, отсутствие толерантности. Желание “не пу-

щать” в святая святых “других”, даже если эти другие были давно “свои”»⁵. Тем не менее, несмотря на небольшой тираж, книга в существенно сокращенном варианте (с 34-х до 20-ти авторских листов) спустя 12 лет после смерти автора увидела свет и поступила в фонды библиотек многих театральных учебных заведений.

Автору настоящей статьи удалось прочесть «Искусство жить на сцене» и использовать «этюдную технику» Демидова применительно к своей практике в годы работы в Иркутском театральном училище (2004–2016 гг.). Примечательно, что демидовские этюды проводились в училище еще в 1980-е годы режиссером Вячеславом Кокориным (который позже, в 2007 году «открыл» Демидова Америке)⁶. В 1990-е годы к идеям



Н.В. Демидов. Фото начала 1920-х гг.

Демидова приобщали своих студентов ученики Демидова в Бурятии на кафедре драматического искусства ВСГИКа проф. Ф.С. Сахиров⁷ и В.Ц. Найдакова⁸, а также их коллеги Д.Н. Баторова⁹ и Т.В. Метляева¹⁰.

Труды Н.В. Демидова, предназначенные в первую очередь для театральной педагогики, с 1970-х годов использовали преподаватели кафедры актерского искусства ЛГИТМиКа, и неслучайно заведующий кафедрой актерского искусства, профессор В.М. Фильштинский в своем интервью называет их автора своим «педагогическим кумиром»¹¹. Благодаря усилиям преподавателей кафедры и изданию Санкт-Петербургской государственной театральной библиотекой «Творческого наследия» Демидова в четырех томах, к настоящему моменту наблюдается новый всплеск интереса к педагогическим исканиям Н.В. Демидова.

При современном подходе к воспитанию актера любой педагогический метод,

как правило, противопоставляется системе Станиславского или начинает возводиться в «единственно верный». Кроме того, с появлением нового возникает масса избретенных «мастер-классов», «школ», «курсов», «ретритов» и т. п., которые часто носят коммерческий характер. На этом фоне нам представляется необходимой попытка понять подлинную роль Демидова в преподавании «системы» Станиславского в студиях Московского Художественного театра и Оперной студии Станиславского и сохранить добрую память о верном последователе своего Учителя.

Материалы архива Демидова, несколько лет тому назад переданные на хранение в Санкт-Петербургскую государственную театральную библиотеку, содержат как записи самого Демидова (по большей части, включенные в «Творческое наследие»), так и другие материалы, которые могут послужить важным источником для исследований, посвященных истории театра¹².

Неопубликованные тетради учеников Демидова с конспектами занятий учителя занимают особое место, так как проясняют процесс формирования многих его педагогических открытий. Обращение к записям практических занятий Н.В. Демидова, проводимых им по «системе» Станиславского в 1921–1925 гг., дает возможность познакомиться с его уроками в разных студиях в разное время. Тетрадь актрисы, педагога Елены Дмитриевны Морозовой (ум. в 1947 г.) была записана в 4-й студии МХТ в 1921–1922 гг.; записи актера, певца, оперного режиссера Алексея Дмитриевича Степанова (1902–1959) – в Оперной студии Станиславского в 1923 г. и четыре тетради актрисы Варвары Владимировны Соколовой-Залеской (1889–1941) включают развернутые конспекты занятий в школе I-го МХАТа в период 1924–1925 гг.

Этот небольшой временной отрезок становится особенно важным в становлении педагогических принципов Демидова, базовым для формирования его основного

открытия – «этюдной техники». Вместе с тем необходимо отметить, что этот процесс был бы невозможен без проводимой Демидовым на протяжении долгих лет работы по системе Станиславского.

Теперь известно, что именно Демидов приносил Станиславскому ценные материалы, в частности, книги по Йоге¹³, которые были одним из основных источников, используемых Станиславским при разработке и написании «системы». Свидетельством доверия Станиславского к Демидову является и участие с 1934 года в процессе редактирования книги «Работа актера над собой», в предисловии которой Станиславский выражает искреннюю благодарность Демидову: «Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь “системы” и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н.В.Демидов. Он дал мне ценные указания, материалы, примеры; он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки»¹⁴. По мысли Р.П. Кречетовой, посвятившей в своей книге о Станиславском объемную главу с характерным названием «Неудобный Демидов», в окружении Станиславского Демидов был «единственным человеком, который обладал систематическими познаниями в той области, которая бесконечно интересовала К.С.»¹⁵. Действительно, посвятив себя делу Станиславского, Демидов все глубже погружался в исследование психотехники актера и скоро стал считаться одним из главных специалистов по «системе».

Вместе с тем, при всех достоинствах «системы», применяя на практике ее принципы, Демидов считал своим долгом обращать внимание Станиславского на ее недостатки. Его предложения, возникавшие в процессе педагогической апробации системы, во многом были приняты Станиславским в период подготовки книги «Работа актера над собой», но были и отвергнутые Станиславским положения, в частности, известная нам теперь «этюдная техника».

Возможно, это и послужило основной причиной размолвки с учителем, после которой Демидов в сердцах назовет себя глупцом, «отдающим ему все свои драгоценные изобретения, наблюдения и находки»¹⁶. По мнению Р.П. Кречетовой, исследователям «еще предстоит разобраться в характере и динамике этого непростого, конфликтного, но важного для обоих сотрудничества. Понять настоящую роль Демидова в работе К.С. над “системой”»¹⁷.

К 1921 году Демидов явился, как ясно из письма Станиславского, написанного перед гастролями в Америку, единственным преподавателем, которому после Л.А. Сулержицкого и Е.Б. Вахтангова он доверил школу: «До приезда В.И. Немировича-Данченко – общее руководство школой I-й Группы МХТ – поручается – Н.В. Демидову. Со всеми вопросами, касающимися школы – обращаться к нему»¹⁸. Демидов,



*Н.В. Демидов и К.С. Станиславский.
На репетиции оперы «Дон Паскуале» в
Оперном театре им. Станиславского. 1935*

несмотря на огромную занятость, не мог отказаться учителю и целиком посвятил себя школе. Примечательно, что по возвращении на родину Станиславский остался очень доволен его работой и удивлялся успехам учеников: «Наша школа, подготовленная Демидовым, по-видимому, носит в себе бога»¹⁹. Благодаря такому стечению обстоятельств теперь мы имеем возможность познакомиться с записями занятий по «системе» Станиславского.

Овладение внутренней техникой стало на тот период основной задачей школы МХТ. Актер, по словам Демидова, «должен делать самые невероятные вещи со своей душой – тогда это искусство»²⁰. В начале 1920-х родилось название новой техники – «душевная», и этот термин был введен в употребление: «С К.С. началась наука, ношившая первоначально название “техника переживания”, теперь – так называемая “душевная” техника – самая сложная и деликатная техника»²¹. Демидов сравнивает искусство актера с умением акробата-канатоходца сохранять равновесие, которое для актера означает «*постоянное присутствие его личного “я” во всех обстоятельствах роли и пьесы – как внешних, так и внутренних*»²² и является основой его творчества.

Анализ записанных учениками уроков в период с 1921 по 1925 гг. дает возможность заметить, что в лекциях 1921 года упражнение «Вопросы и ответы», начиная с заметок о «Внимании», постепенно включается и в другие разделы. Последние же занятия, датированные 1924/1925 гг., уже содержат «Вопросы и ответы» с самых первых уроков (разделы «Хотение», «Предлагаемые обстоятельства»). В процессе такой практики, пропуская эти, на первый взгляд, простые этюдные задания-гаммы сквозной линией через всю существующую на тот момент последовательность «элементов системы», Демидов обнаруживает их взаимодополняемость и, в конечном итоге, возможность объединения в одном задании, названном

им позже «этюдной техникой».

Из записей учеников очевидно, что Н.В. Демидов начинал занятия, обращая внимание на термин «хотение» как первоочередной в «системе». Тем не менее, в самых первых уроках он ставит акцент на умении замечать в обыденных явлениях жизни «впечатление первой секунды»²³, которое позже вырастет в «учение о первой реакции»²⁴. В простых упражнениях, направленных на отдачу возникающим *ощущениям*, Демидов предлагает актеру тренировать «пускание» себя на интуитивно возникающие хотения. По его мнению, если «не удалось отдаться ощущению, а что-то выполнено – уничтожается природа, начинается фальшь, подделка – и настоящее все вывет»²⁵.

Демидов определяет творческое состояние важным для актера условием: «никогда не знаю, что буду делать, а лишь отдаюсь ощущениям»²⁶. Это положение у него находит развитие в лекциях 1924 года при определении актером «хотений» на сцене. Актеру предлагается «идти за своими ощущениями»²⁷ и отдаваться всем своим существом без остатка *единственно ощущаемому хотению*. Позже его понятия *первой реакции, осязательности, отдачи без остатка, единственности* – станут основными терминами Школы Демидова.

В записях нескольких первых занятий обращает на себя внимание акцент на необходимости воспитания в актере «твердой воли»²⁸ – понятии, от которого позже Демидов решительно отказывается²⁹. Лекции в записи всех трех учеников фиксируют эту установку: воля, как он в те годы уверен, у актера должна быть поставлена так же, как голос, звук и рука. По записям 1923 и 1924/1925 гг. можно убедиться, что всю преподаваемую систему он называет «постановкой воли»: «Все, что говорится и делается в системе и будет *постановкой воли*, чтоб она была так поставлена, чтоб ей пользоваться моментально. Постановка воли и есть, собственно, духовная техника



актера»³⁰. В «Театральном наследии» Демидов отчетливо отделяет понятия воли и императивности, отмечая при этом, что и «сам автор “системы” к концу своей жизни совсем отказался от задач психологических (на чем почти все еще продолжают строить свою режиссуру) и перешел к задачам физическим, а потом даже и к физическим действиям. Таким образом, он все уходил и уходил от засилия императивности. И приближался к природе»³¹.

Увлечение приемами накопления энергии, которыми Демидов делился с учениками, помогало ему находить педагогические подходы, снимающие вялость на сцене и позволяющие направлять накопившуюся в процессе творчества энергию в нужное русло. Из лекций видно, как много внимания Демидов уделял значению «излучения» человека, его материальному, физически ощущаемому влиянию на творческое самочувствие актера. Он использовал результаты исследований в области психофизиологии и эзотерики, проецируя их на пространство сцены и зрительного зала и таким образом

Н.В. Демидов и К.С. Станиславский на отдыхе в Шафраново летом 1917 г. Н.В. Демидов (в центре), слева от Демидова – сын Станиславского Игорь Константинович, справа – К.С. Станиславский и его дочь, Кира Константиновна. Крайняя слева – жена Н.Е. Эфроса, актриса Н.А. Смирнова

открывал ученикам возможности восприятия человека, подчеркивая значение сверхсознания.

Интерес к последнему у Демидова сформировался давно³² и поддерживался на протяжении всей педагогической практики, о чем свидетельствует письмо сыну Станиславского Игорю (воспитателем которого Демидов был с 1907 года): «Передайте К.С. что я ему пришлю скоро целый доклад “О значении подсознания в творчестве актера и о способах им пользоваться” – может быть пригодится»³³. Неудивительно, что важнейшим условием выполнения большинства упражнений Демидов считает свободное тело и очищенное сознание (для него

важной составляющей как физической, так и психологической подготовки актера являлось умение быть пассивно-воспринимающим). Некоторые приемы достижения этих условий рассматриваются в третьей тетради В.В. Соколовой (Залесской).

Интересны наблюдения Демидова за «уходом со сцены»³⁴, который он считает намного важнее входа, сравнивая их со вдохом и выдохом в дыхании. Ничто не пропадает: после вдоха следует выдох и его качество зависит от процесса дыхания (позже на той же основе возникнет его «техника психического дыхания»³⁵). Кроме того, он подчеркивает, что и вход на подмостки должен быть свободным – на сцену не нужно «собираться».

Приемы, разработанные им: «метод Глаза», «метод Уха» и «метод положения тела (асана)»³⁶, помогают актеру ощущать себя присутствующим в настоящий момент: смотреть – и действительно видеть на сцене, слушать – и действительно слышать, садиться – и действительно сидеть. Позднее Демидовым будет разработана «культура покоя»³⁷ и ряд других приемов Школы, направленных на воспитание творческого сознания.

В процессе проведения упражнений Демидов вырабатывает особую тактику работы с актером: как в медицине (Демидов окончил медицинский факультет Московского университета) – «лечить больного, а не болезнь»: «угадать, чего именно не хватает актеру»³⁸. Этот принцип лежит в основе Школы Демидова, построенной как на воспитании необходимых актерских качеств личности, так и на создании условий, способствующих *убиранию лишнего*, что, по его мнению, способно раскрыть и очистить настоящий талант. К каждому уроку им приводятся практические упражнения, помогающие проверить себя на практике.

Раздел, названный в тетрадях «Предлагаемые обстоятельства», отражает, казалось бы, отсутствие противоречия с «системой» – Демидов говорит о том, что актеру нужно учиться «брать» предлагаемые обстоятельства, разделяя их на физические (которые находятся вовне) и психологические. В действительности же такого рода принятие обстоятельств для Демидова возможно только при достижении *пассивности*, естественным образом отличающейся от активности, на которой строится «действие» Станиславского. В дальнейшем, утверждая



С группой актеров
4-й студии МХАТ.
1922–1923

необходимость спонтанной и полноценной отдачи обстоятельствам, Демидов предлагает ученикам воспитывать не активность, а именно *умение подставиться под обстоятельства*: «Если на что и нужна воля и активность, так только на то, чтобы увлечь себя на пассивность»³⁹.

Из записей лекций можно заметить, что для предлагаемых обстоятельств, по Демидову, характерны *трепетность* (актер должен принимать их с полным «серьезом») и *единственность*, к которым нужно всегда стремиться на сцене. Демидов предупреждает – если актер будет воспринимать много разных обстоятельств одновременно, то главное уйдет на второй план: «Масса желаний никогда не разовьет артистичности, пускайте себя лишь на одно желание, развивайте в себе единственность – и вы разовьете в себе большую правду. Если отдаваться маленьким правдам, выразительность, острота – все исчезнет»⁴⁰. Примечательно, что *искренность* Демидов отчетливо разграничивает с *естественностью*, которая, по его мнению, в искусстве является лишь «скверным правдоподобием»⁴¹, предостерегающая учеников от стремления к ней на сцене.

Следуя собственным наблюдениям, Демидов находит, что «объект» актеру нужно учиться делать *физическим*⁴² и стараться *допустить до себя*⁴³, чтобы любые манипуляции были направлены на единственный внешний объект и отдачу ему до конца. Только в этом случае до зрителя дойдет любое (по Демидову, *грубое* или *тонкое*) воздействие.

Следует особо отметить, что термины, используемые Демидовым, имеют эмоционально-образный характер, понятный и близкий актерскому воображению. Употребление самых простых, бытовых слов направлено на то, чтобы не испугать актера отвлеченными научными понятиями. Демидов и позже, в своих книгах рекомендует преподавателям театральных школ на первом этапе осторожнее применять терминологию, чтобы не способствовать воспитанию в ученике чрезмерной рассудочности.

На начальном этапе обучения он старается не делать лишних замечаний ученику и не требует от него того, что еще не получается на данный момент, а старается *утверждать то верное, что есть* – в этом проявляется одна из главнейших сторон его педагогики.

Система Станиславского в педагогическом изложении Демидова включает существенные дополнения, которые расширяют значение и укрепляют связь элементов, выделенных Станиславским. На основе его преподавательского подхода возникают условия, обеспечивающие синтез элементов внутреннего самочувствия. В дальнейшем, утвердившись в значении техники непроизвольности, особенно на первом этапе обучения актера, Демидов предлагает работать над элементами творческого процесса, отличными от элементов системы Станиславского (*неперестройка, отпусkanie, бестелесность, дыхательная техника* и др.).

В своих книгах Демидов неоднократно упоминает о том, что элементы «по отдельности изучались и усваивались с тем, чтобы потом, когда они будут в нужной степени поняты и освоены, их можно было бы соединить и получить творческое состояние»⁴⁴, но на практике это не всегда давало нужный результат.

В процессе исследования механизмов творчества известных актеров (свидетельством которого являются приведенные в тетрадах учеников примеры наблюдений за актерами московских театров, высказывания актеров и их современников), Демидову становится ясно, что жизненности на сцене можно добиться только природной органикой поведения. Для этого нужно научиться *свободно пускать себя на то, чтобы все происходило само собой*.

В дальнейшем Демидов обнаружит *путь непроизвольной реакции*, оттолкнувшись от изучения природы рефлексов и «автоматизмов» человека. Исследуя взаимосвязь сформированных жизненных «автоматизмов» и сознательного контроля, он делает вывод, что у хорошего артиста коли-



Н.В. Демидов с группой выпускников Московского театрально-музыкального училища им. А.К. Глазунова. 1940

Московский Творческий Студийный театр под руководством Н.В. Демидова. В центре – Демидов и Е. Д. Морозова. 1930-е гг.

чество и качество работы должно быть гармонично распределено между сознанием и автоматической непроизвольностью.

Поиски Демидова выводят его на синтетический метод, определенный условиями, которые в таком сложном явлении, как творческий процесс актера, «были бы наивозможно простыми и в то же время содержали бы все основное»⁴⁵. Техника Демидова строится на форме упражнения «Вопросы и ответы», которое используется и сегодня в учебном процессе, но имеет свои особенности проведения. Базисом этюдной техники является *верное начало*, не нарушающее нормального человеческого состояния и предполагающее спокойное *пускание* себя на творчество в присутствии публики. Техника позволяет органично рождаться спонтанным проявлениям актерского воображения и не совпадает с рассудочным «придумыванием жизни», в сегодняшней школе называемом «этюдом».

Позже, в дописанной накануне издания «Работы актера над собой» XVI главе Станиславский приходит вдруг к выводу: «То, что раньше считалось *завершением* школы («творческое сценическое самочувствие»), должно стать тем, с чего надо начинать»⁴⁶.



Может быть, здесь, наконец, и сошлись пути двух страстных исследователей, которые могли бы стать магистралью для развития актерской школы переживания, но в 1938 году Станиславский уходит из жизни. Верного же его ученика Демидова посчитали оппонентом, так как к тому времени его взгляды на воспитание актера существенно отличались от общепринятых. Он вынужден покинуть театр и продолжает педагогическую деятельность в Театральном

училище имени М.С. Щепкина при Малом театре. В 1939 и 1940 годах работает там на двух курсах, а в 1940 г. с учениками-щепкинцами и выпускным курсом Театрально-музыкального училища им. А.К. Глазунова ставит драму «Последние» М. Горького, которая могла бы послужить рождению нового театра, но... начинается война.

В 1942 году Демидов возглавляет Государственный Финский театр КФ ССР. Актеры Финского театра, которым посчастливилось сотрудничать с Демидовым, отзываются о нем, как о «эрудированном режиссере и педагоге»⁴⁷, который «ознаменовал своей работой целую эпоху»⁴⁸.

Позже Демидов оказывается на Сахалине, потом – в Бурятии. Его ученики-актеры, получившие к тому времени основы «системы» от своих старших коллег, вспоминают, что с приездом Демидова они не почувствовали особенной разницы в педагогических подходах: «Это было плавное продолжение, но более углубленное и детальное. Мы все время находились под пристальным взглядом изучающего и обучающего нас педагога, настроенного очень дружелюбно по отношению к нам как будущим актерам»⁴⁹.

Станиславский еще в середине 1920-х гг. называл Демидова «одним из немногих, который знает систему теоретически и практически»⁵⁰, в свою очередь для молодого Демидова постоянно обновляющиеся идеи Станиславского стали примером живого поиска в области театральной педагогики, потому его Школа возникла как естественное продолжение системы Станиславского.

Выдающийся русский советский актер Олег Георгиевич Окулевич (1921–2006) в первой главе своих воспоминаний, названной «Я – Демидовец!», подытоживая огромный опыт встреч с разными режиссерами и педагогами, с уверенностью пишет: «Работа Демидова, его исследования и его открытия – это работа гения. <...> Действительное развитие театра не может не пойти по тому пути, по которому шел Н.В. Демидов, не может обойтись без его открытий»⁵¹.

Сегодня, когда, по мнению профессора Академии переподготовки работников искусства В.А. Тришина, наблюдается «отрыв профессиональной действенной основы от внутренней, духовной стороны творчества», которую он связывает с «утратой основного “духа” системы Станиславского,



Афиша спектакля «Последние» М. Горького. Московского гастрольного театра «Студия» под художественным руководством Н.В. Демидова. 1946

того, ради чего она создавалась – воссоздания на сцене “жизни человеческого духа”⁵², обращение к идеалам Станиславского и Демидова становится все более актуальным в театральной практике.

В июне 2016 года в Санкт-Петербурге прошел научно-практический семинар «Демидовские встречи», который собрал многих, кому небезразличны проблемы современной театральной педагогики. Все возрастающий интерес к Демидову подтверждает необходимость проведения семинара ежегодно с целью обмена практическими достижениями и новыми педагогическими подходами, «вектор которых ведет к синтезирующим подходам Станиславского тридцатых годов и к новому, целостному пониманию актерского искусства»⁵³.



Н.В. Демидов и его ученики – режиссер и актер В.Н. Богачев и актриса Э.И. Володарская на репетиции. 1941

1 Кречетова Р.П. Великая театральная иллюзия: работа Станиславского над «системой» как повод для некоторых размышлений // Русское актерское искусство: Сб. статей. Выпуск 4. СПб.: РИИИ, 2013. С. 250.

2 Там же.

3 Ласкина М.Н. Неизвестный Демидов // Демидов Н.В. Творческое наследие: В 3-х т. Т.1: Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера / Под ред. М.Н. Ласкиной. СПб.: Гиперион, 2004. С. 3.

4 Демидов Н.В. Искусство жить на сцене: Из опыта театрального педагога. М.: Искусство, 1965. С. 384.

5 Найдакова В.Ц. О Н.В. Демидове: (Вслед за материалами в СМИ) // ПТЖ. 2000. № 21. С. 54–55.

6 См.: Малаев-Бабель А.А. О том, как Николай Васильевич Демидов обосновался в Америке // Балтийские сезоны, 2012. № 21. С. 127.

7 Сахиров Ф.С. Идеи Н.В. Демидова в практике работы Бурятского театра драмы. Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1996; Сахиров Ф.С. Режиссер и актер: (Путь к тайнам профессии). Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1996; Сахиров Ф.С. Мастерство актера / Методические рекомендации для бурятской национальной студии. Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1998; Сахиров Ф.С. Некоторые аспекты системы К.С. Станиславского в научно-педагогической разработке Н.В. Демидова // Поиски театральной педагогики: [Сб. науч. ст. кафедры театр. искусства]. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1998; Сахиров Ф.С. Первая реакция – базовое понятие школы Н.В. Демидова // Театр и театральное образование Восточной Сибири и Севера: состояние, проблемы и перспективы. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1999; Сахиров Ф.С. Поэзия образов на сцене. Улан-Удэ: Буряад унэн, 2003.

8 Найдакова В.Ц. Указ. соч. С. 54–55.

9 Баторова Д.Н. Литература и театр в поисках живого человека // Поиски театральной педагогики: [Сб. науч. ст. кафедры театр. искусства]. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1998. С. 25–56.

10 Метляева Т.В. Методика работы Н.В. Демидова в театральном ВУЗе // Театр и театральное образование Восточной Сибири и Севера: состояние, проблемы и перспективы. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1999. С. 39–48.

11 Фильвитинский В.М. Артисты из них получатся, но хочется вырастить людей // ПТЖ. 2002. № 27. С. 68.

12 Автор статьи благодарит Санкт-Петербургскую государственную театральную библиотеку за предоставленную возможность работать с материалами фонда Н.В. Демидова.

- 13 См.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 78.
- 14 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 8 т. Т. 2: Работа актера над собой: Часть I. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М.: Искусство, 1954. С. 8.
- 15 *Кречетова Р.П.* Станиславский. М.: Молодая гвардия, 2013. (Серия ЖЗЛ). С. 256.
- 16 *Демидов Н.В.* Заметка из дневника от 27 сентября 1935 г. // *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5: Теория и психология творчества актера аффективного типа. Дополнения. Разное. Биографические материалы. Из переписки / Под ред. М.Н. Ласкиной. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 470.
- 17 *Кречетова Р.П.* Великая театральная иллюзия: работа Станиславского над «системой» как повод для некоторых размышлений. С. 258.
- 18 *Станиславский К.С.* [Распоряжение К.С. по МХТ 13.09.1922] // *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5. С. 439.
- 19 *Станиславский К.С.* Письмо к Ф.Н. Михальскому от 29.08.1924, Москва // Собрание сочинений. М.: Искусство, 1961. Т. 8. С. 93.
- 20 Тетрадь В. Соколовой (Залеской) № 1. О душевной технике актера. О хотении // Архив Демидова. Здесь и далее ссылки приводятся на личный фонд Демидова (№ 59) без указания на единицу хранения, поскольку фонд находится в стадии описания.
- 21 Тетрадь В. Соколовой (Залеской) № 1. 2-й урок. О хотении // Архив Демидова.
- 22 *Демидов Н.В.* Искусство жить на сцене. С. 379–380.
- 23 Тетрадь В.В. Соколовой (Залеской) № 1. 2-й урок. О хотении // Архив Демидова.
- 24 См.: *Сахилов Ф.С.* Первая реакция – базовое понятие школы Н.В. Демидова. С. 48–56.
- 25 Тетрадь В.В. Соколовой (Залеской) № 1. 2-й урок. О хотении // Архив Демидова.
- 26 Там же.
- 27 Тетрадь В.В. Соколовой (Залеской) № 1. Предлагаемые обстоятельства // Архив Демидова.
- 28 Там же.
- 29 *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5. С. 186–197.
- 30 Тетрадь В.В. Соколовой (Залеской) № 1. Урок 1. Хотение // Архив Демидова.
- 31 *Демидов Н.В.* Творческое наследие: в 3-х т. Т. 1. С. 391.
- 32 Демидов обучался технике медитации со своим братом Константином (см. *Шутова Н.Ю.* Демидовы. Служение театру. Иваново: Печатный двор, 2014. 72 с.).
- 33 *Кречетова Р.П.* Великая театральная иллюзия: работа Станиславского над «системой» как повод для некоторых размышлений. С. 260.
- 34 Тетрадь В.В. Соколовой (Залеской) № 2. Урок 15 // Архив Демидова.
- 35 См.: *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5. С. 247–257.
- 36 Тетрадь В.В. Соколовой (Залеской) № 2. Уроки 17–18. «Я есмь» // Архив Демидова.
- 37 См.: *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5. С. 207–236.
- 38 Тетрадь Соколовой (Залеской) № 2. Урок 14. Об объекте // Архив Демидова.
- 39 *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5. С. 204.
- 40 Тетрадь В. Соколовой (Залеской) № 1. 6-й урок. Метод предлагаемых обстоятельств // Архив Демидова.
- 41 Тетрадь В. Соколовой (Залеской) № 1. 4-й урок. Предлагаемые обстоятельства // Архив Демидова.
- 42 Тетрадь Соколовой (Залеской) № 2. Урок 10. О Задаче // Архив Демидова.
- 43 Отдельные записки. О допускании // Архив Демидова.
- 44 *Демидов Н.В.* Творческое наследие в 3-х т. Т. 1. С. 392.
- 45 *Демидов Н.В.* Творческое наследие: Т. 3. Кн. 4: Творческий художественный процесс на сцене / Под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 204.
- 46 *Демидов Н.В.* Творческое наследие: в 3-х т. Т. 1. С. 394.
- 47 *Стюф В.И.* Государственный финский драматический театр Карельской АССР. Петрозаводск, 1959. С. 22–23.
- 48 *Pekka Nikitin.* Ylläannun kunniamerkillä palkittu Valtion suomalainen dramateatteri. Karjala kustantamo. Petroskoi, 1989. P. 31–39.
- 49 *Найдакова В.Ц.* Указ. соч. С. 54.
- 50 *Станиславский К.С.* [Характеристика Демидова на бланке МХТ от 7.10.1926 г.] // *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 4. Кн. 5. С. 460.
- 51 *Окулевич О.Г.* Голос сердца – со сцены и из-за кулис: (Из архива актера) / Сост. М.Н. Ласкина. СПб.: Левша, 2016. С. 52.
- 52 *Тришин В.А.* Студийный метод подготовки специалистов театрального профиля: (Содержание профессионального образования): Монография. М.: Магистр, 1998. С. 18.
- 53 *Черкасский С.Д.* Указ. соч. С. 93.

Александр Колесников

В ПОИСКАХ КОМИЧЕСКОГО

ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ И ГРИГОРИЙ ЯРОН КАК ПАРТНЕРЫ В ОПЕРЕТТЕ

«Прежде всего я был соблазнен опереттой», – напишет уже в зрелом возрасте Игорь Владимирович Ильинский (1901–1987) в воспоминаниях «Сам о себе»¹. В них осмысление жизни и профессии, подробное и даже дотошное раскрытие внутренних побудительных мотивов творчества. Понимая, с кем протекла молодость Ильинского, его рассуждения более чем значимы: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Юрьев, Комиссаржевский, Сахновский, Маяковский, Есенин, артисты Малого театра... В этом ряду есть еще одно громкое имя тех лет – Григорий Маркович Ярон (1893–1963), знаменитый комик оперетты, любимец публики, театрального и литературного сообщества. С ним Ильинский вступает то в прямой, то в опосредованный спор, восхищается, учится и отводит ему некую роль в собственном профессиональном самопознании. Они несколько раз были партнерами – в оперетте и драме, – и это обстоятельство рождает подлинность перекрестных воспоминаний обоих артистов друг о друге и позволяет присмотреться к тому, что их сблизило лишь на время, но прочно закрепилось в дальнейшей практике русского театрального искусства как найденное ими, а именно: типология и методология комического на драматической и музыкальной сцене.

Владелица опереточной антрепризы Евгения Владимировна Потопчина (1882–1962) пригласила молодого Ильинского, еще не вполне артиста, а студийца Федора Комиссаржевского в свой бенефис. Оперетта работала тогда, в 1920 г., в Никитском театре в Москве, и примадонна возобновляла модную оперетту Франца Легара «Наконец, одни» (*Endlich allein*). Она шла с 1914 г. в Вене, Милане, Будапеште, Гамбурге, в январе 1915 г., несмотря на бойкот австро-немецких авторов, вызванный Первой мировой войной, пришла в Россию. Успех в Никитском театре в Москве тогда был особым: хозяйка театра Потопчина и ее партнер Николай Бравин, выгодно

отличившиеся в главных ролях, приносили в Россию не просто очередную венскую новинку, но транслировали вслед за Веной новый поворот в творчестве Легара. Композитор (к тому времени автор мировых хитов «Веселой вдовы», «Графа Люксембурга», «Цыганской любви»), спасающийся от цеховой банальности и самоповторов, буквально захватил в театральной музыке мгновение бытия.

Эксцентричная американка Долли Доверланд, прибывшая на швейцарский горный курорт в сопровождении титулованных, но промотавшихся особ, предпринимает подъем на высокогорье в сопровождении гида Франка Хансена. Он оказывается



Г. Ярон

влюбленным в нее бароном. Весь второй акт – их дуэтная сцена на вершине ледника (глетчера), где они «наконец, одни» и новое, острое переживание бытия накрывает их, рождая любовное томление (вызывавшее у современников иронические параллели с «Тристаном и Изольдой» Рихарда Вагнера). Третье действие – возвращение влюбленных на землю – от безрассудства к надежности. Реплика в «режибухе» первой венской постановки Пауля Гуттмана предписывала: «Вся декорация должна производить впечатление чего-то высокого, благоухающего и очень приятного»².

Ярон с Ильинским как раз и обеспечивали героям «спуск на грешную землю». С дуэтной сцены двух комиков в уютном отеле и начинается история творческих взаимоотношений двух русских «комиков XX столетия». Несмотря на известное соперничество актеров одинаковых амплуа, да еще в близком жанровом контексте (оперетта), история их будущих отношений удивитель-

но безоблачна. Сценический опыт каждого будет обобщен ими в воспоминаниях, уже в 1960-е гг., когда они станут крупными мастерами. И эпизод из неовенской оперетты зеркально отразится в памяти партнеров:

Ярон об Ильинском: «Он прекрасно играл кельнера в третьем акте, очень музыкально пел труднейший квартет и великолепно, смешно танцевал. Он начал совмещать свой театр с нашим»³.

Ильинский о Яроне: «Я придумал себе особую походку винтом, когда нес поднос к столику в ресторане. У меня была единственная смешная фраза в третьем акте. На спектакле в первом же акте Ярон передразнил мою походку, сказав в публику: “Это еще что за винт?” В конце первого акта он сказал мою смешную фразу из третьего акта. Я довольно юмористически отнесся к происшедшему...»⁴.

Стоит понять в формальном плане – кто с кем встречался и в каких временных обстоятельствах. Ильинский был, как уже говорилось, студийцем, исполнившим в 1917–1919 гг. очень маленькие или вовсе бессловесные рольки⁵. В Опере Совета рабочих депутатов (бывшая Опера Зимина) был одним из старичков в «Лисистрате» Аристофана (постановка Театра им. В.Ф. Комиссаржевской) – как бы «первое проведение» специфического опереточного амплуа «рамоли». Играл он и в фарсе Фореггера, в его домашнем театре на Малой Никитской. Мельчайшие детали будущих образов, вполне случайные, вне какой-то системы, вернее, в системе реального театра, предлагавшего начинающему артисту все сразу: оперы Бетховена и Моцарта, комедию Шекспира, драму, оперетту и фарс. Ильинского несколько не смущала ни спонтанность поиска, ни его хаотичность, ни малость результата. Он писал, что искал и находил через них верное самочувствие, обретал вкус к нюансам, детальной разработке ролей-эпизодов. Роль Кельнера в «Наконец, одни» была сделана Ильинским на чистой интуиции и природной органике, вне опоры на какую-то школу.

Вернее, то была школа синтеза театральных исканий (от Комиссаржевского, Сахновского, Мейерхольда и МХТ), которую он проходил еще довольно долго, до 1938 г., пока не поступил на сцену Малого театра, и это знаменовало окончательное обретение собственной системы.

Григорий Ярон в это же время был не просто поднаторевший артист, но абсолютно осознавший свое предназначение мастер⁶. В 1911 г. он дебютировал в оперетте, познал жанр, самого себя в нем и ничего другого не искал. При этом он уже был режиссером, сочинителем и редактором текстов собственных ролей; помимо театральных жанров освоил эстраду, кино, организацию театрального дела на любых площадках – от самых непритязательных до Большого театра.

Одна из особенностей этого театрального времени в том, что музыкальный жанр еще не выделился в самостоятельную театральную отрасль и продолжал жить на одной сцене с академической оперой и драмой (в формах водевиля и «оперетки» как это исторически сложилось в Александр-



И. Ильинский



Е. Потопчина

ринском и Малом театрах). Артисты музыкального жанра приходили в драму, и наоборот. Яркие примеры: Николай Монахов, начинавший в оперетте; маститый артист Александринки Владимир Давыдов, вышедший в «Прекрасной Елене». Именитые оперные певцы выступали в оперетте: Леонид Собинов, Сергей Лемешев, Николай Печковский, Сергей Мигай. В репертуаре гастрольных коллективов соседствовали «Аида» и «Жрица огня», «Пиковая дама» и «Голубая мазурка». Артисты балета Мариинского театра Елена Люком, Борис Шавров после спектакля приходили в оперетту выступить в дивертисменте⁷. Балетмейстеры академического балета ставили танцы в оперетте. Одну из женских вариаций «Пахиты» Л. Минкуса называли за кулисами Мариинского театра «Иду к “Максиму” я» – по сходству первой музыкальной фразы с куплетами Данилы из легаровской «Веселой вдовы». Дирижеры Артур Никиш, Гуго Варлих, Николай Голованов, Арий Пазовский, Василий Небольсин

дирижировали опереттой. Московский Музыкальный театр под руководством Вл.И. Немировича-Данченко начинался опереттой «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока со звездами жанра польскими артистами К. Невяровской и В. Щавинским; в дальнейшем там поставили «Периколу» Оффенбаха. В этом же ряду постановка Александром Таировым «Жирофле-Жирофля» Лекока в Камерном театре.

Запросы аудитории, видимо, склонялись к более свободному художественному обмену, а оперетта была тесно связана с бенефисным мышлением. Ей нужно было пройти немалый путь от синкретизма к самодостаточности. Смешение жанров под одной крышей продержалось примерно до конца 1920-х гг. Выдающуюся роль в этом сыграл Ленинградский Малый оперный театр, издавна игравший оперетту большим симфоническим оркестровым составом, выявляя ее истинный масштаб. Был сезон, когда в его афише одновременно давались три оперетты Легара: «Танец стрекоз», «Там, где жаворонок поет» и «Желтая кофта» (последняя под управлением Самуила Самосуда прошла 462 раза). Ильинский вспоминает, что, по мысли его наставника Комиссаржевского, руководимый им (с конца ноября 1918 г.) Театр-студия ХПСРО должен был быть синтетическим театром, чтобы в нем шли опера, драма, балет. Синтетического актера искали для своих спектаклей Мейерхольд и Таиров, один, имея в виду многообразно развитую технику; другой через пантомиму как универсальный инструмент художественного высказывания.

Вот, собственно, активный фон, на котором начинается Ильинский и продолжает Ярон. Оперетта, их сблизившая, оказалась в тот период куда более синтетичным жанром, чем многие иные. Другой вопрос, что воплощала себя часто на материале низкопробном и несовременном (особая тема, мы ее сейчас не затронем). Но в основе своей оперетта следовала именно идеям синтеза,

свободно переходя от слова к пению, от пения к танцу и возвращаясь обратно к слову. Фраза Ильинского о соблазнении его опереттой должна быть понята именно в этом контексте.

Впервые оперетту как жанр он увидел в подвале «Легучей мыши», там шли «Песенка Фортунио» и «Свадьба при фонарях» Оффенбаха. Затем попробовал лично одну из жанровых красок, появившись в группе танцующих старичков в «Лисистрате» в бывш. Опере Зимина. Потом первое знакомство с опереточной антрепризой в Никитском театре, где увиденное произвело на Ильинского впечатление «профанации театрального искусства»: декорации из подбора, Ярон фонтанировал отсебятинами... Ильинский опрометью бежал оттуда. Но во второй раз, там же на «Маскотте» Э. Одрана с ним что-то произошло: «Я почувствовал прелесть старинной оперетты, и тот же Ярон явился для меня уже интересным актером, эксцентричным, неожиданным»⁸. До глубины души поразила публика – она неистово аплодировала, требовала бисов, откликалась на реплики, жила одним чувством со сценой. Игравший в эстетских спектаклях и разного рода стилизациях Ильинский не получал никакого отклика зала и, глядя на Ярона, понял, что значит быть кумиром зрителей. Понял, что яроновские отсебятины нагружены актуальным смыслом и буквально взрывают зал. То было открытие актера и самого типа театра, уроки оперетты стали уроками профессионализма: «Я захотел пройти через это горнило»⁹.

Для роли Кельнера в «Наконец, одни» он придумал себе костюм и особый грим, чем насмешил Ярона.

«– Зачем все это? – говорил он. – Надо надеть подходящий фрак и играть без всякого грима, ведь рядом с вами будут актеры почти без грима. Ни я, ни Днепров, ни Потопчина почти не гримируемся. Вы рядом с нами будете выглядеть неестественно»¹⁰.

Этот случай Ильинский свяжет с важнейшим уроком на будущее. Он приходит

к пониманию, что характерность как помогает актеру, так и связывает набором однотипных лексических приемов. Роль замкнута в заданном коридоре внешних возможностей и оттого более статична. В этом смысле впечатлявшими примерами были два кумира его молодости – В.Н. Давыдов и М.А. Чехов. Применяя грим, различные внешние приспособления, они не ставили специальной цели быть «неузнаваемыми», но наоборот – всегда были «узнаваемыми» Давыдовым и Чеховым, и при этом каждый раз новыми.

Встречи с Яроном в оперетте продолжались и породили новые актерские ощущения. В «Корневильских колоколах» в паре с Яроном он играл роль Старшины, дважды бисировал номер с Серполеттой (Е.В. Зброжек-Пашковской) и испытал личный успех. Затем подготовил «сверхтанцевальную» (по определению Ярона) роль Вунчи в популярнейшей «Гейше» С. Джонса также в очередь с Яроном, и попросил самого Маяковского написать ему злободневные куплеты, и тот, любивший оперетту и цирк, написал. Но роль не была сыграна, слова затерялись, закрытие театра оставило чувство досады. Потопчина в том же 1920-м покинула Россию.

Удивительным зигзагом судьбы стала для обоих «Мистерия-буфф» Маяковского, которую начал репетировать Мейерхольд в Театре РСФСР 1-м (вторая ред., 1921). На роль Меншевика (Соглашателя) пригласили Ярона, режиссер и автор предвидели успех артиста, которого любили, как и вся Москва, за «гротесковую яркость, граничащую иной раз с эксцентризмом, за его мастерство чеканки движения, танца, за буффонность»¹¹. Но Ярон уехал в Петроград играть оперетту, да и не очень верил в успех постановки. И Меншевика отдали Ильинскому, репетировавшему столь же удачно роль Немца. Он стал играть две роли, моментально, за двадцать секунд с помощью трех костюмеров переодеваясь за кулисами после своего эпизода – с Немца на

Меншевика. Спасенный спектакль, как известно ставший страницей истории театра, укрепил имя Ильинского в актерском мире.

Когда закрылся, просуществовав только один сезон, Театр РСФСР 1-й, Ильинский оказался в следующем опереточном коллективе – «Славянский базар», где опять встретился с Яроном. Сыграл Ферри в «Сильве» (Бони был Леонид Утесов); начал репетировать роль комика в популярнейшем названии тех лет «Жрице огня» В. Валентинова, но не сыграл, перешел в Московский драматический театр к В.Г. Сахновскому. Там, в водевиле Шаховского «Полубарские затеи» Ильинский играл богатого помещика Транжирина вполне по-опереточному, как чистый, стопроцентный комик-буфф со всеми техническими ухищрениями ампула.

На этом роман Ильинского с опереттой заканчивается, начинается роман в жизни – артист соединяет на какое-то время свою судьбу с актрисой, работавшей с ним в «Славянском базаре». Работ в оперетте, как и встреч с Яроном, больше нет. Впереди у Ильинского захватывающая артистическая судьба – кино, сделавшее его популярным еще до наступления эры звука на экране (а позже телевидение); непростые, неоднократно прерываемые и возобновляемые отношения с Мейерхольдом и, наконец, главное дело жизни – почти полувековое служение в Малом театре (1938–1987).

Может быть, только Маяковский до своей смерти в апреле 1930 г. время от времени сближал их через свое поэтическое творчество. Оба артиста были не просто с ним знакомы, но периодически испытывали его притяжение и влияние, как бы пропуская сатиру и смех сквозь призму текстов Маяковского и его особого жизненного артистизма. Внешним обликом Маяковского (монументальный шаг, значительность появления на публике) Ильинский наделил в «Клопе» (1929) своего Присыпкина – мелкого и ничтожного по внутренней сути.

А Ярона Маяковский называл «Яронище», угадывая за маленькой фигуркой

комика его недюжинный талант. Текст Маяковского из «Мистерии-буфф»: «... что бриллианты теперь, если у человека камни в печени, то и чувствуешь себя обеспеченней» – был позже переделан Яроном и вставлен в его постановку «Сильвы». Там есть повторяющееся предостережение Юлианы князю Леопольду Воляпоку: «Лео, не волнуйся, побереги свою печень...». И когда в очередной раз, уже в третьем акте, она это произносила, Лео-Ярон отвечал ей: «К черту печень, я уже обеспечен». То была одна из яроновских «отсебятин», а точнее – привнесенных искр комизма, без которых трудно было представить артиста.

Мы вспомнили о кратком периоде их совместного творчества в оперетте единственно из желания зафиксировать то, чего они достигли, будучи рядом, в одном социокультурном контексте, поочередно играя одни роли, почти обмениваясь ими – но при этом обладая самодостаточным художественным обликом. И что ими закрепилось в области комического? Из воспоминаний обоих (почти одновременно

выпущенных) вычленяется личная методология комического, во многом схожая. Во-первых, понятие о комическом как врожденном феномене, развитом в дальнейшей практике. То есть юмор проистекает из жизненной конкретики, наблюдений; привнесение на сцену чьей-то речевой и внешней характерности; требование комическое играть серьезно; найти в себе общее с образом; поиск единственно возможного решения в данной ситуации и т. д. Эти положения кажутся сегодня вполне общими, так поступают сегодня многие. Правда, это вовсе не рождает еще одного Ильинского и еще одного Ярона. Напротив, смех стал остро дефицитным материалом – нас уже несколько десятилетий не могут насмешить ни в современной драме, ни в оперетте. Смех будто вымывается из театрального обихода, оставаясь «профильным активом» нескольких популярных телевизионных программ¹². Этот факт давно настораживает и остается понять – ушло ли с этими комиками искусство комического, или оно обладает вневременными свойствами и способно востребоваться по их методам?

Обратим в связи с этим внимание на повторяющийся у обоих мотив – юмор как феномен современности. Большинство «отсебятин» Ярона произрастали из актуальной общественно-политической ситуации и пронизывали почти все его роли. Ильинский поначалу ужаснулся этим вкраплениям, но позже их оправдал. Перед ним был показательный пример из немого кино: фильмы с Верой Холодной и Осипом Руничем, их манера игры с диким вращением и закатыванием глаз. Это вызывало потрясение, но через десятилетие выглядело анахронизмом, и та же публика дружно смеялась.

Иными словами, речь идет об эволюции актерского мастерства и приемов комического – и в этом пункте абсолютное согласие обоих артистов. И Ярон, и Ильинский определяют эту эволюцию как движение к лаконизму. Отбор → поиск единственного решения → мужество отказаться от лишнего.



*И. Ильинский – Расплюев.
«Свадьба Кречинского». ГосТИМ. 1933*



*И. Ильинский – Крутицкий.
«На всякого мудреца довольно простоты».
Фильм-спектакль Малого театра. 1952*

Эта модель создания ранних ролей Ильинского закрепляется в позднейшей практике. Таковы все его комические (или трагикомические) роли: Брюно («Великодушный рогоносец»), Аркашка («Лес» – в Театре им. Мейерхольда и в Малом театре), Присыпкин («Клоп»), Расплюев («Смерть Тарелкина» и «Свадьба Кречинского»), Хлестаков и Городничий («Ревизор»), Мурзавецкий («Волки и овцы»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Загорецкий и Фамусов («Горе от ума»), др. Собираение по крупицам роли, отрицание голой характерности, поиск соотношения внутреннего и внешнего. По ощущениям видевших «Волки и овцы» в Малом театре – от его Мурзавецкого буквально несло в зал перегаром. Прибегая с молодости к реалистическому портрету как основе смешного (или сатирического) характера, артист продолжал идти тем же путем в Малом театре.

Ярон пошел в оперетте несколько другим путем. Также через лаконизм, через отбор и нахождение некой суммирующей, типизирующей детали он стал преимуще-

ственно комическим резонером. Артист различал в комическом амплу несколько направлений: комик-фат, комик-буфф, комик-простак, характерный комик, толстый комик, тонкий комик. Официант Пеликан («Принцесса цирка»), князь Воляпук («Сильва»), бандит Попандопуло («Свадьба в Малиновке»), дядюшка Франсуа («Фиалка Монмартра»), князь Популеску («Марица») – чисто функционально это роли наблюдателей, они, скорее, сбоку от магистрального хода пьесы, в строгом смысле – его краски. Но изъять их из сюжета, значит лишить важнейших черт спектакль. Яроновские чудики как бы обозревают мир вокруг себя и смешно комментируют увиденное, дают ему определения и характеристики. При этом яроновский лаконизм также не в нагромождении сложных конструкций и приспособлений – а в одной ударной фразе, с которой он войдет в сюжет или выйдет из него; он в удачно найденном жесте и танце. То есть, в чем-то, что запомнится и закрепится как типологическая модель. Польку князя Базиловича в «Графе Люксембурге» («Был я в салонах львом»), впервые исполненную в 1915 г. в «Молодом театре», он сохранял без изменений более 45 лет, пока играл роль!

Минимизация, идущая от малого ролевого материала, когда надо успеть все сделать и уйти под аплодисменты, – часть школы. Жанр оперетты демонстрировал завидное чувство самосохранения, выживая в любых неблагоприятных обстоятельствах. В книге «О любимом жанре» Ярон рассказывает, как, будучи молодым актером, вводился на роль Лорана в «Маскотту». Ему попался экземпляр текста, принадлежащего известному русскому актеру и режиссеру оперетты Александру Эдуардовичу Блюменталь-Тамарину (1858–1911). Листы были испещрены комментариями и вставками. Любой актер мог расшифровать записи и ими пользоваться, – так транслировались из поколения в поколение вокальные и драматические приемы игры, комические



*Г. Ярон –
Попандопуло.
«Свадьба
в Малиновке».
Московский театр
оперетты. 1937*

*Г. Ярон – Лоран.
«Маскотта».
Эксперименталь-
ный театр. 1924*

приспособления, гримы и костюмы, манипуляции с реквизитом, декорации и пр. Через детали закреплялся стиль и создавалась большая форма спектакля, и ее не так легко расшатать позднейшим вмешательством. Искусство оперетты старше искусства режиссуры – этого никак не могут понять сегодняшние режиссеры, безуспешно стремящиеся ее реформировать через активные постмодернистские ухищрения, стилизации в различном духе. Это все равно, что реформировать античный театр или театр Но. Оперетта выстроила свою систему – никак не формализуя ее и не документируя! – раньше систем Станиславского, Мейерхольда, Таирова. Возможно, только по старшинству она уступает Школе Малого театра. И Ярон, как уже говорилось, никогда из этой системы не выходил – в ней родился и остался. В отличие от Ильинского, искавшего себя в течение двух десятилетий на десятке сцен, прежде чем вступить на сцену Малого театра.

Мы видим по опыту двух мастеров и их коллег из других театров оперетты и драмы, что работа комика над образом во многом состояла в нахождении специфических деталей, эмоционально взрывающих зал. Так поступали Николай Янет в Ленинграде; Сергей Дыбчо, Александр Матковский и Анатолий Маренич в Свердловске; Мартын Лусинян и Борис Варнавский в Краснодаре; Борис Бенский в Ростове-на-Дону; Аркадий Воронцов в Новосибирске, др. Оперетта, не располагая текстами Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и не получая годами вообще никакой достойной современной драматургии, надстраивает над имеющимися в ее распоряжении текстами – свои собственные. Ярон, рано пришедший в режиссуру, привел в порядок, как он его понимал, старые, игранные сотни раз либретто «Принцессы цирка», «Сильвы», «Баядеры», «Марицы», «Фиалки Монмартра», «Сорочинской ярмарки», «Свадьбы в Малиновке», «Графа Люксембурга», др.¹³.

Далее все зависело от талантливости тех, кто повторял.

Виртуозно вышивал по яроновской канве Мартын Лусинян (1896–1983). Люди, хорошо знакомые с яроновскими трактовками, поражались тому, как роль прирастала к нему, когда «между лицом и образом нельзя продеть иголку». Он так же в «Принцессе цирка» гонял курицу, которая «только что бегала»; в «Летучей мыши» 20 минут «раскачивал тюрьму», и зрители забывали о главных персонажах; так же в «Свадьбе в Малиновке» просил Назара сыграть на гармошке, «чтобы душа развернулась, а потом обратно завернулась», слушал, а потом говорил, «что я в тебя такой влюбленный». И сколько в этой кальке было своего – лусиняновского. И как он, бывало, нервничал в конкурентной ситуации, когда в его эпизодах появлялась блистательная характерная актриса Зинаида Кулакова. Он говорил ей раздраженно – ты не нашей школы, чем смешил ее. У нее-то как раз (в отличие от выходца из провинциального циркового училища) была школа Малого театра, и она с первой фразы брала зал так, что рядом с ней действительно лучше было не расслабляться.

Эти и не названные примеры говорят, собственно, об одном: юмор – врожденный феномен, или есть или его нет. В этом смысле любой пишущий о нем оказывается в трудном положении, пытаясь выстроить логические закономерности. «Для того, чтобы нести со сцены или эстрады смех, – пишет Ильинский, – надо обладать чувством комического. Я глубоко убежден, что с ним рождаются, как с голосом или каким-либо другим дарованием»¹⁴. «Комик, – пишет Ярон, – не просто громкоговоритель смешных фраз. Комик – это артист, в исполнении которого даже простая фраза становится смешной, иногда даже помимо его желания»¹⁵.

Значит ли это, что мы должны закрыть тему комического как непознаваемую и предоставить театральной истории разви-

ваться непредсказуемыми траекториями? У автора нет однозначного ответа на этот вопрос. Может быть, и не стоит особо теоретизировать – смех сам себя объясняет. Но и совсем не думать об опыте мастеров, таких как наши герои, тоже нельзя. После них – уже нельзя.

- 1 Ильинский Игорь. Сам о себе. 3-е изд., доп. М.: Искусство. 1984. С. 162.
- 2 Endlich allein. Regie- und Soufflierbuch. Musikverlag W. Karzag. 1914. Leipzig-Wien-New-York. S. 64.
- 3 Ярон Г. О любимом жанре. 2-е изд., испр. Москва: Искусство, 1963. С. 121.
- 4 Ильинский Игорь. С. 163.
- 5 Клерк в «Гимне рождения» по Диккенсу (Театр имени В.Ф. Комиссаржевской), Антонио в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» Бомарше, Ариэля в «Буре», пашу Селима в зингшпиле Моцарта «Похищение из сераля» (все – в Новом театре ХПСРО). В Опере Зимина он пребывал в толпе в «Фиделио» Бетховена; ходил в шутах и слугах просцениума в опере Отто Николаи «Виндзорские проказницы».
- 6 Его развитие определила музыкально-театральная семья и раннее вовлечение в профессию буквально на уровне технологии. Будучи учеником театральной школы им. А.С. Суворина в Петербурге, он начал играть в фарсах «на разовых», ездить с антрепризами, что особой школой не назовешь. Но опытом – безусловно. Суворинский и Литейный театры, «Молодой театр», «Летний Буфф», «Летучая мышь», Луна-парк, Фарс Смолякова, Палас и Пассаж, кабаре «Би-ба-бо», Троицкий театр Марджанова (все – в Петербурге), товарищества в Борисоглебске, Тамбове, Киеве, Одессе, Харькове.
- 7 См.: Кузмин Михаил. Бенефисы // Жизнь искусства. 1923. № 21. С. 17–18; его же. «Танец-стрекоз» // Красная газета. Веч. вып. 1924. 6 дек. № 279. С. 4.
- 8 Ильинский Игорь. С. 162.
- 9 Ильинский Игорь. Там же.
- 10 Ильинский Игорь. С. 163.
- 11 Ильинский Игорь. С. 196.
- 12 Автор знает лишь один пример абсолютной, всевластной комедии: Мария Аронова в «Мадемуазель Нитуш», Театр им. Евг. Вахтангова (постановка 2004 г.).
- 13 Он поставил свыше 20 спектаклей только в Московском театре оперетты; почти все названия по 2–3 раза в разные периоды.
- 14 Ильинский Игорь. С. 74.
- 15 Ярон Г. С. 15.

Любовь Овэс

СКАЗОЧНЫЙ ХУДОЖНИК

ВАЛЕРИЙ ДОРРЕР

В 2017 году Российская государственная библиотека искусств пополнила свое собрание эскизами костюмов к «Трем толстякам», опере московского композитора В.И. Рубина, поставленной в далеком 1959 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Режиссером спектакля был Эмиль Евгеньевич Пасынков. Художником – Валерий Иванович Доррер. Теперь, если какому-нибудь театру захочется порадовать детей музыкальным воплощением сказки Ю. Олеши, нужно лишь найти молодого хорошего веселого режиссера. Вряд ли эскизы Доррера оставят его равнодушным, они современны по пластике, поразительно остры, будят фантазию и провоцируют на игру. Не выезжая за пределы Москвы, можно собрать полный декорационный комплект: костюмы – в РГБИ, эскизы декораций – в Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Задумай кто реконструкцию, спектакль отснят полностью. Материал хранится в архиве Мариинки, а двое из создателей того спектакля – композитор В.И. Рубин и хореограф Ю.Н. Григорович – вряд ли откажут в помощи.

Художник Валерий Доррер родился в 1928-м, умер – в 1984-м. Из пятидесяти шести лет – сорок в театре. На киностудиях, где в разное время работал, знали: он – из другого цеха. Для многочисленных представителей Союза художников и прочих мастеров и подмастерьев пластических искусств, с которыми делил застолья и экспозиционные площади, был, прежде всего, художником театра.

Наследие Доррера огромно: сотни и сотни эскизов, декораций и костюмов, живописных и графических работ, дизайнерских проектов. Множество утрачено, сгорело в мастерской в 1982 году, раздарено, находится неизвестно где.

Неоднократно отмечались стремительность его жизни, блистательное начало и тра-

гический конец. Первый театральный порог он переступил в 1943-м в пятнадцать лет, последний – за год до смерти. В 1944 году написал первые театральные эскизы, в 1948-м сделал первую самостоятельную работу. Всего – двадцать семь театров в семи городах страны. Из восьмидесяти пяти сценографических решений семнадцать не осуществлены, в том числе «Гамлет», над которым размышлял семнадцатилетний юноша.

Доррер получил самое блестящее образование из возможных – цеховое. Свою науку мастера прошлого передавали из уст в уста, из рук в руки. Переданные ему знания были сугубо профессиональными и не носили умозрительного характера.

Чем больше окостеневала в стране творческая жизнь, тем настойчивей было

желание сохранить цеховые традиции, старые нормы общежития, художническое братство. Каким-то таинственным образом учителя и ученики находили друг друга. Предвоенные и послевоенные репрессии лишь усилили дух миссионерства, присутствующий в первую очередь мастерам неофициального искусства. Наставничество было сознательным. Страшно было уйти просто так, не оставив наследников. Вместе с культурой, знаниями, профессионализмом передавалось желание жить.

В 1943 году Доррера отвели в декорационные мастерские Кировского театра, где властвовал ученик А.Я. Головина Михаил Павлович Зандин, и приняли на должность ученика маляра. Год спустя перевели в ученики художника. Он постигал грамоту исполнительского мастерства, азы профессии, секреты сценической кухни. Писали декорации клеевыми красками – Доррер освоил их как живописный материал. Работая исполнителем в головинском зале, тут же создавал станковые вещи: пейзажи, натюрморты. В 1943 году написал первую из известных нам живописных работ – «Смольный собор» (холст, масло), заявив о себе как о колористе. Это качество определит все его работы

вплоть до середины 1950-х годов, когда наступит эра минимализма, и декоративность станет синонимом поверхностности. Изобразительный язык Доррера изменится. На смену живописи придет графическая форма. Он будет одним из первых. Рядом еще двое: Э. Стенберг и Б. Мессерер. Многие проблемы решались Доррером раньше, чем были осознаны другими сценографами. Сильнейшей стороной его творческой индивидуальности была художественная интуиция. Она вела его, обеспечивая прозрения, осмысленные следующими поколениями, введенные в свод профессиональных законов. Доррер провидел, опережал, но не развивал, не закреплял. Он летел все дальше и дальше, и след его находок терялся, заволакивался, оставляя возможность следующему поколению пройти по тому же вновь заросшему и непаханому полю. Личность, сравнимая по масштабу с В.В. Дмитриевым и Д.Л. Боровским, но, в отличие от них, недооцененная.

В анонсе театрального сезона 1958–1959 годов от имени дирекции Театра оперы и балета им. С.М. Кирова сообщалось, что параллельно с другими репетициями будет вестись работа над молодежным спектаклем – оперой-сказкой «Три толстяка»



В. Доррер.
Эскизы костюмов
Гаспара и
Придворной дамы.
«Три толстяка».
Государственный
академический
театр оперы и
балета С.М. Кирова.
Ленинград. 1959.
РГБИ



В. Доррер.
Эскизы женских
костюмов (хор)

В. Доррер.
Эскизы мужских
костюмов

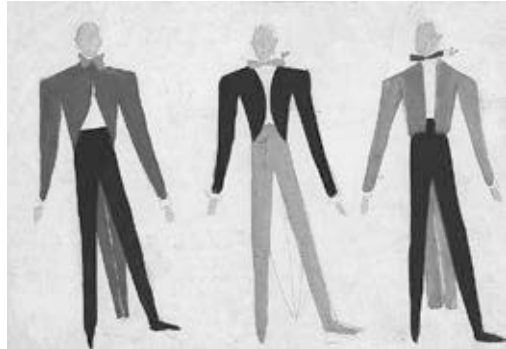
молодого московского композитора В.И. Рубина¹. Выпуск спектакля был назначен на июль.

Дирижировал Э.П. Грикуров. Режиссер Эмиль Пасынков предупреждал: «Своеобразие оперы «Три толстяка» заключается в том, что она адресована не только детям, но и взрослому зрителю. Почти всем актерам приходится осваивать не совсем привычный для них стиль исполнения гротесковых и сатирических ролей»².

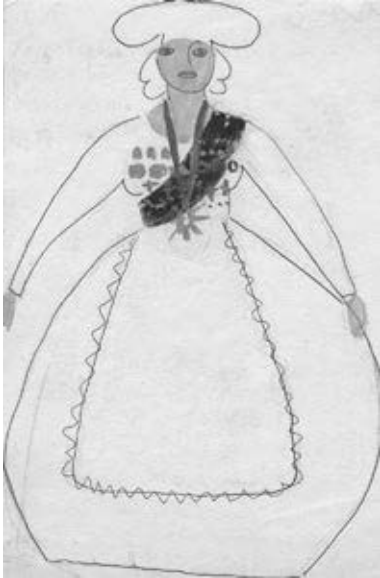
Спектакль был внеплановым. Работа протекала в радостной атмосфере. Увлечение коллектива было очевидным, эскизы декораций и костюмов столь изобретательными, остроумными, неожиданными и эффектными, что театр пошел на солидные траты. Декорации писались лучшими художниками-исполнителями.

Доррер с удовольствием отзывался на все предложения Пасынкова, который был неистощим на выдумки.

Среди придуманных им трюков – скачущая лягушка и ползущая змея; надувная кошка-ищейка и заводные игрушки; светящаяся книга и жидкость в пузырьке; превращение букета в коробку конфет; улетающий продавец воздушных шаров; объятый пламенем Тибул... Художник использовал приемы театра теней. В картине «Зверинец» под ногами придворных горел пол.



Внешне легкомысленные, «Три толстяка» оказались едва ли ни самым трудоемким спектаклем Доррера. Весь спектакль был «отрисован». Монтажная ведомость насчитывает тридцать два листа и дает полное представление о характере декораций, технике исполнения; материалах, инженерных идеях. Сохранились записи о распределении работы между художниками-исполнителями, перечень трюков, список реквизита и бутафории, женских и мужских костюмов. Доррером написано семьдесят пять эскизов, по которым шито двести шестьдесят девять костюмов³. Денег не жалели. Реквизита и бутафории – девяносто девять наименований. Сачок, очки и губная гармошка, сумка-авоська с лягушками и пятьдесят воздушных шаров, огромная бутылка гуталина, докторская



В. Доррер.
Эскизы костюмов
Поварихи и Повара

В. Доррер.
Эскиз женского
костюма

трубка, пузырек с китайской тушью, кресло-гиря, круглая книга, большое гусиное перо, сигары для толстяков, кошелек и три монеты, пузырек с ядом для отравителя, факелы в форме спичек и т.д. Каждый предмет придуман, воплощен в листе, за качеством исполнения – строжайший контроль художника.

Важную роль играет свет. На темном фасаде правого домика три светящихся прямоугольника: дверь и два окна. Все делится на цветные фрагменты. Даже печные трубы. Правый угол стены – черный, основная плоскость белая, по ней летят черные точки. Мотив горошин и штрихов повторяется в других картинах.

Доррер активно пользуется контуром. Ломаная линия перерезает стену домика, обтекает входную дверь, обводит окно. Неожиданные ракурсы и развороты декораций – отголоски его кинематографической деятельности.

В основном критики были благосклонны, художника называли талантливым, декорации и костюмы – изобретательными. Рецензия Г. Карнауховой и В. Дмитриевского помогает реконструировать облик спектакля: «Выбежали цветочницы – пря-



мо на платьях нарисованы горшки с пестрыми цветами; портнихи в пышных юбках с каймой, усыпанной разноцветными мотками ниток; каменщики в сложенных по кирпичику комбинезонах, молочницы в платьях с рисунком, изображающим пузатые молочные бутылки»⁴.

Писали об «огромных неуклюжих золотых колоннах во дворце Толстяков», городе «с домами-скворешниками, таинственном ночном парке-зверинце с громоздящимися вверх клетками». Под статью декорациям были золотые фраки Толстяков, «огненно-красные мундиры генералов, голубые – “морской волны” – адмиральские, пушки и бригантинны на головах “министерских дам”»⁵.

Как всегда, наибольший интерес представляют отрицательные отзывы. Один из них принадлежит режиссеру А.Б. Винеру, имевшему опыт работы в музыкальном театре: «Художник воспользовался давно забытыми в театре стилевыми приемами, в свое время бытовавшими на сцене московского Камерного театра и удержавшимися в отдельных постановках 20–30-х годов. ...На сцене перемешаны все эпохи: здесь кринолин XVIII века и современный фрак, а костюм Гофмейстерины носит характер современного модного платья»⁶.

Возможно, работая над «Тремя толстяками», Доррер уже думал о «Голом короле» Е.Л. Шварца. Сопоставляя эскизы «Трех толстяков» и «Голого короля», находишь много общего. Не в пространственном решении, но в атмосфере игры и пародийности. В невероятной легкости и свободе выражения.

Успех Доррера в «Трех толстяках» был превзойден в «Голом короле». Сыграла роль популярность театра «Современник», бесспорным сценическим шедевром которого стал спектакль. Триумф по праву разделил Доррер.

Своеобразие эстетической программы театра сформулировала М. Туровская: «Когда театр взялся за сказку Андерсена-Шварца, он уже много умел. Умел в то время самое трудное – оставаться самим собой. Различия авторских почерков были несущественны, существенно было то, что совпадало с мироощущением театра. Актеры “Современника” рискнули – первые – всем театром – играть не роли, а самих себя, свое поколение»⁷.

В.Л. Саппак отмечает, что тогда внимание О.Н. Ефремова было полностью поглощено организацией демократической структуры управления – этическая проблематика волновала его тогда больше всего остального. Художественное существо определялось нравственным содержанием. Читая дневники Саппака, понимаешь: в «Современнике» в момент становления царила неразбериха; о жестких графиках выпусков спектаклей не могло быть и речи; репертуарная политика театра менялась от заседания к заседанию. И тогда, и позже жили сегодняшним днем. Не берегли документы, не думали об истории. Ни в РГАЛИ, ни в музее театра нет стенограмм



*В. Доррер.
Эскизы костюмов
Учителя танцев
Раздватриса и
Официантки*



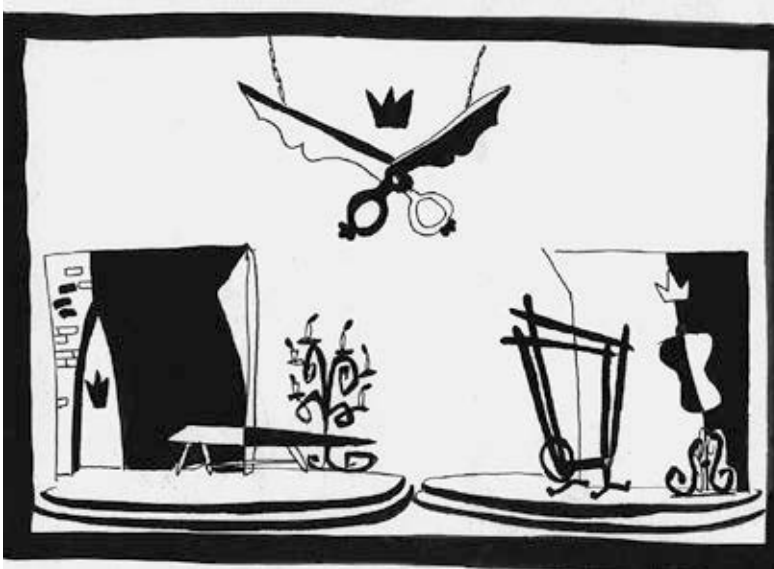
В. Доррер.
Рисунок декорации
«Свидание
со свинопасом».
«Голый король».
Театр-студия
«Современник».
Москва. 1961. РГБИ

заседаний Художественного совета и протоколов «приемок» спектакля. Возможно, их и не вели. Нельзя понять, кто и когда предложил Дорреру оформить «Голого короля».

В основе спектакля «Голый король» Е. Шварца три сказки Г.Х. Андерсена: «Принцесса и свинопас», «Принцесса на горошине» и «Новое платье короля». Режиссер М. Микаэлян принесла в театр неопубликованную пьесу. Она же поставила спектакль. Фамилия Ефремова появилась в программке позже. Скорее всего, жесткого руководства не было. Придумывали вместе. Впервые сыграли в одной из комнат Школы-студии МХАТ без рампы, без декораций, с небольшим количеством зрителей. На подоконнике стояли эскизы костюмов. «Голый король» был капустником, – писала М. Туровская, – потому что никто не стал всерьез перевоплощаться в разных там королей и министров, все просто притворились <...> будто играют кого-то другого, а на самом деле остались сами собой, актерами «Современника» <...> Прием капустника не был способом эстетического «остранения» условностей театра, его магии, как это было в вахтанговской «Принцессе Турандот».

Капустник был для «Современника» способом «остранения» явлений самой жизни. <...> Но будучи капустником по смыслу, внешне «Голый король» выглядел спектаклем вполне сказочным. Изысканный и стилизованный наряд, в который одел его художник В. Доррер, уравновешивал житейскость актерской игры, придав спектаклю очаровательный и оригинальный облик городской сказки⁸.

Актуальность спектакля, его разомкнутость навстречу сегодняшнему дню обернулась открытостью ко всему новому. Работу Доррера отличала гротесковость, беспредельная свобода в обращении с художественной формой, отсутствие границ и страха, веселое сценографическое хулиганство. Задник – полотнище, сшитое из десятка разноцветных полос. Разбросанными по его поверхности окнами обозначен город. Апплицированные белым шелком окна кажутся светящимися, а просто нарисованные на стене – погасшими. Черным зияют открытые форточки. Линия, никогда не скрывающая у Доррера формотворческих претензий, активна и на этот раз. Живая, пульсирующая, она обегает утрированно вытянутые прямоугольники

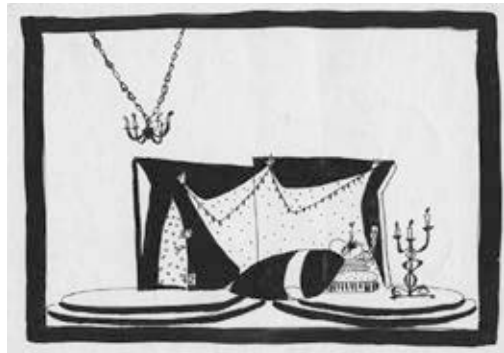


В. Доррер.
Рисунок декорации
«У портных».
«Голый Король».
Театр-студия
«Современник».
Москва. 1961.
РГБИ

В. Доррер.
Рисунок декорации
«Спальня
принцессы».
«Голый Король».
Театр-студия
«Современник».
Москва. 1961.
РГБИ

окон, делит их фрамугами на шесть равных частей. Граница между домами обозначается кладкой цветных кирпичиков. На сцене – площадки округлой формы. Одна служила постаментом для короля, другая – для коленопреклоненного «народа». Народ изображали два артиста. Один был в костюме, напоминавшем одеяние клоуна: черные штаны с редкими крупными горошинами, рубашка, наполовину – черная, наполовину – белая. На голове – бумажный колпак с колокольчиками и флажками. Другой исполнитель – в белой рубашке с кружевными манжетами и большим бантом на шее. Главной деталью его костюма стала большая мягкая кукла, закрепленная прямо на теле артиста – персонаж, синхронно с актерами воздевавший руки во время исполнения гимна. Доррер работает на деталях: ему важна клетка на плаще Принцессы и костюме Гувернантки; висящие в воздухе разноцветные половинки ножниц и короны.

Все делалось буквально «на коленке». Это был «театр бедный», но найденный Доррером в «Голом короле» художественный язык обладал обманчивой простотой. Секрет его «отчаянной многоголосицы, резкости цветовых сочетаний» разгадал



Е.С. Калмановский: «В эскизах Доррера к спектаклю – мир яркий, но в то же время не всегда радостный, скорее пронзительно тревожный и неразумный»⁹.

Неразумность этого мира фокусировалась в образе Короля, гениально сыгранного Е. Евстигнеевым. «Очень трудно играть Никто, от которого зависит все», – писала М. Туровская. – Е. Евстигнеев <...> сыграл совершенно обыкновенного Человека, такого, как мы с вами, только поставленного в положение, когда каждое его слово – закон»¹⁰.

Спектакль, возникавший в студийной обстановке как пример коллективного творчества, сохранив очарование молодежной

импровизации, стал значительным явлением театральной жизни Москвы, вошел в театральные хрестоматии.

В атмосфере «Современника» Дорреру было легко. Он вошел в коллектив органично, подружился с Ефремовым. Вместе они выпустили еще три спектакля: «По московскому времени» Л. Зорина, «Четвертый» К. Симонова; «Без креста» (по мотивам повести В. Тендрякова «Чудотворная»). Каждый год – по спектаклю. Больше, чем с кем-либо другим. Такое содружество с мастером из другого города – редкость, особенно в театрах-студиях. Его невозможно объяснить только модой на художника. Ефремова и Доррера роднила честность и чистота художественного дыхания.

Постепенно Доррер становился легендой не только московской, но и ленинградской жизни, принадлежностью петербургского ландшафта: Невского проспекта, драматических и музыкальных театров, декорационных мастерских, Ленфильма. В ресторане ЛО ВТО был столик Доррера (второй слева у зеркальной стены, ближе к стойке).

Балетмейстер К. Ласкари вывел его в книге «Ошибки молодости» под именем Вальки Дорье: «Сразу за Аничковым мостом увидел Вальку Дорье с <...> белым королевским пуделем Мишкой, который шел без поводка рядом с его большой ногой; Валя с детства был хром. <...> Художником был замечательным, как, впрочем, и человеком. Сочетание довольно редкое в нашем мире. Пришедшая слава после нашумевшего в Москве спектакля никак на нем не отразилась как в моральном, так и в материальном отношении»¹¹. Отблеск мифа лежит на всех близких Дорреру существах, даже на пуделе Мишке, «друге Вали», которого хозяин выучил громко лаять при слове «режиссер»¹². Дом не меньше хозяина обрастал легендами. Михаил Козаков в своей книге пишет фамилию художника через одно «р», невольно абстрагируя героя от реального человека: «Еще в 60 году, на первых га-

стролях в Ленинграде, художник спектакля “Голый король” Валя Дорер устроил вечер в своей мансарде на площади Искусств, где присутствовали актеры “Современника”, Олег Ефремов, Булат Окуджава и Н. П. Акимов <...> Тот вечер <...> был одним из тех редких, которые хранятся в памяти долгие годы»¹³.

Судьбе было угодно закольцевать творческую жизнь художника. Первый и последний спектакль он сделал на сцене Малого театра оперы и балета. И прожил большую часть жизни в соседнем доме, на площади Искусств, 5, в квартире 40.

1 На сцене Театра оперы и балета им.

С.М. Кирова // Вечерний Ленинград. 1958.

15 сент.

2 [Анонс]. Опера-сказка «Три толстяка» //

Ленинградская правда. 1959. 24 марта.

3 ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 795. 1958.

Л. 5–6; 7–8.

4 Карнаухова Г., Дмитриевский В. Премьера молодых // Смена. 1959. 18 мая.

5 Левитин Г.М. Выступление на обсуждении выставки В.И. Доррера в ленинградском Дворце работников искусств им. К.С. Станиславского 23 мая 1972 г. // Библиотека СПбО СТД РФ. № С-2520: стенограмма. Л. 21.

6 Винер А. Сказка «Три толстяка» на оперной сцене // Ленинградская правда. 1959. 18 окт.

7 Туровская М. Современники своего времени // Театральная жизнь. 1990. № 14. С. 25–26.

8 Там же.

9 Калмановский Е. Театральные огоньки и труд художника: Творчество молодых // Смена. 1960. 9 авг.

10 Туровская М. Современники своего времени // Театральная жизнь. 1990. № 14. С. 25–26.

11 Ласкари К. Ошибки молодости. СПб., 2005. С. 165.

12 Козаков М. Актерская книга. М., 1996. С. 114.

13 Там же. С. 109–110.

Наталья Баландина

«ЭТА АКТРИСА МОЖЕТ СЫГРАТЬ ВСЁ»

АННИ ЖИРАРДО

ДО И ПОСЛЕ КОМЕДИ ФРАНСЕЗ: ВРЕМЯ ДЕБЮТОВ

Первым педагогом Анни Жирардо в Центре драматического искусства на улице Бланш, где готовили к поступлению в Консерваторию, был Жан Мейер. Ученик Луи Жуве, участник спектаклей Гастона Бати, Шарля Дюллена и Жана-Луи Барро, с 1942 года сосьетер Комеди Франсез, Мейер принадлежал к типу актеров-режиссеров, работавших на сцене Дома Мольера в 1940–50-е годы. Правило, согласно которому руководство постановкой брал на себя один из заслуженных артистов труппы, было записано в уставе театра. Несмотря на уход из театра в конце 40-х годов таких мэтров, как Жан-Луи Барро, Мадлен Рено, Мари Белль, труппа сохраняла высокий художественный уровень, да и жесткая политика Жана Мейера шла на пользу коллективу¹. Самые известные спектакли Ж. Мейера на сцене Комеди Франсез – «Женитьба Фигаро» (1946) и «Мещанин во дворянстве» (1951). После Освобождения Мейер – один из тех, кто определял политику Комеди Франсез, одновременно занимая пост художественного руководителя Школы на улице Бланш: ее-то студенткой с 1 апреля 1949 года становится Анни Жирардо.

В начале 50-х ей удалось познакомиться с представителями трех режиссерских поколений Комеди Франсез. В Консерватории ее обучал Анри Роллан, пришедший в театр еще в 1917 году, через несколько лет покинувший его и вернувшийся в начале 40-х. Анри Роллан – это благородный Атос из «Трех мушкетеров» (1921), сторож Эйфелевой башни из фильма «Париж уснул» Рене Клера (1923), генерал Д'Эстре из популярного «Фанфана-Тюльпана» Кристиана



А. Жирардо. 1950

Жака (1951)... Герой спектаклей Андре Антуана 1910–20-х годов, он одновременно Дон Родриго в виларовском «Сиде» (1949). Это он советовал абитуриентке стараться побороть волнение, прежде чем она научится управлять им. Называя его «чудесным человеком, блестящим преподавателем, всегда благожелательным и готовым помочь», она считала, что благодаря ему у нее выявились способности комедийной актрисы: «Поскольку я упитанная, краснощекая девица, мне доверяют характерные роли, учат играть субреток

и героинь легких комедий, и я довольна, если могу рассмешить»². В этой самохарактеристике названы главные черты, определившие портрет студентки и дебютантки Анни Жирардо. Не обладая внешностью героини, озорная и смешливая девушка с «непослушными волосами и акцентом парижских предместий, подчеркнутым быстрой и прерывистой манерой говорить»³, училась играть комедию, густо смешивать краски, создавая яркий характер. Анри Роллан советовал ученице никогда не пользоваться грубыми приемами и избегать «эффектной» игры: «Не пытайся произвести впечатление. Будь естественной. Впечатления появятся сами собой». Возможно, Жирардо усвоила эти уроки тверже, чем кто-либо из его учеников; запомнила она и другое замечание Роллана: «Текст красив сам по себе; не укладываяй красоту поверх красоты».

Роллан – представитель старшего поколения режиссеров Комеди Франсез, а Жак Шарон, с которым Жирардо подружится во время работы в театре, дебютировал здесь в 1949 году. Именно он посоветовал Андре Моруа утвердить на маленькую роль в его пьесе дебютантку Анни Жирардо, только что подписавшую контракт стажера. «Роль была короткой, несколько реплик, но давала возможность посмеяться. Первая же репетиция восхитила и ошеломила меня. Короткая сцена приобрела удивительный рельеф. Автор, режиссер, актеры – все смеялись. Почему? Потому что совершенство природы Анни Жирардо без усилий выявило мельчайшие нюансы. Я воскликнул: “Этот ребенок будет большой актрисой!”»⁴, – вспоминал Андре Моруа. Жак Шарон оставил воспоминания, где описана, в частности, атмосфера эпохи после Освобождения и ситуация в Комеди Франсез конца 40-х, связанная с художественными поисками среднего поколения актеров-режиссеров, к которому принадлежал Жан Мейер. Так случится, что преподаватель актрисы станет автором спектаклей, в которых на сцене

«Дома Мольера» она сыграет лучшие роли, а одна из них изменит ее творческую карьеру. Правда, произойдет это еще и под воздействием интуиции другого художника.

Первая половина 50-х годов – стремительное и насыщенное время в биографии Жирардо: она заканчивает обучение в Центре драматического искусства, сдает вступительные экзамены в Консерваторию и через два года получает ангажемент в Комеди Франсез. Период ее учебы совпадает с расцветом ТНП Жана Вилара, первыми постановками С. Беккета, увлечением драматургией Б. Брехта. Вместе со своими сокурсниками – Ж.-П. Бельмондо, Ж. Рошфором, К. Ришем – Жирардо накапливает не только актерский, но и зрительский опыт: студенты Консерватории посещают спектакли парижских театров. Сама она под псевдонимом Анни Жирар поет в кабаре «Красная роза» в Сент-Жермен де Пре и «Ловком кролике» на Монмартре, читает стихи и играет в бульварных театрах Латинского квартала. Очень рано приняв решение не только зарабатывать на жизнь, но и обеспечивать семью – маму и брата, актриса всю жизнь будет следовать этому правилу.



А. Жирардо и Ж. Серей на экзамене в Консерватории 1 июля 1952 г.

В июле 1954-го Анни Жирардо сдает выпускные экзамены в Консерватории. Она показывает на большой сцене «Одеона» отрывок из «Хозяйки гостиницы» К. Гольдони и фрагмент пьесы молодого автора Ламбера Тибуса и получает два приза (первые места) за классическую и современную комедию. По свидетельству Жана Рошфора, который подавал ей реплики на экзамене, зал устроил выпускнице настоящую овацию. Фразу одного из членов жюри впоследствии будут вспоминать: «Эта актриса может сыграть все!». В том же месяце в присутствии своего учителя Анри Роллана Жирардо подписывает контракт, согласно которому с 1 сентября 1954 года она зачислена в труппу старейшего театра Франции.

В папке Анни Жирардо, хранящейся в архиве Комеди Франсез, после графы «даты поступления и ухода из театра» стоит запись «амплуа», состоящая из двух строк: «субретка»; «драматическая героиня» (*«jeune première dramatique»*). Одна из первых работ – Клеониса в комедии-балете «Великолепные любовники» Мольера, премьеры которой состоялась в октябре 1954-го. Это совсем маленькая роль – наперсницы принцессы, которая сначала представляет своей госпоже двух мимов-танцовров, а потом приводит к ней одного из принцев. Но участие в пышной постановке Ж. Мейера, ставшей громким событием сезона, оказалось в определенном смысле посвящением в артисты труппы. Этот спектакль с множеством экзотических аксессуаров и помпезными декорациями – дворцами, садами, широкими лестницами и глубокими гротами, – вызвавшими восторги непритязательных критиков и гнев суровых мольеристов, погружал в атмосферу театрального праздника. «Мейер без труда руководил этой сложной машиной, которая задействовала танец, пение, пантомиму, комедию, и еще неизвестно что... Каждый элемент, взятый отдельно, может разочаровать. Все вместе понравится <...> Что-то вроде сказочной траги-оперетты, барочной феерии в духе

игры больших детей, которыми мы являемся»⁵, – писал критик Жорж Лерминье.

В стайке горничных, кухарок и наперсниц, сыгранных Анни Жирардо в пьесах классического репертуара, две занимают особое место: Мартина из «Ученых жен» и Дорина из «Тартюфа». Первая – та самая кухарка, которую «просвещенная» жена выгоняет за то, что ее служанка не в ладах с грамматикой. Кухарка, которая, однако, не только не теряет своей уверенности, но вселяет ее в других – помогает робкому хозяину справиться со строптивым нравом жены. Эта насмешливая и прямая Мартина без труда убедит в своей правоте и рассудит любой спор. Ее простые слова красноречивее ученых речей:

Хоть сто раз давайте мне расчет:

Беда, коль курица пред петухом поет.

Хозяин прав. Он рассудил отлично,

Решив, что дочери потребен муж приличный.

Сама Жирардо считала своей любимой ролью в мольеровских комедиях Дорину из «Тартюфа», которую ей удалось сыграть только в театре Консерватории⁶. В телевизионном интервью второй половины 60-х, снятом на «аллее бюстов» Комеди Франсез, актриса объясняет свое предпочтение: «Почему? Потому что я на нее похожа. Она – веселая, остроумная, честная». Дорина первой разоблачает Тартюфа и вступает с ним в противоборство.

Маленькие роли в постановках пьес Мольера, Мариво, Деваля позволяли актрисе учиться создавать емкий, запоминающийся образ посредством отточенного слова и жеста. Сценическая речь – один из самых важных «предметов», который она продолжает изучать на практике – в первый год работы в театре. Впоследствии многие критики и коллеги будут отмечать ее виртуозное владение словом, сформированное школой Комеди Франсез.

Одну из первых заметных театральных ролей актриса сыграла в спектакле «Двенадцатая ночь» (1956), который больше известен в телевизионной версии Клода Лурсэ.

Это одна из первых телевизионных адаптаций Шекспира во Франции, в которой театральная эстетика взаимодействует с приемами кино – монтажом и раскадровкой. Это позволило актрисе быть одновременно Виолой и Себастьяном, удивляя зрителей мастерством перевоплощения. Любопытное впечатление производит сцена, в которой Цезарио разоблачает себя: пылкий и воинственный Себастьян, наступающий на Цезарио–Виолу в фехтовальном поединке, требует правдивых ответов на свои вопросы-обвинения, а мягкая женственная Виола кротко объясняет причины маскарада. Юношеская, почти мальчишеская страстность, порывистость – свойства природы и актерского темперамента молодой Жирардо, которые пригодились в «Двенадцатой ночи». Эти же качества привлекут внимание авторов, пригласивших актрису на роль Марго в «Пишущую машинку» Жана Кокто в постановке Жана Мейера (1956).

За первые сезоны работы в театре ампула субретки так прочно закрепилось за Жирардо, что казалось – теперь она будет вечной служанкой. Выбор Ж. Мейера, позволившего актрисе резко сменить регистр и сыграть большую драматическую роль, у многих вызвал удивление и даже недоумение. Сможет ли хохотушка-наперсница из пьес Мольера и Мариво превратиться в девушку, рассерженную на весь свет, бунтующую против добропорядочных жителей своего города? Многие критики и коллеги не могли представить себе Жирардо в интеллектуальной драме Жана Кокто. Тем более что речь шла о пьесе, написанной и впервые поставленной в самый мрачный период оккупации в 1941 году, тут же запрещенной нацистами и до середины 50-х не возвращавшейся на сцену.

Сюжет перекликается с историей, рассказанной Жоржем Клузо в фильме «Ворон» (1943), который постигла похожая судьба. После выхода на экран картина, снятая в Париже на студии «Континенталь» – филиале немецкой студии «Уфа», –



А. Жирардо с Ж. Кокто после премьеры спектакля «Пишущая машинка». 1956

была запрещена фашистами, а повторная премьера уже после Освобождения вызвала обвинения в клевете на французский народ и на два года лишила Клузо права заниматься режиссурой. Источником сюжетов «Пишущей машинки» и «Ворона» было «дело об анонимных письмах». С 1917 по 1922 год жители городка Тюль получили 110 анонимных писем с доносами на них и разоблачениями. Письма сеяли страх и взаимное недоверие. Автором писем оказалась служащая почты – женщина с комплексом «старой девы», пришедшая в отчаяние, когда мужчина, в которого она была влюблена, пригласил ее на свадьбу. В определенном смысле случай в Тюле диагностировал болезнь общества, пережившего потрясения Первой мировой войны. Пьеса Кокто и фильм Клузо тоже выразили атмосферу времени. Кокто, по его словам, хотел

показать нравы провинции, которые толкают одних к манипуляции человеческими чувствами, а других – в мир собственных, иногда болезненных фантазий. Автора «Пишущей машинки» волновал ответ, не кто и зачем все это подстроил, а почему два молодых человека (юноша и девушка) независимо друг от друга хотят, чтобы их считали сочинителями подлых анонимных писем. Поэтому пьеса Кокто – ложный детектив.

Стремление мифологизировать действительность с помощью вранья и фантазии в спектакле Ж. Мейера воплощает Марго – героиня Анни Жирардо. Жан Кокто предложил поставить пьесу на сцене Комеди Франсез в 1956 году как раз потому, что ощутил: тема звучит современно в контексте эпохи, героями которой становятся неприкаянные молодые люди, существующие в непримиримом конфликте со старшим поколением, изобразившем их портрет в фильмах «Перед потопом» (А. Кайат) и «Обманщики» (М. Карне). Автопортрет поколения с иначе расставленными акцентами вскоре подарит зрителям «новая волна». Монолог Марго о привычке к вранью в исполнении Анни Жирардо по тональности близок эпизоду из «400 ударов» Ф. Трюффо, в котором Антуан отвечает на вопросы психолога в Центре перевоспитания несовершеннолетних. Сквозь их слова просвечивают изломанные судьбы юных героев, привыкших к игре в притворство. В спектакле «Пишущая машинка» воинственная Марго неожиданно обращается прямо в зрительный зал, тихим голосом признаваясь в чем-то очень важном: «Я хотела бы сказать правду. Я люблю правду. Но правда меня не любит. Вот это и есть настоящая правда. Правда меня не любит. Как только я говорю правду, она меняется в лице, она оборачивается против меня. А между тем я не люблю вранье, клянусь. Я проста. Если у меня что-то спрашивают, я хочу ответить, что думаю. Я хочу сказать правду. Правда из меня рвется. Но не знаю,

что происходит: меня охватывает тревога, я пугаюсь, я боюсь показаться смешной, и я... вру. Если я люблю, говорю, что не люблю. А если не люблю, говорю “люблю”».

Система персонажей «Пишущей машинки» четко определена: отец семейства Дидье, его любимый сын Паскаль и приемная дочь Марго, Максим – брат-близнец Паскаля – *enfant terrible*, друг Дидье – полицейский Фред. Он-то и расследует дело об анонимных письмах (их отправляет неизвестный под именем «Пишущая машинка»), ставших причиной гибели нескольких людей. Паскаль и Максим – антагонисты, первый – буржуа, степенный, деспотичный, второй – моряк, фантазер, бунтарь, которого ищет военная полиция. Паскаль собирается жениться на Марго, но ей больше подходит Максим. Выстраивая структуру пьесы, Кокто словно жонглирует буквой «м»: Марго, Максим, Пишущая машинка (*Machine à écrire*).

Премьера спектакля состоялась в марте 1956 года в «Зале Люксембург» – Комеди Франсез и имела оглушительный успех. Критик Клод Анри Леконт сравнивал постановку Ж. Мейера с рисунками Кокто – «таинственными и нитевидными»⁷. Это впечатление шло от образа главной героини – маленькой девушки, чье острое и экспрессивное лицо притягивало взгляды зрителей: «профиль нежно провокативный и озорной»⁸ в обрамлении шевелюры непослушных волос.

Спектакль «Пишущая машинка» связан со знаменитым внешним преображением мадемуазель Анни Жирардо, переменной образа, обретением своего стиля. «Если Кокто присутствует на репетициях, он иногда стоит неподвижно, уставившись на мою макушку. Я чувствую, что ему что-то мешает. В двадцать пять лет я еще не нашла для себя прическу. Когда я была моложе, то заплетала мои курчавые волосы в косички и укладывала кольцами над ушами, либо забирала под сетку. Сейчас волосы у меня стали короче, но торчат словно колосья»⁹.

Кокто лично отвел Жирардо в известный парижский салон сестер Карита, где по его совету парикмахер Александр сделал ей стрижку «под мальчика»: короткая макушка, длинные пряди на затылке и по бокам («волосы охватывают лоб и щеки точно шелковистый шлем»¹⁰).

Хрупкая Марго Анни Жирардо в алом берете, подходящем к новой прическе, и широком пальто с красной подкладкой и белыми пуговицами, несносная девчонка, запутавшаяся в своих чувствах и желаниях, презиращая соседей, мечтающая об анархии и мятеже, несчастливая и непокорная. Гаврош на баррикадах. Она эпатирует окружающих, привлекая к себе внимание, обожает тайны и заговоры, мечется и не может вырваться из очерченного ею самой замкнутого круга. Может быть, она и есть – тот самый преступник, который держит в страхе весь город? Марго целыми днями стучит на пишущей машинке, сочиняя какие-то детективные истории, а ее высказывания лучше всяких доказательств свидетельствуют против нее. Или автор анонимных писем – Максим, который ведет себя так же вызывающе и враждебно по отношению к местным жителям? Каждый из них сначала признается в вымышленной вине, а потом обвиняет другого.

Партнером Жирардо в «Пишущей машинке» был Робер Ирш, исполнивший роли обоих братьев-близнецов (в первой сценической версии пьесы 1941 года их играл Жан Маре). Любопытно, что режиссер спектакля выступил в роли полицейского Фреда, которому в конце концов удается раскрыть правду. Критики писали, что факты в этой пьесе менее важны, чем атмосфера, – то же самое относилось к постановке, атмосферу которой создавали замечательные декорации Сюзанны Лалик и режиссура Жана Мейера, убедившего Кокто отказаться от трагического финала. Автор пьесы сам чувствовал, что безнадежное настроение эпохи оккупации, определившее интонацию третьего акта, мешает

ее восприятию в середине 50-х. Отзвуки трагикомедии в новой версии «Пишущей машинки», вероятно, возникли благодаря Роберу Иршу, окрасившему тему двойственности и раздвоения в иронические тона.

Некоторые критики ставили постановку выше пьесы, и практически все отмечали высокий уровень актерской игры в спектакле. «Вот актриса, которая, чтобы она ни делала, никого не оставляет равнодушным!»¹¹ – восклицал рецензент «Пари-Пресс». После серии показов «Пишущей машинки» Жан Кокто делает заявление, показавшееся некоторым чересчур категоричным и вошедшее в историю французского театра и критики: «Анни Жирардо – это самый блистательный актерский темперамент послевоенной Франции»¹².

Эта оценка – не результат сиюминутного впечатления, не просто знак симпатии или восхищения, а итог наблюдений и анализа крупного художника с огромным опытом работы в театре и кино. Спектакль показал пластичность актерского аппарата недавней дебютантки Комеди Франсез и главное – ее удивительную способность заставлять зрителя сопереживать, заражать своим эмоциональным состоянием. Для Жирардо поддержка Кокто была чем-то вроде волшебной микстуры, она помогала поверить в себя, побороть вечную неуверенность и стеснительность, незаметные для окружающих, но мешающих в профессии. Роль Марго изменила отношение к ней многих коллег и критиков. «Девчонка», как ее называли в труппе, «зажгла» подмостки. «Вдруг я вышла из своей скорлупы: безразличие вокруг меня рассеялось. Кино тут же принимает меня...»¹³.

1956 год – начало сложных, противоречивых, плодотворных и запутанных отношений актрисы с кинематографом, которые часто заслоняют отношения со сценой. Экран будет притягивать, как блуждающие огоньки, выталкивать на бездорожье, толкать на необдуманные поступки и неверные решения, гнать вперед, заставляя

участвовать в бесконечном марафоне, не позволяя сойти с дистанции. Оно станет любимым «видом спорта», подарит Жирардо славу и любовь миллионов зрителей, принесет разочарование и обиду. В этих отношениях, определивших главную линию ее творческой судьбы, будет столько же радости, сколько грусти, столько же счастья, сколько несчастья. После ее ухода из жизни автор статьи, посвященной анализу театрального пути Анни Жирардо, Армэлла Элио подведет итог: «Она могла бы иметь более значительную карьеру. Но кино отнимало слишком много времени. На сцене она восстанавливала силы»¹⁴. Название книги А. Жирардо «Уйти, вернуться» – в определенном смысле формула ее поведения в жизни и в искусстве.

Она дебютировала в кино в 1955 году в салонной комедии «Тринадцать за столом» А. Юнебея. За два следующих года снялась сразу в пяти фильмах, сделанными в основном режиссерами «папиного кино» – теми, кого не слишком любила «новая волна», называла ремесленниками, а не авторами. Ни одна из этих ролей не соответствовала ее актерским возможностям: для Жирардо – это прежде всего практика работы на площадке, освоение правил и законов кинопроизводства, изучение специфики актерской игры перед камерой, общение с выдающимися партнерами, наконец, отличное вознаграждение. Большую часть гонорара она отправляет маме и брату, о которых заботится всю жизнь.

Первое серьезное предложение (фильм Лео Жуаннона «Человек с золотыми ключами», 1956) приучает ее к жесткому графику и напряженному жизненному ритму: отыграл спектакль «Пишущая машинка», Анни Жирардо спешит в аэропорт к самолету, улетающему в Марсель, оттуда на поезде добирается до Монте-Карло, а через два дня возвращается в Париж, чтобы успеть к следующему представлению. Роль приносит ей приз Сюзанны Бланшетти и титул «лучшей молодой актрисы года».

В фильме ее привлекает партнерство с Пьером Френе (легендарным актером поколения 30-х годов, игравшего в фильме Жана Ренуара «Великая иллюзия», в кинотрилогии Марселя Паньоля, в «Вороне» Клузо). На съемочной площадке рождается дружба с мастером, чей голос похож на «горячий золотистый мед», наполняющий «целебным покоем».

Героиня А. Жирардо не внушает симпатии – это наглая бессердечная девица, которая помогает своим приятелям, пойманным за воровство, жестоко «наказать» профессора. Учитель (Пьер Френе) попадает по ложному обвинению на скамью подсудимых и проводит несколько лет в тюрьме. После освобождения он снова встречается эту компанию в Монте-Карло, где теперь работает крупье казино – «человеком с золотыми ключами».

Фильм прекрасно прошел в прокате, но удивительнее всего было особое внимание критиков к молодой актрисе, сыгравшей роль второго плана. Примечательно, что кино, как и театр, старается спрятать ее в футляр амплуа, ограничить типажом «плохой девчонки», подружки или помощницы мошенников. Однако происходит нечто неожиданное: располагая скромным драматическим материалом, она меняет представление о возможностях своего амплуа, на что, конечно, обратили внимание пресса и зрители. Ее подход к работе и стиль исполнения делают роль более весомой, увеличивают смысловую нагрузку, не нарушая равновесия в системе персонажей. Поэтому в рецензиях на фильмы, в которых актриса сыграла свои первые роли, практически отсутствует критика в ее адрес – даже негативное отношение к картине не мешает дать благожелательную, а иногда восторженную оценку работе Жирардо.

После «Человека с золотыми ключами» актриса снимается в фильме «Воспроизведение запрещено» (1956) Жилия Гранжье – психологическом детективе. Героиня Жирардо исполняет роль возлюбленной

художника, пытающегося выдать копию полотна Гогена за подлинник и терзаемого угрызениями совести. Ее героиня – подруга и сообщница: она не отговаривает своего жениха от «грязной» работы, но сочувствует ему, по-своему любит его и, как умеет, заботится о нем. «Анни Жирардо в роли второго плана утверждает себя как актриса первой величины»¹⁵, – заключает критик Жан Рошро. Одна из самых запоминающихся сцен фильма – финальный диалог подруги художника, погибшего по вине сообщников, и мошенника-эксперта, научившего его делать подделки, почти неотличимые от оригинала. Невозмутимый тон, еле заметная ирония и чувство внутреннего достоинства рисуют портрет девушки, сумевшей перехитрить и разоблачить тех, кто погубил ее жениха. Жиль Гранжье, главная заслуга которого, по словам критиков, состояла в успешном кастинге и работе с актерами, ангажирует Жирардо в свой следующий проект – «Ставка на красное» (1957), где произойдет ее первая встреча с Жаном Габеном. Актриса воспринимает это как счастливый случай: сыграть эпизод с протагонистом эпохи «поэтического реализма» дорогого стоит. Вторая волна популярности Габена приходится именно на 50-е – он много и активно снимается в полицейских фильмах. В фильме Гранжье герой Габена дает пощечину неверной подружке своего младшего брата – наименее болезненную в фильмографии Жирардо, вспоминая в своей книге, что ее партнеры в других фильмах в подобных обстоятельствах будут не столь деликатны. Манера Габена вести разговор, шутить, подсмеиваться, откровенничать, его строгость и теплота чрезвычайно близки Жирардо. Встречи с Габеном в ранних фильмах подсказывают главную линию ее будущей карьеры, связанную с успехом в кино, но с другой стороны участие в картинах, снятых мастерами старшего поколения, спровоцирует упреки в академизме, консерватизме, несовременности.



А. Жирардо в фильме
«Мегре готовит западню». 1958

Вторая работа с Габеном – «Мегре готовит западню» (1958) Жана Деллануа, имеющего славу постановщика крепких экранизаций и костюмных драм и автора «Вечного возвращения». Одно из лучших прочтений романа Ж. Сименона с лучшим Мегре в истории кино. Первый Мегре появился в 1932 году в фильме «Ночь на перекрестке» Жана Ренуара: его сыграл старший брат режиссера Пьер Ренуар. Спустя двадцать лет, после выхода нескольких успешных экранизаций Сименона во второй половине 50-х, зрителям будет трудно представить в образе Мегре не Габена, а кого-то другого. Жан Габен, по мнению киноведев и поклонников детективного жанра, – идеальное воплощение прославленного французского комиссара, а эту роль, как известно, исполняли многие выдающиеся артисты. Казалось, в период возрастных ролей он вдруг совпал с сименоновским комиссаром, вложив в Мегре весь предшествующий жизненный и актерский опыт. В фильме Ж. Деллануа перед нами мудрый, уставший, невозмутимый человек, за медвежьей внешностью

и простоватой манерой которого скрывается тонкость и способность к сопереживанию. Габен строит роль на контрапункте внешнего и внутреннего: сопряжении физической силы, монументальности, медлительности и быстроты ума, блеска таланта, изобретательности. Истории с таким Мегре – часто «фильмы одного актера», гарантирующего успех проекта: главный герой скрепляет все действие и держит внимание зрителя. Но «Мегре готовит западню» – другой случай, устанавливающий некоторое равновесие. Одна из самых интересных коллизий фильма – поединок следователя и молодой женщины, которую играет Анни Жирардо. Поведение жены главного подозреваемого мешает и помогает Мегре разгадать головоломку. Манера исполнения Жирардо по сравнению с предыдущими фильмами отличается большей сдержанностью и строгостью: труднее всего – не раскрыть преступление, а разгадать эту женщину, которая, узнав о виновности мужа, пытается защитить его любой ценой. Заметим, что в повести она играет весьма скромную роль, на экране это сложный, неоднозначный, объемный персонаж, позво-

ляющий «лучше подчеркнуть психологию убийцы, интригующий Мегре»¹⁶ и едва не опережающий его. Во время допросов она стоически выдерживает атаки следователя, скрывая за внешней бесстрастностью боль, горечь, чувство вины и фанатичное желание оправдать мужа. Один из самых ярких эпизодов фильма – неожиданный приход жены подозреваемого вечером домой к комиссару, принимающего незваную гостью в пижаме и домашнем халате. Молодая женщина, приглашая к разговору супругу следователя и рассчитывая на женскую солидарность, откровенно рассказывает о своих интимных переживаниях, словно желая оправдаться перед людьми, которые ей симпатичны. Бытовые детали в кадре подчеркивают камерность разговора: домашняя обстановка, костюмы персонажей, стаканчик наливки... Героиня Жирардо убеждает Мегре и зрителей в искренности своих чувств и правдивости слов, и только в финале мы узнаем, что визит был обманым маневром.

Первые сцены фильма снимали под старинными аркадами на площади Вогезов – актрису трогает красота этого места,



*А. Жирардо и
Ж. Габен в фильме
«Мегре готовит
западню». 1956*

с которым, ей кажется, она давно связана. Квадрат площади, обрамленный величественными зданиями с уютным сквером и фонтанами: обаяние старинного уголка Парижа вроде бы не соответствует мрачной тональности детектива Деллануа. Но его облик указывает на то, что события, случившиеся здесь в прошлом, могут дать ключ к разгадке сегодняшних преступлений. Квартал Маре хранит тайну, которую предстоит раскрыть комиссару Мегре. Следует признать, что Деллануа – мастер фактуры, который очень тщательно воссоздает среду фильма: интерьеры, характеризующие героев, рассказывающие о них то, что те предпочитают скрывать. Эту черту отмечает Жорж Садуль в рецензии на «Мегре готовит западню»: в картинах Деллануа, сделанных в традициях Бальзака и Золя, «декорации становятся персонажами драмы». Критик хвалит игру актеров, описывая «закрытое и не прямое лицо Анни Жирардо, имеющее некоторое сходство с лицом Жанны Моро»¹⁷. Они, действительно, похожи, как отмечает сама актриса, и на эту особенность часто будут обращать внимание режиссеры.

Фильм Деллануа подводит итог периоду кинодебютов Жирардо – ее игра меняет отношение к лентам детективного жанра во второй половине 50-х. Проблеме взаимоотношений Жирардо с традицией жанра посвящено исследование Гвенаэль Ле Гра «Анни Жирардо из Комеди Франсез в детективах 50-х годов». Автор поясняет, что французские криминальные фильмы 30–40-х опирались главным образом на мужских персонажей, а новый расцвет жанра в 50-е вызвал интерес к женскому образу и привлек к съемкам целую плеяду актрис. Некоторые пробовали себя в обеих ролях – и «виновного», и «жертвы», как, например, Мадлен Робинсон. Характерно, что в послевоенных французских нуарах женщины, особенно дебютантки, играли в основном «виновных» (Симона Синьоре, Даниэль Делорм). Анни Жирардо, прошедшая тот же

путь, оказывается вне традиционной типологии жанра. Не обладая ни «стереотипной красотой куколки, ни внешностью лирической героини, это актриса – невысокого роста, с ладной фигурой и мальчишеской походкой, приближающей ее к амплу малышки из предместья, с пронзительным взглядом, низким голосом и насмешливым нравом, выделяющим ее из многих других»¹⁸. Иными словами типаж и стиль игры Жирардо не соответствуют традиционному представлению о героинях, причастных к преступлению; к тому же она наполняет маленькие роли особым драматизмом. Критиков удивляет эта ранняя зрелость, и поэтому с первого фильма она интригует прессу. «По сравнению с внешним, “декоративным” присутствием многих актрис-дебютанток, чей образ идеально обозначал типаж “женщина-объект”, энергичность и напряженность игры Жирардо составляет яркий контраст»¹⁹.

Однако первые кинофильмы Жирардо, рейтинг и гонорары которой растут с каждой новой ролью, создают серьезную проблему, способную разрушить ее сценическую карьеру. Несомненно, французское кино нередко привлекало в свои ряды артистов крупных театров, которые не считали зазорным совмещать работу на сцене и на съемочной площадке. И все же в 50-е годы, в отличие от 30-х, режиссеры криминальных фильмов, не обладающих солидной репутацией, почти не приглашали актрис Комеди Франсез (за исключением Жанны Моро). Статус пансионерки Дома Мольера помогал экранным дебютам Жирардо, однако обратное влияние было резко отрицательным. На первое место она ставила работу в театре, а съемки были дополнением к ней, но вот уже больше года в труппе ей не предлагали ничего серьезного.

Осенью 1957 года администрация Комеди Франсез предлагает Анни Жирардо подписать контракт сосьетера или уйти из театра. Это ультиматум. Никакие просьбы о том, чтобы остаться на общих основаниях,



А. Жирардо и
Ж. Маре в спектакле
«Двое на качелях»

не принимались. А статус пайщика, о котором мечтали многие пансионеры, программирует актерскую карьеру на 20 лет вперед, ограничивая свободу. Жирардо доигрывает сезон и с 1 января 1958 года расстается с Домом Мольера. Ей 25 лет.

Жан Мейер не отговаривает ее, но просит подумать: «Комеди Франсез – это безопасность. Если у тебя случится провал (а такое бывает), чередование спектаклей позволит это скрыть. Пьеса исчезнет с афиш после нескольких представлений, через месяц уже никто не вспомнит о твоей неудаче, а ты так и останешься сосыетером»²⁰. Но она не хочет осторожничать и выбирает право иметь трудную, но самостоятельную творческую судьбу. В газете «Аврора» от 14 ноября 1957 года появится статья «Анни Жирардо покидает Комеди Франсез»: «Три причины ее ухода: 1. Турне со спектаклем

«Слишком честная женщина» А. Салакру. 2. Важные кинематографические контракты. 3. Возможная работа в театре Антуана». Настоящую причину она объяснит в интервью: «Я люблю рисковать и хочу брать целиком ответственность на себя /.../ В Комеди Франсез я играла прекрасные тексты. Сейчас я хочу жить настоящими драмами»²¹.

В конце 1957 года Анни Жирардо отправляется в большое гастрольное турне со спектаклем «Слишком честная женщина» А. Салакру (Бельгия, Германия, Алжир, Тунис). Путешествие и безостановочные представления изматывают ее и подрывают силы. По возвращении она уезжает отдохнуть к морю, где заболевает: врачи настаивают на стационарном лечении. Как раз в этот момент актриса получает известие, что ее разыскивает итальянский режиссер



А. Жирардо,
Ж. Маре и
Л. Висконти
в театре
Амбассадер. 1958

Лукино Висконти, чтобы предложить ей главную роль в спектакле «Двое на качелях». Критики давно отмечали, что ей осталось найти «своего Элиа Казан или своего Феллини»²². Встреча с Висконти, может быть, самый важный поворот в художественной биографии Жирардо после ухода из Комеди Франсез.

Танцовщица Гитель – ее вторая большая роль в театре. Она знает, что партнером будет Жан Маре, который заглядывал на репетиции спектакля Мейера в Комеди Франсез. Актриса вспоминала, что она еле держалась на ногах от волнения и слабости в связи с недавней болезнью. На первой встрече с актерами Висконти сначала вслух читает пьесу целиком – за обоих действующих лиц, а потом слушает, как читают Жирардо и Маре, прорабатывает общий тон, подсказывая нужные интонации. Первый разговор с режиссером напоминал

экзамен: «Эти черные глаза сковывают холодом, пронизывают насквозь, пригвозждают к месту...»²³. Однако он доволен результатами читки и приглашает актеров на репетиции, которые проходят в Театре Амбассадер, где состоится премьера первого парижского спектакля Л. Висконти.

1957–1959 годы – чрезвычайно плодотворный период в театральной карьере мастера, время активной работы на разных сценических площадках Европы: 5 опер, 8 драматических спектаклей. В сценографии спектакля «Двое на качелях» очевидно влияние поэтики фильма Висконти «Белые ночи» (1957). Образ Нью-Йорка создан с помощью прозрачного тюля: «Эти километры тюля почти с натуры копировали атмосферу павильона №5 студии Чинечитта, где проходили съемки “Белых ночей”»²⁴, – пишет Сюзанн Лиандра-Гиг. Известно, что картину упрекали за театральность: дождь,

снег, ветер, туман были сделаны с помощью света в павильоне. Оператор снимал сквозь ткань, создающую особые эффекты: например, туманную дымку, которой окутан весь город. Нью-Йорк в «Двое на качелях», как и Ливорно в «Белых ночах», изображен подчеркнуто условными средствами, словно отдален от зрителя. Это одновременно любой другой большой город, в призрачной и зыбкой атмосфере которого могла случиться подобная история. Городу-метафоре противостоит подробное бытовое пространство: тюлевый Нью-Йорк отодвинут к заднику сцены, очерчивая границы большого мира, а вблизи – на авансцене воссозданы квартиры Гитель и Джерри. Поражает контраст между эфемерным поэтическим дальним планом и реалистичными интерьерами, современными костюмами. Висконти был не только режиссером, но и художником спектакля, по словам Ж. Кокто, заставляя «декорации играть роль гимнастического снаряда, используемого для акробатического номера»²⁵.

Именно Жан Маре посоветовал итальянскому мэтру поставить пьесу «Двое на качелях» Уильяма Гибсона и вместе с продюсером Ларсом Шмидтом попросил Луизу де Вильморен сделать сценическую редакцию для Театра Амбассадер. Адаптация понравилась Висконти и вызвала одобрительную оценку коллег: Жан Кокто писал, что диалоги Гибсона и Луизы де Вильморен нуждаются в очень тщательной и точной режиссуре. Ясно, что в том виде, в каком эта пьеса существует в оригинале, она не могла быть поставлена во Франции. «Представьте, героиня Гибсона – маленькая неудачливая танцовщица с вульгарными манерами – одна из тех, с кем встречаются, но не делают предложение, – с подчеркнутым еврейским акцентом и жаргоном квартала Бронкс. Мы не могли дать ей акцент Марселя. Также нельзя было сделать из адвоката, бегущего из Штата Небраска в Нью-Йорк, месье, бросающего Париж ради Лиона и Брюсселя. В Европе мы по-другому воспринимаем

расстояния. Нам не хотелось обозначать также огромную социальную разницу между героями пьесы»²⁶, – рассказывает Луиза де Вильморен.

Во французском варианте пьесы сохранен сюжет У. Гибсона: мужчина покидает жену, которую еще любит, желая доказать себе и ей, что на что-то способен сам, без ее помощи. «Чтобы добиться этого, он не находит ничего лучшего, чем стать необходимым другой женщине, которую, впрочем, оставляет вскоре после того, как станет ей по-настоящему нужным»²⁷. Это описание автора одной из рецензий на спектакль Висконти, в котором звучит ирония французского критика в адрес американской драматургии. Он критикует даже не постановку, а сюжет, все остальное – декорации, режиссура, игра актеров – с его точки зрения, заслуживает одобрительной оценки. В этом обзоре Жан-Жак Готье, характеризуя героя Маре, точно определяет драму, которую играет Анни Жирардо: он «заставляет полюбить другую, но сам не любит ее достаточно, чтобы остаться с ней и ответить на ее любовь»²⁸. Интересно, что, анализируя игру актрисы, рецензент «Фигаро» оставляет скептический тон: «И все же, какая замечательная актриса – мадемуазель Анни Жирардо, и как восхитительно она оживляет этот памятник бесполезности <...> Всем своим видом она показывает, что играет свой персонаж изнутри, что она живет им и, наоборот, он живет в ней <...> Следить за накалом страстей на лице этой исключительной актрисы, видеть, как оно бледнеет, как твердеет кожа на щеках, как оно вытягивается или сжимается, словно белье при стирке, слышать ее крик, наблюдать за сосредоточенным, пристальным или таящимся взглядом – это присутствовать на уроке театра»²⁹.

Роль Гитель – одинокой девушки из бедного квартала Нью-Йорка, мечтающей открыть танцевальную студию и добиться успехов на сцене, слишком легко завязывающей знакомства, но думающей о других

больше, чем о себе, умеющей заботиться и не требовать ничего взамен, – пришлось ей в пору. Героиня Жирардо, обладая особым талантом сочувствия, помогает измениться человеку, которого она полюбила, но цена этого преобразования – ее одиночество: он уходит от нее и возвращается к жене, чтобы все исправить.

Реакция французской критики на постановку Висконти была неоднозначной: некоторые сочли ее монотонной и лишенной целостности, другие, напротив, писали об удивительной тишине, созданной режиссером, которая «прерывается только звонками телефона»³⁰. «Качели, телефон и два протагониста» – название одной рецензии, определяющее ключевую мизансцену и участников драмы. Действие в пьесе и спектакле строится как серия разговоров по телефону, перемежающихся свиданиями героев. Телефон – посредник: Джерри несколько раз звонит девушке, с которой познакомился накануне, потом Гитель пытается связаться с ним, не застает дома, беспокоится... Звонок телефона в спектакле как надежда на новую жизнь или возвращение старой. Его треск пререзает тишину как голос судьбы – зов из будущего или вмешательство прошлого. Телефон связывает героев, он же вторгается в их отношения: Гитель невольно становится свидетельницей телефонного разговора Джерри с женой и понимает, как глубоко он ее любит.

Одна из сцен спектакля, в которой телефон вмешивается в действие, – кульминационный момент пьесы, когда Джерри, собираясь покинуть Гитель, остается, узнав, что она серьезно больна. Героиня Жирардо в халате лежит на кровати, накрывшись с головой кожаной курткой. Джерри зовет ее, но она не обращает внимания. Вспыльчивый, жесткий герой Жана Маре – с крупными, будто высеченными из камня чертами лица, грозно сдвинутыми бровями, вызывающий в памяти образ Чудовища из фильма Кокто, ходит по комнате Гитель, как зверь по клетке. В тот момент, когда он уже

подходит к двери, девушка обращается к нему, – садится на кровати, накинув куртку на плечи, словно ей очень холодно. Джерри предлагает выслушать его, объясняет, что надежда найти работу в Нью-Йорке не оправдалась и ему остается только вернуться в штат Небраска, чтобы заниматься адвокатской практикой. В этот миг звонит телефон, и Джерри просит Гитель ответить, она отказывается, он настаивает – назревает ссора, но вдруг звонки прекращаются. Героиня говорит о своей любви – безответной, безнадежной. Во время этого монолога Джерри Жана Маре не отрывает взгляд от Гитель, страдает ей, подтверждает, что не может ничего изменить: лицо актера похоже на трагическую маску. И когда он произносит ответный монолог, даже вызывает удивление то, как это лицо может меняться – теплеть, становиться нежным. Рядом с ним героиня Жирардо – совсем девочка, хрупкая, миниатюрная, и плачет, жалуется она как-то по-девичьи, восклицая: «Почему?». Прозвище «*Pouiquoi?*» дал ей Висконти на репетициях, имея в виду не только эту реплику, но и ее бесконечные вопросы – страстное желание понять замысел режиссера, актерскую задачу, рисунок роли. В спектакле «Двое на качелях» актеры играют нервно, порывисто, но лицо Анни Жирардо – это лицо не героини, а обыкновенной женщины, глубоко страдающей, в нем столько жизни и динамики: надежда, испуг, горечь... «Жан Маре на сцене – это божество, его мощная атлетическая фигура нависает надо мной, кажется, ему ничего не стоит сломать меня пополам. Беда в том, что он не осознает своей силы...»³¹ Можно поспорить с критиком Ж.-Ж. Готье, утверждавшим, что герой Маре «не вызывает никакой симпатии», поскольку актеру досталась невыгодная роль. Но не вызывает сомнений различие стилей актерской игры Маре и Жирардо, тонко подмеченное в рецензии на спектакль: «Она выглядит опустошенной: она прожила эту историю. А он сияет: отлично сыграл»³².

В интервью Андре Моруа Анни Жирардо рассказывает о ловушке, в которую попала во время одного из представлений, невольно раскрыла секрет устройства декораций: «Декорация состоит из двух прозрачных комнат: комната Жанно [Жана Маре. – Н.Б.] и моя... Предполагается, что они находятся в разных кварталах Нью-Йорка, которые видны в глубине. Само собой, я не могу прямо на сцене пересечь пространство между нашими комнатами, это выглядело бы ненатурально... Поэтому декоратор расположил комнату Жанно на более высоком уровне, чем моя. Это ему позволило устроить туннель, по которому я проползаю в пижаме (поскольку я по сюжету отхожу ко сну), чтобы встретиться на том конце с костюмершей, которая передаст мне платье»³³. И вот однажды происходит курьезный случай: «...ползу я в моем туннеле, и вдруг обнаруживаю в ладонях ногу гигантского размера, мужскую ногу. Я издаю вопль. “Не бойтесь, – раздается хриплый голос, – это я. – Кто, Вы? – Дежурный пожарный...”. Вообразите себе, этот пожарный сделал открытие, что из туннеля виден зрительный зал. И я должна была в темноте взобраться на пожарного, чтобы не опоздать на выход»³⁴.

Премьера спектакля «Двое на качелях» состоялась 13 ноября 1958 года и началась с приема торжественных гостей – Ж. Кокто, И. Бергмана, Д. Делорм, С. Синьоре, В. Кортезе... Сбор зрителей и интервью с участниками спектакля снимает французское телевидение, которое готовит подробный репортаж. Самую высокую оценку актерской работе Анни Жирардо даст строгий критик «Монда» Робер Кам, сравнив ее с Габриэль Режан, великой французской актрисой второй половины XIX–начала XX века, соперницей Сары Бернар, отличающейся большей естественностью игры.

Спектакль Лукино Висконти, созданный на излете 50-х, подводит итоги первого десятилетия творческой биографии актрисы, вместившего учебу в Консерва-



тории, работу в Комеди Франсез, дебют в кино и опыт театрального сотрудничества с выдающимся итальянским режиссером. Может быть, это был самый насыщенный театральный период в ее судьбе – время трудных решений и больших надежд. Следующее десятилетие не предложит актрисе таких интересных сценических работ. А после 1966 года она, сыграв в спектакле «Одна в ночи»³⁵ и выступив в роли чтицы в опере «Персефона» в Ла Скала, на 8 лет уйдет со сцены. Кажется, что решение покинуть Дом Мольера поставил под угрозу ее театральную карьеру, и все же Анни Жирардо всегда ощущала себя актрисой школы Комеди Франсез. Поставленный в 1974 году в театре Монпарнас спектакль «Мадам Маргарита» сыграет особую роль в ее биографии: даст новое дыхание и вернет признание сцены. С начала 70-х в разных вариантах «Мадам Маргарита» будет возвращаться к публике примерно раз в десятилетие: в эту работу, сложившуюся из опыта ожиданий и разочарований, Анни Жирардо вложит всю неистраченную тоску по сцене, всю мощную и неизрасходованную энергию театральной актрисы.

- 1 Убедиться в этом получили возможность московские зрители, посетившие гастрольные спектакли Комеди Франсез весной 1954 года. В «Тартюфе» и в «Мещанине во дворянстве» тогда играли учителя Жирардо и ее будущие партнеры по сцене: Анри Роллан, Жак Шарон, Робер Ирш. Московские критики писали об «изумительном учителе фехтования – Анри Роллане, возбужденном воинской отвагой в масштабах, достаточных для сокрушения целой армии врага» (Бояджиев Г.Н. Три спектакля Комеди Франсез // Сообщения института истории искусств. М.: Театр, 1955. Т.6. С. 92) и изысканном учителе танцев в исполнении Жака Шарона в комедии-балете «Мещанин во дворянстве». «Гастроли Комеди Франсез в Москве и в Ленинграде оставили в нашей памяти яркие воспоминания», – писал Г.Н. Бояджиев, подчеркивая, что в этих спектаклях театр сохраняет национальную фарсовую традицию. В анализе «Тартюфа» он выделял игру старейшины труппы Жана Ионеля в заглавной роли и своеобразную трактовку Дорины, которую играла Беатрис Бретти. Школу Комеди Франсез и работы ее самых талантливых учеников, к которым, безусловно, принадлежит и Анни Жирардо, точно описывает характеристика, данная Г.Н. Бояджиевым Жаку Ионелю: «Лаконизм и завершенность внешней отделки при обостренном внутреннем драматизме исполнения» (Там же. С. 101).
- 2 Жирардо А. Уйти, вернуться. Сила страстей: Мемуары / Пер. с фр. М.: Free Fly, 2005. С. 14.
- 3 Grossmann Agnès. Annie Girardot. Le tourbillon de la vie. 2010. P. 41.
- 4 Qui est Annie Girardot aujourd'hui? Par André Maurois de l'academie francaise // Elle, 1959, 16 fevrier, № 686.
- 5 <http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=272>
- 6 Хотя во многих источниках эта работа указана в ее театрографии.
- 7 «Combat». 20 mars, 1956.
- 8 Там же.
- 9 Жирардо А. Уйти, вернуться. Сила страстей.: Мемуары. С. 18.
- 10 Там же.
- 11 Paris-Press. 1956, 24 mars.
- 12 Цит по: Grossmann Agnès. Annie Girardot. Le tourbillon de la vie. 2010. P. 47.
- 13 Annie Girardot: «La machine à écrire». Interview de Jean-Marie Fitere.
- 14 Armelle Heliot. La belle carrière d' Annie Girardot sur les planches // Figaro. 2011, 28 février.
- 15 La Croix. 1957, 22 février.
- 16 Gwenaelle le Gras. Annie Girardot de la Comédie-Française au film policier des années 50, ou le brouillage des stéréotype du genre // Studies in French Cinema, numéro spécial dixième anniversaire de la revue, vol 10, n°3, pp.235–250. http://gwenaelle-le-gras.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/sfc_2010.pdf
- 17 Там же.
- 18 Там же.
- 19 Там же.
- 20 Цит. по: Qui est Annie Girardot aujourd'hui? Par André Maurois de l'academie francaise // Elle. 1959, 16 fevrier, № 686.
- 21 «Annie Girardot quitte la Comédie Française». L'Aurore. 1957, 14 novembre.
- 22 Ives Salgues. Cloître Saint-Antoine.
- 23 Жирардо А. Уйти, вернуться. Сила страстей: Мемуары. С. 27.
- 24 <http://www.universalis.fr/encyclopedie/luchino-visconti/3-copier-le-vrai-c-est-peut-etre-une-bonne-chose-mais-inventer-le-vrai-c-est-mieux-c-est-beaucoup-mieux-verdi/>
- 25 «Salut amical à Visconti» de Cocteau, dans le programme d'une pièce de William Gibson, Deux sur la balançoire <http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=629>
- 26 Louise de Vilmorin: le goût du difficulté. Arts. 1958, 23/30 decembre.
- 27 Jean-Jacques Gautier. Deux sur la balançoire de William Gibson, adapté par L. de Vilmorin. Le Figaro. 1958, 17 novembre.
- 28 Там же.
- 29 Там же.
- 30 Le Figaro. 1958, 25/26 octobre.
- 31 Жирардо А. Уйти, вернуться. Сила страстей: Мемуары. С. 28.
- 32 Цит по: Жирардо А. Уйти, вернуться...
- 33 «Elle». 1959, 16 fevrier, № 686.
- 34 Там же.
- 35 «Одна в ночи» – пьеса Фредерика Кнотта, которая была поставлена в театре Эдуарда VII в 1966 с участием Анни Жирардо. Пьеса станет основой сценария одноименного фильма Теренса Янга (1967), в котором сыграла Одри Хепберн.

ПИСЬМА Е.Б. ВАХТАНГОВА Н.Г. БРУГГЕР (1915)

ПУБЛИКАЦИЯ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И КОММЕНТАРИИ В.В. ИВАНОВА

Листая в Рукописном отделе Российской национальной библиотеки пожелтевший справочник, я натолкнулся на упоминание двух писем Е.Б. Вахтангова Н.Г. Бруггер (1915). К радости находки примешивалась и горечь. Не так давно мы с коллегами выпустили двухтомник «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства» (М.: Индрик, 2011) и тешили себя надеждой, что собрали в нем практически все документы, написанные Вахтанговым. Такой афронт.

Однако в справочнике архивные ссылки приводились фантастические, ничему не соответствующие. В картотеке эти письма и вовсе не были отражены. Спасение пришло в лице сотрудницы Рукописного отдела Марины Юрьевны Любимовой, которая сумела разрешить задачу, и на стол ко мне легла тонкая папка с письмом и почтовой открыткой Вахтангова.

Несколько слов об адресате. Петербурженка Наталья Георгиевна Бруггер (1896–1982) была родом из обрусевших немцев. Закончила гимназию М.Н. Стоюниной в 1914 году и поступила в московскую «Школу трех Николаев», названную так в честь учредителей (Н.О. Массалитинов, Н.Г. Александров, Н.А. Подгорный). В ней преподавали актеры и режиссеры Художественного театра. Хотя она и называлась «школа», но неформальный статус был несколько выше – «гимназия». В 1916 году за неимением средств и по обстоятельствам военного времени она была закрыта. Из письма К.С. Станиславского



Е. Вахтангов. 1914

осени 1915 года видно, что боялись «и того, что немцы придут в Петроград, и того, что они пойдут на Москву, <...> и того, что вспыхнет революционное движение»¹, обдумывалась возможность эвакуации. На этом фоне возникновение Второй студии из обломков «Школы трех Николаев» кажется рождественской сказкой. Но во Второй студии Бруггер успела побыть недолго. Уже весной 1917 года вернулась в Петроград и поступила в труппу Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, где оставалась до 1920 года. В мае 1917 года она вышла замуж и весной 1918 года родила ребенка². В 1921 году жила в Петрозаводске, играла в местном театре драмы,

после возвращения принимала участие в спектаклях Театра Новой драмы, Красного театра и др. Выступала режиссером самостоятельных коллективов, писала для них пьесы³. В конце 1920-х, параллельно с театральной работой, служила секретарем редакции журналов «Новый Робинзон» и «Воробей» (при С.Я. Маршаке). С 1930 г. перешла целиком на чтецкую работу – творческую и педагогическую. В 1941 году ушла добровольцем на фронт, после войны работала педагогом художественного слова.

Весной 1915 года состоялись последние предреволюционные гастроли Художественного театра в Петрограде. Под их крылом произошло первое появление Студии в Петрограде. Спектакли открылись 4 мая 1915 года в помещении театра на Литейном «Сверчком на печи» по Ч. Диккенсу (режиссер Б.М. Сушкевич). Были показаны также «Гибель «Надежды»» Г. Гейерманса и «Калики перехожие» В.М. Волькенштейна (режиссер обоих Р.В. Болеславский). Вахтанговский спектакль «Праздник мира» Г. Гауптмана не только не вошел в гастрольную афишу, но вообще был снят с репертуара, как и практически все пьесы немецких авторов. В Петрограде чаще всего показывался «Сверчок на печи», где Вахтангов играл роль Текльтона. «Обозрение театров» сообщает, что «в виду успеха спектаклей Студии Московского Художественного театра, предполагается продолжить спектакли после 27 мая до 2-го июня»⁴.

Из письма Вахтангова многое вычитывается. Прежде всего, вопрос Бруггер «оставаться или уходить». Судя по всему, что-то в «Школе трех Николаев» вызывало чувство неудовлетворенности, заставлявшее ставить вопрос решительно. Прямого ответа Вахтангов не дает («ничего посоветовать не могу»), но построение письма подталкивает к определенному выводу. Вахтангов упоминает как новость, что «молодежь школы Халютиной хорошо приняла мое предложение, и мы простились до осени». Вахтангов строит далеко идущие

планы, которые должны склонить девушку в пользу халютинских курсов. Но бодрый тон Вахтангова не убедил. По письмам своей подруги Е.Н. Михайловой Бруггер знала, что дела у «халютинцев» сильно не ладились⁵. Уже в ближайшем будущем перестали существовать и та, и другая школа: халютинская в сентябре 1915 года, а «Школа трех Николаев» весной 1916 года.

Вопрос «оставаться или уходить» Вахтангов переводит в другой, педагогический, план и пытается убедить корреспондентку в том, что главное – творческий процесс («горение»), а не результат, в котором видится «выгода», источник «внешнего благополучия». Эти принципы Вахтангов извлек из уроков Станиславского и оформил со свойственным ему романтическим максимализмом, словно предвосхищая на театральный лад пастернаковское «поражение от победы ты сам не должен отличать». Но в максимализме крылась и опасность. Мансуровская студия во многом погибла потому, что для Вахтангова результат (спектакль) слишком долго оставался второстепенным обстоятельством. Тогда как крепнущие актерские дарования Ю.А. Завадского, Г.В. Серова, Л.А. Волкова и других требовали более широкого творчества, выходящего за педагогические рамки. Да и Станиславский предпочтением процесса нередко доводил Художественный театр до паники.

Письма Е.Б. Вахтангова публикуются по оригиналам, хранящимся в Рукописном отделе Российской национальной библиотеки (Ф. 1501. Ед. хр. 28).

1

На бланке: «Московский Художественный театр»

14 апреля 1915 г.

Петроград

Благодарю Вас за память, добрая Наталия Георгиевна. Благодарю и за Ваше милое приглашение.

В школе я в течение нескольких уроков составил план работы.

Буду заниматься с II и III курсами.

На II [курсе] буду ставить пьесу.

Работать будем года 1 ½ и ко 2-й половине 3-го курса сыграем ее.

Что дальше, не знаю.

Виделся с Н.О. Массалитиновым⁶.

Он сказал: «школу я закрываю».

Но сегодня я слышал что-то, что какая-то группа хочет продолжать ведение дела.

Но это так, одним краем уха.

Скорее догадался, чем слышал.

Молодежь школы Халютиной охотно приняла мое предложение, и мы хорошо простились до осени⁷.

Относительно курса Ваших действий ничего посоветовать не могу, потому что не знаю, что лучше: оставаться или уходить.

Везде можно одинаково плохо или хорошо работать.

Самое важное в каждой работе, это процесс ее, и счастлив тот, кто умеет найти наслаждение во время работы, удачной или неудачной – все равно.

||| Не ставьте себе практических целей, иначе вы не научитесь главному: не будете любить работу, а то, что эта работа дает в смысле внешнего благополучия.

А искусство надо любить за то, что оно искусство, а не за то, что занятие им дает ту или иную выгоду.

Говорю это потому, что Вы молодая и хорошая. Молодость – это самое ценное. Она пропадет, и душа станет старой в тот момент, когда Вы станете на путь, на который становятся многие и в школах, и в театрах.

Станиславский велик только тем, что он любит работу не для того, чтобы основать театр, а потому, что приятно и дорого гореть в работе.

И все его товарищи любили, а из этого вырос театр.

Он не мог не вырасти.

Это неизбежное следствие.

Так и Вам хочется сказать, молодой и начинающей: любите работать ради мук и радостей достижений в этой работе. Тогда само собой придет неизбежное следствие – практический результат. (Иногда даже помимо Вашей воли.)

Говорю это только потому, что заметил колебание в Вас. Только потому, что понял, что Вы еще не знаете, что главное.

И если Вы достигнете чего-нибудь, даже помимо всякой школы, если Вы хоть чуть развернете талант, если он у Вас есть, неужели Вы думаете, что Студия или наш театр не встретит Вас радостно, неужели он спросит, какую школу Вы окончили.

Вот почему я ничего не могу посоветовать Вам.

Единственное, что могу сказать: петербургские школы не знают путей к сценической правде, той правде, в атмосфере которой воспитывает молодежь наш прекрасный театр.

■ *Наследие.
Документы и свидетельства*

Вот, не думал, что буду так много писать. Выбросите все, что не принимает сердце Ваше: я случайно заговорил на эту тему.

Кланяйтесь Вашей маме⁸ и поблагодарите от меня.

Если Вам не будет скучно, то я с удовольствием поговорю с Вами, как знаю и чувствую.

В Петрограде начнут продажу [билетов] в Литейном или на этих днях, или 23-го.

Не прозевайте.

Позвоните г-же Копельман (супруга редактора «Шиповника»)⁹, она Вам точно скажет.

Сошлитесь на меня.

Всего Вам доброго.

Готовый к услугам

Е. Вахтангов

2

[Почтовая открытка]

Стрельна, Балт. ж.д.

Дача фон-Дервиз¹⁰

Бруггер Н.Г.

19 мая 1915 г.

Петроград

Еще раз благодарю Вас, Наталия Георгиевна, за приглашение. Вас и Вашу маму. Я не мог зайти к Вам потому, что все эти дни – целых две недели, – пролежал. Очень плохо себя чувствовал, а по вечерам нужно было играть. И простудился, и утомлен очень, и не переношу Петрограда. Так целые дни лежал.

Приехать к Вам не удастся, – я очень тяжел на подъем: у меня здесь сестра¹¹ и тетка¹² – и к ним я никак не попаду. Адреса своего не даю в театре потому, что тогда целый день уходит на прием – приходят самые невероятные господа. У меня поговорить будет неудобно: да я и не знаю, в какие часы меня можно застать наверняка. Предлагаю вам зайти за кулисы (Вас проведут распорядители) в дни «Сверчков». В любое время. Если я на сцене, Вы немножко подождете, правда. Еще раз очень благодарю и за память, и за приглашение. Кланяйтесь почтительно Вашей маме.

Е. Вахтангов



Е. Вахтангов – Текльтон. «Сверчок на печи»

- 1 К.С. Станиславский – К.К. Алексеевой. [Сентябрь–октябрь 1915 г., Москва] // *Станиславский К.С. Собр. соч.*: В 9 т. М.: Искусство, 1998. Т. 8. С. 421.
- 2 Бруггер вышла замуж за режиссера, экскурсовода, позже кавказоведа (археолога и этнографа) Бориса Евгеньевича Дегена-Ковалевского (1894–1941). Сын – Глеб Борисович Деген (1918–1982) стал поэтом. Первый брак распался вскоре после рождения ребенка. В 1923 г. Бруггер снова вышла замуж за писателя Сергея Александровича Семенова (1893–1942), автора романа «Наталья Тарпова», поставленного А.Я. Таировым в Камерном театре (1929). В 16 лет Глеб взял отчество и фамилию отца. Г.С. Семенов много лет руководил объединением молодых поэтов, у него учились А.С. Кушнер, Г.Я. Горбовский, В.А. Соснора и многие другие ленинградские поэты.
- 3 «За книгу! Пьеса. – Три библиотеки. Живые картины» (Киев, 1922); «Вечер памяти Ленина в избе-читальне» (М.; Л., 1926. Некоторые из них были подписаны ее сценическим псевдонимом Н. Вологова); «Октябрь в избе-читальне» (Л., 1926), «Деревенская любовь: Представление в частушках» (М.; Л., 1926), «Женщина на фронтах пятилетки: Литературно-художественный сборник» (Л.; М., 1932).
- 4 Хроника // *Обозрение театров*. Пг., 1915. № 2757–2758. 17–18 мая. С. 8.
- 5 См.: Е.Н. Михайлова – Н.Г. Семеновой (Вологовой) [Зима–весна 1915 г.] // *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства*: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 85–87.
- 6 Массалитинов Николай Осипович (1880–1961) – актер, режиссер, педагог. В 1907 г. окончил школу Малого театра (педагог А.А. Федотов). Присутствовавшие на выпускном спектакле училища К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко пригласили его в МХТ. Руководил совместно с Н.Г. Александровым и Н.А. Подгорным частной школой драматического искусства («Школа трех Николаев»). Участник «Качаловской группы», затем Пражской группы. После 1925 г. работал в болгарском театре.
- 7 Планам Вахтангова не суждено было сбыться. Несмотря на то что Курсы драмы Халютиной в августе 1915 г. сообщили о новом наборе учащихся, в сентябре было объявлено о закрытии школы. Свой класс Вахтангов принял в Мансуровскую студию.
- 8 Бруггер (урожд. Раутенберг) Евгения Васильевна (Вильгельмовна) (?–1946) – пианистка, концертмейстер, учительница игры на фортепиано и пения.

9 Беклемишева Вера Евгеньевна (в замуж. Копельман, 1881–1944), литературный секретарь издательства «Шиповник», писательница, переводчица. Жена Соломона Юльевича Копельмана (1880–1944), издателя и редактора, совладельца издательства «Шиповник» (1906–1922). Можно предположить, что издательство «Шиповник» занималось распространением билетов на спектакли Художественного театра в Петрограде.

10 Дача фон-Дервиз – школьная дача в Стрельне для 75 беднейших учениц петербургской гимназии. Была организована В.Н. фон Дервиз, известной петербургской благотворительницей. Возможно, мать Н.Г. Бруггер жила на этой даче в качестве преподавателя музыки и пения.

11 Вахтангова (Козловская-Вахтангова) Софья Богратионовна (?–1923), учительница, участвовала в революционном движении. В 1908 г. вышла замуж за крупного деятеля РСДРП М.Ю. Козловского. После революции была сотрудницей Полевого штаба Реввоенсовета республики, затем МЧК и ВЧК-ГПУ.

12 Калатозова (урожд. Вахтангова) Домна Сергеевна – сестра отца Е.Б. Вахтангова.



Е. Вахтангов. 1915

СТИЛИЗАЦИЯ МИХОЭЛСА?

ПУБЛИКАЦИЯ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И КОММЕНТАРИИ В.В. ИВАНОВА

Эпистолярное наследие С.М. Михоэлса чрезвычайно скудно. Достаточно сказать, что в трех изданиях его творческого наследия оно вообще не представлено. Что не может не озадачивать, если учесть широкий круг его театрального, культурного и социального общения. В фонде артиста, хранящемся в РГАЛИ (Ф. 2693), в разделе «Письма Михоэлса» содержатся всего лишь несколько позиций, среди которых выделяются только два десятка писем А.П. Потоцкой-Михоэлс (1934–1945). Понятно, что письма Михоэлса следует искать в фондах тех, кому он их адресовал. Но и эти поиски привели к ограниченным результатам. Так, в фонде С.Э. Радлова (РО РНБ. Ф. Оп. 1. Ед. хр. 446) были обнаружены письма Михоэлса, связанные в основном с драматически складывавшейся работой над «Королем Лиром»¹.

Письмо Михоэлса было обнаружено не вполне привычным для историка образом. Сканы первой и последней страницы были выставлены на сайте аукционного дома «Литфонд» в порядке рекламы. Благодаря главе дома С.Л. Бурмистрову мне удалось связаться с владельцем подлинника, М.А. Ворониным, директором антикварного магазина «Старый альбом», любезно разрешившего эту публикацию.

Письмо С.М. Михоэлса поразительно, прежде всего, сочетанием пророческой проницательности и политической бесшабашности. На следующий день после убийства С.М. Кирова Михоэлс без колебаний предсказывает массовые «зачистки», которые впоследствии назовут «Большим террором». Поражает и то, что письмо он отправляет адресату, отбывающему срок в Висшерлаге. Призывая конфидента покончить



С. Михоэлс

с «хохмами» и «анекдотами», сам Михоэлс ведет себя с обескураживающей беспечностью и в конце письма пририсовывает железнодорожный состав «Столыпинский экспресс» с надписью «И.С.», т. е. «Иосиф Сталин». Рисунок содержит и пожелание скорейшего освобождения Боруху, отбывавшему наказание за «длинный язык».

Скорее всего, Михоэлс не собирался отправлять письмо по почте, где оно неизбежно подверглось бы перлюстрации, и рассчитывал переправить с оказией. Возможно, с помощью упомянутого Ивана Ювачева, народовольца-шлиссельбуржца, сохранившего «политкаторжные» связи.

Тогда еще Михоэлс, вероятно, не знал, что Вишерлаг был закрыт уже летом 1934 года и местонахождение адресата изменилось.

Возможно, по этой причине письмо не было доставлено.

Знаменательно упоминание о том, что Сталин вкупе с Кировым и другими чинами был на спектаклях ГОСЕТа. Документальных тому подтверждений обнаружить не удалось, но что касается Сталина выглядит правдоподобно. Так Сталин, когда в начале 1920-х годов ему пришлось решать судьбу другого еврейского театра – «Габима», отправился на спектакль.

Примечательны и очерчиваемый круг ленинградского общения, и характеристики некоторых выдающихся современников.

Письмо передает атмосферу «зла, которым полон воздух» в пору репетиций «Короля Лира». Премьера состоялась через два с небольшим месяца (10 февраля 1935 г.).

С осторожностью можно предположить, что адресатом мог быть Борис Зиновьевич Райский (1898–?), который руководил Драматическим театром в Березниках (1936–1940). Письмо написано на следующий день после убийства Кирова и включено в контекст ленинградских встреч Михоэлса. Естественно предположить, что и отправлено оно из Ленинграда. А значит, в ночь убийства Кирова Михоэлс находился в городе на Неве.

Правда, дочь Михоэлса, Наталья Соломоновна, в своей книге описывает, как в ночь убийства Кирова артист был жестоко избит в Москве, когда шел по пустынным улицам, вслух репетируя монолог короля Лира². Но надо признать, что воспоминания далеко не всегда могут служить надежным источником для исследователя. Память мемуариста подчас прихотливо суммирует события.

Нестыковкой является и упоминание о ленинградских гастрольях ГОСЕТа. В прессе никаких сообщений по поводу гастролей ГОСЕТа в Ленинграде в декабре 1934 года, включая традиционные анонсы, обнаружить

не удалось. В Ленинграде ГОСЕТ выступал, только это было уже в мае–июне 1935 года.

С другой стороны, письмо к нынешнему владельцу поступило со стороны потомков И.П. Ювачева, которого упоминает Михоэлс. Что может служить в пользу предположения о том, что именно с Ювачевым Михоэлс пытался переправить письмо. На многие вопросы могли бы ответить обстоятельные дневники И.П. Ювачева, десятилетний проект издания которых возглавляет Н.М. Кавин. Но одна из лакун дневников приходится именно на наш период (1934–1936). Н.М. Кавин в электронном письме публикатору от 16 декабря 2016 года сообщает: «Но нигде, ни в дневниках, ни в письмах, ни в его литературных произведениях и очерках фамилия Михоэлса ни разу мне не встречалась». Никогда прежде мне не приходилось публиковать документы, чья подлинность вызывала бы столько вопросов. Да, и почерк в этом письме вызывает сомнение. Но несомненно то, что документ передает харизму Михоэлса, ритм и энергию его речи, твердость его формулировок.



С. Михоэлс в роли Короля Лира

Письмо С.М. Михоэlsa (?)

2.12.34

Дорогой Борух!

Только что сообщили, что в Смольном убит Киров³. Ужасно, непостижимо, бессмысленно. Я с ним не встречался, но он со мной наверняка. [Видел] меня два раза на спектаклях со Сталиным⁴, [нрзб.] [Углановым⁵], Кржижановским⁶.

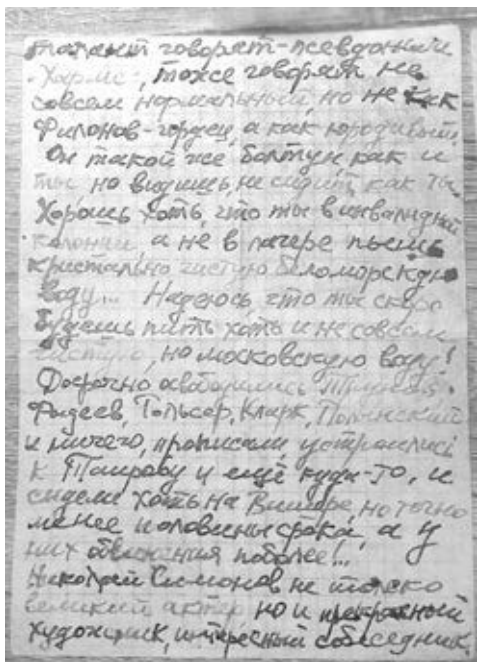
Убийцу арестовали, но наверняка ГПУ будет теперь арестовывать сообщников, коих обнаружится в Ленинграде великое множество. Коих не расстреляют, – отправят в те же места, где ты по своей глупости обитаешь. Теперь ты не будешь страдать от отсутствия интеллигентской среды...

Умоляю тебя, Борух, знаю, что ты любишь вечные хохмы, твою местечковую еврейскость ничто не выбьет. Наглядным примером служит твое заключение. Поверь, что теперь начнутся такие зачистки врагов, что все содрогнется!.. Завяжи морским узлом свой длинный язык, забудь слово «анекдот» и т.п. Тогда увидев, что ты безобидный еврейский поц, тебя досрочно освободят без всяких «минусов»⁷.



Гастроли в Ленинграде до 14-го, но теперь не знаю, отменят спектакли или нет, но не думаю, т.к. у нас нет комедийных вещей. Был у художника Филонова, картины изломанные, без благородной любви к людям, природе. Сам он считает себя, очевидно, гением типа Ван Гога, живет в нищете, ничего не продает. ГОРДЫНЯ или безумие!⁸ Встречался с Евг. Шварцем⁹, Ник. Симоновым¹⁰, Маршаком¹¹, Тыняновым¹², Ольгой Форш¹³, Изей Успенским, Вагановой¹⁴, Верой Голубевой, Введенским¹⁵, с Ваней Ювачевым¹⁶, с коим твой дед звенел кандалами. У его сына Данила большой талант, говорят псевдоним «Хармс»¹⁷, тоже говорят не совсем нормальный, но не как Филонов-гордец, а как юродивый. Хорошо, что хоть ты в инвалидной колонии; а не в лагере пьешь кристально чистую беломорскую воду...¹⁸ Надеюсь, что ты скоро будешь пить хоть и не совсем чистую, но московскую воду!

Досрочно освободились Трунов, Фадеев¹⁹, Гольсер²⁰, Кларк, Полинский²¹, и ничего, прописали, устроились к Таирову и еще





куда-то, и сидели хоть на Вишере²², но точно менее половины срока, а у них обвинения поболее! Ник. Симонов не только великий актер, но и прекрасный художник, интересный собеседник²³. Только ушел Иван Ювачев, ну я и заканчиваю письмо. Надеюсь на скорую встречу.

Твой Соломон Михалс

1 См.: «Мне было завидно, что люди могут смеяться». Письма С.М. Михалса и С.Э. Радлова (1929–1934) / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 506–532.

2 См.: *Вовси-Михалс Н.С. Мой отец Соломон Михалс*. М.: Возвращение, 1997.

3 Киров (Костриков) Сергей Миронович (1886–1934) – революционер, советский государственный и политический деятель. Убит в результате покушения 1 декабря 1934 г. Убийство Кирова послужило началом массовых репрессий, известных как «Большой террор».

4 «Видел меня два раза на спектаклях со Сталиным...» – Посещения Сталиным спектаклей ГОСЕТа не нашло документальных подтверждений. Возможно, они связаны с теми

эпизодами, когда Сталину приходилось решать жизненно важные для театра вопросы. В 1922 г. благодаря вмешательству Сталина, народного комиссара по делам национальностей, ГОСЕКТу было возвращено государственное финансирование. В 1928 г. на заседании секретариата ЦК ВКП (б) рассматривался вопрос о европейских гастрольях ГОСЕТа, которые были разрешены, несмотря на протесты ОГПУ. Труднее предположить, что и когда привело Кирова на спектакли ГОСЕТ в компании со Сталиным и другими. С 1921 по 1926 г. Киров – первый секретарь компартии Азербайджана. С января 1926 г. – первый секретарь Ленинградского обкома партии. По свидетельствам современников, в Москве бывал редко. Правда, в том же году ГОСЕТ оказался на гастролях в Ленинграде (19 августа – 13 сентября), но Сталина в это время в Ленинграде не было. Тем не менее, биограф отмечает устойчивый зрительский интерес Кирова к театру, что делает сообщение правдоподобным (см.: Кирилина А. *Неизвестный Киров*. СПб.: Издательский Дом «Нева», М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

5 Угланов Николай Александрович (1886–1937) – советский государственный и партийный деятель.

6 Кржижановский Глеб Максимилианович (1872–1959) – деятель революционного движения в России, советский государственный и партийный деятель; ученый-энергетик, академик и вице-президент АН СССР. Член ЦИК СССР 1–7 созывов, член ЦК ВКП(б) (1903–1905, 1924–1939). Первый председатель Госплана (1921–1923; 1925–1930). Именно с последней должностью, возможно, был связан его поход в ГОСЕТ.

7 «...освободят без всяких «минусов»» – «Минус» – форма поражения в правах в сталинском судопроизводстве, включающая запрет на проживание в крупных городах после освобождения из мест заключения: «минус 12» (столицы республик), «минус 32» (губернские города) и т.д.

8 «Был у художника Филонова <...> Гордыня или безумие!» – Филонов Павел Николаевич (1883–1941) – художник, поэт, один из лидеров русского авангарда; основатель, теоретик, практик и учитель аналитического искусства – уникального реформирующего направления живописи и графики первой половины XX века. В 1930-е гг. Филонов не выполнял заказных работ, преподавал бесплатно; получал изредка пенсию как «научный работник 3-го разряда». Мастер голодал, экономил на чае и картошке, питаясь лепешками, но не забывая о щепотке махорки. Умер в блокадном Ленинграде. Жесткие слова о «Филонове-гордеце» вызваны, возможно, не столько эстетическим неприятием

модернизма, ведь Михоэлс прошел «закалку» в работе с М.З. Шагалом, Н.И. Альтманом, Р.Р. Фальком, сколько в некотором смысле ревностью. Актер (в отличие от художника) не может быть затворником и отшельником. Его творческий акт публичен, а театр как институт тесно связан с обществом и государством. Впрочем, исключать эстетическое неприятие тоже нельзя. Ведь Михоэлс был участником поворота к «новому реализму» 1930-х гг.

9 Шварц Евгений Львович (1896–1958) – прозаик, драматург. После окончания гимназии поступил на юридический факультет Московского университета (1914–1916). В студенческие годы продолжает, как и в гимназии, увлекаться театром и сочинять шуточные стихи. Однако события, происходящие в стране, заставляют будущего писателя изменить свои планы. Он уезжает в Ростов-на-Дону и устраивается в Театральную мастерскую (1917–1921). В 1921 г. вместе с труппой переезжает в Петроград и расстается со сценой. В это время он сближается с литературной группой «Серрапионовы братья», в которую входили Вс. Иванов, Зощенко, В. Каверин и др. В 1924 г. возвращается в Ленинград и становится постоянным сотрудником детского отдела Госиздата, автором журналов для детей «Еж» и «Чиж». В 1929–1930 гг. пишет первые пьесы для Ленинградского ТЮЗа: «Ундервуд», «Клад». В 1934 г. была написана пьеса «Голый король», в 1937 – «Красная шапочка», затем – «Снежная королева», «Тень» наверное, лучше везде указать годы, по логике просится. Большую роль в драматургическом творчестве Шварца играло тесное сотрудничество с театром Комедии и его руководителем Н.П. Акимовым.

10 Симонов Николай Константинович (1901–1973) – актер театра и кино, театральный режиссер. С 1924 г. и до конца жизни (с перерывом) работал в труппе Академического театра драмы им. А.С. Пушкина (б. Александринского).

11 Маршак Самуил Яковлевич (1887–1964) – поэт, драматург, переводчик, литературный критик, сценарист. Автор популярных детских книг. Печататься начал в 1907 г., опубликовав сборник «Сиониды», посвященный еврейской тематике; одно из стихотворений было написано на смерть Теодора Герцля. Тогда же он перевел несколько стихотворений Хаима Нахмана Бялика с идиша и иврита. В 1911 г. в качестве корреспондента петербургской «Всеобщей газеты» и «Синего журнала» совершил поездку в страны Восточного Средиземноморья – Турцию, Грецию, Сирию и Палестину. Некоторое время жил в Иерусалиме. В 1922 г. переезжает в Петроград, руководил студией детских писателей в Институте дошкольного

образования Наркомпроса, организовал (1923) детский журнал «Воробей» (в 1924–1925 гг. – «Новый Робинзон»), где в числе прочих печатался Б.С. Житков, В.В. Бианки, Е.Л. Шварц. На протяжении нескольких лет Маршак также руководил Ленинградской редакцией Детгиза, Ленгосиздата, издательства «Молодая гвардия». В 1937 г. созданный Маршаком детское издательство в Ленинграде было разгромлено. Лучшие его участники в разное время были репрессированы: Н.М. Олейников (1937), Т.Г. Габбе (1937), Н.А. Заболоцкий (1938), А.И. Введенский (1941), Д. Хармс (1942).

С Михоэлсом Маршак связывала долгая дружба, а позже и работа в Еврейском антифашистском комитете. После убийства артиста написал стихотворение «Памяти Михоэlsa» (1948).
12 Тьянянов (Насонович) Юрий Николаевич (1894–1943) – писатель, поэт, драматург, сценарист, переводчик, литературовед и критик. Участник ОПОЯЗа (с 1918), где наряду с В.В. Шкловским, Б.М. Эйхенбаумом и др. вносит свой вклад в создание научного литературоведения («формального метода» в литературоведении). В 1921–1930 гг. – профессор Института истории искусств. В те же годы он начинает писать профессиональную прозу. Как свидетельство того, что Тьянянов был хорошо знаком с Михоэлсом, можно рассмотреть запись от 22 декабря 1932 г. в дневнике К.И. Чуковского: «Тьянянов <...> сидел у нас до поздней ночи и показывал нам разные эпизоды из жизни знаменитого еврейского актера Михоэlsa...» (Чуковский К.И. Дневник: В 3 т. М.: ПРОЗАИК, 2011. Т. 2. С. 497).

13 Форш (урожд. Комарова) Ольга Дмитриевна (1873–1961) – писательница. Печаталась с 1907 г. Известна в основном как автор исторических романов, рисующих революционно-демократическую борьбу в России на примерах выдающихся личностей. В романах «Сумасшедший корабль» (1930) и «Ворон» («Символисты», 1933) писательница рисует жизнь петроградской художественной интеллигенции в начале XX века и в первые пореволюционные годы, создает портреты современников (Максим Горький, А.А. Блок, Ф.К. Сологуб и др.).

14 Ваганова Агриппина Яковлевна (1879–1951) – прима Мариинского театра, балетмейстер и педагог, автор книги «Основы классического танца» (1934), ставшей основополагающей для русской балетной школы XX века. Художественный руководитель балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова (1931–1937).

15 Введенский Александр Иванович (1904–1941) – поэт и драматург из объединения ОБЭРИУ. Вместе с Д. Хармсом принимал участие в деятельности авангардной литературно-

театральной группы, которая в конце 1927 г. утвердилась под названием «ОБЭРИУ» – Объединение Реального Искусства. В конце 1931 г. был арестован вместе с другими обэриутами и выслан в 1932 г. в Курск, затем жил в Вологде, в Борисоглебске. После в Ленинграде (1934) становится членом Союза писателей. 27 сентября 1941 года Введенский был арестован по обвинению в контрреволюционной агитации. По одной из последних версий, в связи с подходом немецких войск к Харькову был этапирован в эшелоне в Казань, но в пути 19 декабря 1941 г. скончался от плеврита.

16 Ювачев Иван Павлович (псевдоним Миролюбов; 1860–1940) – революционер-народоволец. На «Процессе 14» (1884) был приговорен к смертной казни через повешение, которая была заменена вечной каторгой, затем смягченной до 15 лет. В корне пересмотрел свои взгляды и стал духовным писателем. Был знаком с А.П. Чеховым, Л.Н. Толстым, М.А. Волошиным и Н.А. Морозовым. В 1926 г. вышел на пенсию и посвятил себя изучению иконографии Богородицы.

17 Хармс (Ювачев) Даниил Иванович (1905–1942) – писатель и поэт. Сын И.П. Ювачева. В 1924–1926 годах Хармс начинает участвовать в литературной жизни Ленинграда: выступает с чтением своих и чужих стихов в различных залах, вступает в «Орден заумников DSO». С 1926 г. Хармс активно пытается объединить силы «левых» писателей и художников Ленинграда. В 1926–1927 гг. организует несколько литературных объединений («Левый фланг», «Академия левых классиков»). Осенью 1927 г. группа писателей во главе с Хармсом получает окончательное название – ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»). В конце 1927 г. Маршак привлекает членов ОБЭРИУ к работе в детской литературе. С конца 1920-х по конец 1930-х годов Хармс активно сотрудничал с детскими журналами «Еж», «Чиж», «Сверчок», «Октябрята», где публиковались его стихи, рассказы, подписи к рисункам, шуточные рекламы и головоломки.

В декабре 1931 г. Хармс, Введенский, Бахтерев были арестованы по обвинению в участии в «антисоветской группе писателей», причём поводом для ареста стала их работа в детской литературе, а не шумные этапированные выступления обэриутов. Хармс был приговорен коллегией ОГПУ к трем годам исправительных лагерей 21 марта 1932. В итоге 23 мая 1932 года приговор был заменен высылкой («минус 12»), и поэт отправился в Курск.

После возвращения из ссылки в жизни Хармса наступает новый период: публичные выступления ОБЭРИУ прекращаются, снижается количество выходящих детских книг писателя,

его материальное положение становится очень тяжелым. Осознавая, что ему не удастся издать ничего, кроме произведений для детей, Хармс, тем не менее, не прекращает писать. В 1930-е годы он создает свои главные произведения – цикл рассказов «Случаи», повесть «Старуха», а также огромное количество небольших рассказов, стихотворений, сценок в прозе и стихах. 23 августа 1941 года арестован за распространение в своем окружении «клеветнических и пораженческих настроений». При жизни Хармса было опубликовано всего два его «взрослых» стихотворения.

18 «...ты в инвалидной колонии; а не в лагере пьешь кристально чистую беломорскую воду...» – Судя по всему, адресат первоначально находился в Белбалтлаге (Беломорско-Балтийском исправительно-трудовом лагере), организованном в 1931 г. на базе Соловецкого ИТЛ. Откуда был переведен в инвалидную колонию в Вишерлаг (Березники).

19 Возможно, Фадеев Сергей Семенович (1902–1949) – актер театра Мейерхольда.

20 Возможно, имеется в виду Гольцин Марк Зиновьевич (Залманович) (1909–1981) – актер на эпизодические роли. В труппе Камерного театра с 1934 г. После его закрытия (1949) в театре им. А.С. Пушкина, затем в театре «Ромэн». В личном деле М.З. Гольцина (РГАЛИ. Ф. 2904. Оп. 2. Ед.хр. 35) упоминание о том, что актер был репрессирован, отсутствует.

21 Досрочно освободились Трунов, Фадеев, Гольсер, Кларк, Польнский... – список досрочно освобожденных людей театра надежной верификации не поддается.

22 Имеется в виду Вишерский исправительно-трудовой лагерь, организованный в 1928–1929 гг. в Пермской области. Несмотря на то что назывался лагерем, был целой системой лагерей, включающей в себя, кроме двух больших – на Вишере и в Березниках, – множество более мелких. Закрыт 26 июля 1934 года.

23 Н.К. Симонов в 1918 г. поступил на вечернее отделение Самарской художественно-промышленной школы. В 1921 г. поступил на факультет живописи петроградской Академии художеств, где учился у О.Э. Бразы, А.А. Рылова, К.С. Петрова-Водкина. Однако, несмотря на успехи в академии, предпочел театр, о котором мечтал со школьных лет. В 1922 г. поступил в Институт сценических искусств, сразу на второй курс, в мастерскую Л.С. Вивьена и некоторое время оставался студентом двух учебных заведений, но в 1923 г. покинул Академию художеств. Однако живопись осталась его вторым призванием: он писал маслом, рисовал карандашом и, работая над ролями, обычно сам придумывал себе грим.

Владимир Колязин

«ДАЧНИКИ» ПО МАКСИМУ ГОРЬКОМУ. «ПРА-ЧЕХОВ» ШАУБЮНЕ

(ГЛАВЫ ИЗ БУДУЩЕЙ КНИГИ)

«Мы были людьми осторожными, мы хотели начать не с Чехова, а с его эпигонов, так как тут у нас была определенная свобода движения. Этого никогда нельзя делать с Чеховым, не разрушая его»

Бото Штраус, 2003

И снова взлет. Не вспомнить, кто назвал «Дачников» Петера Штайна «настоящей театральной революцией» – да разве это так важно? Неужели череда триумфов будет продолжаться бесконечно? Беньямин Хайнрихс ликовал и ужасался: «В постановке “Дачников” берлинский Шаубюне вышел на новый уровень совершенства: спектакль, перед которым вся критика от правого до левого крыла благоговейно упала на колени. Успех, который почти уже пугает: как театру избежать причисления к лику святых?»¹.

Начиная с середины 1970-х годов, Петер Штайн постепенно покидает левое крыло политического театра, сцена «прямого действия» становится ему неинтересной, не привлекает больше его внимания и документальная драма. Т.н. «Театр целевых групп», основанный при Шаубюне для рабочих и подмастерьев в 1971-м, просуществовал всего лишь два сезона, выпустив четыре постановки. Настало время прощаться с иллюзиями коммуны и сказочного преобразования. Существует мнение, что у европейских (и не только) шестидесятников была короткая перспектива, и если в целом оно верно, то последствия этой сжатой

в тугую пружину эпохи были самыми разными и требуют дифференциации.

Идеология и практика леворадикального движения протеста, игра в революцию, охватившая во второй половине 60-х годов западную молодежь – ту, которая возомнила себя «последним первенцем» (Альберт Скотт), – требовала своего осмысления и расчета. Понять психологию «тех, которые зажигают бикфордов шнур, заканчивающийся миной, чтобы потом посмотреть, что из этого вышло»², выйти из ее плена и прийти к новой философии жизни, становится чрезвычайно важным. Критическое мышление молодого поколения, отвечающего Отцам, по выражению Герберта Маркузе, «Великим Отказом», резко ушло из анализа верхних сфер социальных процессов в нижние, глубинные, подводные сферы человеческого бытия. На этом пути «Дачники» Горького с ее темой этического конфликта обывателей и интеллигентов, сторонников революционных преобразований, оказались самой подходящей пьесой. Эпохи революций 1905 и 1968 годов совпадали и вечными экзистенциальными мотивами – столкновением юности и зрелости (юность как возмездие).

На примере меняющегося Шаубюне мы видим, как погружение в толщу этих конфликтов меняет сам язык его искусства.

Характеризуя параболу развития Шаубюне с начала и до 1978 года как «путь от агитации к разочарованию», Хеннинг Ришбитер называет «Мать», «Оптимистическую трагедию» и «Дачников» «русской трилогией»³. Однако именно благодаря «Дачникам по Максиму Горькому» (дата премьеры – 22 декабря 1974 г., премьера фильма, снятого по спектаклю – конец января 1976 г.) Шаубюне обрела славу театра – законодателя современных принципов постановки драматургии «великих русских реалистов»⁴.

Но как рождаются подобные взлеты? В 37-летнем Штайне – создателе Шаубюне поражает умение своевременно, в предчувствии кризиса ставить перед актерами смелые и увлекательные творческие задачи, способствующие совершенствованию внутренней техники и приемов овладения драматургическим материалом, способные захватить и преобразить актера, избавить его от накопившейся рутины. Театральная критика не ощущала в творчестве режиссера никаких признаков кризиса, в то время как Штайн уже увидел препятствия в развитии и необходимость смены сценического

стиля, найдя жесты актеров в спектаклях минувшего (в «Тассо» Гёте ли, в «Тайной подмене» Мидлтона ли) внешними, манерными, «миккимасоподобными», «липкими как клейстер». Не увлекали больше ни революционная дидактика, ни стилизация⁵. Срочно требовалась корректура ориентиров, «лекарство», и режиссер нашел его в русской драматургии. Чехов, Горький – оба они требовали изображения внутреннего процесса, психологической динамики. Шаг за шагом, от спектакля к спектаклю Штайн шел к пониманию режиссуры как процесса *исследования* художественного произведения во взаимосвязи с познанием природы театра во всей широте его возможностей.

Штайн – один из тех, кто повернул Западную Германию шестидесятых годов лицом к России, кто вместе с Брандтом – иными средствами, конечно – творил «восточную политику». «Краугольным камнем» русской культуры В. Непомнящий, вслед за Ю. Лотманом, называет духовные ценности, сформированные русской классической литературой: «духовное выше материального, идеалы выше интересов, нравственность выше прагматизма, совесть выше корысти»⁶. Эти ценности гармонировали с философским пафосом драм Гете



Петер Штайн в образе дачника на своей вилле в Сан-Панкрацио (Италия). Конец 90-х г. Фото из личного архива П. Штайна

и Шиллера, определявшим мир молодого Штайна, и позволяли ему чувствовать себя защищенным и свободным в холодном мире послевоенного оцепенения. Петер Штайн, как мы помним, изначально не тяготел к русской литературе и драме – интерес к ним образовался постепенно и начал оформляться как некое духовное предпочтение-противостояние опыту послевоенного буржуазного театра прежде, чем он в 1975 году совершил месячное путешествие по Советскому Союзу.

Этот интерес, как справедливо отмечала биограф Штайна Росвита Шиб, выходил далеко за пределы традиционных немецких мечтаний о загадочной «русской душе» и левачских грез об СССР – родине всех пролетариев мира, он «гораздо более широк и радикален»⁷. Большинство молодых немецких режиссеров времени «преодоления прошлого» под влиянием голливудского кино обратили свое внимание на Америку. Штайн же, по наблюдению Бруно Ганца, «всегда отдавал предпочтение России и никогда не устремлял свой взгляд в сторону Америки». Его актерам бросилось в глаза то, что он даже говорить начинал «с особой нежностью, когда речь заходила о России». В то время как Бруно Ганц считает необъяснимой любовь Штайна к России, Эльке Петри уверена, что корни ее – в рассказах отца-инженера о годах работы в СССР и отцовском восхищении русским характером. По ее же мнению, увлеченность Чеховым привела режиссера к тому, что он «и самих русских стал понимать через Чехова»⁸.

Штайновская Россия всегда была и остается идеализированно-литературной, и в этом ее прелесть. Постепенно Штайн приходит к собственному пониманию русской культуры, бросающему вызов западному материалистическому сознанию и укрепляющему близкий лично ему духовный идеал. «Мечтательство» режиссера о России продолжалось до самого последнего времени...

«Процесс возникновения текста» и творческие задачи

История рождения идеи постановки горьковской пьесы и возникновения «сценической версии» Шаубюне, а впоследствии и сам спектакль – все это давно обросло легендами. Тридцать лет спустя Петер Штайн, Бото Штраус и актеры наперебой будут спорить о том, что было первоначальным толчком и какие принципы структурирования были положены в основу обработки, сделанной Штраусом. Повторять во всех деталях эти пространно излагаемые истории мы не станем, остановившись на главном, как его сформулировал режиссер в беседе с автором этой книги: «В «Дачниках» мы пытались отрабатывать чеховские театральные приемы, и в этом смысле нам помогала откровенно слабая, рыхлая драматургия горьковского произведения. Присутствие пьес Горького в нашем репертуаре объяснялось, с одной стороны, его по-юношески наивным, достаточно романтическим представлением о гражданской активности, что на тот момент очень роднило его с нашими зрителями, а с другой – почтительным отношением к Чехову»⁹. Еще в цюрихский период, когда возникли первые разговоры о создании собственного театра, Штайн высказал желание поставить чеховскую пьесу. А на Халлешен Уфер, как поведал режиссер¹⁰, одна из актрис заявила, что труппа еще не готова к Чехову и до него еще надо дорасти. Когда же Штайн, будучи вынужденным согласиться с этой точкой зрения, предложил вначале попробовать свои силы на горьковском материале и взяться за «Дачников», труппа на коллективном голосовании однозначно высказалась за... французскую комедию. Итак, вначале появилась «Копилка» Эжена Лабиша (1.9.1973), а затем уже, год спустя, после «Античного проекта – 1», «Дачники» (22.12.1974).



Сцена из 1-го действия.

Ю. Лампе – Мария Львовна (в гамаке),
И. Риттер – Калерия,
Э. Клеввер – Варвара,
Э. Петри – Юлия,
Р. Хакер – Рюмин

Штайн не был в восторге от «Дачников», считая ее «слабой, эпигонски-чеховствующей пьесой»¹¹ [нем. „tschechowisierendes Stück“]. Но между Горьким и Чеховым было слишком много общего, чтобы его не чувствовать. Было в «Дачниках» нечто, что притягивало – коллектив как социум и как возможность иного актерского существования на сцене, шире – иной философии бытия, чем давала традиционная немецкая драматургия, где доминировал герой-одиночка. Была мечта «научиться когда-нибудь этому способу сосуществования, движению вместе, то есть соединению абсолютной преднамеренности и совершеннейшей непроизвольности при подчеркнутом физическом соучастии актеров»¹².



Само по себе выделение в «русском настроении» горьковского и чеховского начала может показаться парадоксальным, но оно имело глубокие исторические корни. Штайн и Штраус внимательно проштудировали полемику между Чеховым и Горьким середины 1900-х годов и сделали из нее свои выводы. Именно тогда Горький столкнулся с проблемой «неадекватного восприятия» своих пьес (известна карикатура того времени «Чья возьмет?», изображающая перетягивающих канат Чехова и

Горького). Когда в преддверии возможной постановки «Дачников» в Художественном театре Немирович-Данченко попросил Горького переделать слишком ядовитую, ерническую пьесу, тот отказался и отдал ее в печать в первоначальном виде. Можно сказать, что Штайн решил «откликнуться» на просьбу Немировича.

Исходя из горьковского определения жанра «Дачников» – «сцены», Бото Штраус стремился к поиску «комплексной

структуры взаимосвязей героев, не к последовательному развитию фабулы, а скорее к монтажу внутренних и внешних состояний»¹³. В европейском театре тип драмы-монтажа фрагментов, разрушающей последовательное развитие фабулы, впервые был воплощен Георгом Бюхнером в его «Войцек», оказавшем огромное влияние на последующее развитие драмы от Бертольта Брехта до Хайнера Мюллера¹⁴. Эту драматургическую модель, которая станет характерной для последующего развития творчества Штрауса, Люк Бонди, один из наиболее тонких штраусовских интерпретаторов, называет «асинхронной», «нехронологической»: «При нехронологической структуре нет больше желания идти в пьесе от А до Я, современная композиция это: начать с Б и кончить Е, потом снова начать с Ж, короче говоря, нечто серийное»¹⁵. Перерабатывая подобным образом драму Горького, Штраус (это было отмечено почти всеми рецензентами постановки «Дачников») решительно приближал ее к Чехову и тем самым к современности. Пьеса Горького в семидесяти восьми сценах-фрагментах радикального штраусовского «рерайта» узнаваема и одновременно неузнаваема. Так же как брехтовский «рерайт» – это, по-существу, совершенно новое произведение. Обработка (назовем ее текстологическим преобразованием) была признана настолько удачной, что «Дачники» до сих пор играют на немецкой сцене в редакции Шаубюне.

Драма основательно перемонтирована, сделан ряд перестановок, комбинаций и добавлений из горьковских же произведений, в том числе и романов, «обострена» линия сторожей, превращенных в беккетовских созерцателей абсурда, действие спрессовано максимально, как в киносценарии. «Дневные» сцены второго акта перемещены в начало, а «ночные» сцены, которыми у Горького начинается пьеса, следуют затем. «Временная сетка» действия (Штайн) дана в ином ритме: обед, вечер, день и опять

вечер, то есть день плавно перетекал в вечер, вечер перетекал в утро, потом снова наступал день. Затем шла сцена большой прогулки, ужин и «катастрофа». Третий и четвертый акты сильно сокращены. Все перемены, все сюжетное движение происходит на глазах, на открытом пространстве – вне его ничего не происходит. Выбран другой тип экспозиции: персонажи появляются и уходят не один за другим (или парами, что особенно раздражало режиссера – это же не драматургия, а «какое-то нагромождение сценического материала», «хаос», который необходимо «организовать!»), а к началу все разом находятся на сцене в определенных местах. Штайн называет этот принцип композиции «групповым», иными словами, собиранием персонажей в группы. Проходные фигуры вычеркнуты. По Штайну, в штраусовской обработке «шестьдесят процентов Горького, сорок процентов Штрауса». Штраус считал свою «стратегически-драматургическую» работу, направленную на создание ансамбля и борьбу с премьерским инстинктом, чрезвычайно успешной. Что касается Штайна, то он все-таки испытывал некоторые «угрызения совести» – позднее, когда ему приходилось говорить о грехах своей молодости, непомерном вмешательстве в текст и перестановке авторских акцентов, он ссылался на пример... своего учителя Фрица Кортнера (который, между тем, считал нужным прежде всего блюсти верность тексту).

Обратимся к обстоятельным воспоминаниям самого режиссера, датированным началом 80-х годов, о том, как возникла эта обработка.

«Я настаивал: эти люди постоянно должны быть вместе. Они тут в заточении, они отсюда никуда не выходят. Мы посмотрели фильм Бунюэля “Ангел-истребитель”, в котором группа завсегдатаев вечеринок также оказывается запертой на вилле и не может оттуда выбраться. Этот фильм я считаю великолепным потому, что там



опрометчивые классовые борцы на протяжении двух часов предаются размышлениям: таков феномен исключительно этого класса – верхушки общества. А в конце Бунюэль показывает, как целые массы народа внезапно оказываются заточенными. То, что фильм показывает эту опасность, делает его для меня особенно интересным.

Нечто подобное произошло и с нашими «Дачниками». Мы думали, что будет гораздо лучше, если персонажи больше не будут оторваны друг от друга. Пусть болтают, несут себе вздор, пока, наконец, двоим [так у Штайна. – В.К.] все же удастся отсюда выбраться¹⁶. Такова была идея, если говорить о содержании. И была еще одна, чисто эмоциональная причина, связанная уже с нашим методом. Если мы уж вместе работаем над спектаклем, так позвольте нам всем вместе оставаться на сцене. Потребность присутствовать на репетициях, работать вместе, была всегда, однако это ограничивалось тем, что какие-то сцены все же должны идти между двумя персонажами. Другие не появлялись просто потому, что не участвовали в действии. А сидеть без толку страшно неинтересно, если тебе самому нечего делать. Отчасти потому пьеса и была выбрана, что она предоставляла возможность равномерной ролевой нагрузки [...]

1-е действие.

Р. Хакер – Рюмин, И. Риттер – Калерия,
Э. Клевер – Варвара, О. Зандер – Сулов

Процесс обработки протекал следующим образом. Сначала мы со Штраусом раскурочили всю пьесу. Мы хотели начать с общего плана, а не с приема «с одной двери в другую», как начинается у Горького. Кроме того, я хотел как можно раньше вынести все на *in the open air*¹⁷. Это имело некоторое отношение к театральному пространству, которым мы располагали. Я с удовольствием ставлю пьесы, действие которых происходит на лоне природы, так как тут возникает возможность более тесного контакта между зрителями и актерами [...]. И чтобы создать этот общий план, мы просто экстраполировали¹⁸ целые сцены из пьесы, которые подходили друг к другу, то есть объединяли сцены, не носившие, в сущности говоря, драматических функций, являясь просто промежуточными сценами. Вся первая часть состоит у нас из подобных сцен. Кульминация происходит в сцене большого спора между всеми¹⁹, который мы сочинили сами. У Горького о нем только рассказывается. Мы вынесли его на сцену, потому что были убеждены в силе его воздействия – рассказ об этих дебатах мы просто превратили в прямую речь.

Затем, где-то на половине пьесы, мы стали потихоньку вводить изначальную драматургию... Перед началом репетиций мы еще раз проработали начальные сцены пьесы, причем Бото Штраус записывал импровизации актеров и встраивал их в новый текст сцен. При этом надо было, конечно, соблюдать меру, иначе спектакль стал бы невероятно длинным. Именно таким образом возник целый ряд новых сценических деталей. Так мы и двигались туда-сюда. Этот спектакль, прежде всего первая его часть, в значительной степени определялся актерами. Позднее, когда мы все ближе подходили к оригинальному тексту, этот способ работы, конечно, в такой степени был уже невозможен²⁰.

Помимо Бунюэля, смотрели еще одну картину – «Дачники» советского театрального режиссера и актера Бориса Бабочкина (1967 г.) с Нифонтовой и Быстрицкой, в котором Варвара Михайловна, героиня Быстрицкой, словно фурия, летела навстречу ветру революции. Этот фильм скорее всего давал понимание не того, как надо, а как не надо играть Горького – он, по словам Штрауса, обострял восприятие «топоса мещанского консерватизма», выразившегося в манере «изъясняться языком непривычного и устаревшего политического лексикона», а революционными речам придавать «избыточный пафос»²¹.

Подведем итог. Штайна и Штрауса, как мы видим, не устраивал в драме Горького старый, классический («параболический», как называет его Б. Зингерман) принцип построения действия (завязка – развитие – кульминация – развязка) и обусловленное им «скорее пространственное, чем временное» построение действия. Иными словами, пьесу «чеховствовавшего» Горького Штайн стремился превратить в более чеховскую, приблизить ее к Чехову, для которого, по словам того же Зингермана, «драма жизни может быть понята – и изжита лишь во времени»²². Манипуляции с «неудачно» расположенными сценами

объясняются желанием сильнее *драматизировать время*, чем это позволяла горьковская композиция, вскрыть, по словам Штайна, «загнанную внутрь болезнь» и «глубинные, нерешенные проблемы»²³ человека и общества, возлагающих надежду на спасительную революцию. Интересно, что Штайн выразил свое несогласие с Бонди, говорившим о принципе «асинхронности» у Штрауса²⁴, полагая, что в обработке Шаубюне действие разворачивается в «логическом, хронологическом порядке»; это противоречие делает очевидным переходной тип возникшей пьесы, сочетавший соблюдение в отдельных фрагментах традиционного единства времени, места и действия с новым принципом внутреннего монтажа (дробление действия, фрагментарность) и с намеренным разрушением «единства времени». Мы отказываемся «возбуждать чувство единства времени»²⁵, прокламировали авторы обработки. Один из приводимых Штраусом примеров описывает, что этого добивались не только путем «асинхронизации», но и с помощью перемены драматических акцентов. В промежутке между третьим и четвертым актом Рюмин уезжает на три недели к морю. В сценах третьего акта у Горького никто, кроме самого Рюмина, не замечает наступивших в нем перемен; тем более что несчастный воздыхатель снова раздражается декадентскими сантиментами. В Шаубюне пассаж «С того времени, как я увидел море, в моей душе звучит, не умолкая, задумчивый шум зеленых волн, и в этой музыке тонут все слова людей... точно капли дождя в море...»²⁶ заменен резким и неожиданным призывом: «Уходите, Варвара Михайловна, бросьте нас и не рыдайте при прощании – не стоит»²⁷.

Нам уже приходилось несколько раз «слышать из уст» режиссера слово «импровизация», заставляющее предполагать, что Штайн на этом этапе работы сделал решающий шаг навстречу методике Станиславского. Теперь это слово (и некоторые приемы) звучит, возникает сплошь и рядом.

Но ошибочно было бы полагать, что Штайн в работе над «Дачниками», погружаясь с головой в «систему», копировал этюдный метод. Разобраться в различиях подходов, понять своеобразие постепенного освоения опыта русской психологической школы и русской психологической драмы помогают воспоминания Бото Штрауса 2003 г. о том, как протекали репетиции, несколько противоречащие тому, что мы сейчас прочли.

По словам Штрауса, Штайн не рисковал тогда опереться на актерскую импровизацию: «Он всегда стремился, правда, к тому, чтобы актеры импровизировали, но этюдов как таковых не было, потому что актеры, конечно, не имели в том никакого опыта. Этими навыками надо ведь сначала овладеть (когда-то это называлось "*extemporieren*", делать без подготовки), этого не умел почти ни один актер. К тому же, такого чувствительного к языку режиссера, как Штайн, тотчас начинает раздражать, если актер начинает пользоваться своим личным жаргоном»²⁸.

Конструирование (именно конструирование, а не «деконструкция», настаивал Штраус) нового текста было продиктовано еще и принципом коллективной работы Шаубюне, ставшим к моменту постановки «Дачников» доминирующим. «Когда я прочел оригинальный текст, – вспоминал драматург, – я подумал: это же невыносимо, постоянно эти выходы и уходы, они же, в конечном счете, ничего не дают, это просто смешно. Надо занять всех вместе на сцене в одном большом континууме, и ради этого пьесу надо полностью переработать, не разрушая ее...»²⁹. В то же время Штайн понимал, что принцип коллектива – это далеко еще не принцип ансамбля, к воплощению которого он столь же сознательно, сколь и интуитивно стремился. В этом смысле «Дачники» являлись переломным моментом – прежний демократический принцип работы и распределения ролей все еще сохранялся, но одновременно ставились все новые и новые задачи методологического характера, движения навстречу домини-

рованию творческой индивидуальности в коллективе, «навстречу Станиславскому». В протоколах репетиций аккуратно зафиксированы споры и результаты голосования; большинство актеров были либо удовлетворены такими «назначениями в ходе выборов», либо не сопротивлялись им; Бруно Ганц и Эдит Клевер же резко выступили против³⁰. Штайн при этом пытался уравновесить интересы различных групп; в протоколах об этом замечено: «Бывали случаи, когда он соглашался на назначения, не совпадающие с его представлениями, а в конце репетиций он уже и сам не помнил, что у него когда-то были другие представления»³¹. Случился, правда, небольшой инцидент: группа проголосовала за назначение на роль Власа только что пришедшего в театр актера Герта Давида, которого режиссер считал еще слишком молодым для серьезных работ, роль Власа он уже пообещал Михаэлю Кёнигу и назначил его на роль против воли труппы.

Но точно так же, как собирательный образ русской интеллигенции накануне революции, для Штайна был важен каждый в отдельности в своих противоречиях, в любовных и семейных драмах. Количество действующих лиц горьковской пьесы – двадцать шесть – было сокращено до тринадцати. До начала репетиций литературными помощниками режиссера были составлены подробные психологические портреты³² этой чертовой дюжины, что опять же напоминает сочинение биографии персонажа по методу Станиславского. Особую проблему составлял для Штайна выбор способа актерской оценки, отношения к горьковским персонажам, который, в конечном счете, должен был определить стиль игры. И в этом колебании, плавании между стилем классической буржуазной драмы и драмы нового века, наконец, между Горьким и Чеховым, маячившим в перспективе, Штайн – пусть не покажется это странным – вынужден был опереться на часто им поругиваемого Брехта.

«От нас зависело то, чтобы вывести на сцену не каких-то карикатурных персонажей или уставших от жизни обжор – тогда спектакль мог бы продолжаться не более четверти часа или получаса [...] Актер – любой актер – имеет тенденцию к тому, чтобы склониться перед своим персонажем. Актер, который этого не делает, для меня дезавуирован. Но здесь нужно, конечно, искать противовес... Нужна постоянная самокритика и способность к сверхконтакту в процессе работы актера над ролью. Актер должен сильнее разрабатывать теневые стороны своего персонажа. Для меня огромное наслаждение – видеть, что актер продвинулся настолько, что в состоянии обогатить игру средствами вчувствования, “чувства до конца”, бокового чувства, влезания вовнутрь, залезания в подкорку или куда угодно, исчерпать все до дна и при этом одновременно наблюдать себя со стороны. Тем самым достигается баланс»³³.

Метаморфозы интерпретации

Один из персонажей называет все происходящее в финале «печальным водевилем», что можно считать жанровым признаком горьковской пьесы в целом. В речах персонажей много недомолвок, сентиментальных, оборванных фраз и бесконечных горьковских пауз, в тексте отмечаемых многоточиями, отчего диалог нередко становится шатким и нарочито пустячным. Горьковская неэкономность в слове («сочное суесловие», как говорил А. Кугель) раздражала, особенно в сравнении с Чеховым. Штраус прессует горьковский текст, сжимая его, как брикет³⁴, практически лишая его авторских ремарок, многоточий (они сохранены только для Рюмина да Варвары Михайловны). Костяк оставлен – ветки и ответвления обрублены. У Штрауса доминирует жесткий язык медицинского диагноза, оттеняемый к тому же коммента-

риями-маргиналиями на полях текста. Это своеобразная литературоведчески-режиссерская экспликация, жанр, неизвестный русскому театру. Комментарии собирают действие в еще более тугой узел, они призваны задать основной тон интерпретации, сменить импрессионистичность и расплывчатость интонации, присущих ранним горьковским пьесам, более строгой манерой полутонов, твердым и суровым взглядом, более близкими Чехову. Правда, как сетовал некий рецензент, искоренить «типично русскую жалостливость, сочувствие к себе почти всех поголовно» все равно не удалось³⁵. Одновременно выправлены композиция и ритмы, летящие, начиная с четвертого действия, «до конца без остановки» (здесь для достижения эффекта музыкальной коды («*Koda-Wirkung*») предприняты наиболее значительные сокращения, не пощадили и сцену чтения Калерий своего опуса; в обработке это сцены 62–78³⁶).

Приведем одно характерное критическое замечание Штрауса к 39-ой сцене в конце первого действия, в которой Калерия читает пессимистическое «стихотворение» Горького «Эдельвейс»: «Мелодекламация – вымирающий жанр исполнительского искусства. Горький положил его в основу одного из своих ранних стихотворений... Однако здесь чувствуется и скепсис, с которым Горький взирал на себя как на лирика-неудачника»³⁷. Этот и приведенные ниже *комментарии* (даны в сокращении) к тем или иным сценам дадут нам представление о степени и природе неудовлетворенности оригиналом, путях и внутренних мотивах авторов, исправлявших и ужимавших пьесу.

К сцене 1: [«Тишина, инертность, унылый поиск слов в послеобеденное время поздним летом».] К сцене 3: «Рассказываемый Двоемочием³⁸ анекдот прокурису, который, прочтя “Воскресение” Толстого, сошел с ума, выдуман из той потребности, что кто-то должен однажды рассказать историю, которая ничего не объясняет и ничего не меняет». К сцене 17: «Сцены спора»,

в которой Мария Львовна отстаивает свои взгляды на литературу и социальный ангажемент, в такой форме в пьесе нет. Там эти споры с ней существуют в основном в непрямой речи. Но интересно открыто показать, что в них действует таким скандальным образом... Пьеса предвещает некие события; по уши влюбиться и дозреть умом политически должно быть единым процессом [по всеобщему признанию, это ключ к постановке. – В.К.]. К сцене 31 (к реплике Дудакова «Она [Мария Львовна. – В.К.] засунула дочь в интернат»: «У Горького Соня не в интернате, а действующее лицо пьесы... У Горького постоянно большие проблемы с заслуживающим доверия изображением жизнеутверждающих персонажей и персонажей-образцов. Так и Соня всего лишь невыносимая и умная не по годам девочка-подросток, вряд ли самостоятельная среди всех прочих. Так же и ее друг Зимин, обе роли вычеркнуты»³⁹). К сцене 35: «Искусственные шуточки Власа не особенно смешны и довольно глупы и инфантильны для 25-летнего, его подавленность – клише. Мы в обработке пытаемся его дерзкий нарциссизм, из-за которого он у всех вызывает антипатию, трактовать всерьез как опасную экзальтацию, угрозу самому себе. Он должен быть непредсказуемым, постоянно ждущим скандала». К сцене 48: «Басов и Шалимов ведут диалог в начале второго акта. Разговор о “новом читателе” отсюда переносится в начало третьего – где в оригинале фигуре Шалимова уделяется слишком мало внимания». К сцене 54: «Любовная связь между Марией Львовной и Власом у Горького – “сцена-нарезка”. Оба возвращаются с прогулки, на которой Влас, очевидно, пытался отважиться на признание. Связь никак не подготовлена, она лишь в намеках, все, что потом происходит на сцене, – фактически отпор, который женщина постарше дает юноше. Драматургия же обработки требует, чтобы все развитие и все изменения в отношениях были представлены открыто...

Поэтому данная сцена дополнена несколькими штрихами, показывающими, что Мария Львовна разрывается между нежностью и аккуратным сопротивлением». К сцене 59: «Позиция и самооценка писателя в обработке оценивается несколько иначе, чем в оригинале. По отношению к Варваре Шалимов раскрывается безогляднее, чем когда-либо до этого в пьесе. Он рискует пойти на спонтанное искреннее движение, и позднее, чувствуя себя непонятым, он должен ополчиться против варвариных клише насчет жизни писателей. В обработке Варваре в конце дают урок: Шалимов возвращает ей цветок, который она ему “невольной” преподнесла. В оригинале она требует вернуть ей цветок и прощается, а Шалимов только шипит ей вослед свои проклятья». К сцене 61: «При прямолинейном психологическом развитии Варвара должна была бы гораздо сильнее упрямиться перед пьяным Басовым. Мы пытаемся убедительно показать противоположное: вероятно, из-за поражения в сцене с Басовым, она тут мягче, снисходительнее к мужу, чем во всех предыдущих сценах. Ее разрыв с мужем, борьба с собственной меланхолией должны протекать как можно более противоречиво». К сцене 69: «Отъезд Двоеточия, начинающаяся осень, страх перед пустеющим городом – здесь это еще звучит как чеховский мотив. Но постепенно он усиливается до громкого, разрывающего душу диссонанса». К 77-й сцене. (К реплике Варвары, подслушавшей пошлый разговор мужчин о женщинах): «Варвара крайне возбуждена. Наконец, следует сильный эмоциональный взрыв». К 78-й сцене. (К реплике Варвары «Пусть эти люди слушают»): «Варвара говорит из последних сил, из последних сил вытирает стол, поднимает упавший стул. Это вовсе не сильный, гордый уход, после такого долгого, изматывающего преодоления...» (К финальной реплике Шалимова): «Что такое безразличие? Цинизм? Подлость? Или паралич? Или попытка утешенья? Трудно сказать»⁴⁰).

Как видим, обработка балансирует между интерпретацией и радикальной критикой, едва ли не обрывая пуповину, соединяющую ее с оригиналом. Степень разработанности замысла, его открытой экспериментальности, степень спроектированности спектакля тут поразительна. Чеховский камертон очевиден. Через сосредоточение на проблемах внутреннего развития образа труппа Шаубюне шаг за шагом уходила от наивных представлений об «активной жизненной позиции» периода «Матери», идя к пониманию фатализма бытия и «фатальной неизбежности» (Штайн) экзистенциальных конфликтов. То, что режиссерской задачей являлось прежде всего вскрытие философского плана драмы, было четко сформулировано в программке к спектаклю: «Вскрыть подлинную суть людей в обществе, где самые беглые контакты пробуждают самые стойкие догадки и фантазии об окружающих»⁴¹, иными словами, вскрыть драму людей, проходящих мимо жизни.

В «Дачниках по мотивам Горького» совершенно очевидно, что перед нами ансамбль, прошедший в своем развитии огромный путь от плакатной «Матери» до утонченной драмы Ибсена и Кляйста. Шаг за шагом, от спектакля к спектаклю Штайн шел к пониманию режиссуры как процесса *исследования* художественного произведения во взаимосвязи с познанием природы театра и расширения его возможностей. Метод театра-исследования был во многом непривычен для 70-х годов и прививался с трудом. Впервые обратившись к опере сразу же после «Дачников», режиссер намеревался и там применить свой метод работы, но испытал поражение – постановка «Золота Рейна» Вагнера в Парижской опере однозначно была признана фиаско. Трудности с труппой начались уже на раннем этапе, Штайна принялись обвинять в отсутствии концепции и слишком медленной работе. Штайн высокомерно парировал в немецкой прессе: «Театр – это

процесс исследования, протекающий во время репетиций. Концепция формулируется на премьере, а не за год до репетиций»⁴². От оперы пришлось отказаться на десять лет.

Поиски внешнего образа

Штайн не стремился воссоздавать на сцене русский быт в подробностях, как это было принято в горьковских постановках времен Рейнхардта; он утверждал: «то, что мы вывели на сцене, вообще не имеет никакого отношения к России, русской ментальности», несмотря на восхищение русских, впервые увидевших «Дачников» и восхищавшихся «столь интенсивной игрой немцев и тем, что на сцене не распускают бесконечно слюни»⁴³. И все же, что бы ни говорил Штайн, как бы ни кокетничал, в «Дачниках» совершился переход от быта к «русскому настроению», шире – тайнам «русского умонастроения» начала века, и поиски его обозначились уже на стадии обработки. Так, комментарий Бото Штрауса к сцене пикника на природе (58-й) вполне определенным образом направлял актерское самочувствие: «Басов, размягченный чрезмерной дозой портвейна, умиляется собственным добродушием, тем, что он все сможет снести и понять, и насмешку друга-писателя, и истерику сестры – царит “настроение русской сцены”»⁴⁴. Для придания особой русской интонации горничная Басовых Саша превращена в няню Басова – что за русская пьеса без няни!

Возникает ощущение, что многое в спектакле было достигнуто благодаря сопротивлению актеров рационалистическому толкованию, путем какого-то спонтанного взрыва, ошеломившего самого режиссера (в одной из бесед 2003 г. Штайн отмечал: никогда не было такой силы содружества, сплоченности в работе и особой интонации, особого музыкального настроения, поддерживаемого и оттенявшегося игрой актеров на фортепиано и пением под гитару).

По словам Бото Штрауса, сначала было решено по инициативе молодого кинопродюсера Регины Циглер снимать фильм по «Дачникам», а потом уже делать спектакль, сценическая обработка возникла из готового киносценария. Так или иначе, поскольку из-за отсутствия денег для павильонных декораций съемки не могли состояться (фильм, благодаря которому Штайн стал известен в России, был снят лишь полтора года спустя), намечалось «синхронное предприятие» (Штраус) и неизбежно нужно было искать дешевый вариант. Штраус предложил снимать фильм в оранжерее, режиссер поначалу эту идею отверг (впрочем, как и свою собственную первоначальную идею постановки в выставочном зале с перемещениями публики от одной группы актеров к другой), но все же впоследствии к идее открытого пространства вернулись в несколько иной форме: фильм снимался на лугу под Берлином в Гатове и на Павлиньем острове – в двух ландшафтах, которыми располагал Западный Берлин. Для спекта-

кля же Карл-Эрнст Херрманн предложил т.н. «нулевой вариант».

«Если мы хотим рассказывать историю группы, необходимо особым образом структурировать сцену, дабы все персонажи все время оставались вместе и все вещи тоже. Идея состоит в том, чтобы построить площадку по авансцене, там будет терраса дачи. За этой площадкой будет склон, представляющий собой луг, как будто вы смотрите из дома в сторону леса. Стены и задник должны образовывать клетку, как бы огороженную территорию, откуда люди в принципе не могут убежать. Интерьеры для сцен, происходящих внутри дома в темное время суток, могут быть акцентированы с помощью освещения»⁴⁵.

Сценограф рассказывал о том, что знаменитые настоящие березы для новой постановки были найдены случайно, также из-за отсутствия в театре денег, потраченных на громоздкую предыдущую: «просто в те времена была возможность купить березу в лесничестве за три марки»...



Сцена из спектакля



В целом же он исходил из неких абстрактных представлений об иных пропорциях пространств и символах русской дачи – «низкие деревянные потолки, комнаты частично окрашенные, по большей части с побелкой, а еще эти виды в просвете между комнатами...»⁴⁶. От этих фантазий о неперемных русских березах (не столь уж отличающихся от немецких) и пошло пространство «Дачников» с 250-ю настоящими деревьями. Побывав спустя несколько лет в поездке по России, сценограф лишний раз убедился в том, что интуиция его не подвела.

Магия сценического пространства «Дачников» и жизни этого пространства была обворожительной и непередаваемой. Сценическая площадка как будто выросла в лес, срослась с ним (не то лес, не то театр...). Сверху виднелись штанкеты, с переднего свисал свернутый на три четверти белый супер, слева и справа взмывали ввысь дощатые дачные стены, сцену замыкала густая березовая роща из тонких хрупких молодых стволов; на пространство дачи намекали лишь стол, самовар, дачная мебель и форте-

Сцена из спектакля

пиано. Деревянные половицы на авансцене смыкались с лесной поляной, посыпанной торфяной крошкой⁴⁷. Благодаря этому перед зрителем открывался как бы вид изнутри дачи или дачной террасы на природу. На сцене было важно все: и чередование общих планов, и детальный расклад реквизита в сцене пикника, и пиджак, только что снятый с плеча и подвешенный высоко на случайной ветке березы.

Березки из настоящих превращались на сцене в совершенное и в полном смысле слова чудо трепещущего серебра. Молодая березовая роща на заднем плане была составлена из десятка крупных и пары сотен мелких деревьев, тесно прижатых друг к другу, со сплетенными в кружево ветками. Листья на ветках были не настоящими, а искусственными, изготовленными из шелка различной расцветки, вдобавок цветные листики были рассыпаны на свисавшем, подобно свернутому парусу, супер. Художник сознательно стремился к импрессионистической иллюзии.

Главное же чудо он препоручал световой режиссуре; луч прожектора осторожно и нежно двигался по сцене, выделяя то одну группу, то другую; персонажи представляли то четкими силуэтами на фоне темной рощи, игриво рассекаемой белыми стволами, то блуждали в лучах мерцающего солнечного света, пробивавшегося сквозь березы из густоты леса. Различные световые аппараты исполняли различные функции: верхний, боковой, контровой свет, направленный луч, неоновые лампы для финальной предрассветной сцены. Старые аппараты для контрового света фирмы *Niederwolf* не удовлетворяли запросам сценографа, и, по его рассказам, техники театра усовершенствовали этот прожектор, и его вскоре стала производить молодая оборотистая фирма под названием «*Swoboda*»⁴⁸.

Условная, знаковая сценография Херрманна обнажала пропасть, разверзавшуюся между прекрасной природой и изъязвленными душами дачников, живших на лоне этой природы⁴⁹.

В этом искусном, обманчивом пространстве Штайн творил феерию движений, не похожих ни на один предыдущий спектакль (может, лишь отчасти на давний «Тассо»), достигая иллюзии воздушной среды, сжатия и расширения пространства, одновременного движения на всех планах. Избегая линейных мизансценических построений, Штайн выстраивал многофигурные композиции, чередуя мягкий волнообразный рисунок с острым зигзагообразным, одну доминанту сцены с другой. Приемы киномонтажа, использованные Штраусом при создании обработки, наложили неизгладимый отпечаток на композиционные приемы режиссуры и стиль актерской игры. Актер, писал один из немецких критиков, как будто сам становился камерой, которая «привлекала к себе глаза и уши зрителя, переводила взор в другую сторону сцены, концентрируя внимание либо на одной точке, либо на общих планах, одним словом, «определял пространственные

масштабы сцены»⁵⁰. Не случайно после выхода фильма критика пришла к знаменательному выводу: в то время как театральная постановка получилась «слишком кинематографичной», фильм получился «слишком театральным» и в кинотеатрах успеха не имел⁵¹. Новые горьковские герои полны внутренней экспрессии, чего не было в героях «Матери». Впечатление плывущих по сцене фигур оставалось даже тогда, когда кто-то из них застыл на месте. Каждый фрагмент сцены в «Дачниках» становился сам по себе произведением яркого живописного искусства, что замечательно отражено в нескольких сотнях фотографий Хельги Кнайдль, хранящихся в архиве Шаубюне.

До и после гибели надежд. Вступление в период художественной зрелости

*«Всё – спутанно... неясно... и пугает»
(Калерия в «Дачниках»)*

*«Мы все должны стать иными, господа!»
(Варвара Михайловна в «Дачниках»)*

Первый вопрос при знакомстве с шаубюновскими дачниками, в своей простой красе на фоне светящихся берез напоминающими скульптуры античного фриза⁵²: кто они? Что за генерация? Русские интеллигенты начала 20-го века или современники – немецкие интеллектуалы? Не стоило торопиться с четкими определениями, глазам являлись внешние приметы и тех, и других. Вроде бы исторические костюмы, русская бытовая среда, большевистская газета «Правда»⁵³ в руках жены владельца дачи, строгий и достоверный этикет... и явное сходство с западногерманскими шестидесятиниками с их вздорным критическим темпераментом... легкий, прозрачный намек на спонти⁵⁴ в причёске а ля ирокез Власа-Кёнига... и даже (если присмотреться к широкополой шляпе Шалимова-Ганца) на Фассбиндера... Русский, увидевший, с каким пылом в первой же сцене устраивала

Марья Львовна–Лампе сущий допрос писателю Шалимову («Кто вы? Мой друг? Мой враг?»), вполне мог вспомнить о ком-то вроде Засулич, немец, конечно же, в своем воображении вызывал левых духов. Во всяком случае, взору зрителей предстали не муляжные русские, которых в это время еще можно было увидеть на сценах восточного Берлина, а несчастные мужчины и женщины, обманывающиеся и сжигающие себя в пылу страсти, скептики, ницшеанские циники, клоуны, завязтые спорщики с твердыми убеждениями, но не лишённые сомнений, искатели не приключений, а смысла жизни; все вместе постепенно складывалось в портрет поколения.

Духовная же драма переходного, межуточного поколения разрешалась на сцене через богатую динамику форм внутреннего и внешнего движения. Тревожный хаос блужданий по сцене, в котором персонажи не могут найти себе места, беглость, обрывочность человеческих контактов, нервозность реакций свидетельствовали о душевном крахе людей, давно ставших чужими друг другу. Подобно тому, как у Чехова драма непонимания находила выражение в речи «друг мимо друга», горьковские персонажи суть переживаемого способны выразить лишь в мимолетных состояниях.

Мысль об этом узнаваемом «русско-немецком» человеке Шаубюне придется пояснить, прежде чем приступить к реконструкции спектакля, потрясавшему своим строгим реализмом и прозрачным, тонким психологическим шитьем. Штайну русский человек интересен не как этническая особь, а как европеец, всего лишь живущий на русской территории. Режиссер смотрит на немецкое общество рубежа 60–70-х, когда в Германии миновал пик брожения «преступно нетерпимых», выражаясь словами Рюмина, молодых людей, и когда перед обществом разверзлась пропасть психики левого экстремизма, через призму истории России 1900-х годов⁵⁵. Но в этом человеке межуточной эпохи ярко выражены

типично русские черты: скука и вечное нытье, страсть к надрывам и недовольство неустроенной жизнью, желание бегства и быстрота потери иллюзий («с нехорошей быстротой принимаем и отвергаем решения», обращает внимание Варвара). Русскому человеку «совестно жить... неловко» еще и оттого, что он «чувствует что-то нестройное в душе другого». Так «Дачники» погружали зрителей в глубокие размышления о человеке, феномене межуточной эпохи со всеми сложностями его психики (а именно «сложности психики», по словам одного из персонажей пьесы, и делают интеллигента).

Дачники. Воспаленные люди на пороге разлома, которые никогда в жизни больше не вернутся на эту дачу. Они торопятся и высказаться спешат. Нежная, когда-то романтическая Варвара–Клевер, тягостно всматривающаяся в какую-то даль, потерявшая почву под ногами (скучающее лицо – ясное зеркало души); кривляющийся, взбалмошный паяц Влас–Кёниг с подведенными глазами и красными щеками, за желчеизлиянием которого скрывается нечто совсем другое; особа с высокими требованиями к жизни, внешне аффектированная, по сути, большой ребенок Марья Львовна–Ютта Лампе, которую еще ни разу в жизни не поглощала стихия интимных чувств и которая стынет от оторопи, когда впервые сталкивается с ними... Одни, плывущие к неведомым другим берегам, и другие, такие же потерянные в пространстве жизни: усталый аристократ духа Шалимов–Ганц, припертый к стенке чужими ему «новыми читателями» и неловко пытающийся сохранить абсолютную независимость, непроницаемый увалень Басов, на надменном лице которого невозможно заметить хотя бы тень беспокойной мысли – оба чуть остранены, старательно причесаны, с короткими уголками воротничков по моде, этакая элегантная маска; угрюмый бука Суслов–Зандер в дурацкой, по-гаерски надвинутой на лоб фуражке с дрожащими от запоев руками, неясно, что можно от него ожидать а, может быть, ожидать вовсе нечего.

Сбои и сломы ритма насыщают действие спектакля, открывая все новые и новые ракурсы, моменты состояний. Внимание переносится от одной пары на другую. Вот Влас рванул к Марье Львовне и театрально припал к ее груди, бесцеремонно заглядывает ей в глаза, паясничает, боясь признаний. Вот Басов спешит выложить жене очередную сплетню, чему та решительно противится, убегает от мужа, идет ровно, смотрит вперед, уже неся в себе волну разрыва. Вот Юлия с легкомысленной улыбкой на губах снимает пистолет с предохранителя, но, наведя его на мужа, в последнее мгновение опускает вниз, с отворачиванием к себе и к нему. Возлютовавший Суслов уводит Юлию в глубь сцены и бьет ее по лицу, наливаясь кровью, Юлия, не слишком-то оскорбясь, убегает еще дальше; и примирить их уже невозможно. Вот фурия черной зависти и экзальтированная нимфоманка Ольга-Сабина Андрес без каких-либо на то причин закатывает Варваре истерику, доводя ее до белого каления. Все довершала идеалистическая картинка легкости, с какой тщедушный весельчак Двоеточие соглашался на уговоры Марьи Львовны пустить свое состояние на дело строительства школы.

Калейдоскоп фронтальных мизансцен и изысканное темпирование одновременных движений на разных планах создавали волшебство неповторимой сценической атмосферы этих «Дачников». Рецензентами было замечено, что «чрезвычайно трудно описать то, что происходит в этом спектакле на сцене» (то есть его визуальный ряд), ибо «процесс» отличался необыкновенной слианностью всех аспектов: «режиссерского, структурного, смыслового, рецептивно-го»⁵⁶. Критик должен обладать способностью улавливать сгустки психологической энергии и анализировать динамику сложного театрального образа. Достаточно будет для начала изучить мизансцены репетиции любительского театра, разыгрывавшего какой-то душещипательный водевиль.

На небольшом помосте появлялась роющая Ольга-Андрес, свысока подавая руку для поцелуя Басову-Вольфу Редлю. Басов в белоснежном пиджаке, театрально склоняясь, целовал ей руку, их «частная» мизансцена описывала спокойный полукруг; откинувшись в плетеном кресле, величественно застывала в позе ожидания Юлия. Затем следовала череда страстных объятий, застигнутых неожиданным появлением соперников. Рюмин-Рюдигер Хакер в своем нелепом канотье, приблизившись к Юлии, жестом, не терпящим возражений, пытался ее поцеловать, движение его руки замысловато переплеталось с жестами рук другой пары, навстречу спешил Дудаков-Вольфганг Рем, толковавший о чем-то своем. Третью «частную» мизансцену образовывали застывший на месте Дудаков, задумчиво бредущий рядом с текстом роли в руках Суслов-Зандер и шествующая с гневно-волевым выражением лица Варвара-Эдит Клевер. Вся эта фарсовая картина, которую вполне можно назвать пластической симфонией, в трансформированно-сжатом виде отражала безысходность реальных любовных перипетий главных героев. Эта сцена глубоко запечатлелась в памяти современников. Интендант и критик Иван Нагель вспоминал в 1989 г.: «Невозможно забыть сцену из «Дачников», в которой посредственные, нервные, измученные, brave бюргеры затевают любительскую постановку – и неожиданно в этом словесном хаосе, казавшемся одновременно полной импровизацией и написанным каким-то композитором речитативом, вырывалось наружу скрытое, угнетаемое безумие их безнадежной жизни»⁵⁷. Подобным образом можно было бы проанализировать и следовавший затем эпизод чтения стихов Калерией-Риттер.

С легкой иронией описан быт дачников, их «мимолетные контакты», исследованные до мельчайших подробностей. Черновые заметки режиссера-педанта зафиксировали всю широту диапазона этих постоянно меняющихся механических занятий,

из которых и состояла «богатая внутренняя жизнь» героев (почти все отмеченное воспроизводилось на сцене, в фильме же – все, включая прогулку на лодке):

Активный отдых	Работа
Совместный обед, ужин	Письмо
чайная церемония	чтение документов
декламация	исполнение домашних обязанностей
репетиции	рисование
чтение книги и газет	перестановка мебели
пение	уборка
игра на инструментах	медицинские процедуры
созерцание природы	деятельность инженера
забрасывание удочки	работа Кропилкина
пикник	подсчеты и планы
прогулки	управление
питье	
курение	
ремонт одежды	
секс	
игра в шахматы	
раздача лакомств	
плавание	
участие в представлении	
лодочная прогулка ⁵⁸	

Из этого «сора» и слагалась на сцене особая жизнь, пронизанная противоборствующими настроениями общности и тоски изнуренного одиночества. Выше модус сценического движения мы сравнили с разматыванием клубка, неожиданно совпав в этом с немецким критиком Сибиллой

Вирзинг, которая в своем тончайшем анализе спектакля прибегает к образу разматывающегося мотка пряжи, уподобляя при этом штайновский хоровод «выразительному танцу»: «Хоровод мимолетных разговоров и столкновений дачников, выстроенный Штраусом в его обработке, находил выражение в богатейшей палитре симультанных пантомимических актов. Разделенные на отдельные группы, медленно расходящиеся в разные стороны и снова сходящиеся в другом составе, персонажи неслышно переходили из одной позиции в другую. Повсюду в группках шла своя жизнь, любезничали, любили и спорили, и смертельная скука, дефицит страстей, от которой страдали все поголовно, катилась по сцене, распутываясь будто моток пряжи»⁵⁹.

В сцене прогулки и пикника в лесу мимолетности сменял парад исповедей и жесточких игр.

Рассказывая о том, что он видит на улице в глазах «нового читателя», Шалимов-Ганц обращает к залу печальные глаза с обращенным внутрь взглядом – этот то скливый стеклянный взгляд едва ли можно вынести. Перед Варварой, ждавшей явления ангела, – обмякшее тело, словно бы вращающееся в безвоздушном пространстве, лицо, истомленное бессонными ночами и горькими думами. «Чеховствующий» Штайн не позволяет себе насмешки и осуждения, они были бы слишком легкомысленны. Этот Шалимов ушел далеко от себя прежнего и застрял в пустоте, как застревают в пустоте герои Фассбиндера.

Настоящий чеховский поединок – сцена объяснения Варвары и Рюмина. Невероятно экспансивная и своенравная актриса, предельно строго расставляющая акценты роли, Эдит Клевер вводила зал в полное заблуждение лиричным началом, не предвещавшим никакого конфликта. Она легко и раскованно брала Рюмина под руку, умоляя не начинать серьезный разговор и давая ему понять, что они – ровня в своем одиночестве и могли бы остаться друзьями (зритель

надеялся, что так и будет). И только испытав огромное разочарование из-за полного отсутствия в партнере благоразумия, шла на признание. Но признавалась не столько в том, что не любит Рюмина, сколько в отращении к себе и ко всему на свете. Мизансцена из драматической перерастала в символическую: герои находились теперь по разные стороны сцены, на расстоянии вселенной друг от друга, все еще размахивающий руками Рюмин–Хакер и застывшая на месте, как статуя, величественная Варвара–Клевер.

Ютта Лампе играла не Марью Львовну – «синий чулок», революционерку-идеалистку, а молодую женщину, нацепившую на себя маску «синего чулка», которая еще не приросла к ее лицу. С ироническим шармом изображала актриса болезненные метания своей героини между ролью матери и возлюбленной. Поясняя Власу свою философию, она высоко поднимает чело, делает решительный взмах рукой, повисающей затем в воздухе (жест, летящий в воздухе – вообще особенность исполнительского стиля Лампе). Она не прокламирует, а взывает к совести «лишних людей», чувствуя, что волшебный сон их вскоре кончится. Гневная мимика делает лицо актрисы еще более возвышенно-страстным. Она была и резкой, и нежной, способной и сечь правдой, и прощать. Очаровательны эти блики душевной ясности. Нужно было видеть, как она смущенно отводила глаза в сторону, обнажая порыв страсти. Нужно было видеть, как на фоне бурных разговоров на первом плане под стволами берез в глубине сцены она бережно и старательно вытирала платочком испачканное лицо. Актриса поражала амплитудой своей игры – от нежнейшего лиризма до бездонной драматической пустоты. Это был голос поколения, познавшего горькое послевкусие бунта и полного, однако же, решимости идти своим, совсем еще неясным путем.

Женское лицо в спектаклях Штайна – самое глубокое зеркало души. Когда в сцене на веранде Влас–Михаэль Кёниг оставлял

свое кривлянье и приближался к губам Марьи Львовны–Лампе, на лице ее появлялись оторопь и страх. Ему стоит огромных усилий убедить ее в том, что между ними нет барьера пустоты – ей стоит огромных усилий, чтобы сбросить с лица маску, отказать от своего иронического, холодноватого спокойствия и броситься в объятия головокруженья⁶⁰. Когда Влас, не выдержав «пытки» первого объяснения, плюхался с размаху в грязь, будто гусь, Марья Львовна следила за ним из подвешенного между березами гамака, с опасной тревожностью – то ли чудо ждет ее, то ли падение. Когда же он говорил, что должен уйти, Марья Львовна–Лампе страстно его целовала, обнимала чуть ли не на коленях, и лишь потом в панике убегала, пересекаясь на пути с прогуливающимися дачниками. Сценическая жизнь героев проходила в ожидании чего-то важного, запретного и тревожного (в комментариях Штраус не напрасно подчеркивал значение момента ожидания-выживания).

Комически сниженным по контрасту к этой сцене выглядел примыкавший к ней короткий эпизод пошловато-оргиастического выплеска мужа и жены Дудаковых, которые цеплялись друг за друга прямо-таки как слизняки (Дудаков: «Разве о такой жизни мечтали мы?»). Коротка конвульсия, пробегающая по лицу Дудакова–Рема, но тем отчетливее видно, какие огромные рвутся надежды. Внутри реалистической ткани спектакля Штайна неожиданно проблескивал цадековский гротеск.

В конце сцены пикника сомлевшие дачники, казалось, погружались в мир сна. Сценограф являл очередное чудо перехода от одной грани сценического «кристалла» к другой, от прозы жизни к импресси и символике. Сверхъестественной силы белым светом озарялись верхушки серебристых берез, постепенно свет рассеивался по всей сцене. Взрослые люди, двинувшись вперед, внезапно замирали, будто дети, которые либо потерялись в лесу, либо оказались на чужой планете.

После очередной стычки Басова и Варвары группа дачников на мгновение замирала в случайных позах, в это время на фоне застывших фигур появлялись Пустобайка–Отто Мехтлингер и Кропилкин–Эберхард Файк с трещотками и свистками и иронически комментировали пикник. Для этого специально был написан диалог сторожей (75-я сцена), которого не было у Горького:

Кропилкин. Что это они делают?

Пустобайка. Спорят. Они всегда спорят перед обедом.

Кропилкин. Так ведь еды на каждого от пуза. Чего тут спорить.

Пустобайка. Они спорят не о еде, они спорят до еды.

Кропилкин. А за едой?

Пустобайка. За едой никогда.

Кропилкин. Ну ясно. Как и мы. Но спорить перед обедом из-за ерунды и потом снова из-за ерунды...⁶¹

Сцена эта вызывала противоречивую гамму чувств. Видно, как Штайн разрывался между поэтической метафорой и обличительным жестом. С некоторой натяжкой сцену можно было бы считать парафразом немой сцены из «Ревизора». Патерсон в своей книге приписывает сцене социальный подтекст, который явно ближе радикализму «Оптимистической»: «Эта гротеск-

ная картина оцепеневших мелких буржуа в стадии саморазрушения, созерцаемая сознательными пролетариями, обладала всеми признаками сна, и все же она сказала нам о реальном существовании этих людей гораздо больше, чем могла бы дать бездна психологических нюансов»⁶².

Кульминацией большой прогулки в березовом лесу была сцена объяснения Варвары–Клевер и Шалимова–Ганца. Настроение потерянности во времени и жадной попытки соединить жизненную цепь доводится здесь до крещендо. Один пытался зацепиться за другого, воспользоваться его силой, но с совершенно разными целями, и разочарованно отступал. Эта поэтика, безусловно, роднит штайновского Горького с Чеховым, если точнее – школу Шаубюне с русской манерой способов выражения чувства переломной эпохи, зафиксированных, в частности, в «Неоконченной пьесе для механического пианино» Никиты Михалкова, вышедшего тремя годами позже штайновского спектакля. А шальной спуск Платонова по косогору к реке поразительно напоминает бегство в полутьме горстки шаубюновских персонажей в фильме – и также в сторону маячившей вдали речки (в данном случае не имеет значения, видел или не видел Михалков киноверсию немецкого спектакля).



*Сцена из 3-го действия.
Б. Ганц – Шалимов,
Э. Клевер – Варвара,
О. Зандер – Сулов*

Сквозной темой роли для Эдит Клевер стала борьба между мраком и светом в душе ее Варвары, между жаждой любви и обновления и осознанием временных пределов всего. Шалимов театрален в своей наигранной искренности, простота Варвары щемяща. Клевер начинала сцену тихо, робко, словно прикасаясь всем сердцем к идеалу. Протягивая руку любимому писателю своей юности, почитательница светилась изнутри обжигающим, лучезарным светом. Стоило только Шалимову обвить ее ладонь своей ладонью и начать целовать ее пальцы, как она в ответ нежно целовала его – для нее это был символ платонического единения. Внезапно слова ее полились романтическим потоком, лицо озарилось внутренним светом, словно бы на глазах раскрывался цветок (что дополнительно подчеркивалось сценическим светом). В момент поцелуя его руки лицо ее демонстрировало высшую степень наслаждения. Но стоило только Шалимову произнести одну-единственную фразу («У меня рождается дерзкая, безумная мысль... Мне кажется, если бы вы...»), как символ единения тотчас таял на глазах, будто облачко. Актриса не позволяла тут себе никаких сильных движений, довольствуясь лишь легким полуоборотом, все достигалось путем передачи драмы мимолетных внутренних состояний, живописью полутонов и контрастов. Разочарование ее прорывалось затем в бурном потоке слов, в которых она, собственно, уже не видела особого смысла: где нерастраченное, там и утраченное, утрата заслоняла собой все.

Превосходным партнером был и Бруно Ганц–Шалимов, которому в наступившей поре жизни тошно и от лжи, и от искренности, и выдавить из себя он может либо яд цинизма, либо похоть. Столкновение не перерастало в грозную ссору, а короткая вспышка страсти оборачивалась трюизмом. Издевательским жестом вынимал Шалимов–Ганц из блокнотика только что полученный цветок и возвращал его обратно. Как и у всех, у Шалимова–Ганца была

своя глубокая правда, но, по тонкому наблюдению критики, режиссер добивался от актеров того, чтобы через легкое изменение ситуации и ее оценки становилось ясно, сколь относительна эта правда. В итоге Ганц играл и не Шалимова-пораженца, и не писателишку, у которого почва уходит из-под ног – пародию на Фассбиндера – и не дешевого стареющего бонвивана, а грустного и язвительного философа на грани существования. «Этот Шалимов, – писал Фолькер Канарис, – со своей чувствительностью, даром восприятия и коммуникации далеко превосходил всех остальных; правда его персонажа поразительным образом состояла в том, что за позой паразита то и дело всплывала загубленная способность проникать сквозь поверхность вещей (с какой безжалостностью он давал отпор сентиментальности Варвары...)»⁶³.

Каждый в мире дачников находится на своем этапе изживания пустоты, на своем отрезке неудавшегося поиска смысла жизни. Если брать замыкающую «прогулку» сцену инженера и его жены-актрисы, то Суслов в трактовке Отто Зандера находится далеко по ту сторону этого поиска. Шут, валяющийся под деревом, еще пытался бросаться циничными фразами, но они так и застревали в гортани, словно комок. Жизнь дачника сопровождается только выбросами пустоты, половодьем малодушия. Когда один из подобных выплесков случается с Басовым, увальнем с размагниченными мозгами («я становлюсь все мягче, я люблю все и ничего не ненавижу»), Варвара смотрит на мужа полными сочувствия и страха глазами.

В последней трети спектакля наступал драматический перелом, ладья идиллии качнулась и стремительно стала погружаться в пучину. Стычки дачников переходят во взрывы и болезненные разрывы, обнажаются противоположные позиции, война суждений неизбежно сменяется войной убеждений. Штайновский Горький обращает внимание на опасную грань развития

человеческого социума, задыхающегося от собственной слепоты, отсутствия воздуха истины, жестокого взора правде в глаза. Кончается время ровного течения, мира и тоски. Казалось бы, рушатся все мифы сразу. Радикальную прямоту обретали речи Варвары, радикальный запал – речи Марьи Львовны. Казалось, в сцене истерики Варвары за ее спиной вставал призрак Ульрики Майнхофф. Влас в сцене обличения басовщины-суловщины уже не паясничал, как поначалу, а менял маску шута на роль героя. Он выступал дерзко, будто в студенческой аудитории или в уличном театре. В поведении этого Власа отразились черты немца 60-х годов – молодого человека, ополчившегося против поколения отцов – будь то Руди Гоотхайн из пьесы Мартина Вальзера «Черный лебедь», протестующий против отца с его нацистским прошлым, будь то молодые люди из «Мюнхенской свободы» Мартина Шперра, бойкотирующие современных буржуа-спекулянтов, которым плевать на уроки немецкой истории. Спектакль наполнялся ясными аллюзиями. Пятерка, покидающая «болого» дачи в финале – Марья Львовна, Влас, Варвара, Двоеточие и Калерия (в спектакле Штайна она присоединялась к порывающим со своим прежним укладом), – воспринималась публикой представителями леворадикального поколения.

Но Штайн был далек от наивного торжества по поводу разлома и свершившегося расчета с прошлым. Человеческая психология консервативна, преодоление медленно и часто оказывается иллюзорно. Меняющийся человек далеко не познан, и далеко не свободен от противоречий и двойственности буржуазной морали, что время с такой силой обнажило в психологии новых левых, никуда не ушедших от двойной жизни. Выходя из одной драмы, любое поколение вступает в другую. Порвать со своим классом кажется поначалу так просто, поступком, который одним махом решит все, порвать с собой прежним оказывается во сто крат сложнее и даже невозможно.

Штайн пытался уловить именно мерцающие интонации этого как будто бы переломного, но не слишком надежного времени. Уходя в новую жизнь, бывшие дачники уносили с собой свою прежнюю.

Интонации протеста крепко-накрепко срослись с жадной нежностью, любви, открытости, предвещая наступление эпохи «новой чувственности», «новой чувствительности» в немецком искусстве 70-х – 80-х годов. Эпохи дождя чувств, который смыкает следы старого (кстати, таково было название одного из известных фильмов этого времени «И дождь смыкает все следы» Альфреда Форера (1972), в котором гимназистка собиралась сбежать из семьи с французским студентом). В «Дачниках» внимание было сосредоточено на пограничных состояниях, на сильных чувствах, которые способны очищать и преобразовывать, после чего жить по-старому было невозможно; иные же эмоции могут увести в пропасть и вызвать отвращение – грань патологии, «опасной экзальтации»⁶⁴ Штайну особенно интересна.

Финал спектакля лишен какой-либо однозначности. Хеннинг Ришбитер настаивал в своей рецензии на том, что Штайн, «утончая Горького до Чехова», сводил все в финале «к приятию разлагающегося буржуа»⁶⁵. В пьесе Горького, мол, четверо героев устремляются навстречу пролетарски-социалистической общности будущего, а в Шаубюне усталые скептики, тяжело пробираясь через березовые заросли, упираются в мрачную стену задника. Безусловно, Штайна, старательно штудировавшего русскую историю, так же, как Блока, занимала мысль о «подлой измученности» определенных общественных групп. Но, увы, критик грешил против сценической правды, в финале печальным диссонансом звучали две противоборствующие интонации: вид обнажившейся червоточины в душе буржуа рождал желание бегства и перемен, и одновременно лились слезы по поводу тающей грезы о коммуне.

Рюминский выстрел развязывал путы, сковывавшие до сих пор тела и души дачников. После окончательного поражения в любви Рюмин ударялся в трезвый цинизм, призывая Варвару уйти отсюда прочь ради собственного спасения (к чему горьковский герой совершенно не был готов). Он не по-дурачки стрелялся, а сознательно уходил из жизни. Тем стремительнее и отчаяннее был взрыв Варвары («Мы – дачники»). Отвечая на обвинения и издевки Власа, внутренне собранный, лощенный, словно проснувшийся от спячки Суслов–Зандер с уничтожающим цинизмом высоколобного буржуа выплескивал на публику свое высшее и окончательное знание. Актер уходил от дешевого обвинения своего героя в безграничной пошлости. Убеденно говорил он о золотой середине жизни, к которой скоро, быть может, лет через пять придут все бунтари. И спорить с ним было невозможно.

Драка, которую затевал оскорбленный Басов–Редль, стремительно вела к разрыву. Взрывы следовали один за другим, ритм становится синкопированным, судорожным, взмахи и пересечения рук наполняли воздух сцены тревогой. Внезапно все, приготовленное к пикнику на природе под

праздничной гирляндой из разноцветных фонариков, летело со стола. Есть внезапно становилось невмоготу, еще недавно беспечные, лица дачников казались искаженными мукой, что оттенялось спокойствием остраненных сторожей – пролетарских простаков Пустобайки и Кропилкина с их ритмично гремящими колотушками.

Световые гармонии и дисгармонии создавали в последней картине неожиданное и мощное напряжение. Внезапно из кучки дачников, сидящих во мраке ночи за сдвинутыми столами, накрытыми белой скатертью, один за другим вырывалась группа людей. Ощущение приближающейся грозы подчеркивалось гневными перекрестными взмахами рук. Фигуры порывающих с прошлой жизнью и уходящих в неизвестность освещались голубоватым неоновым светом. Фигуры остающихся Басова и Шалимова поглощала мрачная темнота. Газли фонарики, ночь сменялась рассветом.

Поражало колоссальное по амплитуде развитие интонации Варвары–Клевер в финале – от душевного непокая, нравственного протеста к истерическому взрыву. Феминистски-ригористский вскрик Варвары «Свиньи!» в адрес мужчин-пошляков при виде окровавленного Рюмина внезапно



*Конец 4-го действия.
Г. Лампе –
Двоеточие,
Ю. Лампе – Мария
Львовна,
В. Редль – Басов,
М. Кёниг – Влас*

сменялся жестоким трансом (его вполне можно считать предзнаменованием трагического взрыва ярости Клитемнестры в последовавшей в 1980 году «Орестее»⁶⁶). Клевер хваталась за голову и, отталкивая всех прочь, срывалась с места, она неслась вперед, шагая едва ли не по телу раненого Рюмина. Казалось, она бросалась в пропасть. Так гордо и так безутешно замыкал спектакль исследование драматической параболы бунта. Это был окутанный дымкой горькой печали взгляд поколения немецких шестидесятников в недавнее прошлое своей мечты.

Подводя итог, стоит лишний раз подивиться удивительному эффекту работы режиссера-факира – громадный айсберг подготовительного этапа как бы ушел под воду, целиком растворяясь в живом сценическом действе, во вдохновении ансамбля.

Кстати о фильме (Штайн: «Я вижу это совсем иначе»)

«Дачники» Штайна в кино⁶⁷ не являются предметом нашего специального рассмотрения. В том объеме, в каком игра на экране отражала и укрупняла язык и образы спектакля, мы воспользовались фильмом в описании спектакля, к сожалению, не зафиксированного на видео пленке (Штайном в предвкушении съемок это было сделано намеренно, о чем он впоследствии сожалел). Здесь же фильм интересует нас лишь в том смысле, что споры о нем дают дополнительную пищу к размышлениям о стиле и методе актерской игры в Шаубюне. По выходу фильма критика пришла к знаменательному выводу: в то время как театральная постановка получилась «слишком кинематографичной», фильм оказался «слишком театральным» и в кинотеатрах успеха не имел. Разногласия между Штайном и кинокритикой были достаточно сильны: ее фраппировала театральность фильма, эксцентричная манера актерской игры, чуждая

якобы киноэстетике попытка «реконструкции процесса ансамблевой игры на экране»⁶⁸, иронические цитаты из «Мужчины и женщины» Лелюша (камера любовно объезжает вокруг целующуюся пару) и т.д. Пожалуй, лишь Фридрих Луфт да еще пара театральных критиков находили фильм «волшебным». Штайн защищался, в одних случаях серьезно, в других – вызывающе-цинично (фильма Лелюша не видел, с удовольствием снимет еще более театральный фильм, некий микс «Эмпедокла» Гельдерлина и «Белой акулы» Спилберга...).

Корреспонденту «Шпигеля» Вольфу Доннеру Штайн, не стесняясь прослыть новичком, рассказал о том, что первый опыт в кино был приобретен им при записи спектаклей на пленку, а «Дачники» стали просто периодом всеобщего воодушевления кино. «Это великая вещь – возможность играть вместе с мертвыми предметами, зачастую действующими сильнее, чем актеры. Но тут возникает опасность ужасного символизма. Мы говорили себе: одно лишь панорамирование камерой того, как кто-то исчезает за дверью – было бы чудесно, намного лучше, чем бесконечные диалоги. Но треп как раз и является предметом этого фильма! До начала съемок у нас не было какой-то изысканной концепции. Откуда? Тут бы я только утонул в клише. Вот такая мелочь, как сахарница, если ее взять крупным планом – откуда я знаю, как это будет восприниматься на самом деле? Мы много всего наснимали, а потом при монтаже все вырезали. Я всегда был против деталей, значимость которых я не мог соизмерить... Мы вообще не так часто прибегали к кинематографическим приемам. Я жестко отстаивал приоритет актерской работы. Воспользоваться новаторскими возможностями монтажа в немецком кино или цветной фотографии мы не могли. Мы могли предложить только одно – подчеркнуть приоритет актерской игры, ведь именно он и является длительной традицией немецкого кино, куда все великие актеры приходили из театра.



Кадры из фильма
П. Штайна
«Дачники»

Больше всего я боялся, что актеры сорвутся и пропадут на экране из-за непривычного метода работы в условиях техники фильма⁶⁹. Как это чудесно, восклицал режиссер – кино без зауми, без сложного монтажа и аппаратуры, просто панорамирование, свободное чередование персонажей, лиц, тел на постоянном фоне! И в самом деле – одним из самых впечатляющих моментов образительности фильма оказалось противоречие между прекрасной природой и истерзанным человеком.

«Слишком мощная», «слишком интенсивная», «эксцессивная» игра театральных актеров в «Дачниках» (особенно Эдит Клевер) показала многим критикам утрированной и разрушающей киноиллюзию. Штайн решительно воспротивился такому дилетантскому пониманию. Именно благодаря обострению конфликта вырастает «не-что серьезное» – «важный разделительный момент всего сценического действия», «специфический стиль игры», доводящий все до предела и ведущий ввысь. Защищая Клевер, Штайн, безусловно, имел в виду высокую планку психологического гротеска, которой достиг Шаубюне, серьезно погрузившись в методику системы Станиславского. «Надо играть скорее агрессивнее, чем осторожнее!» Актер Шаубюне, по мысли режиссера, это такой актер, который стремится «испробовать все возможности экспрессивной, ох-



ватывающей все сценическое пространство игры», ставит перед собой задачу «усилить глубину проработки характеров» и «сделать переход от созревания решения к взрыву более медленным, более плавным»⁷⁰. В этом понимании сказалась неудовлетворенность как доставшимся от «золотых 20-х» экспрессионизмом, резкие контрасты которого и доминирование крика не давали возможности, по словам режиссера, исчерпывать всю глубину человеческих характеров, так и доминировавшим в послевоенном т.н. «образовательном театре» псевдорелистическим стилем игры, далеким от подлинной социальной критики.

А что же с прежней революционностью? Неужели театр вместе со Штайном полностью отказывался от идеи преобразования? Неужели крах надежд 68-го года так резко отбрасывал к нигилистическому настрою? Колебание истории от революционного витка к стагнационному порождало

своеобразный постреволюционный скепсис. Человек «новой левой» обращал свой трезвый и суровый взгляд внутрь себя, апеллируя к личным возможностям, к «революции чувства», к эмансипации. Несколько лет спустя, выступая в прессе по поводу только что снятой киноверсии «Дачников», Штайн сформулировал свою позицию гораздо точнее, чем во время репетиций. Возможно потому, что лишь в итоге работы стало ясно, на что способен театр и какие именно чувства он может поддерживать и развивать в современнике: «призывать его учиться преодолевать в себе страх. Ведь так уж устроен человек – преодолей хоть десяток барьеров, а страх возвращается вновь»⁷¹. Кроме того, ансамбль окончательно убедился в том, что в мужчине этот инстинкт страха сильнее, чем в женщине, которая по самой своей природе – бунтарь. В беседе с журналистом мюнхенской газеты Штайн заострил эти мысли: «Предмет и тема фильма – не триумфы и победы эмансипационного движения, а оковы прошлого, мучительные, терзающие душу моменты импульса “Прочь!”»⁷². Знаменательно, что английский биограф Штайна Майкл Патерсон трактовал эти поздние высказывания режиссера более расширительно, как «одобрение спонтанных, мужественных поступков, эмоциональных порывов, готовности пуститься в самые рискованные предприятия», иначе говоря, как манифест новой чувственности, внутреннего преобразования⁷³.

В ложе критики

Если «Мать» Горького в Шаубюне вызвала только раздражение и протест правой критики («Франкфуртер Альгемайне Цайтунг»: «Что должна означать эта гимническая песнь партийной дисциплине в демократическом государстве?»)⁷⁴, то «Дачники» удостоились уже чести быть названными «рафинированным Горьким»⁷⁵, «апогеем формы Шаубюне» и даже «спектаклем века»⁷⁶. «Дачники» оказались первым

спектаклем Шаубюне, показанным за пределами немецкоязычного региона (в Швейцарию Шаубюне выезжал регулярно, благодаря старым связям Штайна) – в Югославии, Франции, Англии, Бельгии, Финляндии⁷⁷. «Таким всегда должен быть театр. Так всегда должны играть актеры», писала *«Le Monde»*, а *«Daily Telegraph»* озаглавила свою рецензию так: «Режиссер гениев». Когда весной 1977 г. состоялись гастроли театра в Лондоне (с 3 по 12 марта), для установки роши на сцене были привезены реликтовые березы из *Epping Forest*, бывшего королевского леса – это была едва ли не самая драгоценная театральная награда⁷⁸.

Ложу критики – возвращаемся к немецким рецензентам – буквально ошеломляет и гипнотизирует полнота и богатство жизни актеров в предлагаемых обстоятельствах роли и целого спектакля, невысказанные реалистические подробности, чувственность и многомерность образа, дымка интуитивизма. Описывая спектакль, забывают о жестком адорнианском «стиле эпохи», невольно меняя манеру изложения, приспособляясь к ритму штайновского повествования, сбиваясь на меланхолическую поэзию (так писали немецкие критики на заре XX столетия). Вот, например: «Эта Марья Львовна, в своем светлом приталенном платье, волосы чересчур строго зачесаны наверх, поначалу сидит в сторонке в плетеном кресле, курит, читает; время от времени бросает взгляд на того, чьи слова ее заинтересовали, подпирает подбородок сложенными крест-накрест руками, слегка приподнимая брови: наблюдает, не отсутствующая, но и не слишком напряженная – и внезапно энергично хватается за возможность спровоцировать дискуссию с Шалимовым...»⁷⁹.

«Штуттгартер Цайтунг», разругавшая первую постановку Штайна в пух и прах, вознесла «Дачников» до небес: «Такое впечатление, что мы встретились на сцене со всей русской драматической литературой XIX века»... «Горький предстал как продолжатель и завершитель Чехова»...

«успех ансамбля, как и белые березы, грозит взорвать крышу Шаубюне»... И далее критик подробно останавливался на анализе новой «пуантилистической живописной манеры» Шаубюне: «Штайнов спектакль и на сей раз просто одержим собственной диалектикой. Самовлюбленно воздвигает он свою светлую критическую реальность. Звездам и сольным выступлениям здесь нет места. Даже Бруно Ганцу можно быть лишь бледно-незначительным, как только позволяет роль»⁸⁰.

Критика прежде всего обращала внимание на разительную перемену лейтмотива в творчестве коллектива. Этот театр трижды обращался к русской драматургии, изображая три фазы русского революционного движения и три фазы женской эмансипации, но если в первых двух случаях доминировали «брехтовский оптимизм» и «героика плембеев», то в «Дачниках» звучали иные мотивы. Глядя на то, с каким трудом пробиралась пятерка «беглецов» из мира конформизма сквозь березы, кустарник и торфяное болото, критики задавались вопросом: должно ли это означать, что «горьковский оптимизм» взорван трезвым взглядом на реальность и что беглецов ждут еще более тяжкие невзгоды?». Вопрос был по сути риторическим. Вторым моментом было восхищение критики возросшим театральным мастерством – такого, по словам главного редактора «Театер хойте», «от Шаубюне никто не ожидал». Ришбитер обращал внимание на то, какой шаг сделан театром в углублении критического реализма, психологизма изображения фигур. «Защита позиции персонажа и скрытых мотивов его протеста находила свободное выражение в актерской энергии, мощной, решительно и точно направленной». Критик приводил множество примеров того, как «в непредсказуемых взрывах открывался углубленный взгляд на жизненную историю персонажа»⁸¹. При этом Ришбитер особо выделяет то, с какой серьезностью и страстью женщины-актрисы

(опытные Клевер, Лампе, дебютантка Риттер) анализируют процесс «эмансипации» и «психологической деформации» своих героинь – «как не индивидуальной виной, а общественными обстоятельствами обусловленный». Напомним, что студенческое движение 60-х считало себя движением эмансипационным. То, что в драме Горького в России прежде всего связывалось с антимещанской темой, на немецкой почве приобретало феминистский оттенок.

Дотошный критик «Франкфуртер Рундшау» Петер Иден, будущий биограф Штайна, попытался разобраться в том, чего же добивался режиссер путем сопоставления-противопоставления горьковского и чеховского человека. Нельзя сказать, что критику удалось развязать узел этого отчасти искусственного противоречия. «Яростно-обличительный тон» Горького претил Штайну, стремившегося преодолеть «ограниченность описания кризисного состояния и драмы эмансипации» у Горького и одновременно еще ярче показать «тоску по лучшей жизни» женщин, протестующих против мужчин-мещан. В итоге Горький становился «мягче, чувствительней, меланхоличней», «пессимистичней и печальней»... При этом режиссер требовал усилить критический импульс Горького! Невероятно усложняя задачу актеров, Штайн придумывал сценическую форму, внутри которой актер не вынужден был «биться об стенку» один, а строил образ «вместе со всеми, исходя из целостности, которой являла собой группа людей, отношения которых друг к другу развивались постепенно»⁸².

Решение этой задачи на сцене вызывало у Идена восхищение: «Сколь искусно это воссоздание сценического целого из подробностей, подробностей из целого, эта кружевная вязь людей на сцене, когда характеры вырисовывались все резче и резче, так как возникали все новые и новые связи друг с другом, связи, которые в свою очередь переплетались заново.

Этот процесс бесконечно медленного, точного, богатого на нюансы изображения надломов, осечек, стенаний, надежд, тоски и, наконец, взрыва – режиссерское достижение, свидетельствующее о несомненной вере в людей и их способность управлять собой, когда есть понимание своего положения и своих взаимосвязей»⁸³.

Исключительно анализу художественного языка спектакля была посвящена статья известного критика газеты «Франкфуртер Альгемайне» Сибиллы Вирзинг, которую нам уже приходилось цитировать. Критик в первую очередь фиксировала особенную насыщенность психологического процесса и переплетение внешнего и внутреннего действия. Вирзинг буквально очаровывала «совершенная хореография хаоса повседневности, точность каждого шага, каждого движения руки и каждой интонации» и артистизм, в котором купались актеры. По ее мнению, Штайн «заострял до предела чувственную привлекательность драмы мелкобуржуазных декадентов», отдавая свою нежность «аутсайдерам из презренного общества». Эдит Клевер (Варвара) удостаивалась титула «царицы печали», Ютта Лампе (Марья Львовна) – сказительницы легенды о грядущем завтра», Ильза Риттер (Калерия) казалась «светлячком, который хотел бы, и угасая, светить ярко и сильно». «Идеологические претензии» Шаубюне представлялись критику на сей раз «незначительными», существенными – драматическая наполненность игры и окутывающий ее флер щемяще-сентиментального декаданта. «Они [дачники. – В.К.] совсем неплохо устроились в этом аду. Лишь на отдельные мгновения замирали куклы, стихала болтовня и жестикуляция. И тогда из множества бесполезных занятий вырывалась сцена надежды, звучали объяснения в любви и разбивались сердца, лились и угасали воспоминания, вспыхивала и угасала страсть, блаженство; счастье, казалось, обретало ясные очертания и таяло на глазах, как только возникала его

иллюзия. Общество переживало острые моменты среди сонной летаргии, затем снова бодро возвращалось к своим пустынным занятиям»⁸⁴. Статья отражала понимание «русского настроения», чеховской интонации в театре начала 70-х годов, гораздо более живой, чем та, которой была проникнута холодная атмосфера аристократичных и маньеристских чеховских спектаклей Рудольфа Нёльте 60-х.

Понятую Ришбистером тему «эмансипационного движения», женщины как сильного начала, подхватывал в своей рецензии обозреватель гамбургской «Ди Цайт» Рольф Михаэлис. Решение этой темы в Шаубюне вызывало у критика ассоциации с символами различных культурных эпох: и с «вечно женственным» Гёте, и с музой свободы Делакура (отдельно упомянутой в программке к спектаклю), и, наконец, с «Групповым портретом с дамой» Бёлля. «Посланицу Свободы» Михаэлис видел в Марье Львовне–Лампе, бросающей «в мир омещанившихся мелких буржуа факел протеста». Но лишь немногие из них, и преимущественно женщины, способны порвать с бездельем и пошлостью и отправиться служить народу. Впрочем, левый настрой (как и левый жаргон) в начале статьи обманчив, далее выяснялось, что не протест – как некогда в «Матери» или «Оптимистической трагедии» – был главным содержанием «пессимистической комедии», а трезвые мысли о необходимости воспитания социальной ответственности. Поэтому ироническое «групповой портрет с дамами» (сразу становящееся понятным немецкому зрителю)⁸⁵ гораздо ближе к сути спектакля, который, по заключению критика, «с легкой дидактической ноткой рассказывает историю эмансипации».

Снова самым сильным в режиссуре Штайна признается «чувственность пластического жеста», «интенсивность мимической игры в немых сценах», особая, густая атмосфера, возникавшая благодаря гармонии актерского, оптического и музыкального

решения. Не откажем в удовольствии привести обширное описание одного сценического шедевра – финала второго акта с участием Ютты Лампе, Эдит Клевер и Михаэля Кёнига, которое читатель помнит в нашем изложении (каждый смотрит по-разному и видит свои нюансы). «Врач Марья (Ютта Лампе), одетая по-летнему небрежно, приходит на дачу Басовых не затем, чтобы попить чая с хозяйкой. Водрузив на голову широкополую шляпу и обмотав себя узкой шалью, делающей ее более стройной, чувствующая себя «старухой» Марья приходит затем, чтобы перед сном еще раз увидеть младшего брата Варвары, который моложе ее на двенадцать лет. Она почти не слушает, о чем говорит хозяйка, глазами и ушами она уже в соседней комнате, где за своими бумагами сидит Влас. Затем следует немая сцена такой щемящей красоты, на которую способен только Штайн. Подойдя к Власу, корпящему за столом, Марья легко склоняется над его плечом, тот внезапно вскакивает, долго смотрит на нее, затем влечет ее голову к себе для поцелуя, который длится так долго, что становится слышна тишина. Внезапно сзади возникает фигура Варвары: из соседней комнаты она взирает на своих счастливых друзей. (Издали, из темноты сада, эту сцену то ли с иронией, то ли с завистью созерцал Шалимов.) Когда же Марья садилась за рабочий стол Власа, Варвара подходила с другого конца сцены и, замерев за спиной счастливой подруги, робко, молясь гладил ее по голове. Вслед за этим утопическим моментом молчаливой пластической духовной гармонии, после шумной сцены спора режиссер опускал суперзанавес». «Такой неослабевающей интенсивности игры, – заключал Михаэлис, – сегодня не увидеть ни в одном театре стран немецкого языка»⁸⁶. Право, тут действительно можно было вообще забыть о том, кого играют – Горького или Чехова!

Серьезные различия в восприятии подтекстов «Дачников» не должны удивлять нас. По свидетельству ведущего театраль-

ного обозревателя «Ди Вельт» Фридриха Луфта, смотревшего спектакль трижды и назвавшего его «вершиной психологического реализма», каждый раз он видел совершенно иной спектакль. Но особый интерес представляет статья молодого базельского критика Клауса Фёлькера⁸⁷, в глазах которого спектакль трансформировался в учебник политграмоты. Автор проводил (в чем-то, возможно, и справедливую) аналогию между манерой речи актеров и речью героев, рожденных поэтическим мышлением Петера Хандке, автора «Каспара». Гротескная и наивная левая экзальтация, пафос брехтоведа сводили и в трактовке, и стиле изложения: оптимизм Горького переосмыслен в духе нашей современности... между некоторыми из дачников возникает «союз людей в любви и сопротивлении, не уступающий холоду и отчуждению», а это и является «предпосылкой солидарных действий»... трудна, но прекрасна вера в коллективную энергию человечества... Убедительное подтверждение своей мысли Фёлькер находил в финале спектакля, который он трактовал чуть ли не как создание левой ячейки. «Водружая на место опрокинутые стулья и стол, старательно расправляя скатерть, Варвара учится говорить, формулировать свои потребности..., высказывает свое мнение равнодушным мужчинам... Все они (уходящие вместе с Варварой) каждый по-своему являются воплощением надежды, порывают с бессердечными и не поддающимися обучению, охраняемые и ведомые Двоем-Гюнтером Лампе – добрым человеком, меценатом и защитником тех, кто отважился стать аутсайдером»⁸⁸.

Одно из возможных (по отношению к пессимизму Ришбitera – полемичных) объяснений феномена магии штайновских «Дачников» с «марксистской прямоотой» молодого Брехта давал Фолькер Канарис в своей большой статье в журнале «Театер хойте». По его мнению, «красоту постановки составляли лучи утопии, ее блеск и ее энергия». «Театр настаивал на утопическом требовании

(и он реализовывал его в своем времени и в своем пространстве), что противоречия человеческого общества и человеческих взаимоотношений можно примирить, устранить – а именно в каждом отдельном человеке»⁸⁹.

Примечательно, что советские постановщики «Дачников» конца 70-х гг. уже не позволяли себе такого идеализма (трагическим пессимизмом был окрашен спектакль Г. Товстоногова 1979 г., любопытно, что в то время как Штайн и Штраус прибавляли к «беглецам» еще и Калерию, у Товстоногова главный «беглец» – Варвара – даже не ведала, куда ей уходить и была близка к безумию: реплика «Куда я уйду?» была вообще вымарана режиссером. У Товстоногова «нравственно безупречный герой становился иллюзией»⁹⁰. Идеализм шестидесятников в начале 70-х еще тлел, не будучи окончательно положен на лопатки более трезвым и суровым взглядом. Критик «Театер хойте», говоря о соединении сумрачного и утопического в штайновской постановке, торжествовал по поводу обретенной диалектики: актеры Штайна «выделяли в своих персонажах в качестве основной черту неразрушенной, несокрушимой человечности, которую делает мыслимой и реализуемой лишь изменение человека и среды». В этом смысле вершиной спектакля Канарис считал «построение характера» Отто Зандером (Суслов). Хитрый, коварный, жестокий, пропащий обыватель – «и все же с чертами витальности, даже величия: в его гневе сидит зерно энергии, в его презрении – нотки печали. Его реакционные речи никто не слушает; было невероятно притягательно и странно наблюдать, как страшно низко падает человек, разоблачая себя каждым словом – и в то же время не надевает на себя личину морально опустившегося негодяя, представая со своим человеческим лицом»⁹¹.

Но в отличие от Клауса Фёлькера, никакой однозначности в финале спектакля Канарис не видел. Главную мысль спектакля

для Канариса олицетворяла не Клевер–Варвара, а Лампе–Марья Львовна, которую он называл «мотором эмансипационного процесса». Эта Марья Львовна всех «провоцирует» (любимое словцо критика) на дискуссию, на «выявление своей общественной функции»: Шалимова, Власа, Двоеточие... В конце статьи был дан портрет актрисы в этом образе как скрытого дирижера всего сценического действия (мысль эту разделить полностью мы не можем). «Прогрессивное, – несколько прямолинейно писал критик, – целиком вошло в плоть этого образа, в структуру роли, воплотившись в целеустремленной и мощной энергетике («*Konzentration von zielgerichteten Energie*») актрисы на протяжении всего спектакля».

Критик давал свою, отличную от других, трактовку финала: «Финал не давал ответа на вопрос, что означал этот мятеж для Марьи Львовны и Власа, точно так же было неясно, куда уходят остальные – не вернуться ли они вскоре обратно. Именно эта открытость финала позволяла соединить политическую и личную историю Марьи Львовны. Личная готовность Лампе задавать вопросы, вынести любую печаль, преодолеть слабость и тоску свидетельствовали о политической четкости и энергии ее персонажа. Именно тем, что актриса не давала готовые ответы на вопросы, она провоцировала интерес зрителей к конфликтам, раздиравшим душу ее героини. Марья Львовна-Лампе возбуждала одновременно и страх перед тем, что может случиться с подобными людьми в будущем, и надежду»⁹².

Особняком стоит рецензия Фридриха Луфта, рецензия-шедевр немецкой театроведческой мысли, заслуживающая того, чтобы быть представленной целиком. Луфт ближе всех подошел к пониманию и раскрытию образов штайновских «Дачников», тайны нового штайновского стиля, непостижимым образом соединившего пастель и трагический гротеск, внутреннюю динамику и внешнюю статику.

В этой рецензии каждая фраза на вес золота. Взглянув на спектакль через призму незамутненного художественного восприятия, критик смог поставить его в контекст мировой культуры, считав современные актуальные смыслы и скрытую романтически-мифологическую составляющую («поэтический тартар»), и дать тончайший анализ синтетического стиля постановки. Можно сказать, ему удалось вывести пластическую формулу языка этого необыкновенного в своем роде спектакля. Хорошо бы предварить это чтение знакомством со стихотворением Шиллера «Группа из тартара» (1781), чтобы проникнуться аллюзией, давшей критику возможность оценить ступок поэтической энергии, заключенной в «Дачниках», с другой, классической перспективы⁹³.

Группы из поэтического тартара. Максими Горький «Дачники». Шaubюне ам Халлешен уфер.

«Когда поднимается занавес «Дачников» (как пишут в программке Шaubюне: «по Горькому»), у зрителя буквально захватывает дух от того, что предстает перед его глазами. Так это красиво. Так замечательно и загадочно оно, это сценическое пространство. Пьеса, стоит ей только начаться, уже в первом приближении становится столь правдоподобной и близкой, уже в первом волшебном явлении так хорошо знакомой, что начинаешь думать – эта красота, эти муки праздной жизни и бедствия ее героев, все, что еще должно произойти, на самом деле – твое давнее прошлое.

Снова мастера Шaubюне (сценография: Карл Эрнст Херрманн) воссоздали на сцене почти реальный пейзаж. В глубине покатой сцены стоят лысые березки, меланхоличный белый лес, по обеим сторонам сцены тоже теснятся березы. Спереди у рампы – терраса, чуть ли не во всю ширь сцены, на ней летняя мебель.

Сквозь огромный кусок марли, висящей над сценой, словно сквозь облако струится свет, по-летнему жаркий и томный.

На сцене живописными группками или в многозначительных одиночных позах расположились гурманы-буржуа, дачники-пансионеры, пресыщенные жизнью, типажи, исполненные или сотрясаемые социальной фрустрацией (тут, как никогда, подходит это слово!). Девушка у мольберта – словно на великолепном эскизе Генриха Фогелера в духе пьянящего югендстиля. Мужчины в помятых белых льняных костюмах. Русские расположились на лужайке, словно посаженные туда Мане, на маленькие коврики, брошенные на землю, она – здесь же, под ногами. Композиция полна почти болезненной красоты. Петер Штайн – режиссер живописных, изысканно эстетических убедительных решений. Здесь он снова несравнен.

Сначала на фоне повисших в невесомости берез слышны излияния двух сторожей на счет господ дачников. Эти сезонные гости производят на простолюдинов впечатление экзотических птиц, больших, странных зверюшек. Сторожа убирают мусор и бумажки, разбросанные беспечными гостями на красивой лужайке.

Стоит только прислуге покинуть сцену, как группа приходит в движение. Начинается в высшей степени искусная игра мнимых непреднамеренностей. Говорят, болтают, смеются, носятся по сцене. Казалось бы, это сумбурно, вне всякого заранее намеченного драматургического плана, говорят сами представители русского общества 1904 года. Казалось бы. Вначале можно подумать, как часто это бывает у Чехова или даже у Горького, когда одна за другой беспорядочно сыплются фразы, будто бы случайно соединенные один с другим обрывки речи, намеки на страсть или скуку.

Но здесь явно пытаются трактовать «драматургию случайностей» как метод. Персонажи, с самого начала привлекающие наше внимание и тотчас завоевывающие нашу симпатию или антипатию, обретают все более резкие очертания и выступают на передний план. Существующие между ними связи постепенно становятся

все более ясными. Коллизии обостряются.

Напряжение нарастает. Медленно, как бы поневоле, персонажи, финальные явления буйной гедонистической буржуазной эпохи с их характерными чертами становятся узнаваемыми и четкими, подобно тому как медленно на дне проявочной ванны фотоотпечаток впервые становится видимым и ослепительно ярким. Медленно, с какой-то магически-болезненной красотой формируются группы взаимопонимания, или, быть может, это становятся понятны их глубокие разногласия. Как неожиданно (и вместе с тем как замечательно обдуманно и размеренно) начинает проявляться огромная вражда между теми, кто хочет продлить красивое, но жалкое и бесполезное существование, и теми, кто, сначала невятно, затем смелее, а в конце снова будто теряясь под вуалью нерешительности в чудесном пространстве сцены, настраивающемся на философский лад, в полутьме, неуверенно, движутся в сторону зрительного зала.

Это, безусловно, политический театр, который живет предчувствием политических перемен, вступает в спор о наметившихся переменах, не выпуская их из глаз даже там, где образы начинают переливаться всеми цветами радуги. Тут пытаются с помощью почти забытой пьесы Горького применить новый метод поиска правды, не собираясь всякий раз давать ответы на все вопросы, как это порой опрометчиво и глупо делает «политический театр».

Попытка удалась. Петер Штайн вместе с завлитом Бото Штраусом нашли пластичный, почти неуловимый, но в конце обретающий вполне ясные контуры, стиль обращения в свою веру [“*Spielweise der Überredung*”, что можно было бы перевести и как “способ морального изменения образа мыслей”. – В.К.]. Актеры [...] не докладывают свои роли. Стоят, вначале будто усталый, потом невероятно раздраженный, затем отчасти решительный или достойный презрения хор человеческих

образов. Группы из русского тартара. Все не без греха и каждый мечен великой, кажущейся совершенно непреднамеренной неестественностью искусства⁹⁴.

Луфт услышал в настроении эпохи, зафиксированном Штайном в пластике спектакля, голос рока истории и нотки мировой поэтической традиции. Критик уловил рождение новой социальной интуиции в немецкой послевоенной режиссуре, осознавшей необходимость более глубокого анализа «дурного» социального коллектива (определение Брехта). Дурной, отрицательный коллектив, анализ которого находился в центре всей немецкой драмы от экспрессионистов до Брехта, должен был, наконец, смениться динамичной социальной группой, способной к развитию, преодолению неподвижных состояний. В то время как остальная критика то и дело жаловалась, сколь «трудно описать» происходящее на сцене, Луфт попал в самую точку. История социальной группы, поставленной режиссером в центр спектакля, поднята Штайном до уровня яркой, незабываемой сценической метафоры, метафоры формирующейся на наших глазах общественной корпускулы, познавшей гибельное дно и рвущейся к спасительному воздуху.

Обзор критики «Дачников» еще раз убеждает нас в том, что Шаубюне этого времени воспринимался западногерманским обществом противоречиво-продуктивно, как генератор перемен, дающий ключ к пониманию психологии общественного разлома, в целом же как школа истинных чувств и школа театра психологического реализма. В «русском» спектакле Шаубюне возникал новый мир щемяще-тесных сценических и человеческих взаимосвязей, который прежде немецкому театру, погруженному в судьбы уединенных, отчужденных, враждебных друг другу людей, был незнаком. Невозможно было не отметить возникновение в Шаубюне нового типа актера, о котором мечтали Кортнер и Брехт, и неудивительно, что после «Дачников» актеры Штайна стали важнейшим

потенциалом немецкого кино. «Шанс исследования человеческого поведения» (Канарис), даваемый Шаубюне зрителям, действительно был велик.

Вскоре после премьеры в прессе появились слухи, что Штайн намерен взять «годовой неоплачиваемый отпуск» и что ансамблем займутся молодые режиссеры Люк Бонди и Клаус-Михаэль Грюбер, что воспринималось признаком перемен в ведущем немецком театре.

Штайн, мещане, буржуа и «Дачники» постмодерна

Приступая к работе над «Пер Гюнттом»⁹⁵, Петер Штайн подчеркивал, что Шаубюне отныне сознательно принимается за изучение истории становления буржуазного общества и буржуазии – современного человека и современное общество невозможно понять в отрыве от их истории. За этим скрывалось более четкое, реалистическое представление о публице театра, чем то, которым он руководствовался еще три-четыре года назад. «С одной стороны – и это вещь программная, – мы берем небуржуазную драматургию, чтобы изучить историю рабочего класса и революции, с другой стороны, мы... изучаем то, что можно назвать историей буржуазии, чтобы понять, что у класса, из которого мы исходим, есть история, что она не всегда была такой и не всегда такой останется... Мы играем для того общества, которое существует в Западном Берлине. Мы играем для буржуазной публики. Мы признаем это, иначе быть не может», – пояснял Штайн в интервью литературно-политическому журналу крайних левых «Кюрбискерн»⁹⁶.

Давно уже замечено, что традиционная для русского сознания негативная оценка мещанства, мелкого буржуа с трудом могла быть понята на Западе. Различия между бюргером (гражданином) и буржуа для западного человека не столь заметны и велики, как для русского.

Немецкий аналог русского мещанства бюргер (*Bürger*) имеет совсем другую этическую историю. Так, по определению А.Федорова, для Томаса Манна бюргерство – «особая, высокоразвитая духовная стихия жизни»⁹⁷. С просвещенной русской точки зрения, немецкое мещанство – «разумное мещанство» (Пришвин)⁹⁸. В русском литературно-общественном сознании начала XX века мещанство – нечто совершенно противоположное, не связанное ни с прогрессом, ни с духовностью; ни Чехов, ни Горький не симпатизировали ни мещанину, ни буржуа. Анализируя «Дачников», немецкие обозреватели в своих определениях адресата критики мечутся между мещанами, буржуазными конформистами, мелкобуржуазными декадентами, русской интеллигенцией, мелкобуржуазными интеллигентами (а в упомянутой выше статье Михаэлиса встречается еще один типично немецкий термин «*aus dem Proletariat aufgestiegenes intellektuelles Kleinbürgertum*», что вообще трудно поддается и классификации, и переводу – некие «мелкие буржуа-интеллектуалы, выходцы из пролетариата»⁹⁹, и это закономерно). Эту кашу в понятиях можно объяснить лишь длительным отставанием трактовки мещанства в социально-философских трудах марксизма от произведений свободной от социологии литературы.

Для Штайна горьковские «Дачники» были своего рода лакмусовой бумагой для проверки степени готовности буржуазного общества двигаться вперед, познавая свою историю. Тем же путем шел и Юрген Гош¹⁰⁰ в своей дюссельдорфской постановке 2004 г., сгущавшей краски; демонстрируя на совершенно пустой сцене «весь арсенал социального убожества», режиссер сохранял внимание к психологической гибкости своих героев. Гош заимствовал у Штайна прием одновременного нахождения всех действующих лиц на сцене, сделав его впоследствии генеральным в своих постановках.

Сколь разительным для своего времени был преобразующий импульс штайновского спектакля, показывает сравнение спектакля Шаубюне с постановкой той же пьесы в том же театре спустя тридцать восемь лет Алвисом Херманисом. Это сравнение напрашивалось произвольно – не так часто театр возвращается к одним и тем же русским пьесам, но почти вся немецкая пресса увидела в этом квазиремейке печальный знак эпохи, констатируя не только очередную и ставший уже привычным всплеск постмодернистского скепсиса и растерянности, но и очередной творческий кризис организма Шаубюне, в котором сегодня вспоминать о Штайне как-то не принято.

Оказалось, что в наступившую постмодернистскую эпоху переживания и мысли Штайна о социальной ответственности человека, об этическом идеале адресовать было некому. С железной последовательностью была проведена Херманисом идея второго Великого Отказа (как известно, в терминологии левых Великий Отказ означал отказ от ценностей буржуазного мира, нынешний же отказ – отказ от всякой борьбы...). Мягкость, теплота, очарование, идилличность сценической атмосферы семидесятых исчезла. Режиссер, писала «Франкфуртер Альгемайне», «выпустил на сцену зловонных демонов безумия, превративших персонажей в истеричных дураков»¹⁰¹. С ностальгической печалью и унынием критика отмечала: «О прежней гомогенности актерского ансамбля, какова была присуща Шаубюне в эпоху Штайна, сегодня не может быть и речи»¹⁰². Досталось и современным драматургам, смене Дитера Штурма и Бото Штрауса: «Литчасть больше не ломает себе голову»¹⁰³.

У Херманиса действие «Дачников» происходило на обшарпанной, утопающей в хламе вилле¹⁰⁴, в которой с трудом угадывалось былое великолепие югендстиля, за выбитыми стеклами двери на веранду не было и намек на березы. У Штайна, отмечали критики, на сцене присутствовало

общество, социальные группы, у Херманиса – хоровод привидений, нищие пигмеи, с самого начала растащенные по сторонам. У Штайна – люди в их полноте, у Херманиса – «буржуа-зомби», «потерявшие право быть людьми, поэтому нам и неинтересные»¹⁰⁵. У Штайна Варвара знала, куда уйти и уходила вместе с четырьмя друзьями; у Херманиса Варвара уходила в одиночестве и, определенно, навстречу собственному безумию.

С разной степенью жесткости характеризовали обозреватели жестокий сценический фарс латвийского режиссера, безусловно, не прошедшего мимо опыта Товстоногова (БДТ, 1976), также склонявшегося в сторону трагифарса. Но критик Томас Асхойер из «Ди Цайт» буквально справлял тризну по Шаубюне Остермайера, стущая краски до предела в описании новой постановки – «смеси берлинских традиций последнего десятилетия». В «Дачниках» Штайна герои еще жили в поздней осени 68-го, дышали воздухом революции, актеры устраивали обследование этим раненым сердцам – в «Дачниках» Херманиса никто уже не роется в пепле мятежа, перед нами последний акт долгой драмы мелкой буржуазии. Темой спектакля критик считал «смерть буржуа, доводящего себя до изнурения». В финале трагедия представлена как фарс – персонажи-привидения что-то в последний раз бормотали о свободе, чтобы потом погрузиться в сплин. Эти зомби-буржуа не могут умереть, потому что они уже мертвы, ибо, «уверовав в божественное воскрешение денег, забыли при этом о смерти». Тем самым, заключал Асхойер, Шаубюне спустя почти сорок лет после «Дачников» Штайна могла бы и завершить свое исследование буржуазной души, «исчерпав ее до дна». Заслужил ли Шаубюне 2012 г. приговора «наше монументальное ничто»¹⁰⁶, спорный вопрос и не наш вопрос – мы говорим о том следе, который оставил штайновский спектакль в истории театра.

- 1 *Heinrichs Benjamin*. Ein glückliches Jahr. // Die Zeit, 25. Juni 1975.
- 2 Цитата из романа французского писателя Клемана Вателя «Я – буржуа» (1921). На эту цитату Горький ссылался в своем письме Роллану от 1928 г., на что у нас впервые обратил внимание Ю. Юзовский в статье «Литературная полемика в пьесах Горького» («Вопросы литературы», 1957, № 3).
- 3 Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990. Hrsg. von Henning Rischbieter. Berlin. Propyläen Verlag, 1999. S. 184.
- 4 Так, и далеко не между прочим, – “Grosse russische Realisten” – называлась крупная послевоенная выставка в Дуйсбурге (1982), посвященная русскому искусству, в рамках которой состоялись первые послевоенные гастроли МХАТ.
- 5 По ироническому выражению Бото Штрауса, «деликатес стилизованной формы».
- 6 *Непомнящий В.* «Служенье муз не терпит суеты». Российская газета. 9 июня 2015.
- 7 *Schieb Roswitha*. Peter Stein. Ein Portrait. Berlin Verlag. 2005. S. 321.
- 8 Цит. по *Schieb*. S. 324.
- 9 *Колязин В.* Петер Штайн. Судьба одного театра... Т. 1. С. 231.
- 10 Там же. С. 230.
- 11 Нем. “tschechowisierend” – «чеховизация» по аналогии с «шекспиризацией» (понятие, введенное Марксом в письме к Лассалю).
- 12 *Stein Peter*. Ich bin kein Einzelkämpfer. Gespräch mit Dieter Kranz. // *Kranz Dieter*. Positionen. Srtehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langabacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren europäischen Theaters. Berlin, 1991. S. 187.
- 13 Textfassung. // Straus Botho. Theaterstücke. B. 1. Hanser Verlag. München. 1991. S. 222.
- 14 Значение фрагмента и драмы-монтажа фрагментов (“das Fragment und das Fragmentarische”) как новой эстетически-драматургической категории впервые в европейской драме обосновал Хайнер Мюллер в своих текстах 1970-х годов, выступая против т.н. «законченной пьесы», пытаясь вослед Бюхнеру и Брехту «осмыслить фрагмент синтетически». Задача драмы, по Мюллеру, – «провоцировать разрушение непрерывности», ведь «фрагментаризация подчеркивает, что действие – это процесс., делает отражение полем эксперимента, в котором может соучаствовать публика. Я не верю, что сюжет, логически продуманный «от начала до конца» (фабула в классическом смысле), еще отражает действительность». (См.: *Мюллер Хайнер*. Проза. Драма. Эссе. Диалоги. Сост., автор предисл. и коммент. В.Ф. Колязин. М: РОССПЭН, 2012. С. 415–416.)

- 15 *Bondy Luc*. Der Alchimist. Laudatio auf Botho Strauss. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt. Jahrbuch 1989. S. 170–175.
- 16 Как бунюэлевская идея замкнутого пространства воплощалась в тексте обработки, хорошо видно на примере радикализации реплики Варвары. У Горького (начало 1-го действия: «Знаешь... иногда, вдруг как-то... ни о чем не думая, всем существом почувствуешь себя точно в плену... Все кажется чужим... скрытно враждебным тебе... все такое не нужное никому... И все как-то несерьезно живут...»). У Штрауса (начало 2-го действия, сцена 43: «Иногда я вдруг чувствую, что я в ловушке, в тюрьме. Никто тебя не слышит, никто не понимает. Я задыхаюсь... И все мы живем здесь как-то несерьезно». Метафора плена приобретает зримое очертание тюрьмы; именно из этого образа исходил сценограф в своей сценической конструкции.
- 17 На открытый воздух – пер. с англ.
- 18 Здесь важно напомнить, в чем смысл этого слова: «экстраполировать – распространять выводы, полученные из наблюдения над одной частью явления, на другую его часть или на все явление в целом».
- 19 В комментарии к обработке эта сцена названа сценой «словесной войны за обедом».
- 20 *Kranz Dieter*. Ibidem, S.
- 21 “Sommergäste”. S. 239, 243. Бото Штраус уверял всех, что Бабочкин-Влас появлялся в этом фильме загримированным под Горького.
- 22 *Зингерман Борис*. Время в пьесах Чехова. В его: Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 16.
- 23 *Колязин Владимир*. Петер Штайн..., 1-я книга. С. 233.
- 24 *Bondy Luc*... Ibidem.
- 25 “Sommergäste” nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauss. 73-e Szene. // *Strauss Botho*. Theaterwerke 1. Carl Hanser Verlag, München, 1991. S. 299.
- 26 Тут и далее ссылки на текст пьесы «Дачники» даются по изданию: *Горький М.* ПСС в 12 тт. Т. 7. Пьесы. Драматические наброски. 1897–1906. /М., 1970. С. 183–294.
- 27 “Sommergäste” nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne ... Ibidem.
- 28 Цит. по *Schieb*. Peter Stein... S. 314.
- 29 Там же.
- 30 По замечанию Бото Штрауса, оба они «с большим бы удовольствием играли старую редакцию (горьковский вариант. – В.К.), где бы они с большим успехом могли проявить себя как солисты» (цит. по *Schieb*. С. 317).
- 31 Протокол репетиций «Дачников» N 420. С. 3092.

- 32 Р. Шиб сравнивает их с «психоаналитическими штудиями».
- 33 *Kranz Dieter*. Positionen..., S. 189–190.
- 34 У Горького: «Варвара Михайловна. Да, я уйду! Дальше отсюда, где вокруг тебя все гниет и разлагается... Дальше от бездельников. Я хочу жить! Я буду жить... и что-то делать... против вас! (Смотрит на всех и кричит с отчаянием) О, будьте вы прокляты!» (финал четвертого действия). У Штрауса: «Я ухожу. Я буду жить. Что-то делать! Против вас!».
- 35 *Michaelis Rolf*. Pessimistische Komödie. Theater: Peter Stein inszeniert Gorkis "Sommergäste". // Die Zeit. 3. Januar 1975.
- 36 "Sommergäste" nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauss. 39-e Szene. // *Strauss Botho*. Theaterwerke 1. Carl Hanser Verlag, München, 1991. S. 293.
- 37 Упомянутое стихотворение исполнялось в 1911 в русских концертных залах. "Sommergäste" ... S. 258–259.
- 38 У Горького Двоегочие впервые появляется во втором, а не первом акте, как у Штрауса; точно так же разговор Калерии с Шалимовым у его произведения перенесен из четвертого в начало пьесы и «пришит» к рассказываемому Двоегочием анекдоту. На этом примере видно, сколь театр не устраивала у Горького экспозиция.
- 39 О степени «ужатости» диалогов обработки Шаубюне можно судить по 55-й сцене: у Горького сцена между Рюминым и Варварой растянута на четыре страницы, тут – сокращена до одной. Многогласие, бесконечные страсти-мордасти, риторика и пафосность оригинала сменяется жесткой сосредоточенностью на главном; мелодрама последовательно превращается в драму идей. Известным образом при этом послужила сцена между Суловым и Юлией, в которой она предлагает мужу застрелиться вместе и которую по кинематографической строгости языка Штраус считает «лучшей драматической сценой» у Горького.
- 40 "Sommergäste" nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauss. 39-e Szene. // *Strauss Botho*. Theaterwerke 1. Carl Hanser Verlag, München, 1991. S. 227–310.
- 41 "Sommergäste". Programmheft. Schaubühne am Halleschen Ufer. Berlin. 1974. S. 1. Программа к спектаклю снова представляла собой театроведческий шедевр: наряду с публикацией текста обработки и режиссерских заметок давался обширный материал для погружения читателя в эпоху, выдержки из переписки Чехова и Горького и т.д.
- 42 *Stuttgarter Zeitung*. 14. Februar 1975.
- 43 Высказывание Штайна, цитируемое его биографом Шиб..., с. 323. Штайн имеет в виду отклики актеров театра «Современник» (Г. Волчек и И. Квашин), чудом попавших в Западный Берлин в те времена, когда между ним и Москвой не существовало договора о культурных связях. Посмотрев «Дачников», современниковцы заявили, что поражены близостью их исканий с исканиями Шаубюне.
- 44 "Sommergäste" ... S. 282.
- 45 *Herrmann Karl-Ernst*. Protokoll von 30. September 1974.
- 46 *Колязин Владимир*. Петер Штайн..., Кн. 1-я. С. 537.
- 47 Перед началом каждого акта поляну поливали, чтобы придать ей правильный цветовой тон.
- 48 В беседе с Карлом-Эрнстом Херрманном. 10.06.2012, Берлин.
- 49 Томас Кляйн из «IKONEN – Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart» полагает, что взаимосвязь природы и актеров в фильме и спектакле строилась по-разному, мы же не видим в решениях особого смыслового различия. <http://www.ikonemagazin.de/rezension/Sommerg%C4ste.htm>
- 50 *Kanaris Volker*. "Sommergäste", Regie Peter Stein. Aufführungen des Saisons. Regietheater als vollendetes Schauspieltheater. // *Theater heute*. Sonderheft 1975. S. 54.
- 51 Первым метод постановщика «Дачников» кинематографическим назвал критик Фолькер Канарис. Затем Майкл Патерсон в своей книге отмечал: «В театральной версии отчетливо прослеживаются приемы киномонтажа, в особенности в поперечной нарезке от одной группы актеров к другой... Эффект кинематографического монтажа, впервые примененный Штайном в "Тассо", затем будет успешно использован в "Как вам это понравится"... См.: *Patterson Michael*. Peter Stein. Germany's leading theatre director. Cambridge University Press. London, New York... 1981. P. 126.
- 52 Петер Иден также обратил внимание на то, что спектакль «разворачивается как вытянутый во всю сцену фронт с расположившимися друг за другом актерами».
- 53 Как известно, ленинская «Правда» начала издаваться с 1912 года, до этого с 1908 по 1912-й год «Правда» издавалась во Львове и Вене под редакцией Троцкого. Неизвестно, был ли этот анахронизм в спектакле сознательным намеком, во всяком случае, в Западном Берлине он возникал.
- 54 Спонтно, автономно – группа леворадикальных политических активистов 70-х – 80-х годов, в особенности, в Западном Берлине и Франкфурте-на-Майне, рассматривавших себя последователями студенческого движения 1968 года. Одним из предводителей считался Даниэль

Кон-Бендит, известный своими громкими анти-правительственными акциями, занятием университетских аудиторий, поддержкой «Фракции Красной армии».

55 Вниманию интересующегося читателя следует предложить глубокое эссе Алисы Шварцер, проливающее свет на фундаментальные противоречия психики левых экстремистов на примере биографии Ульрики Майнхофф (в связи с выходом мемуаров дочери террористки Беттины Рёль: Bettina Röhl "So macht Kommunismus Spaß!"). См: Schwarzer Alice über Ulrike Meinhoff. Ende eines Mythos. "Emma", Juli/August 2006.

56 *Kanaris Volker*. "Sommergäste", Regie Peter Stein. Aufführungen der Saison. // Theater heute. Sonderheft 1975. S. 52. Критик выбирал в спектакле восемь характерных «моментов» для пристального анализа.

57 *Nagel Ivan*. Kortner – Zadek – Stein. Hanser Verlag. München, 1989. S. 77.

58 *Patterson Michael*. Peter Stein. Germanys leading theatre director... Ibidem. P. 114.

59 *Wirsing Sibylle*. Ein Totentanz in Gorkis russischen Birkenwald. Peter Sten inszenierte "Sommergäste". // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. Dezember 1974.

60 Один из критиков комментировал эту сцену следующим образом: «С этого момента Марья Львовна-Лампе включалась в борьбу между навязыванием себя и отказом, возникало такое эротическое влечение к Власу, что она едва удерживалась от того, чтобы не утонуть в нем». Поцелуй Власа становился точкой, в которой «надломилось жизненное здание умной, сильной Марьи».

61 "Sommergäste"... Ibidem. S. 301.

62 *Patterson*... Ibidem. P. 115.

63 *Kanaris Volker*. "Sommergäste", Regie Peter Stein. Aufführungen der Saisons. Regietheater als vollendetes Schauspieltheater... Ibidem. S. 55.

64 Из комментария Бото Штрауса к одной из реплик Власа («Я всегда хотел стать кем-то лучше своего отца...», сцена 35. // "Sommergäste"... S. 254.

65 Steins Geschichts-Ansichten, Grübers Visionen. Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1980. // In: Durch den eisernen Vorgang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1999. Hrsg. von Henning Rischbieter. Berlin. Propyläen Verlag. 1999. S. 187.

66 Было бы нелепо сравнивать Клевер с Комиссаржевской, игравшей в 1904 году роль Варвары Михайловны в трагическом ключе – слишком уж отдаленные это эпохи, да и вряд ли Клевер был знаком петербургский спектакль начала XX века. Но знаменательно то, что в немецком театре 1960-х годов становятся актуальны яркие трагические интонации.

67 "Sommergäste". Ein Film nach Maxim Gorki. Regie Peter Stein. Kamera Michael Ballhaus. Coproduktion von Ziegler Film, Schaubühne am Halleschen Ufer und Sender Freies Berlin. 1976.

«Дачники» были третьей работой кинематографистки Регины Циглер, имя которой связано со становлением «нового немецкого кино» (продюсировала фильмы Вольфа Гремма, Маргареты фон Тротт, Хельмы Зандер-Брамс; особым разделом ее работы были фильмы театральных режиссеров – Петера Штайна, Ханса Нойенфельса, Клауса Пайманна, Анджея Вайды). Фильм и спектакль, несмотря на некоторые отличия выразительного языка, биограф Штайна Петер Иден считает «единым проектом».

68 Kleinbürger mit Zahnweh im Herzen. Spiegel-Redakteur Siegfried Schober über Peter Steins ersten Film "Sommergäste". Der Spiegel. N 6. 02.02.1976.

69 Einfach so ein Schwenk, das wäre herrlich! Ein Gespräch mit dem Regisseur Peter Stein. // Die Zeit. Nr. 7.–6. Februar 1976.

70 Ibidem.

71 Peter Steins erster Film "Sommergäste". Der Spiegel, 2. Februar 1976. S. 138.

72 *Luft Friedrich*. Interview mit Peter Stein. Münchener Abendzeitung. 1975.

73 *Patterson Michael*. Peter Stein...Ibidem. P. 112.

74 Zit. in: Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990..., а.а.О., S. 187.

75 "Verfeinerte Gorki" – название статьи Хеннинга Ришбонера в журнале «Театер хойте», 1974, № 2. С. 20.

76 *Luft Friedrich*. Gruppen aus poetischen Tartarus. Maxim Gorki "Sommergäste". Schaubühne am Halleschen Ufer. 24.12.1974. Zit. nach: Stimme der Kritik. Theaterereignisse seit 1965. Stuttgart 1979, S.250ff., dazu <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article109361645/Peter-Stein-duldete-andere-Genies-neben-sich.html>.

77 Резонанс спектакля был так велик, что многие, подобно английскому историку Майклу Патерсону, уверяли, что спектакль привозили на гастроли и в Россию. Очевидно, он перепутал постановку с фильмом, нелегально проникшим в СССР. Спектакль был показан в ГДР (в Карл-Маркс-Штадте). До русских гастролей оставалось еще 10 лет.

78 Немецкие критики в целом остались довольны английской гастрольной прессой, отдавшей первые полосы не Шаубюне, а эротической комедии, полагая, что англичане оказались «просто не в состоянии понять стиль немецкого театра, точно так же, как это произошло с Берлинер-ансамблем во время его первого визита в Лондон в 1956 году». (*Gertrud Mander*. "Das beste ist immer langweilig", Stuttgarter Zeitung, 21. März 1977).

- 79 *Kanaris Volker...*, a.a.O., S. 57.
- 80 *Igne Wolfgang*. Von alten Meistern, anderen Menschen. Peter Stein inszeniert "Sommergäste" nach Gorki. "Stuttgarter Zeitung". 24. Dezember 1974.
- 81 *Rischbieter...* S. 21.
- 82 *Iden Peter*. Fremde im eigenen Land. // Frankfurter Rundschau. 24. Dezember 1974.
- 83 *Iden Peter*. Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979, a.a.O., S. 192–193.
- 84 *Wirsing Sibylle*. Ein Totentanz in Gorkis russischen Birkenwald. Peter Sten inszenierte "Sommergäste". // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. Dezember 1974.
- 85 Игра с названием романа Бёлля возникает оттого, что в центре его стояла женщина, «чрезвычайно чувственная особа», не желающая приспосабливаться к нормам послевоенного немецкого общества, освобождающаяся от пут идеологии.
- 86 *Michaelis Rolf*. Pessimistische Komödie. Theater: Peter Stein inszeniert Gorkis "Sommergäste". // Die Zeit. 3. Januar 1975.
- 87 Впоследствии замечательного брехтоведа («Брехт». Зурпкамп-ферлаг, 1978) и ректора берлинской Высшей школы актерского искусства им. Эрнста Буша.
- 88 *Völker Klaus*. Kollektive Energie. Gorkis "Sommergäste" in der Berliner Schaubühne. // Die Weltwoche. Zürich. 8. Januar 1975.
- 89 *Kanaris Volker...*, a.a.O., S. 56.
- 90 См. об этом: *Николаева Л.В.* Ранняя драматургия Максима Горького в историко-функциональном изучении. Самара (дисс.). 2000.
- 91 *Kanaris Volker...*, a.a.O., S. 56..
- 92 *Ibidem...* S. 59.
- 93 «Группа из Тартара»
*Словно ропот моря в час тревожный,
 Словно плач потока, что скалой стеснен,
 Там звучит протяжный, безнадежный,
 Болью вымученный стон.
 Мукой лица
 Исказились, в их глазницах
 Нет очей, разверсты рот
 Изрыгает брань, мольбы, угрозы,
 С ужасом глядят они сквозь слезы
 В черный Стикс, в пучину страшных вод.
 И смятенный взор ответа ищет:
 Долго ли нам пить из чаши мук?
 Но коса Сатурна там не свищет,
 И над ними чертит Вечность круг.*
- (1781; перевод с немецкого Вильгельма Левика)
- 94 *Luft Friedrich*. Gruppen aus poetischen Tartarus. Maxim Gorki "Sommergäste". Schaubühne am Halleschen Ufer. 24.12.1974. Zit. nach: Stimme der Kritik. Theaterereignisse seit 1965. Stuttgart 1979, S.250ff.
- 95 Напомним, что репетиции «Пер Гюнта»

- продолжались четыре месяца, первая же дискуссия состоялась за год до премьеры (май 1971).
- 96 *Kürbiskern*. Zeitschrift für Literatur, Kritik, Klassenkampf. 1973. N 2. Zit. nach: Rischbieter Henning..., S. 187.
- 97 *Федоров А.А.* Томас Манн. Время шедевров. М.: Изд-во Моск. ун-та 1981. С. 12–24.
- 98 «... мещанство немцев соблазняет разумным устройством повседневной личной жизни». См: *Пришвин М.М.* Дневники. 1930–1931. С.-Пб.; Ростов, 2006. С. 181.
- 99 Любопытно, что во Франции эту группу традиционно называли «богемной буржуазией». Это, по словам немецкого социолога Даниэлы Каллиних, – «дети 68-го года из богатой среды», они «антибуржуазно настроенные буржуа, но не революционеры, имеют отчасти мещанские рефлекссы».
- 100 Юрген Гош (1943–2009) непродолжительное время работал в Шаубюне, сменив Штайна и Бонди на посту художественных руководителей театра в 1988 г., ушел спустя год в результате конфликта с группой. Один из значительнейших современных немецких постановщиков пьес Чехова.
- 101 *Stadelmeyer Gerhard*. Gorkis "Sommergäste" in der Berliner Schaubühne. Die Schandtat der Saison.// Frankfurter Allgemeine Zeitung. 18. Dezember 2012.
- 102 *Karsch Georg*. Im Tag-Asyl. // Nachtkritik. de. 12. Dezember 2012.
- 103 *Stadelmeyer Gerhard*. Gorkis "Sommergäste" in der Berliner Schaubühne... Ibidem.
- 104 Воссоздана художницей Кристиной Юрьяне по лекалам разрушенной в советской годы виллы Фаберже под Петербургом, на которую она случайно набрела.
- 105 *Weinzierl Ulrich*. Ein öder Gespensterreigen». // Die Welt. 17. Dezember 2012.
- 106 *Assheuer Thomas*. Unser monumentales Nichts. Der lettische Regisseur Alvis Hermanis entzaubert Gorkis "Sommergäste" an der Berliner Schaubühne. Die Zeit. 19. Dezember 2012.

Все фотографии сцен из спектакля использованы с любезного разрешения Хельги Кнайдль

Галина Коваленко

«КРОШКА АЛИСА» ЭДВАРДА ОЛБИ В ПОСТАНОВКЕ АЛАНА ШНАЙДЕРА

В предисловии к мемуарам Алана Шнайдера «Труды и дни американского режиссера» (1986) Эдвард Олби писал: «Я узнал о режиссуре и не в меньшей мере о том, как писать пьесы, на репетициях моих пьес, которые ставил Алан»¹. До преждевременной гибели в автокатастрофе в Лондоне в 1984 г. Шнайдер поставил одиннадцать пьес Олби.

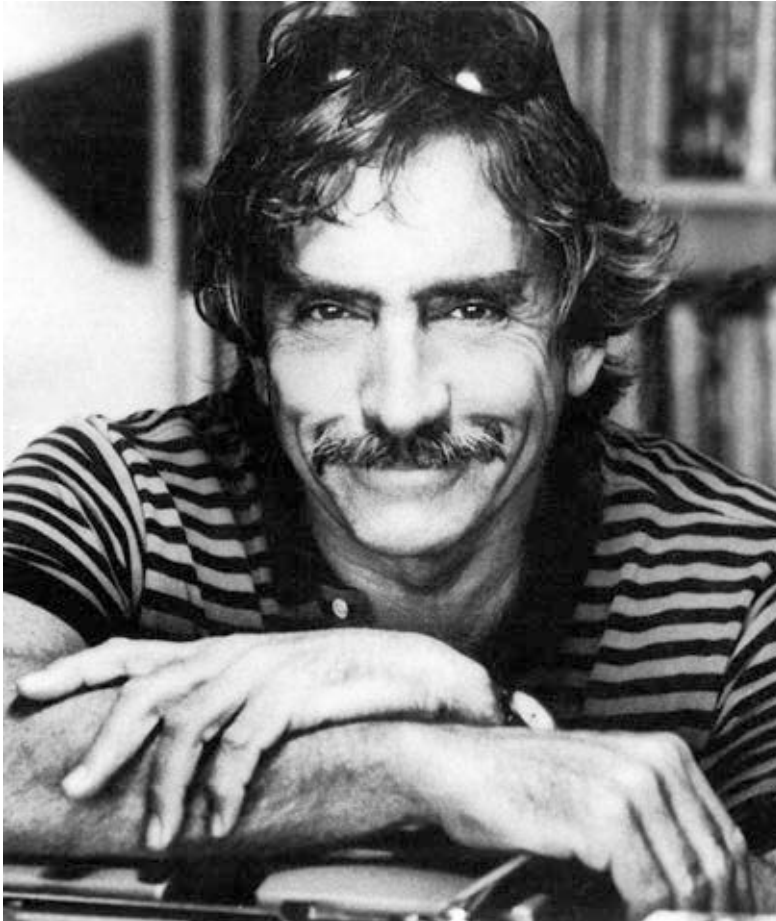
В 1959-м в Шиллеровском театре Западного Берлина Эрвин Пискатор соединил «Последнюю ленту Крэппа» Беккета с одноактной пьесой «Случай в зоопарке» никому неизвестного американца Эдварда Олби. Спектакль имел грандиозный успех и прошел в 12 городах Западной Германии. Через год, уже знаменитый в США и в Англии, Шнайдер повторил опыт Пискатора: Беккета ставил он сам, Олби – Милтон Катселас. Спектакль шел под названием «Крэпп и Зоопарк».

Премьера состоялась 14 января 1960 г. в офф-бродвейском *Provincetown Playhouse*. Шнайдер получил огромное удовлетворение от этой работы. Она «дала мне новый подъем и новый образ. Я стал офф-бродвейским режиссером, неожиданно реализовав свои намерения, найдя масштаб этой пьесы Беккета»².

Олби приглашает Шнайдера на постановку «Американской мечты» (премьера состоялась в 1961 г.). В 1962-м Шнайдер выпустил четыре пьесы Беккета. При этом он постоянно возвращался к рукописи одной сцены неоконченной пьесы Олби, тогда еще не имевшей названия. Это была «Кто боится Вирджинии Вулф?», премьера которой состоялась 13 октября 1962 г.

в театре Билли Роуза и принесла славу (в том числе скандальную) Олби и Шнайдеру. *The Daily Mirror* писала: «Настоящий американец не поведет свою жену на этот ужасный спектакль!»³. Будущий создатель *Performance Group* (1967) и теоретик этого театрального явления Ричард Шехнер в статье «Кто боится Эдварда Олби?» обрушился на пьесу. Он увидел в ней «лживые идеи», за которые он испытывает стыд и унижение как гражданин и художник⁴. Большинство критиков, отмечая великолепную режиссуру и актерский ансамбль, акцентировали внимание на политическом аспекте пьесы. Наиболее впечатляет рецензия Роберта Брустина «Олби и Медуза Горгона». В 60-е годы образ Медузы Горгоны воспринимался как олицетворение современного общества США, и к нему прибегали пишущие на многие темы, включая политические. Брустин заканчивает рецензию на лирической ноте: «Если Олби может без содрогания и без зеркал смотреть в лицо Медузе Горгоне, он может нас всех обратить в камень»⁵.

В известной еще в СССР книге Сидни Финкельштейна «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе», вышедшей в США в 1965 г., он писал:



Э. Олби

«Одно из достоинств пьесы – показ органической связи психологических откровений с живой исторической общественной ситуацией. <...> Достаточно даже поверхностного знакомства с проблемами современности, чтобы дополнить недосказанное пьесой – глубокое замораживание интеллектуальной деятельности, обусловленное холодной войной»⁶.

После премьеры дебаты о пьесе и спектакле продолжались тридцать лет. Частично полемика была собрана в книгу, которая вышла в 1975 г.⁷.

Затем Шнайдер принялся за следующий опус Олби – адаптацию повести Карсон МакКаллерс «Баллада о невеселом кабачке», несмотря на то что она не понравилась

ни ему самому, ни МакКаллерсу. Шнайдер отмечал, что пьеса написана «без учета структурных и стилистических особенностей материала. В ней несколько великолепных сцен и диалогов, но нет стройности <...> Эдвард не захотел убрать мрачного безликого Рассказчика. Мне было понятно, что из-за упрямства Эдварда возникли трудности воплощения размытых пастельных образов Карсон, и нам никогда не добиться того, к чему стремился Эдвард»⁸. Успеха они, действительно, не снискали, однако ради постановки новой пьесы «Крошка Алиса» Шнайдер покинул Лондон, «ощущая себя предателем Беккета и Пинтера»⁹, пьесы которых он должен был ставить.

Олби заключил сюжет «Крошки Алисы» в рамки средневекового моралите. Из пяти персонажей трое называются «Кардинал», «Адвокат», «Дворецкий» и олицетворяют определенный статус подобно аллегорическим фигурам старинного театра. Психически неустойчивый послушник Джулиан находится в поисках Бога, считая, что люди, создав Вседержителя по своему образу и подобию, исказили его облик и суть. Он стремится обрести истинного Бога любой ценой. Сказочно богатая мисс Алиса желает пожертвовать церкви огромные деньги (в течение двадцати лет святая церковь будет получать по сто миллионов в год). Через своего поверенного Адвоката она просит прислать человека, которому передаст свой дар. Выбор Кардинала падает на брата Джулиана, собирающегося при-

нять монашеский чин. Мисс Алиса ставит условие: деньги будут переданы церкви, если Джулиан откажется от монашества и вступит с ней в брак. Это условие приближает его к осуществлению желания – самопожертвованию во имя Бога. Джулиан дает согласие и отправляется в замок мисс Алисы.

Мисс Алиса – персонаж таинственный, постоянно меняющийся – предстает перед Джулианом глубокой старухой, но затем преображается в молодую красавицу. Джулиан рассказывает ей о своих детских фобиях, о добровольном шестилетнем пребывании в психиатрической клинике, о терзающих его сомнениях в существовании Бога.

Его пребывание в замке мучительно. Джулиан оказался шахматной фигурой, которую по своему усмотрению передвигают вершители его судьбы. Глумясь над ним,



А. Шнайдер

Адвокат и Дворецкий разыгрывают представление, в котором роль Джулиана берет на себя Дворецкий. Адвокат вопрошает его: «Так что же такое добрый Боженька? Имбирный пряник с глазками-изюминками? Бог – это абстракция, которой нельзя поклоняться»¹⁰.

Джулиан взывает к Богу словами 13 псалма («Доколе, Господи, будешь забывать меня вконец, Доколе будешь скрывать лицо Твое от меня!») и погибает, не обретя ни искомого знания, ни душевного облегчения. Застреливший его Адвокат подводит итог: «Все мы служим. <...> Каждый служитель самого себя... Предопределение, судьба, стремление к Богу <...> это только случай. Неважно, как это понимать. Мы ничего не знаем»¹¹.

Иррационализм, непознаваемость и пустота. Пьеса озадачила режиссера. Шнайдер считал, что «Крошка Алиса» была для Олби его «Женщиной с моря», «Игрой снов», «Бурей»: «Если бы он переписал ее пару раз до начала репетиций, она стала бы яснее. Но Эдвард этого не сделал. Остались мои записи: метафизическая тайна, парабола или аллегория, современное моралите, в котором реальность смыкается с иллюзией, сущность – с символом. Реальность и абстракция. Я писал и писал, но идеи, как ставить пьесу, не находил»¹².

К тому же, до Шнайдера доходили слухи о том, что Олби пригласил в спектакль Джона Гилгуда. Он усомнился: стоит ли предлагать великому актеру не слишком значительную роль Кардинала? Однако оказалось, что для Гилгуда написан брат Джулиан. «Я внутренне вздрогнул. Джулиан – молодой человек, наивный, как некоторые герои Достоевского, а Гилгуду подходило к шестидесяти... Но роль написана для него»¹³. При всем пиетете Шнайдер считал «нелепостью ставить спектакль с Гилгудом в роли молодого сексуально озабоченного священника, учитывая традиционную манеру его игры... Эдвард говорил с ним о пьесе, не написав ее, прочтя несколько

сцен и убедив его играть в ней. Гилгуд был озадачен пьесой, загадочным характером, который он должен был воплотить. Считая, что это «сюрреалистический театр», под которым он понимал пьесы Беккета, Пинтера и Олби, наверное, он решил попробовать существовать в новых формах драматургии, но, прочтя пьесу, он уже этого не хотел. Но он дал слово Эдварду и не мог его нарушить. От меня он добивался ясности и подстраховки. <...> Как будто я мог его подстраховать!»¹⁴. Во многом положение спасала блистательная Ирен Уорт, приглашенная по рекомендации Гилгуда на роль Мисс Алисы. Она играла в пьесах Т.С. Элиота и была подготовлена к участию в экспериментальном спектакле.

Выразительная сценография Билла Ритмана была выдержана в готическом стиле. Явившись в замок мисс Алисы, Джулиан попадает в библиотеку и видит макет замка, в котором помещается его уменьшенная копия, в ней – еще более маленькая, и так до бесконечности (по принципу китайской шкатулки). На сцене выстроили внушительных размеров макет с многочисленными уменьшающимися копиями замка внутри. Несмотря на массивную обстановку и огромные деревянные двери, актерам отводилось большое игровое пространство¹⁵.

Шнайдер долго готовился, но, по собственному признанию, не мог сказать актерам ничего, кроме общих слов. В отличие от предыдущих спектаклей, в репетициях которых Олби принимал участие, теперь он устранился.

Шнайдер применил опыт работы над пьесами Беккета, в ходе которой у него родился термин «локальная ситуация», позволявшая актерам найти обертоны, и тогда «поэма Олби, написанная во сне, полная образов и их отзвуков, лишенная логики и связей, потекла»¹⁶. Сцены Гилгуда с Ирен Уорт захватывали, особенно сцена обольщения: «Это была чистая музыка, и я сожалею, что она не была впоследствии записана»¹⁷. Однако остальные сцены



И. Уорт, А. Шнайдер,
Д. Гилгуд на репетиции

«выбивали у Джона почву из-под ног. <...> Предсмертный монолог обратился в хаос. <...> Уверенность и воля Джона ослабежали, он перестал реагировать на что бы то ни было и все чаще жаловался, что роль от него ускользает. Он экспериментировал с пластикой, работал над словом и просил Эдварда сократить [финальный. – Г.К.] монолог»¹⁸. Шнайдер пишет с мрачной иронией: «Я понимал, что Джон хотел, чтобы Джулиан был убит сразу, и пьеса бы закончилась... Он продолжал надеяться, что Эдвард его пощадит и избавит от тяжкого испытания, свято веря, что в последнюю минуту автор ему сообщит о сокращениях, сделанных им ночью. Он агонизировал в этой сцене, но публика этого не замечала. Американский актер послал бы Эдварда ко всем чертям или подальше, но Джон каждый вечер нес свой крест буквально и метафорически»¹⁹.

В конце концов, замысел выкристаллизовался: современный человек в поисках ответа на вопросы, которые ставит перед ним жизнь, кажущаяся ему непостижимой. Интеллектуальные метания порождают абстракции, искажающие реальность. Джулиан

бросает им вызов и, как считает Шнайдер, «вследствие этого искажение должно разрушиться. Или же философская система выйдет из строя»²⁰.

Английский исследователь Кристофер Бигсби пишет: «Чтобы убедить публику в необходимости смотреть в лицо реальности, Олби использует аргумент, близкий Платону, – макет замка, как эквивалент восхождения по шкале Платона. Символический макет замка Джулиан принимает за реальность, а сам замок – за проекцию макета. Уменьшенный макет реальности сравним с идеей Платона о “человеке в пещере”, восходящем из тьмы к свету. Когда он возвращается вновь во тьму, над ним смеются: он вернулся к тому, отчего уходил. Такова цена за восхождение»²¹. Бигсби лаконично пересказывает 518 параграф 7-ой книги Платона «Государство», заканчивая парадоксом: «Но Олби переворачивает столы и выторговывает у Платона размер»²². Исследователь подтверждает идею Олби о соотношении реальности и иллюзии, прибегая к изящной словесной игре: «Олби переворачивает столы Платона». Из этого следует,

что в отличие от Платона Олби милосердно не осуждает человека за иллюзии, которые ведут к гибели. Платон дает коллективный образ людей, всю жизнь пребывающих в пещере, в которой есть единственный вход для света от огня, горящего наверху. Узники, похожие на нас, как характеризует их Платон, видят лишь тени от огня. Если бы кто-то стал смотреть на свет, то глаза его от блеска почувствовали бы боль. «Понадобилась бы привычка, кто захотел бы созерцать горнее: сперва легко смотрел бы он только на тени, потом на отражающиеся в воде фигуры людей, <...> а наконец, и на самые предметы»²³. Джулиан оказался не в состоянии выйти из пещеры-узилища и не смог созерцать «горнее», к чему стремился всеми помыслами души.

В поисках Бога он отказывается принять спасительную идею, подсказанную ему Адвокатом, – видеть в Боге «старшего брата, командира бойскаутов»²⁴. Шнайдер считает, что Олби переводит абстракцию в «конкретный образ», то есть в Бога, который не является вещью, если воспользоваться философской терминологией, трактующей вещь как часть материального мира, в то время как у Платона идея совпадает с реальностью. Шнайдер использует образную лексику Сок-

рата – «реальный стол», имея в виду диалог Сократа и Диогена Синопского. В ответ на притчу Сократа о чашности (идее чашки) и столтности (идее стола) он говорит, что «не видит ни чашности и ни столтности и получает на это ответ: чтобы видеть стол и чашу, у тебя есть глаза, а чтобы видеть столтность и чашность, у тебя нет разума» (VI, 53)²⁵. Если продолжить мысль Шнайдера, то в положении Диогена, не видевшего чашности и столтности, оказывается Джулиан, стремящийся обрести реальность, наделяя абстракции божественным смыслом. Он видит огромное количество уменьшающихся копий замка, внутри которых находится Крошка Алиса – неведомое грозное божество, жрицей которого является мисс Алиса. Джулиану не удается идентифицировать и примирить эти образы: он умирает.

Шнайдер тщательно разработал эту сцену. Умиравший Джулиан и склонившаяся над ним в прощальном ритуале мисс Алиса в голубом, кощунственно напоминающем цвета Богоматери, повторяют композицию Пьеты. Гилгуд страстно шептал: «Это была шутка? Твои теплые руки, твоя плоть, которой я касался, <...> дававшая мне отдохновение. <...> Это была пустота? Ничто? Ничего не было? Ее не было? Ее глаза...



*Э. Олби и А. Шнайдер
на репетиции*



Э. Олби и А. Шнайдер.
1963

их тоже не было? Приди, Невеста моя... Боже! Комедия? Абстракция? Она реальна! А все остальное... ложь? К этому я стремилась? За это страдал? В этом мое служение? В этом мире?»²⁶. В спектакле уход мисс Алисы совпал с приближением Крошки Алисы. «Ее приближение сопровождалось постепенным угасанием света в макете. Затем гас свет в библиотеке, где умирал Джулиан. Открывались двери, глухой стук усиливался, становясь нестерпимым. Это были последние удары сердца Джулиана. Я смотрел эту сцену бесчисленное количество раз, и всякий раз во мне стыла кровь»²⁷.

Премьера состоялась 29 декабря 1964 г. в бродвейском театре Билли Роуза, как и премьера «Вирджинии Вулф». Предпремьерные показы, собравшие театральную публику и критиков, прошли лучше, чем ожидали создатели спектакля, хотя пьеса почти всех озадачивала. Господствовали мнения, что понять ее невозможно (должно было пройти время, чтобы пьесе, но не спектаклю, был дан серьезный анализ).

В рецензии на премьеру Роберт Брустин пишет: «Спектакль шатается под тяжеловесностью пьесы. Возможно, Джон Гилгуд – один из немно-

гих актеров в мире, который способен замаскировать нелепость своей роли; он вынужден постоянно находиться в состоянии экзальтации, граничащей с истерией, но даже он не в состоянии преодолеть монотонность своих реплик. Очаровательная Ирен Уорт полна тепла и женственности. Джон Хеффернан (Дворецкий) ироничен и лаконичен. В целом спектакль не интересен, ибо режиссер Алан Шнайдер не смог найти убедительную форму театральности, эквивалентной напыщенному стилю пьесы»²⁸. Спустя два года Брустин выпускает книгу о театральной жизни первой половины 60-х, в которой рецензия получила новую редакцию: «Джон Гилгуд – один из немногих актеров в мире, который смог преодолеть нелепость своей роли. Чтобы не снизить напряжения, ему приходилось быть на грани истерии. Ирен Уорт создана для роли мисс Алисы: она – сама страсть. Великолепен Джон Хеффернан в роли не многословного Дворецкого, но в целом спектакль не удовлетворяет, несмотря на то, что его ставил такой режиссер, как Шнайдер. Он не нашел убедительного эквивалента напыщенности пьесы»²⁹.

Критические стрелы, летевшие в Шнайдера и Гилгуда, были несправедливы уже потому, что была не понята пьеса. По поводу Гилгуда писали, что «выдающийся британский классический актер не понимает ни слова из того, что произносит»³⁰. К такого рода высказываниям Шнайдер относился более болезненно, чем Гилгуд. Эти выкладки Шнайдер назвал ложью, подробно описав игру Гилгуда, «прочувствовавшего характер Джулиана, осознавшего структуру и развитие каждой сцены, донеся живой звонкий язык Олби со всеми его смыслами. Вероятно, он не смог бы написать книгу о пьесе или проанализировать ее, употребляя философские термины. Но он смог раскрыть на сцене ее красоту и правду, дав ей сценическую жизнь... Сомневающийся, испуганный “сюрреалистической” пьесой, старый для этой роли, без малейшей помощи со стороны Эдварда, он пробился сквозь тьму пьесы»³¹. Гилгуд передал музыкальную структуру письма Олби, превратив длинные монологи Джулиана в арии, не упустив ни грана смысла.

Спектакль, несмотря на отрицательную по преимуществу прессу, был сыгран 167 раз. «Актеры углубляли и обогащали образы, и спектакль с каждым разом становился более правдивым и музыкальным. Я гордился своим участием в этой работе, и было грустно, что все закончилось»³².

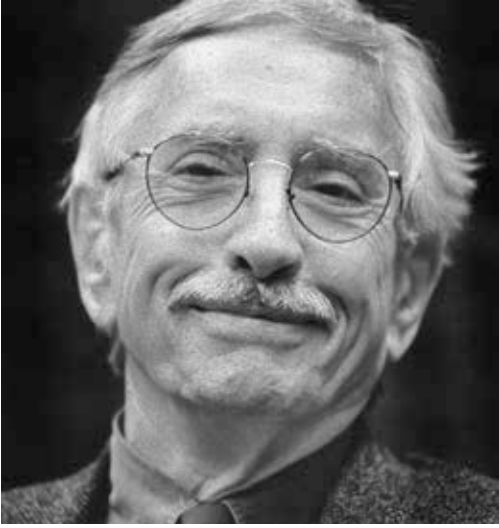
Олби устроил конференцию, посвященную пьесе, на которую обиженный Гилгуд не пришел, хотя позже не отказал Олби в беседе. Актер отметил «удивительное многообразие личности Джулиана. Он в состоянии удивляться миру. Достоинств в нем больше, чем недостатков. Его трагедия в том, что он раздирается на части между правдой и иллюзией, между желанием постигнуть реальность и неукротимым воображением»³³. Их творческий контакт продолжился. В 1971 г. Гилгуд поставил новую пьесу Олби «Все кончено».

На конференции Олби говорил, что его пьеса «исследование об иллюзиях, в ко-

торых человек нуждается, чтобы иметь силы жить... Пьеса – не психологический трактат, а нечто вроде метафизической пьесы-видения... Джулиан остается с чистой абстракцией, как бы она ни называлась – Бог или Алиса. Тогда согласно вашим убеждениям произойдет одно из двух: или абстракция получит реальное воплощение, или же умирающий Джулиан не в силах отказать от иллюзий, поверит в то, что не существует... ответ в пределах реальности и иллюзий, символа и действительности»³⁴. В диалоге с Гилгудом Олби сказал, что «пьеса не должна быть понятой с первого раза. <...> В ней много такого, над чем зрителю стоит поразмыслить при выходе из театра... Намеренно ли я старался запутать мою “Крошку Алису”? Не думаю; вероятно, я добивался, чтобы она не столько приводила в замешательство, сколько заставила бы задуматься»³⁵.

Распространенным упреком в адрес Олби было обвинение в том, что он присоединился к скучной снобистской литературе. Предлагалось толкование пьесы как современного моралите. Кардинал олицетворял церковь, Дворецкий – мирское общество, Адвокат – Сатану, мисс Алиса – искушение плотью»³⁶. Джулиан оставался один на один с этими абстрактными силами и терпел поражение. Все сводилось к аллегории грехопадения. В персонажах видели олицетворение исторических эпох: Кардинал символизировал средневековье. Адвокат – эру капитализма, Дворецкий – хамство пролетариата. Мисс Алиса символизировала веру, исчезнувшую в век прогресса. Муки Джулиана – следствие агностицизма, порожденного научными достижениями»³⁷.

Между тем, пьеса получила Пулитцеровскую премию, а тщательный анализ позволяет видеть в ней один из первых опытов постмодернистской драмы. На лицо основные ее черты: игровая стихия, узнаваемость классических персонажей – Алиса рифмуется с героиней Кэрролла, название макета замка «*Wonder of World*» –



Э. Олби

с названием книги Кэрролла «*Alice in Wonderland*» с ее детективной фабулой и иронией, мрачной у Олби. Олби обвиняли в подражании или даже в прямом заимствовании у Элиота («Вечеринка с коктейлями»), у Стриндберга («Отец»), Жене («Балкон» и «Богоматерь цветов»), Сартра («Дьявол и Господь Бог»), но если бы статьи писались двадцатью годами позже, то речь бы шла об интертекстуальности.

Пьеса родилась в определенную историческую эпоху, насыщенную множеством политических и общественно значимых событий. 28 августа 1963 г. состоялся массовый «марш на Вашингтон» в поддержку афроамериканцев, боровшихся за гражданские права. 22 ноября был убит Джон Кеннеди. В августе 1964 г. началась война во Вьетнаме.

В тот же год состоялись премьеры пьес Артура Миллера «После грехопадения» и «Случай в Виши»; «Плакат в окне мистера Сидни Брустайна» Лоррейн Хэнсберри, «Блюз для мистера Чарли» Джеймса Болдуина, «Голландец» и «Раб» Лероя Джонса. Поэтика различна, но их объединяет общий настрой. Его выразила в предисловии к «Плакату в окне мистера Сидни Брустайна» Лоррейн Хэнсберри: «Я принадлежу к

поколению, выросшему в водоворотах и порывах послевоенного спора между Сартром и Камю. Фигура западного интеллигента, застывшего перед пламенем причастности, – образ, символизирующий некоторых моих близких друзей, хватавшихся, как за соломинку, то за одни доктрины, то за другие. <...> Некоторые лихорадочно пытались найти оправдание своей жизни в абстракциях, мотаясь между Лондоном и Парижем...»³⁸.

Брустин в обзорной рецензии «Протест трех» на спектакли «Крошка Алиса», «Медленный танец на бойне» Уильяма Хэнли и двух пьес Лероя Джонса «Голландец» и «Туалет» писал: «Их протест – позиция меньшинства»³⁹. Он был не прав, как и Джон Лар, обвинивший Олби в том, что он «злоупотребляет значительностью, превращаясь в печального общественного обвинителя, который, лишь поднявшись на цыпочки, может считаться высоким»⁴⁰.

Олби выразил позицию мыслящего интеллигента, который имел смелость «не застыть перед пламенем причастности» и высказал свою точку зрения на современность. Это понял и принял первый интерпретатор пьесы Алан Шнайдер. Олби дал ему точную творческую характеристику: «Алан был выдающимся режиссером. Он уважал текст. И ставил только те пьесы, которые уважал. Ему был интересен замысел автора, независимо от того, принимал он его или нет. Он стремился помочь автору, не навязывая свой взгляд, но воплощая авторский замысел настолько точно и ясно, насколько это было возможно. Он принадлежал к тем режиссерам, которые стремились за полгода до начала репетиций начать разговор с автором. Он приходил с листком, на котором было двадцать, тридцать, сорок вопросов о пьесе. Этим он отличался от режиссеров, каких иногда встречаешь. Приходишь на первую репетицию и узнаешь, что он собирается ставить пьесу совсем не так, как она задумана и написана. Алан был интеллигентен и увлечен работой»⁴¹.

Режиссерские экспликации Шнайдера подтверждают характеристику Олби. В основе его работы лежал Метод⁴², обогащенный открытиями выдающихся режиссеров XX в. – от Крэга и Мейерхольда до Брехта, Копо и Шехнера. Его творческая жизнь продолжалась с 1938 по 1984 г., он работал в разные театральные эпохи. Он ставил классику от Софокла и Шекспира до Чехова и Горького. Его ценили драматурги-современники: Сароян, Теннесси Уильямс, Уайлдер, Миллер и дебютанты, включая Олби. Любимым драматургом Шнайдера был Беккет. Он поставил 24 пьесы Беккета и был его первым интерпретатором в Америке. Важны были его спектакли по произведениям Ионеско и Пинтера. Последний приглашал его на постановки своих пьес в Лондоне. Шнайдер ставил спектакли на Бродвее, в *Arena Stage*, в Национальном театре в Лондоне и гордился тем, что он признан в офф-бродвейских театрах. Его вклад в режиссуру Америки и Англии бесспорен.

- 1 Albee Ed. Preface // *Schneider A. Entrances. An American Director's Journey*. N.Y., Viking, 1986. P. IX.
- 2 Ibidem. P. 278.
- 3 Ibidem. P. 328.
- 4 Schechner R. Who's Afraid of Edward Albee? // *Albee. A Collection of Critical Essays*. N.J., Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975. P. 64.
- 5 Brusteин R. Albee and Medusa Gorgona // *Seasons of Discontent. Dramatic Opinions 1959–1965*. N.Y., Simon and Schuster, 1967. P. 148.
- 6 Финкельштейн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М.: Прогресс, 1967. С. 255, 256.
- 7 Albee. A Collection of Critical Essays. P. 417.
- 8 Schneider A. Entrances... P. 338.
- 9 Ibidem. P. 343.
- 10 Albee Ed. *Tiny Alice*. N.Y., Atheneum, 1965. P. 9.
- 11 Ibidem. P. 15–19.
- 12 Schneider A. Entrances. P. 346, 347.
- 13 Ibidem. P. 345.
- 14 Ibidem. P. 346.
- 15 Любопытно отметить, что «Крошка Алиса» вдохновила Луизу Невельсон, выдающегося американского скульптора, чьи работы украшают Нью-Йорк, создать скульптурную композицию «Mrs. N's Palace».

- 16 Schneider A. Entrances... P. 347.
- 17 Ibidem. P. 348.
- 18 Ibidem. P. 345.
- 19 Ibidem. P. 348.
- 20 Ibidem. P. 345.
- 21 Bigsby C.W.E. Curiouser and Curiouser. A Study of Edward Albee's *Tiny Alice* (essay, date 1967) // *Drama Criticism. Criticism of the Most and Widely Studied Dramatic Works from All the World's Literature*. Vol. 11. Detroit – London, GALE, 2000. P. 246.
- 22 Ibidem. P. 246.
- 23 Платон. Государство. СПб.: Азбука, 2015. С. 227.
- 24 Albee Ed. *Tiny Alice*. P. 106.
- 25 Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., Мысль, 1986. С. 251.
- 26 Albee Ed. *Tiny Alice*. P. 188, 189.
- 27 Schneider A. Entrances. An American Director's Journey. P. 351.
- 28 Brusteин R. Three Plays and Protest. *Drama Criticism*. Vol. 11. P. 242.
- 29 Brusteин R. *Tiny Alice*. // *Seasons of Discontent. Dramatic Opinions 1959–1965*. P. 310.
- 30 Schneider A. Entrances. An American Director's Journey. P. 350.
- 31 Ibidem. P. 350–351.
- 32 Ibidem. P. 350.
- 33 Разговор драматурга с актером // «Америка», № 112. С. 25, 26.
- 34 Цит.: Cohn R. Edward Albee. Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1969. P. 29.
- 35 Albee Ed. Introduction by the Playwright // *The Best Plays of 1964/65*. N.Y. – Toronto, Dodd, Mead, 1965. P. 252.
- 36 Campbell M.E. The Tempters in Albee's *Tiny Alice* (essay date 1970). *Drama Criticism*. Vol. 11. P. 253.
- 37 Mandanis A. Symbol and Substance in *Tiny Alice*. // *Modern Drama*, 1971, February, No. 4. P. 92–97.
- 38 Hansberry L. A Raisin in the Sun and The Sign in Sidney Brusteин's Window. N.Y., A Signet Book, 1965. P. XV.
- 39 Brusteин R. Three Plays and A Protest. *Drama Criticism*. Vol. 11. P. 242.
- 40 Lahr J. *Acting out America. Essays on Modern Theatre*. N.Y., Harmondsworth, mid.: Penguin Books, 1972. P. 4.
- 41 Edward Albee in Conversation with Terrence McNally (1985) University Press of Mississippi, Jackson and London, 1988. P. 198.
- 42 В Америке систему Станиславского называют Метод.

Наталья Скороход

ОТ «ЦАРЯ ГОЛОДА» К «СТАЧКЕ»

ВЛИЯНИЕ ПЬЕСЫ АНДРЕЕВА НА ФИЛЬМ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

1. Вступление. Исторический контекст

Советский авангард 1920-х годов принято связывать с идеями и движениями, отрицающими наследие не только русской культуры классического периода, но и Серебряного века. Но в нынешнее время тезис этот выглядит довольно шатко: история искусств все чаще обращается к материалам, с очевидностью доказывающим преемственность и наследование между различными художественными течениями этих периодов. Например, театральная концепция Пролеткульта (т.н. «творческого театра»), основанная на активности революционных масс, с очевидностью наследует идее соборности, которую на протяжении века

вынашивали и лелеяли русские философы от А. Хомякова до Вл. Соловьева. И ныне ни у кого не вызывает сомнения тезис о том, что политическая и социальная революция, прервавшая естественное развитие искусства Серебряного века, так и не смогла оградить художников от влияния тех или иных созданных ранее идей и произведений.

Настоящая статья – еще один небольшой вклад в обсуждение проблемы разрыва и преемственности двух эпох: Серебряный век и Советский авангард. Мы рассматриваем один из неизученных в современном эйзенштейноведении вопросов, а именно: о влиянии пьесы Леонида Андреева «Царь Голод» (1907) на поэтику и сюжет фильма Сергея Михайловича Эйзенштейна «Стачка» (1925).



Е. Лансере. Отдельный оттиск фронтисписа к книге Л. Андреева «Царь Голодъ». 1908

Повторюсь, подобная связь никогда не обсуждалась ни в истории театра, ни в киноведении. Мысль о возможном влиянии не самой известной пьесы Андреева на прославленный фильм Эйзенштейна была высказана в 2013 году на Всероссийской междисциплинарной конференции «Сергей Эйзенштейн: pro et contra»¹ крупнейшим московским исследователем Владимиром Забродиним, говоря о «белых пятнах» эйзенштейновских штудий, одним из таких «пятен» г-н Забродин назвал замысел и сценарий первого полнометражного фильма Эйзенштейна – «Стачка». Мои исследования и работа в архивах подтвердили догадку и выявили ряд интересных фактов.

Действительно, пьеса Андреева и фильм Эйзенштейна посвящены одному событию – поражению русской революции 1905 года: «Царь Голод» изображает бунт голодных рабочих, «Стачка» – восстание угнетаемых рабочих. Однако Леонид Андреев (1871–1919) – выдающийся беллетрист и один из самых репертуарных драматургов Серебряного века – писал о событиях первой русской революции как ее непосредственный свидетель и даже сочувствующий эсерам участник. Известно, что в революционные дни 1905-го писатель выступал на митингах и не раз предоставлял свой дом для собраний запрещенных партий левого толка, одно из таких собраний закончилось арестом самого хозяина, впрочем, вскоре Андреев был отпущен под залог. Именно Первая русская революция и желание громко высказаться о ней подтолкнуло известного беллетриста к драматургии. Две первые пьесы Андреева: «К звездам» (1905) и «Савва» (1906) – написаны буквально «по следам» революционных событий.

«Царь Голод» появился позже – в 1907 году, этот текст писался уже на пике андреевской театральной славы как продолжение драматургического цикла «Бог, Дьявол и Человек» – пьес, как полагал сам писатель, «принципиально новой формы», «без ре-

ализма и символизма»². Открывшая цикл «Жизнь человека» (1906) была уже необычайно популярна в России, ее в один год поставили Станиславский и Мейерхольд. Новую пьесу Андреев обещал отдать театру Комиссаржевской, но цензурный запрет сделал «Царя Голода» недоступным для сцены. Пьеса не была разрешена к представлению драматической цензурой, однако этот запрет не распространялся на ее издание, и отдельной книгой – с иллюстрациями мирискусника Е. Лансере – текст вышел в 1908 году в издательстве «Шиповник», где сам автор исполнял тогда обязанности главного редактора.

Сочувствуя революции 1905 года и приветствуя февральские события 1917-го, Леонид Андреев всеми силами ненавидел большевиков и наутро после Октябрьского переворота (24 октября 1917 года) он уехал из петроградской квартиры на свою виллу в Вammelсуу (ныне поселок Серово на Карельском перешейке). Вскоре Финляндия отделилась от России, и Леонид Николаевич оказался в эмиграции. Там он изливал желчь на новую российскую власть, там мечтал о скором взятии Петрограда генералом Юденичем, там же и умер от удара в сентябре 1919 года.

Многие пьесы Леонида Андреева ставятся и по сей день, однако судьба «Царя Голода» сложилась иначе. Парадокс, но проект постановки этой пьесы разрабатывался лишь один раз: в Москве на Арене Пролеткульта в 1921 году. Постановка эта так и не состоялась из-за вмешательства цензуры, о чем будет сказано в свое время, однако работа над пьесой продолжалась в течение трех месяцев. Это было первое и последнее обращение театра к «Царю Голоду», а Эйзенштейн – единственный в истории театральный художник, создавший эскизы декораций и костюмов к пьесе. Все-го через четыре года он снял свой первый самостоятельный полнометражный фильм «Стачка». Интересно, что «Стачка», как и когда-то «Царь Голод», должна была стать

частью цикла: семисерийной картины о революционной борьбе «К диктатуре». Однако другие части так и не были сняты.

Сергей Эйзенштейн (1898–1948), принадлежавший уже к следующему поколению отечественных художников, встретил первую русскую революцию, будучи еще ребенком, октябрьские же события 1917 года помогли ему – тогда студенту Института гражданских инженеров – связать свой жизненный путь с искусством. «Стачка» была посвящена 20-летию событий 1905 года, отмечаавшемуся в условиях победы когда-то проигравшего класса, это была заказная работа, как, впрочем, и все будущие фильмы Эйзенштейна.

Здесь важно подчеркнуть, что «Стачка» биографически и творчески является точкой пересечения Эйзенштейна-кинематографиста и Эйзенштейна-театрального художника и режиссера. Почти все прежние кинематографические опыты Эйзенштейна: и «Дневник Глумова», и монтаж документальных кадров «Тексты чужого» для пьесы Третьякова «Слышишь, Москва?!» – связаны с работой в театре.

Начиная творческую карьеру в Москве в системе «Пролетарской культуры» – организации, объединяющей множество студий, мастерских и союзов, чтобы при поддержке Наркомата просвещения выводить формулы нового искусства, Сергей Эйзенштейн очень быстро приобрел репутацию «звезды Пролеткульта» как дерзкий и скандальный театральный художник и режиссер. Фильм «Стачка» также был создан в тесном сотрудничестве Первой кинофабрики с Пролеткультом, там снималась практически вся труппа Первого Рабочего театра: актеры, воспитанные Эйзенштейном и игравшие в его знаменитом «Мудреце» (1923) по Островскому. В титрах автором сценария значится «Пролеткульт», позже группа авторов была расшифрована так: «С. Эйзенштейн совместно с Г. Александровым при участии В. Плетнева и И. Кравчуновского»³. Примечательно здесь присутствие самого

Валериана Федоровича Плетнева, драматурга и одного из главных идеологов пролетарской культуры.

Был близок к идеологической верхушке Пролеткульта режиссер и педагог Валентин Тихонович, пригласивший двадцатитрехлетнего Эйзенштейна оформить спектакль по пьесе Леонида Андреева «Царь Голод» в сезоне 1920–1921 годов. Спектакль задумывался как большой, щедро финансируемый проект, премьера должна была состояться на Центральной арене Пролеткульта в театре Эрмитаж 1 октября 1921 года. Было бы недобросовестно вовсе не коснуться этой любопытной фигуры, право жаль, что личность Валентина Владимировича Тихоновича постоянно остается за скобками театральных изысканий, а его воспоминания не изданы до сих пор⁴. А между тем, именно он оставил один из самых серьезных и загадочных словесных портретов юного Эйзенштейна: «Художник большой культуры и эрудиции, “западник” до мозга костей, [...] воспитанный на художественной работе над мертвым материалом, да еще в пору расцвета аналитических постимпрессионистских течений в искусстве, пришедший в театр как художник-конструктивист и импрессионист. Его творческая индивидуальность тесно переплеталась с жизненной – человека рационального и методичного склада, жесткого и сухого воображения, глубокого эгоцентриста, собранного и замкнутого»⁵.

Пути Эйзенштейна и Тихоновича, вероятно, пересеклись зимой или ранней весной 1921 года; известно, что в сезоне 1920–1921 гг. будущий кинорежиссер много и плодотворно работал в Москве как театральный художник, уже осенью 1921 (после запрета «Царя Голода») на одной из площадок ТЕО, в Доме театрального просвещения им. Поленова состоялась премьера шекспировского «Макбета», режиссером был все тот же Валентин Тихонович, а авторами сценографии и костюмов – Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич. Если верить воспоминаниям Юткевича, Эйзенштейн

остался крайне недоволен спектаклем (состоялось всего несколько представлений), и после этого пути Эйзенштейна и Тихоновича разошлись.

Здесь небезынтересно вспомнить, что для многих выдающихся режиссеров «театральный конструктивизм» оказался своеобразным полигоном для поиска и осознания новых средств художественной выразительности. В недавней, напечатанной на страницах этого издания статье «Конструктивистская утопия Мейерхольда»⁶ Вадим Щербаков, анализируя «зону пересечения» пути Всеволода Мейерхольда с конструктивистским театром (результатом чего стали три известные постановки и организация высших режиссерских курсов: ГВЫРМ, позже ГВЫТМ, где учился Сергей Эйзенштейн), справедливо утверждает, что профессионализм Мейерхольда берет верх «в сражении» с философией конструктивизма и конструктивистским взглядом на искусство. Тот же путь прошел и Сергей Эйзенштейн, взяв от Пролеткульта лишь то, что помогло сформировать его профессиональный художественный язык.

Самого же Тихоновича, насколько можно судить по его выступлениям в печати, вовсе не интересовала профессиональная сторона вопроса, напротив, создавая Пролеткульт как питомник нового классового искусства, его отцы-основатели принципиально не желали профессионализации: «Современный профтеатр не способен совершить театральный Октябрь. Его я – и не один я – жду от организаций, подобных Пролеткульту» – писал Тихонович. И подчеркивал: «Театральный Октябрь могут сделать лишь те классы, которые сделали Октябрь политический»⁷. Воспитанный «на мертвом искусстве», Эйзенштейн должен был стать для Тихоновича фигурой неприемлемой, но идеология и практика редко существовали в гармонии у представителей Пролеткульта. Пожалуй, они были последовательны в своей критике, но не в попытках создания

новых театральных произведений. Очевидным было и противоречие между теоретическими призывами к обновлению репертуара и постоянным обращением к «старым» пьесам, будь то Островский или Шекспир. Любимой практикой пролеткультовских идеологов было составление и обновление «списков» старой литературы, «полезной» и «вредной» для нового времени. Одним из следствий такого рода «ревизий» я считаю появление в творческих планах Тихоновича постановки некогда запрещенного к публичному представлению царской цензурой «Царя Голода».

Итак, можем представить историческую последовательность событий:

— 1908 год – издание «Царя Голода» Леонида Андреева с иллюстрациями Евгения Лансере (пьеса запрещена царской цензурой).

— 1921 год – подготовка постановки «Царя Голода» для Арены Пролеткульта, режиссер Владимир Тихонович, художник Сергей Эйзенштейн (постановка запрещена советской цензурой).

— 1924 год – создание фильма «Стачка», режиссер Сергей Эйзенштейн, сценаристы С. Эйзенштейн совместно с Г. Александровым при участии В. Плетнева и И. Кравчуковского.

Поскольку постановка пьесы не состоялась, упоминаний о «Царе Голоде» в архивах Эйзенштейна немного. Приведем три цитаты из писем: «“Царь Голод”, кажется, получается очень интересным»⁸, – пишет Эйзенштейн матери 26 июля 1921 года. Но спустя месяц интонация меняется: «С “Царем Голодом” очень большие осложнения: в связи с просто “голодом” боятся его идеологической стороны и 90 процентов за то, что он не пойдет. Мою двухмесячную работу, конечно, оплатят, но будет страшно обидно – это был бы колоссальный “бум” и принес бы очень солидные деньги»⁹ – сообщает он 20 августа 1921 года.

«Ты был живым свидетелем, как и по “Мексиканцу” или по “Царю Голоду” я “гнул”

режиссеров куда надо было», – обращается режиссер к Максиму Штрауху из Мексики, это свидетельство относится уже к началу 1930-х годов¹⁰.

Хорошо известно, что осенью 1921 года во многих губерниях на подконтрольных большевикам территориях Поволжья, Казахстана, Урала был страшный массовый голод, я предполагаю, что в этих условиях репертуарная комиссия Пролеткульта посчитала постановку пьесы Андреева нецелесообразной и ее репетиции так и не начинались.

Нам повезло, что большая часть карандашных эскизов Эйзенштейна к пьесе сохранилась в РГАЛИ, и несколько, выполненных гуашью – в архиве Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина. Судя по приведенным цитатам и архивным данным (в описи эскизов в РГАЛИ крайние даты обозначены как 7 мая – июль, самая поздняя дата эскизов из архива Бахрушинского музея – 2 августа), по меньшей мере май и два летних месяца 1921 года Эйзенштейн провел с пьесой Леонида Андреева, как художник он был увлечен «Царем Голодом», хорошо знал материал и его идеи отражали не только сценографический, но и режиссерский взгляд на пьесу. Естественно предположить, что многие из нереализованных в 1921 году идей могли быть использованы Эйзенштейном в будущих работах. В этой связи любопытно привести воспоминания Сергея Юткевича о совместной с Эйзенштейном работе над «Макбетом»: «Наблюдательный исследователь творчества Эйзенштейна, рассматривая эскизы художника к “Макбету”, сможет наглядно убедиться, с каким постоянством и последовательностью разрабатывал Эйзенштейн систему образов, взволновавших его фантазию. В набросках шлемов шотландских воителей можно без труда найти сходство с “псами-рыцарями” из “Александра Невского”, осуществленно четверть века спустя»¹¹.

Своего «наблюдательного исследователя» ждал много лет и эйзенштейновский

замысел «Царя Голода». На первый взгляд, эстетический разрыв между модернистской пьесой Андреева с ее аллегорическими фигурами, эксцентричными, тяготеющими к футуризму эскизами Эйзенштейна и «Стачкой», воспроизводящей события пролетарской борьбы вполне реалистично, – огромен. К тому же фильм был создан в эпоху немого кино, а пьеса Андреева перегружена словесной материей – объемными репликами и многословными ремарками. Однако изучение материала подтверждает идею о заимствовании и разработке некоторых, найденных при работе над пьесой визуальных идей и решений. Но более всего поражает общее концептуальное созвучие пьесы и сценария фильма.

2. СЮЖЕТ

Сам Андреев гордился, что эта пьеса – «сложная, громоздкая, декоративная почти до степени оперы или балета»¹² – не отражает персональной истории, это история бунта голодных, жестоко подавленных сытыми. Возможно именно этим формальным признаком и привлек «Царь Голод» Тихоновича: общеизвестно, что хор как действующее лицо был необходимым выразительным средством практически во всех театральных экспериментах Пролеткульта. Возможно, именно под влиянием этих практик Эйзенштейн в 1920-е годы считал фабулу, построенную на судьбе отдельного индивида, устаревшим приемом буржуазного искусства. И надо сказать, что этот принцип он внедряет в кинематографе гораздо более последовательно и выразительно, чем в своих театральных опытах.

Современники «Стачки» посчитали главным свойством картины – кто-то достоинством, а кто-то недостатком – ее «многоголосый стиль», иными словами, тот факт, что действующим лицом был не индивидуум, а класс. «Сюжетом ленты стало взаимодействие масс»¹³, – писал о «Стачке» Виктор Шкловский. Здесь – помимо опыта



Кадр из фильма
«Стачка». 1924

и влияния Пролеткульта – существует прямая параллель с пьесой Андреева, где действует хор голодных, хор сытых, хор воров и убийц.

Вторым интересующим нас фактом является сходство композиций. Действие «Царя Голода» делится на шесть частей, в каждой из которых показана определенная социальная среда: рабочие, аристократы, суд, голодная чернь. Вот как это выглядит:

1/ Царь Голод клянется в своей верности голодным

2/ Царь Голод призывает к бунту работающих

3/ Царь Голод призывает к бунту голодную чернь

4/ Суд над голодными

5/ Бунт голодных и предательство Царя Голода

6/ Поражение голодных и ужас победителей.

Фильм также делится на шесть частей, там можно выделить четыре среды обитания: рабочие, хозяева фабрики, мир криминала, полицейская охранка.

Разумеется, я не оспариваю факты: общеизвестно, что сценарий «Стачки» сочинился на основании реальных событий рабочего движения в России, авторами была проведена исследовательская работа, материалом для «Стачки» стали в основном воспоминания старых большевиков.

Однако при сравнительном анализе сценария и пьесы, я прихожу к выводу, что в них возникают подчас буквальные совпадения, и нужно чуть-чуть видоизменить андреевские формулировки по-эпизодного плана, чтобы увидеть, как он легко трансформируется в сюжетную схему «Стачки».

Для удобства сравнения объединим оба синопсиса в таблицу.

Можно заметить, что и пьеса и сценарий в качестве сюжетных узлов используют: призыв к бунту, предательство, провокацию, расправу над восставшими.

Третья и шестая части сюжетов совпадают практически буквально, заметим, что эмоционально это наиболее сильные части «Стачки». И независимо от того, что у Андреева каждое действие привязано к определенной локации и каждая среда обитания развернута в рамках лишь одной части, а Эйзенштейн применяет свой знаменитый параллельный монтаж, запуская несколько сюжетных потоков одновременно – и здесь, и там все четыре социальных слоя участников маркированы совершенно одинаково: угнетенные, угнетаемые, государственная власть, чернь. Различие заключается не только в монтаже, но и в способе построения действия. У Андреева мы видим, как

	”Царь Голод”	«Стачка»
1	Царь Голод клянется в своей верности голодным	Самоубийство обвиненного в краже рабочего
2	Царь Голод призывает к бунту работающих	Активисты призывают к стачке рабочих
3	Царь Голод призывает к бунту голодную чернь	Хозяева завода призывают Охранку. Охранка призывает к бунту чернь.
4	Суд сытых над голодными	Хозяева отказывают рабочим в их требованиях
5	Бунт голодных и предательство Царя Голода	Продолжение Стачки и предательство Рабочего
6	Поражение голодных и ужас победителей	Провокация черни. Расстрел рабочих

правило, лишь начало или результат события: предательства, восстания или его подавления, тогда как Эйзенштейн разворачивает всю последовательность, от зарождения до финала.

И хотя сам факт заимствования теперь уже не установим, по косвенным признакам я делаю вывод о значительном влиянии пьесы на сюжет фильма. Более того, в пьесе Леонида Андреева впервые художественно отражен механизм зарождения, развития и подавления народного восстания. Эйзенштейн же разработал этот механизм подробно и приблизил его к исторической действительности – России начала XX века. Возмущение – восстание – требования – провокации – жестокое подавление.

3. Локации и персонажи

Ремарка первого акта «Царя Голода»: «При раскрытии занавеса глазам представляется, в черном и красном, внутренность

завода. Красное, огненное – это багровые светлы из горна, раскаленные полосы железа, по которым, извлекая искры, бьют молотами черные тени людей»¹⁴.

В первом варианте сценария «Стачки» действие начиналось так же в сталелитейном цеху:

«Наплыв. Мелко. Работающий завод. (Сверху.) [...] Брызжет раскаленная сталь, наливается в котел. [...] Наплыв на мелкие брызги... Потные лица литейщиков. Крупно. Крупно. [...] Котел с расплавленной сталью проезжает по литейной»¹⁵.

На этапе съемок от литейного цеха пришлось отказаться, это не отменяет того факта, что «Стачка» начинается с кадров, показывающих «внутренности завода».

Однако образы рабочих в «Стачке» и в эскизах к «Царю Голоду» отличаются принципиально. Оформляя спектакль, Эйзенштейн стремился следовать подробным ремаркам Андреева и внимательно вчитывался в пьесу. Например, делая наброски и



чистовые эскизы к первому акту пьесы, он следует не только описательным ремаркам, но и вычленяет из хора реплики, принадлежащие тем или иным персонажам. Например, у Андреева мы читаем: «Третий Рабочий – сухой, бесцветный, будто долго, всю жизнь, его мочили в кислотах, съедающих краски»¹⁶. Эйзенштейн же берет за основу художественного решения реплику: «Меня плющит железный молот. Он выдавливает кровь из моих жил – он ломает кости – он делает меня плоским, как кровельное железо»¹⁷, – согласимся, этот текст воспроизводится художником в эскизе почти буквально. На эскизе мы можем прочесть сделанные рукой Эйзенштейна указания для изготовления костюма: «Очень грубый материал (толстый холст) в буроватых тонах ржавого железа». Здесь можно сделать предположение, что дух андреевской пьесы близок художнику-Эйзенштейну, что его вдохновляет текст «Царя Голода».

Даже если речь не идет о прямых использованиях в фильме образов, найденных в работе над пьесой, мы можем указать приметы косвенного влияния. Например, хор рабочих в первой картине у Андреева имеет трех корифеев: Первый – рабочий-геркулес,



Эскиз костюма
Третьего рабочего.
С. Эйзенштейн

Эскизы костюмов
Рабочих

Эскиз костюма
Царя Голода.
С. Эйзенштейн

Второй – рабочий-поэт и Третий – уже описанный нами рабочий-старик.

В «Стачке» у Эйзенштейна мы тоже видим рабочую массу, из которой выделены трое: Пожилой рабочий, Молодой сильный рабочий и Рабочий-партиец.

И хотя в фильме, в отличие от художественного замысла пьесы, Эйзенштейн стремился воплотить жизнь завода максимально реалистически, мы понимаем, что типажно он вольно или невольно воспроизводит андреевскую троицу из «Царя Голода».

Здесь есть и еще одна – не очень заметная, однако принципиальная параллель. Протагонистом драмы Андреева является, как известно, сам Царь Голод – аллегорическая фигура, призывающая рабочих к бунту в начале пьесы и предающая их богатым и сытым в ее кульминации. Образ Царя Голода Андреев заимствовал у Некрасова: «В мире есть царь, этот царь беспощаден, голод названье ему...»¹⁸, – эти строки из «Железной дороги» были известны драматургу с гимназических времен.

Работая над пьесой, Эйзенштейн, естественно, много размышлял над решением этой фигуры. К сожалению, костюмы и грим Голода дошли до нас только в черновых версиях. Однако один из карандашных эскизов выполнен довольно тщательно: с описанием цветового решения и типа ткани. Общее решение фигуры сделано в близкой к футуризму манере, однако без обычной для Эйзенштейна иронии. Напротив, мы видим, что художник романтизирует эту фигуру: тут и огромные глаза и узкий надменный подбородок и практически балетный костюм, основные цвета которого – серый и серебристый, а материал – газ. Это отчасти зловещий, но все же трагический персонаж. Виденье Эйзенштейном образа главного героя не противоречит описанию Андреева: «Царь Голод движется беспокойно и страстно, так что трудно составить представление о его фигуре. Заметно только, что он высок и гибок»¹⁹, – так видит его автор в Прологе. И еще – в Первой картине: «Он высокого роста, худощавый и гибкий; лицо его, с огромными черными, страстными глазами, костляво и бледно; и волосы на точеном черепе острижены низко. До пояса он обнажен, и в красном свете отчетливо рисуется его сильный, жилистый торс...»²⁰. Своеобразной параллелью к этому персонажу в «Стачке» является фигура Молодого рабочего, предавшего и стачку, и своих товарищей, соблазненного и «купленного» агентами царской охраны. Так же, как и

Царь Голод, предатель-рабочий мучается содеянным и презирает своих новых «хозяев» – полицейских и агентов охранного отделения.

Что же касается поэтики «Царя Голода» и «Стачки», то и здесь мы обнаруживаем много общего. На сегодняшний день опубликовано уже немало исследований на тему экспрессионистских корней творчества Леонида Андреева²¹. Наряду с такими рассказами, как «Стена» и «Красный смех», пьеса «Царь Голод» – произведение, в котором подобные мотивы прослеживаются с очевидностью. Общеизвестно, что русский экспрессионизм не оформился как течение, однако его черты выделяются в творчестве многих выдающихся художников 1910–1920-х гг., в том числе и у Эйзенштейна. Отмечается его восхищение немецким кинематографом Ланга, Мурнау и Вине, и то, что разработанная им поэтика эксцентризма, монтаж аттракционов во многом пересекались с экспрессионистской эстетикой. В первом полнометражном фильме Эйзенштейна «Стачка» и его всемирно известном «Броненосце «Потемкин»» прослеживаются черты немецкого экспрессионизма. Однако я полагаю, что в этом смысле влияние на «Стачку» оказала именно пьеса Леонида Андреева.

Одна из выдающихся сюжетных линий «Стачки» связана показом излюбленных персонажей экспрессионистов – «людей дна». В фильме агент охраны подбивает криминальный элемент – так называемых «ребят Короля» совершить поджог винного магазина в рабочем поселке, и тем самым спровоцировать полицию и оправдать жестокое подавление стачки. Этот сюжетный узел – прямое повторение второй картины андреевской пьесы, только там к «людям дна» приходит сам Царь Голод, предлагая вора, убийцу, проституткам и сутенерам, – словом, «детям Царя Голода» вложить свою лепту в бунт рабочих, здесь кстати возникает мотив пожара, который потом использует Эйзенштейн в «Стачке»:

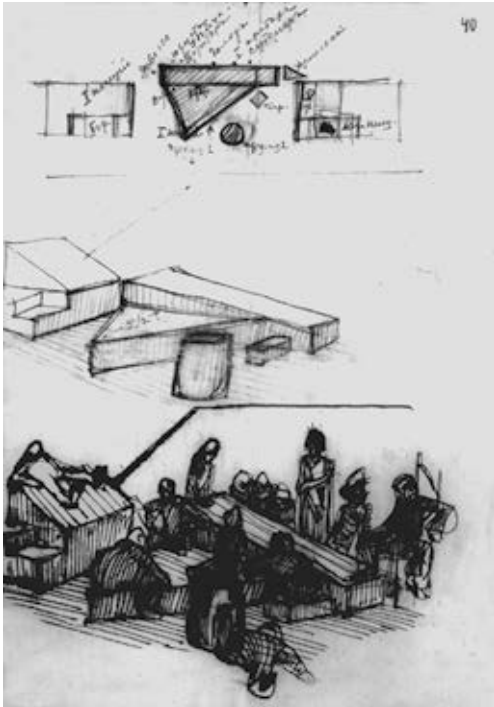
■ Штудии



Эскиз декорации к второй картине «Царя Голода»

Эскиз декорации к второй картине «Царя Голода» (вариант)

Кадушкино кладбище. Кадр из фильма «Стачка»



том, что эта сцена особенно вдохновляла молодого Эйзенштейна и он не столько рисовал костюмы, сколько выдумывал персонажей. В дальнейшем эпизод «Кадушкино кладбище» во многом опирается на третью картину пьесы Андреева.

Действие картины Андреев предварил ремаркой, подробно описывающей не только пространство, но и атмосферу: чернь обитает в огромном подвале со сводчатыми потолками: «в углах помещения и на дальнем конце его валяется всякая рухлядь: пустые, полурассыпавшиеся бочки без обручей, какие-то доски, деревянные козлы и т. п.»²³. Чернь, сидя за столом «на бочонках и досках», проводит собрание. Как мы видим на эскизе, центром композиции у Эйзенштейна становится бочка.

Что ж, именно «кладбище бочек» – «Кадушкино кладбище» становится в «Стачке»

«...Бунт! Горячая потеха! Хо-хо-хо!

– Запасайтесь спичками.

– Спички дешевы! [...] Огонь!

– Будет светло. Хо-хо-хо!»²²

Судя по сохранившимся эскизам, художник Эйзенштейн прорабатывал вторую картину пьесы «Царь Голод» самым подробным образом. Несколько эскизов декорации, множество зарисовок костюмов и образов, эскизы грима – все говорит о



Б. Юрцев – Король.
«Стачка»



Эскиз костюма Вора.
«Царь Голод»

самым ярким аттракционом, его визитной карточкой, и мы можем предположить, что эта блестящая идея связана с работой над «Царем Голодом».

Эйзенштейн сочиняет персонажей: вот Председатель отребья – прототип будущего Короля Бориса Юрцева, из эскиза костюма вора в фильм войдет идея костюма – штаны с одной брючиной или же штаны, составленные из частей брюк разных фасонов. А вот Любовница Председателя войдет в фильм практически без изменений: ее костюм наденет блистательная Юдифь Глизер, играя в «Стачке» «Королеву» воров.

Есть еще одна примечательная деталь. В набросках Эйзенштейна к этой картине навязчиво повторяется один и тот же эскиз – это маленький бочкообразный человечек, в одном из рисунков есть подпись «кретин» – интересно, что этого персонажа Эйзенштейн придумал, в тексте Андреева его нет, но в «Стачке» появится весьма похожий герой – карлик ростом с бочку, паж «Короля».

4. Кульминация

Финальная часть «Стачки» – расстрел рабочих, ассоциативно смонтированный Эйзенштейном с эпизодом забоя быка,



Эскиз костюма
Любовницы Председа-
теля.
«Царь Голод»

Ю. Глизер – Подруга
Короля. «Стачка»





Кадр из фильма
«Стачка»

Кретин – эскиз ко
второй картине
«Царя Голода»

могла бы идти с интертитрами из пьесы Андреева: «Перед жерлом пушки, теряясь в густых сумерках, лежат трупы убитых. Это голодные. И смутно рисуется над мертвым полем острый силуэт Смерти»²⁴. Разница в том, что у Андреева лишь мертвые тела, Эйзенштейн же разворачивает перед нами всю «фабрику бойни». Также эти сцены смонтированы с эпизодом бахвальства Начальника полиции, который вполне мог бы – будь этот фильм звуковым – пользоваться репликами Андреева: «Чего добились? Куда шли? На что надеялись? У нас пушки, у нас ум, у нас сила, – а что у вас, несчастная падаль?»²⁵.

Финальный эффект «Царя Голода», когда трупы голодных начинали шевелиться, поднимали мертвые головы и открывали мертвые рты, вызывая ужас сытых и ликование Царя Голода: «Мы еще придем. Мы еще придем. Горе победителям»²⁶ – этот фирменный андреевский прием, найденный им еще в «Красном смехе», должен был использоваться в «Стачке». В книге «Эйзенштейн: Попытка театра» Владимир Забродин утверждает: эпилог фильма, как он был задуман – первомайская демонстрация 1924 года и выступление Льва Троцкого на Коломенском заводе 12 июля 1924 года²⁷. Доподлинно установлено, что такой финал, запечатлев-



ший победу рабочего движения, был снят Эйзенштейном, но товарищ Троцкий попал к моменту выпуска фильма в большевистский «стоп-лист», и от этих кадров пришлось отказаться. Таким образом фильм вышел с трагическим финалом поражения и гибели восставших, как будто аллегорическая фигура андреевской Смерти разгуливает по усеянной трупами рабочих земле.

6. Выводы

Говоря о сюжетных совпадениях «Царя Голода» и «Стачки», надо учитывать тот факт, что сценарий фильма, опубликованный у нас в 1970-е годы – это отнюдь не художественный текст, а т.н. номерной сценарий, где последовательно перечисляются кадры с техническими подробностями съемки, и по нему очень трудно судить о сюжете и композиции, тем более что Эйзенштейн очень много импровизировал во время съемок. Огромный в записи Пролог так и не был снят. Именно поэтому мы предпочитаем сравнивать пьесу с материей и сюжетом самого фильма.

Маловероятно, чтобы авторы, разрабатывая сценарий под руководством режиссера, хоть раз вспомнили о пьесе Андреева. Полагаю, что, даже смонтировав фильм, Эйзенштейн не осознавал, насколько тесно сюжет «Стачки» соотносится с пьесой, над которой он три года назад работал как художник. Во всяком случае, в доступных нам источниках из его огромного архива таких сопоставлений нет.

Тем не менее, я стремилась доказать, что нереализованный замысел «Царя Голода», где Эйзенштейн подходил к пьесе не только как художник, но и как режиссер, значительно повлиял на его первую полнометражную картину. Пьеса Леонида Андреева во многих аспектах отзывается в сюжете, композиции, атмосфере и персонажах «Стачки» Сергея Эйзенштейна, и историческое невнимание к этому факту произошло, как я думаю, по причине незнакомства большинства киноведев с пьесой «Царь Голод»

1 С. М. Эйзенштейн: pro et contra, антология. Издательство РХГА, 2015.

2 Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 274.

3 Аксёнов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. Т. 1: Письма, изобразительное искусство, театр. М.: РА, 2008. С. 428.

4 См.: Тихонович В.В. 50 лет в театре и около театра. Научная библиотека СТД. Отдел рукописей. Т. 1. С. 46.

5 Там же. Т. 1. С. 210.

6 См.: Щербakov В. Конструктивистская утопия Мейерхольда // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 148–160.

7 Тихонович В.В. О театральных октябрьях // Вестник работников искусств. 1921. № 4–5, январь–февраль. С. 23–24.

8 Цит. по: Забродин В.В. Эйзенштейн: Попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 99.

9 Там же. С. 101.

10 Цит. по: Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост.-ред., авт. примеч. и вступит. ст. Р.Н. Юренев. М.: Искусство, 1974. С. 78.

11 Там же. С. 111.

12 Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 300.

13 Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 25.

14 Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. Л.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 237.

15 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 6. С. 38.

16 Андреев Л. Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 242.

17 Там же. С. 238.

18 Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1971. С. 172.

19 Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 235.

20 Там же. С. 238.

21 См.: Филоненко Н.Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л.Н. Андреева 1898–1908: дисс. канд. филол. наук. Липецк, 2003; Шестакова М.А. Развитие экспрессионистических тенденций в романистике Л.Н. Андреева // Вестник САМГУ. 2014. № 1 (112). С. 146–152; Лахно Е.А. Драматургия Л. Андреева в интерпретации исследователей конца XX – начала XXI века // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. №16 (245). С. 66–69. и др.

22 Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 269.

23 Там же. С. 260.

24 Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 298.

25 Там же. С. 301.

26 Там же. С. 302.

27 См.: Забродин В.В. Эйзенштейн: Попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 233–235.

Олег Фельдман

МЕЙЕРХОЛЬД В ГВЫРМЕ И ГВЫТМЕ

Сезон 1921/22 года, короткая эпоха Гвырма (*Государственных высших режиссерских мастерских*) и Гвытма (*Государственных высших театральных мастерских*), – один из самых плодотворных этапов на творческом пути Мейерхольда, время разработки биомеханики и рождения «Великодушного рогоносца».

И это вопреки тому, что вторичное – после создания петроградских Инструкторских курсов (лето 1918 года) и Курмасцепа (1918/19 учебный год) – погружение в педагогику было следствием двойного поражения Мейерхольда: в последние дни февраля 1921 года он был смещен с поста руководителя Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса, а в августе потерял Театр РСФСР Первый.

Тогда-то и возник Гвырм.

Затянувшиеся бои за Театр РСФСР Первый в конце сентября 1921 года были окончательно проиграны Мейерхольдом. Он остался без театра, отказавшись от слияния Театра РСФСР Первого в единый субсидируемый государством коллектив с Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам), которая прожектерски правомерно обещала создавать искусство понятное массам и отвоевала здание театра «бывш. Зон», изгнав мейерхольдовскую труппу.

Крушение Мейерхольда могло оцениваться как окончательное. Биты были, казалось, его козыри, и те, которые составляли его программу в предреволюционные годы, и те, которые определили пафос его творческих позиций при его появлении в Москве осенью 1920 года. «Условный театр Мейер-



В.Э. Мейерхольд

хольда весь в прошлом, агит-театр Мейерхольда отменен новой экономической политикой, Мейерхольд принял костюм революции за ее сердце и теперь остался и без костюма, и без сердца»¹, – холодно констатировалось 12 ноября 1921 года в публичном докладе одного из чутких наблюдателей театральных событий.

В распоряжении Мейерхольда оставался Театральный техникум, затянувшийся процесс организации которого начался в

Вводная статья к подготовленному изданию записей занятий В.Э. Мейерхольда в Гвырме и Гвытме (1921/22 учебный год).

Студенческие конспекты и немногие стенограммы занятий хранятся в РГАЛИ в фондах В.Э. Мейерхольда и ГосТИМа, а также в фондах С.М. Эйзенштейна, М.М. Коренева, Х.Н. Херсонского, Э.П. Гарина и Х.А. Локшиной. Немногие записи Е.А. Соколовой – в Центральной научной библиотеке СТД РФ.

Конспекты С.М. Эйзенштейна полно изданы В.В. Забродиным в кн.: Эйзенштейн о Мейерхольде. М., 2005.

конце 1920 года и прошел несколько этапов, в результате чего задуманный Мейерхольдом (тогда еще руководителем ТЕО) техникум был реформирован к началу 1921/22 учебного года в Гвырм². Кое-кто из слушателей весь учебный год и позже в мемуарах называл Гвырм техникумом.

Гвырм оформился осенью, занятия начались 3 октября, среди зимы он был превращен в Гвытм, а в августе 1922 года прекратил существование – был включен в созданный Наркомпросом Гитис (*Государственный институт театрального искусства*).

Для Мейерхольда, оказавшегося в своего рода подполье, в сезон 1921/22 года Гвырм / Гвытм стал единственным местом приложения сил и плацдармом для победного рванша.

Расставшись всеохватывающим глобальным вариантом утопии «Театрального Октября», провозглашенного им осенью 1920 года, Мейерхольд продолжал практически и теоретически развивать владевшую им концепцию театрального искусства. В изменившихся условиях он по-прежнему мыслил глобально и утопично. «Мне хочется на минуту перебросить ваше внимание на несколько утопический план...» – это признание, сделанное Мейерхольдом в одном из программных выступлений в июне 1922 года, зафиксированное во вдумчиво выполненном отчете журналист В.К. Эрманс³.

Сознанием Мейерхольда с 1918 года владела мысль о неизбежности кардинального переворота в мире искусств, этот надвигающийся переворот он называл «октябрем искусств»⁴. Этой образной формулировкой он обозначал не политизацию искусств, а их преобразование, безжалостный пересмотр и обновление их средств ради видевшихся ему перспектив коренного изменения места искусств в жизни.

Продолжая развивать свою концепцию современного театрального процесса, Мейерхольд брался разрабатывать в Гвырме новый принцип актерского мастерства, диктуемый, по его убеждению, общей

эволюцией театрального искусства и отечающий природе ожидаемых перемен. В организованной внутри Гвырма Лаборатории высшей актерской техники он создавал образец портативного внепортального условного спектакля – по его убеждению, зародившемуся в предреволюционные годы, портативному внепортальному условному театру принадлежало будущее. Это убеждение определяло эстетическую составляющую его программы и в 1920 году при провозглашении «Театрального Октября»⁵.

Для Мейерхольда наступил период интенсивных экспериментов. Должен был быть создан новый тип актера – «нового человека», должна была возникнуть «артель новых актеров», «комедиантский цех», труппа нового типа, по примеру и образцу которой (верил Мейерхольд) будут возникать труппы по всему миру, она принесет новые образцы искусства. Таким представлялось ему начало будущего обновления мирового театра. В героическую эпоху Гвырма / Гвытма он самозабвенно внедрял эту утопию в жизнь.

1

В параллель практическим занятиям Мейерхольд в дни Гвырма мечтал «о подведении некой научной базы под все здание современного театра». Так сказано о масштабах и направленности его теоретических усилий этой поры в воспоминаниях С.И. Юткевича, одного из тех, кто – как и С.М. Эйзенштейн – пришел на первый курс Гвырма⁶.

Мейерхольд верил, что нынешняя Россия «делается центром театральных исканий всех стран»⁷ и пришло время подвести итоги разнонаправленным открытиям и спорам последних десятилетий. Эта задача определяла для него цели Гвырма.

По его мысли, Гвырм должен был стать учреждением учебным и научным одновременно. Молодым гвырмовцам он предлагал сотрудничество с педагогами в разработке проблем, выдвигаемых – по его

убеждению – общим ходом многовекового театрального развития, динамикой исканий начала XX века и нынешней ситуацией, царившей в разворошенном московском театральном мире. «Только совместной работой нам удастся вывести современный театр из того тупика, в котором он находится», – говорил он на первых занятиях учебного года⁸.

Подобную позицию он занимал и прежде – на петроградских Инструкторских курсах, в Курмасцепе, да и в последний период Студии на Бородинской. Теперь он был куда настойчивее. (В его «Декларации», заявленной осенью 1920 года при вступлении в должность руководителя ТЕО, осуждались современные театральные учебные заведения: «...совсем не призываем молодых людей к самостоятельной разработке тезисов, не вовлекаем слушателей в собеседования»⁹.)

Замысел совместной работы учителей и учащихся отвечал давним традициям, в филологии и в исторической науке студенческие записи не раз становились исходным материалом при издании руководств.

Мейерхольд искал собственные приемы взаимопроникновения учебной и научной работы. Гвырмовские лекции он вел в форме свободных бесед.

В Гвырме на одной из первых встреч со слушателями Мейерхольд предупредил: «Буду продолжать нашу беседу <...> в виде некоторых набросков, которые вы впоследствии соберете»¹⁰. «Моя система преподавания – набросать лоскутов для костюма Арлекина, а затем его сшить», – определил он предлагаемый метод на второй неделе учебного года, это проброшенное им замечание закреплено 15 октября в конспектах С.М. Эйзенштейна¹¹.

Толковый сжатый конспект Мейерхольд готов был предпочесть дословной записи. Предполагалось, что конспекты, отредактированные Научным отделом Гвырмы, станут основой «Театральной грамоты»,

тезисно – по параграфам – изложенного пособия для актеров и режиссеров, пригодного в период учебы и позже в повседневной работе.

В планах Научного отдела стояла серия кратких изданий, систематизирующих результаты ожидаемых практических открытий и теоретических обобщений. В одной из первых лекций в октябре 1921 года Мейерхольд цитировал предисловие к брошюре «Амплуа актера», над которой по плану Научного отдела работали педагоги – Мейерхольд, И.А. Аксенов, В.М. Бобутов¹². На обложке брошюры, отпечатанной, очевидно, в декабре, но датированной 1922-м годом, был помещен анонс:

«Государственными Высшими Режиссерскими мастерскими (Гвырм) готовятся к изданию: 1) Амплуа актера, 2) Драматургический анализ, 3) Игра актера, 4) Сцена, 5) Игра режиссера, 6) Агитационное действие, 7) Гротеск, 8) *Fiabesco* *Fiabesque*, 9) Биомеханика, 10) Путь к созданию спектакля (кн. 2-ая).



Серия осталась в проекте, но конспекты занятий сохранили высказывания Мейерхольда, совпадающие с темами почти всех анонсированных книг.

Разумеется, полно восстановить не стенографированный учебный курс не удастся.

Но его проступающие очертания вынуждают отвести восхищенно ироническую

оценку мейерхольдовских лекций, завоевавшую популярность благодаря поздним поэтическим мемуарным страницам С.М. Эйзенштейна (они стали доступными читателю в 1960 году).

«Зима сладчайшего дурмана», – оценивал время Гвырма Эйзенштейн-мемуарист в рукописи 1946 года. Он называл мейерхольдовские лекции «миражами и снами»: «Что-то лихорадочно записывалось. А при пробуждении в тетрадках оказывалось “черт знает что”»¹³. Свободную форму и гипнотизирующую заразительность лекций Эйзенштейн-мемуарист склонялся тогда толковать как чуть ли не вольное или бессознательное уклонение Мастера от погружения в профессиональные секреты.

Десятилетием ранее, еще при жизни Мейерхольда, в 1935 году Эйзенштейн упомянул, что эти лекции содержали «изумительно интересные вещи, главным образом, мемуарно-скандального порядка»¹⁴.

Обе эти оценки приходится корректировать.

Уцелевшие во множестве студенческие конспекты делались и на лекциях, и на семинарах-собеседованиях, и на учебных тренировках и репетициях. Они неравноценны. Сказывались разная подготовленность слушателей, разная сосредоточенность их на методологических вопросах либо на технических рекомендациях, разная мера настойчивости лектора при возвращении к однажды затронутым темам. Вольные импровизации Мейерхольда фиксировались, как правило, пунктирно.

Но в целом конспекты запечатлели владевшие Мейерхольдом задачи – намерение приобщить гвырмовцев к продуктивным тенденциям мировых театральных традиций, научить ориентироваться в нынешней ситуации, раскрыть пути режиссерской работы с группой и логику выстраивания спектакля, пробудить способность назавтра отбросить достигнутое сегодня и вчера, внушить необходимость практически и теоретически знать биомеханику,

провозглашенные Мейерхольдом законы актерского труда.

Подчас гвырмовские конспекты передают мысль Мейерхольда определеннее, нежели другие документы, хотя на те же темы в тот сезон и позднее Мейерхольд высказывался не раз.

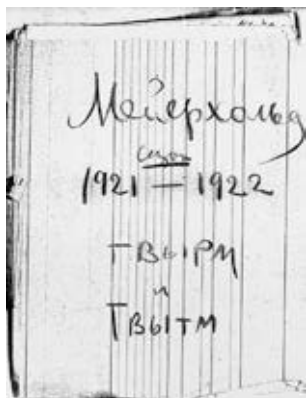
Мозаика неравноценных конспективных текстов – дополняющих, уточняющих, подтверждающих достоверность друг друга – оставляет читателю возможность самостоятельно создавать упомянутый Эйзенштейном «костюм Арлекина», собственными усилиями восстанавливая контекст разрозненных заметок, улавливая мерцающие за ними пласты подтекстов, систематизируя все то, что с разной мерой определенности в них зафиксировано.

Каждый конспект отразил индивидуальность конспектирующего.

Эйзенштейн конспектировал избирательно, отбирал немного из услышанного, опускал общеизвестное и известное ему лично. Так показывает сравнение его заметок с записями соучеников. Его лапидарные тексты всегда получали законченную форму. Он прекрасно улавливал парадоксальность суждений Мейерхольда. В редчайших случаях его записи совпадают почти буквально с записями других – тогда, возможно, когда лектор, настаивая на каких-либо пунктах, диктовал их.

Среди бумаг Мейерхольда лежит безымянная подборка студенческих конспектов 1921/22 года, тогда же переведенная кем-то в машинопись и дающая отточенные формулировки проблем актерской техники. Они безусловно частью (или все целиком) сделаны В.Ф. Федоровым, чье умение группировать основные положения лекций Мейерхольд похвалил в первый месяц учебы.

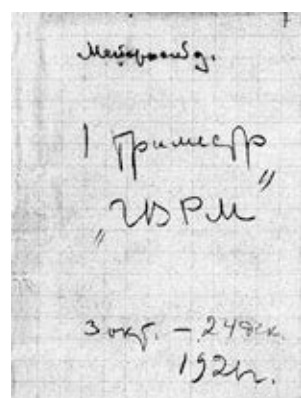
Конспекты из архива Х.Н. Херсонского принято приписывать ему лично. Два-три раза Херсонский детально и стройно изложил беседы Мейерхольда. Но небольшой цикл кратких записей самых ранних бесед (начало октября 1921 года) явно не раз ко-



Конспекты
С.М. Эйзенштейна



Страница конспектов
С.М. Эйзенштейна



Конспекты
М.М. Коренева

пировался, имел хождение среди соучеников, и Херсонский сберег, очевидно, одну из перепечаток.

Наиболее подробны обильные записи М.М. Коренева. Их уровень стремительно рос. Сделанные в начале учебного года почти беспомощны, в них схвачены осколки мыслей. Затем их информативность возрастает, отчетливо обозначаются затрагиваемые сюжеты, сохранены существенные обобщающие формулировки и веские примеры для их доказательств. Осенью 1921 года Коренев упорно овладевал умением фиксировать ход мысли и стиль речи Мейерхольда, это умение определит его записи мейерхольдовских репетиций во второй половине 1920-х годов.

Считанные стенограммы лекций мало-профессиональны (другие не выявлены или не существовали). Почти все они ближе к живой записи, опускающей все, что записывающему кажется несущественным, и наивно упрощающей то, что ему малопонятно. В них, случается, отсутствуют центральные темы, фиксируемые параллельно возникавшими конспектами¹⁵.

2

Нет оснований не верить рассказу С.И. Юткевича о том, что он, С.М. Эйзенштейн и В.В. Люце, втроем занимая в аудито-

рии «первую парту», провоцировали Мейерхольда на импровизации о его собственных исканиях и умели отвлечь от тех методологических тем, на которых он намеревался сосредоточиться¹⁶. Подобные темы для них троих наверняка выглядели азбучными.

Им это удавалось потому, что Мейерхольд в педагогике основывался прежде всего на собственных теоретических и практических открытиях. Общезначимость своих начинаний была для него несомненна. При анализе существующей театральной ситуации он прежде всего раскрывал линию своих опытов и говорил о сопротивлении им.

Но конспекты показывают, что ради обоснования условной природы театрального искусства он многократно возвращался ко всем эпохам мирового театра, далеким и ближайшим. Ради выявления безграничных возможностей условности он говорил об эволюции театра от времен античности и Шекспира к современности.

В том же ряду аргументов он ссылался на открытую условность балагана, балета, феерии.

Он подчеркивал, что крупнейшие актеры прошлых поколений не подчиняли свою технику принципу «как в жизни», отмечал присутствие условных красок в их мастерстве, ссылался на способность кого-то из

них наблюдать зрительный зал даже в моменты самых сложных сценических ситуаций, требовавших максимально сосредоточенной эмоциональной наполненности.

Он настойчиво раскрывал нереализованные в прошлом чисто театральные возможности, заложенные в классических русских пьесах, привычно считавшихся бытовыми.

Смысл обращения к технике старинных европейских и восточных театров он видел не только в опровержении эстетики натурализма, но и в «излечении от декадентства»¹⁷.

Задания, поставленные им перед студенческой «энциклопедической группой», созданной в конце 1921 года и возглавлявшейся Эйзенштейном, предполагали поистине энциклопедический охват фактов истории мирового театра и всего круга технических театральных проблем¹⁸. Это было одно из утопически мейерхольдовских начинаний. Накануне превращения Гвырма в Гвытм он полагал, что у энциклопедической группы есть «все шансы быть в авангарде академических работ Гвытма»¹⁹. Намеченные в Гвырме «академические работы» в Гвытме заглохли.

3

Первые десятилетия XX века Мейерхольд воспринимал как время поиска путей к очищению подлинной природы театра.

Оглядываясь на эти годы, он утверждал: «Изучая последнее двадцатилетие, мы видим, что мы ищем форму театра, которую мы желаем восстановить»²⁰. Таковы, по его оценке, были смысл и динамика недавних театральных событий. «Беспокоит, что мы не знаем прошлого», – повторял он, убеждая в необходимости коллективно иттижить эпоху исканий и «спешить вперед»²¹.

Слова Эйзенштейна об «изумительно интересных вещах, главным образом, мемуарно-скандального порядка» относились к рассказам Мейерхольда о полемике, сопровождавшей вторжение идей осознанного

использования принципов условности в театральную практику.

Говоря о десятилетнем противостоянии театрального Петербурга театральной Москве, Мейерхольд подразумевал свой спор с Художественным театром. Из беседы в беседу он показывал как шаг за шагом ревизовал верность Художественного театра жизнеподобию.

Системе приемов, продиктованных натуралистической концепцией сценического действия, Мейерхольд противопоставлял разработанную им систему условных приемов.

Изобретательно выстраиваемой «четвертой стене», отделявшей зрителя от сцены, он противопоставлял стремление тем или иным приемом объединить пространство сцены и зала. Вместо отнесения важных событий в глубину сценической площадки он выдвигал их на просцениум, к зрителю. Просцениум становился альтернативой «четвертой стене».

Вместо натуралистически оправданных перемен освещения он использовал одинаково полный праздничный свет на сцене и в зале («Дон Жуан», 1910) или же находил условные изменения световой партитуры, становившиеся неожиданным выразительным средством и приобретающие символистскую содержательность («Жизнь чело-века», 1907).

Он прибегал к условному соотношению сценического времени со сценическим пространством – время путешествия Дон Жуана и Сганареля из одного пункта в другой он обозначал их проходом вдоль рампы.

Настаивая на значении идей Крэга для пересмотра принципов натуралистического театра, Мейерхольд пристально всматривался в эволюцию Станиславского. Он хорошо помнил о давних увлечениях Станиславского мастерством старой французской актерской школы, настаивал на музыкальной природе режиссуры чеховских спектаклей МХТ, отмечал обостренное

внимание Станиславского к экспериментам Студии на Поварской, анализировал противоречия его попытки овладеть условным сценическим языком при постановке «Драмы жизни», подчеркивал незадавшийся союз Станиславского с Крэггом и его «отступление» в «Мир искусства» к Александру Бенуа. При этом он убежденно противопоставлял Станиславского «мертвому царству МХТ»²². Фиксируя тяготение к Станиславскому молодых студий, он констатировал, что академический Большой театр отшвырнул Оперную студию Станиславского²³.

Таировский Камерный театр, занимавший в начале сезона 1921/22 года центральное положение среди «левых» московских театров, Мейерхольд оценивал как «старье» по содержанию и форме, утверждая, что театр Таирова остается в плену у живописи²⁴. Еще не была показана «Федра», а предшествовавшие ей спектакли Камерного театра Мейерхольд относил к проявлениям воцарившейся «усталости в отношении технических вопросов»²⁵. Не раз возвращаясь в ноябрьских лекциях к полемике с книгой Таирова «Записки режиссера», Мейерхольд ссылался на свою рецензию о ней, он тогда уже подготовил ее для журнала «Печать и революция» по предложению его редактора В.П. Полонского²⁶.

В первые месяцы сезона 1921/22 года ситуацию театральной Москвы Мейерхольд оценивал пессимистически: «Этот сезон в истории театра случайный и вычеркнутый»²⁷. Его тяготила затянувшаяся пауза, зависшая после разгрома Театра РСФСР Первого и накануне тех премьер, которые прославят этот сезон, – это будут «Ревизор» и «Евгений Онегин» Станиславского, «Принцесса Турандот» и «Гадибук» Вахтангова, «Федра» Таирова, «Великодушный рогоносец» Мейерхольда.

Возвращаясь к анализу театральной ситуации в начале следующего сезона, Мейерхольд скажет придиричиво о «спутанности левого и правого фронтов в театре благодаря авантюризму и эпигонству»²⁸.

4

Основные усилия Мейерхольда в Гвырме / Гвытме были отданы обоснованию биомеханики – методов воспитания актера и метода актерской работы.

Необходимость новой концепции актерского творчества Мейерхольд обосновывал и в предреволюционные годы, и будучи руководителем ТЕО. В декабре 1920 года он обобщал: «За последние десять–пятнадцать лет в области театра все начинания кончались провалами именно там, где делались попытки создания новых форм актерского творчества. <...> Все было уготовано для прихода нового творца, но новый актер не явился. Оказалась необходимой реформа театральной школы»²⁹.

В Гвырме элементы актерского мастерства он разрабатывал методично. Можно сказать, что в лекциях поначалу он вел речь о работе актера над собой – о подготовке актером своего «материала», об умении владеть своим телом, о воспитании «возбудимости» и умения пропустить внешнюю технику «сквозь призму жизни». Чуть позднее, ближе к весне, Мейерхольд был сосредоточен на методах работы над ролью и на методе ее исполнения. Он раскрывал необходимость усвоения формы роли как разветвленной дисциплинирующей системы и настаивал на импровизационном воспроизведении результатов, достигнутых репетиционной тренировкой.

Основы разработанного актерского метода были суммированы в заключительных майских беседах. Мейерхольд предлагал актеру ощущать власть формы и видеть спектакль как «нечто ритмически целое», где главное – как в архитектуре – «взаимоотношение части с целым»: соблюдение зависимости частей от целого станет залогом владения единством «сценического пространства» (установленного рисунка мизансцен) и «сценического времени», предоставленного для выполнения этого рисунка. Владея «ритмической волной как во времени, так и в пространстве», актер

будет способен «как хороший прожектор ощупывать свою роль» и при ее исполнении «правильно строить свою физическую и психологическую постройку», импровизационно выполнять однажды закрепленную логику сценического поведения. Следствием этого будет музыкальная целостность исполнения – «если физически-материально на основе формальной композиции постройка выполнена правильно, то правильно возникнут и все эмоции и интонации»³⁰.

Присущая актеру наблюдательность («актерский личный материал») перестанет быть неуправляемо хаотичной, если будет соотнесена с требованиями амплуа. Верность логике амплуа сосредоточит исполнителя на сценических функциях роли, на верном способе преодоления препятствий, составляющих сюжетную линию. Она не предписывает выбора приспособлений, не обязывает к прямолинейности. Она диктует меру проявлений сценической энергии и дисциплинирует исполнителя в его взаимоотношениях с сюжетом, партнерами, зрителем. Искомый эффект может быть усилен парадоксальным смещением амплуа. Система амплуа дает разгадку структуры жизненных конфликтов.

5

С не меньшей настойчивостью – преимущественно в декабре 1921 года – Мейерхольд вовлекал гвырмовцев в анализ процессов построения спектакля. Знание структуры этих организационных и творческих процессов он относил к дисциплинирующим основам режиссерской грамоты.

Он предлагал повторить опыты его петроградских учеников по Курмасцепу и по их примеру самостоятельно графическими схемами изложить логику взаимозависимостей, неизбежных между создателями спектакля³¹.

Гвырмовцам предстояло вычертить возможные варианты *соподчинения* перекрещивающихся усилий всех участников

творческого процесса, зафиксировать направленность воли каждого из них, отметить пункты пересечений его инициативы с инициативами других. Всем отказывалось в праве на своеволие. Закономерности совместной работы должны были получить в чертежах конструктивистскую отчетливость. Геометризм схем запечатлевал скрытую поэзию непростых структур коллективного творчества в его обращенности к зрителю.

Смыслом таблицы актерских амплуа было дисциплинирование актера в работе над ролью и при ее исполнении.

Смыслом «Схем к изучению спектакля» было дисциплинирование режиссера и его сотрудников при работе над спектаклем и при его очередном показе.

Накануне превращения Гвырма в Гвытм Мейерхольд надеялся силами студентов и педагогов подготовить и издать «книгу вторую Гвырма» (считая первой брошюру «Амплуа актера»). Она называлась бы «Работа режиссера» (первоначально был предложен В.М.Бебутовым вариант названия «Игра режиссера»). В конце декабря ее план был составлен Мейерхольдом³².

6

В середине 1930-х годов – уже в ГосТИ-Ме – в черновике одной из официальных объяснительных записок упомянуто, что по утвержденным для Гвырма планам учебная работа велась лишь «в течение осеннего сезона 1921 года», а в январе при превращении Гвырма в Гвытм планы были прокорректированы и изменились³³.

В этих обстоятельствах с первых месяцев 1922 года Мейерхольд сосредоточился на разработке биомеханики в Лаборатории высшей актерской техники, организованной в раннюю пору Гвырма. Там и начались репетиции «Великодушного рогоносца».

Ректор Гвырма / Гвытма И.А. Аксенов, надежный союзник Мейерхольда в тот период, прекрасный стратег и тактик, позже

признавался, что в тайне с Лабораторией связывались далеко идущие планы: она вобрала часть труппы Театра РСФСР Первого и предназначалась «для спектакля, которым надо было отыгаться за понесенную потерю театра и труппы»³⁴. Аксенов гордился тем, что разгромленный Театр РСФСР Первый подпольно «готовился к сценической работе, не имея в своем распоряжении ни одних подмостков». «Был использован для этого Техникум, вскоре преобразованный в Высшие режиссерские мастерские, – писал он. – При этом вузе имелось отделение на правах исследовательского института, называлось оно Лаборатория актерской техники. В состав этой Лаборатории и вступили актеры Театра РСФСР Первого, в ней они и работали независимо от той труппы, в которую заставила их вступить общечеловеческая потребность к пропитанию»³⁵.

В Лабораторию не входили первокурсники гвырмовцы кроме Е.А. Тяпкиной, намеченной на амплу шутихи, но вскоре Лабораторию и Гвырм покинувшей. В Лаборатории занимались либо прежние «рэсэфэсэровцы», либо актеры как-то иначе связанные с Мейерхольдом³⁶. В декабре Мейерхольд надеялся избавить их от поисков стороннего заработка и планировал взяться с января за подготовку спектаклей с тем расчетом, что их прокат «даст достаточное количество денег», и «все, которые пускаются на халтуру, будут иметь возможность извлекать определенные выгоды»³⁷. Он намечал полдюжины пьес, с которыми Лаборатория «будет иметь возможность выступить». Это были «Кот в сапогах» Тика, «Король Олень» Гоцци, «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, «Жакерия» Мериме, «Женщины в народном собрании» Аристофана, «Варфоломеевская ярмарка» Джонсона, «Сентябрьская ночь» Выспянского. Почти все эти названия мелькали и прежде в его планах.

В последние дни декабря Мейерхольд начинал работать с Эйзенштейном над «Котом в сапогах»³⁸. Был задуман, как сообщает

А.В. Февральский, «массовый спектакль со множеством интермедий на современные темы»³⁹. Эйзенштейн в письме матери 25 декабря писал: «От текста не останется ни одной буквы – совместно переделываем»⁴⁰. О «бесшабашном прожектерстве» Эйзенштейна в режиссерской переработке пьесы Тика, вспоминал Аксенов⁴¹. Играть «Кота», по словам Февральского, предполагалось в манеже; в подготовительном рисунке Эйзенштейна отразился, очевидно, иной вариант замысла⁴². Об условности решения, намечавшегося Мейерхольдом, свидетельствуют строчки его записки Эйзенштейну, датированной 22 декабря: «Мой план постановки: лицом публики, лицом дирижер оркестра, суфлер; под сценой: автор, машинист и рабочие»⁴³. По воле режиссера хозяева представления, дирижер и суфлер, были бы помещены лицом к публике, предусматривалась возможность их общения со зрителями, а автор был бы приравнен к техническому персоналу и отправлен под подмостки. Десять лет спустя Мейерхольд упоминал, что пьеса Тика предлагает выигрышные «приемы сближения зрительного зала со сценой»⁴⁴.

Если «Кот в сапогах» выдвигал задачи преимущественно режиссерские, то среди причин, заставивших предпочесть ему «Великодушного рогоносца», была возможность сосредоточиться на новых методах актерской работы, новом сценическом языке.

Эксперимент не мог быть замкнут в узко понятой разработке биомеханической актерской техники, на репетициях «Рогоносца» решалось множество смежных задач.

Утрата театрального помещения вернула Мейерхольда к идее портативного внепортального спектакля, владевшей им еще в последнюю пору Студии на Бородинской⁴⁵. Уже тогда он мечтал порушить господствовавший тип профессиональных театров и видел альтернативу им в появлении мобильных «бродячих трупп», умеющих примениться к любым условиям и любым игровым площадкам. К 1919 году этот круг идей

владел его сознанием, Мейерхольд готов был повсюду настаивать на их продуктивности⁴⁶.

Ощущение множественности возможностей театрального искусства не изменяло Мейерхольду. В его глазах постановочно усложненные символистские «Зори», показанные им год назад, оставались «случайным опытом на пути сложной проблемы», так отмечено 26 ноября 1921 года в корневской записи гвирмовских занятий⁴⁷. Осенью 1920 года на подмостках «большого» театра Мейерхольд продемонстрировал срочно выполненный показательный образец спектакля «героических монументальных форм»⁴⁸. Год спустя в гвйтмовской Лаборатории, ютившейся поначалу в гимнастическом зале бывшей гимназии, Мейерхольд возвращался к идее «бродячей труппы».

Разделенные полутора годами оба мейерхольдовские замысла, «Зори» и «Великодушный рогоносец», были программны, оба противостояли той «полной растерянности» театрального мира, которую Мейерхольд хорошо помнил по обстоятельствам жизни театров Петрограда и Москвы после 1917 года⁴⁹.

Очередной программный эксперимент выдвигал проблему актерского мастерства. Разработка новой техники возвращала в круг внимания все задачи, имманентно присущие актерскому искусству. Здесь крылся залог триумфа, одержанного спектаклем, анонсированным как итог лабораторных занятий (в первой афише, неоднократно впоследствии воспроизводившейся, было сказано: «Игру показывают В.Э.Мейерхольд и студенты мастерской», были перечислены персонально все исполнители ролей, а вслед за ними упомянуты суммарно «студенты 1-го курса Гвйтм»).

7

Новая актерская техника не могла не быть соотнесена с содержанием фарса. Его истолкование Мейерхольдом (подсказан-

ное участвовавшим в работе Аксеновым?) стало подосновой виртуозного режиссерского сооружения.

Вопрос о содержании мейерхольдовского «Рогоносца» принадлежит к самым неясным в мейерхольдоведении. Можно думать, что это спровоцировано особенностями замысла. Возможный ключ к разгадке содержится в долго остававшемся неопубликованным полностью предисловии Аксенова к выполненному им переводу. Аксенов сообщал в нем, что «Рогоносец» – иронический автобиографический рассказ Кроммелинка о том, как он, ослепленный энтузиазмом, загнал себя в ситуацию «порочного круга» и был на грани гибели, пока не увидел единственный выход – отбросить эту ситуацию, осмеяв ее. Драматург выстроил модель «порочного круга» из нарочито фарсовых положений, заставил героя, воплощение своего вчерашнего «я», в самоослеплении мчаться по выдуманной им самим замкнутой линии – и веселился, не позволяя герою одуматься и разорвать дурную бесконечность так, как сделал недавно



он сам, автор пьесы. Собственно, в таком же положении оказался Мейерхольд, вчерашний вождь космических проектов «Театрального Октября», когда владевшая им утопия была сметена нэпом, и ему грозило стать пленником вчерашних настроений. В переведенном Аксеновым фарсе Мейерхольд, смеясь, прощался со своим вчерашним «я»⁵⁰.

Стилистический разрыв «Рогоносца» с недавними петербургскими премьерами Мейерхольда обескураживал. Характерна растерянность, с которой объяснить причины этого разрыва просил Мейерхольда летом 1923 года его молодой петербургский приятель Б.В. Казанский, собиравшийся писать о его пути⁵¹.

Широко известны голоса зрителей, нередко авторитетных в те времена, которые не могли принять переведенный Аксеновым фарс и отрицали созданную Мейерхольдом форму. Их позиции легко объяснимы, но не приближают к пониманию сделанного Мейерхольдом.

Тем ценнее наблюдения тех рецензентов, кто конкретно фиксировал язык спектакля.

Ими было отмечено, что продемонстрированный в озорном фарсе подход к человеческой страсти близок абстрагирующему методу французского классицизма⁵² и что мышление режиссера на этот раз подчинил «математический схематизм»⁵³. Те же особенности имел в виду Аксенов, отметив десятилетие спустя, что по воле режиссера в работе актеров «эмоция давалась в схематическом виде»⁵⁴, по-конструктивистски. Зритель получал «конденсированный и очищенный образ эмоции и мысли, до странности убедительный», признавал рецензент спустя полтора года после премьеры⁵⁵.

Владевшая в спектакле ревнивцем Брюно страсть, «алгебраически» освобожденная от дополнительных красок, была не ревность, а упорствование в собственном заблуждении.

Оглядываясь назад, М.И. Бабанова и И.В. Ильинский признавались, что в молодости играли «Рогоносца», не отдавая отчета в прямом смысле сюжета, не придавали ему значения⁵⁶. Ильинский соглашался с тем, что тема пьесы была абстрагирована режиссером⁵⁷.

Эта абстрагированная тема была темой замкнутого порочного круга. Именно поэтому зрители принимали положения пьесы (настаивал тот же Ильинский) «более как трагические, нежели фарсовые и скабрзные»⁵⁸.

Порочный круг возникал в логике спектакля ситуацией вовсе не фарсовой.

Во внутреннем рисунке роли у Ильинского находили «дальние отзвуки Гамсуна и Достоевского» и даже «много доподлинной жути», заставлявшей не без удивления вспоминать психологический садизм отталкивающего персонажа «Кручины», старой мелодрамы И.В. Шпажинского⁵⁹.

Всматриваясь в Ильинского–Брюно, П.А. Марков в 1924 году склонялся толковать биомеханику как «гениальное средство режиссера» и возможный «метод пробуждения в актере подсознательных основ творчества»⁶⁰. По его мнению в «Рогоносце» биомеханистические задания Мейерхольда превращались в манки, побуждавшие Ильинского к овладению образом вне узости рационалистических толкований и вне увлечения самоценностью технических приемов. Строжайшая выстроенность формы роли вела к владению доминантой побуждений персонажа.

Мейерхольд упомянул о наблюдениях рецензентов на гытмовском уроке 16 мая, на третьей неделе после премьеры. В конспекте Коренева затронутые Мейерхольдом сюжеты приведены без оценок:

«Образ. Почему фарс воспринимается как трагедия. Выбор пьесы. Игорь Ильинский и психология Достоевского»⁶¹.

Остался не прокомментирован каждый из этих пунктов – обстоятельства введения пьесы в репертуар, причины преобразования

фарса в трагедию, наполненность возникшего «образа», соотношение сделанного Ильинским с миром болезненно напряженных страстей, обозначаемым именем Достоевского.

Восприятие «Рогоносца» и Ильинского–Брюно определялось тем, что все это сыграно было весело, «уплотненно схематически», «театрально сконструировано звуком и жестом»⁶².

«Образ патологический, игра здоровая», – сформулировал Мейерхольд два года спустя одну из возможностей, утверждавшегося им актерского метода⁶³.

Исполнители «Рогоносца», прежде всего Ильинский, вели роли, «транспонируя все переживания в предваряющую их мимику и гимнастику»⁶⁴.

(Этот метод построения роли Мейерхольд в середине 1920-х годов шуточно называл «системой Эстриюго» – роль молчаливого Эстриюго строилась в «Рогоносце» лишь средствами пластики. Мейерхольд, посмеиваясь, точно характеризовал рядовые случаи недисциплинированного использования «системы Эстриюго» актерами труппы: «Прежде, чем сказать, жестикулируют усердно, хоть отрубай им руки, а текст вкусненько подают»⁶⁵. Тогда же он говорил о предлагаемой им структуре построения любых кусков роли: «Есть в каждом тексте последовательность – игра, монолог и опять игра»⁶⁶. Слова «текст» и «монолог» в этой сжатой рабочей формулировке равны слову «реплика», а слово «игра» несет нагрузку, которую Мейерхольд вкладывал в понятие предыгры. Это и значило транспонировать переживания в предваряющую их мимику и гимнастику, предшествующие реплике и продолжающие ее. Азартное разрастание пантомимического начала, в равной степени увлекавшего режиссера и актеров в стремительном процессе репетиций, но становившегося самоценным, перегружающим, Мейерхольд относил к недостаткам «Мандата», спешно приготовленного весной 1925 года; он напоминал об этом осе-

нию, приступая к «Ревизору»⁶⁷. Но метод «предваряющей мимики и гимнастики» торжествовал в третьем акте «Мандата», где благодаря четкости замедленного пантомимического и речевого рисунка Э.П. Гарин, играя «почти трагически», достигал результата «не нервностью игры, как дал бы, скажем, [Михаил] Чехов, но шепотным обращением к зрителю»⁶⁸.)

Ильинский, в молодые годы «самый лучший и самый умелый воплотитель» заданий Мейерхольда, до конца дней повторял, что «психологическая разработка образов наличествовала еще в «Великодушном рогоносце» и вовсе не тонула там в акробатике, прыжках и клоунаде»⁶⁹.

Он называл несущественными относящиеся к началу 1920-х годов утверждения Мейерхольда о значении биомеханики для формирования «нового актера» на сценической площадке и для появления «нового человека» в жизни⁷⁰.

8

Биомеханика рождалась именно в таких связях. Как – пусть совсем иначе – и система Станиславского на ранних этапах.

Гвырмовская программа воспитания «нового актера» и возникшее на ее основе построение актерского образа в «Рогоносце» проясняют друг друга.

Пытаясь определить существо царившего в Гвырме «гвырмовского начала», гвырмовец Зосима Злобин летом 1930 года вспоминал стихию «мейерхольдовского романтизма» и «ставку на нового человека», основу программы воспитания «нового актера». «Всегда вспоминаю Гвырм. Как хотели Вы всех выучить (ставка на нового человека), организовать труппу, которая через три года будет совершенствоваться в Америке и будет первой в мире»⁷¹, – писал он тогда Мейерхольду, отлично помня его былую устремленность.

Психика «нового человека» – важнейший элемент содержания мейерхольдовского «Великодушного рогоносца».

Биомеханика весны 1922 года понималась Мейерхольдом как «свободное проявление одаренности и тренировки современного человека, разрабатываемых без всяких музейных, археологических и стилизационных заданий»⁷².

Эта формула была изложена в июне 1922 года в нескольких рабочих внутритеатральных документах и появилась в хроникальной заметке, промелькнувшей в еженедельнике «Эрмитаж».

Она содержала две важные констатации.

Раз новая актерская техника разрабатывалась «вне всяких музейных, археологических и стилизационных заданий» – значит, декларативно отвергнута исключительная ориентация на комедию дель арте, привычно считавшуюся источником студийных исканий Мейерхольда (это и всегда прежде было односторонним преувеличением).

Принципы комедии дель арте присутствовали в биомеханике 1922 года в снятом виде, никак не цитатно.

Освобождение от цитат наметилось еще на рубеже 1914–1915 годов при подготовке «Первого вечера» Студии на Бородинской.

Оно крепло в последний период Студии, что заметно проявлялось при отмирании одних пантомим и сосредоточенности на других, явных предшественницах будущих биомеханических упражнении⁷³.

В феврале 1916 года Мейерхольд писал Блоку о согласии с ним в том, что «путем археологии нельзя вдохнуть новую душу в театр», и подчеркивал, что он и его журнал «не преследуют каких-нибудь реконструкционных задач»⁷⁴.

Еще более знаменательно, что в тех же рабочих документах и в июньской заметке «Эрмитажа» сказано о «значении научной техники в жизни современного человечества» и подчеркнуто, что это обстоятельство «налагает и на индивидуальное мастерство современного актера обязательство научной тренировки». Подобные требования к актеру Мейерхольд убежденно и смело выдвигал тогда в параллель пленявшему

его воображение техническому прогрессу, интенсивно нараставшему в мировой цивилизации и ускорявшемуся совершенствованию всех ее сфер. В этих связях складывалась его утопическая вера в открывавшуюся возможность всестороннего – физического и психологического – совершенствования человека.

Глобальный контекст, в котором рождалась утопическая вера в преобразующие возможности биомеханики, раскрывают конспекты и выписки, систематизированные Мейерхольдом в недолгий момент передышки от длительного московского перенапряжения – на отдыхе в Ялте при подготовке к публичной лекции 4 сентября 1922 года. Эти подготовительные заметки, казалось бы, разрозненные и случайные, объединены идеей необходимости раскрытия потенциальных возможностей развивающейся техники и совершенствования созданных природой «живых механизмов». В истории естествознания Мейерхольд выделил процессы, свидетельствующие о том, что «природа нескончаемым рядом последовательных опытов трудится над усовершенствованием своих созданий». Из проштудированных материалов он извлекает мысль о плодотворности предстоящего экспериментального изучения «живых механизмов». Он констатирует, что «аэродинамическую теорию парения» создали специалисты-техники, склонные к схематизации и математическому упрощению, и жалеет, что не участвовали в ее разработке естествоиспытатели, обладающие «тонкими и специальными экспериментальными методами». Он отмечает ширившееся распространение спорта (90 московских футбольных команд) и растущий интерес к спорту (по 4–5 тысяч зрителей на некоторых футбольных матчах), видит плюсы возможной экономии рабочей энергии благодаря повышению квалификации и организованности трудовых процессов, обращает внимание на перспективность тенденций роста техники (на примере автостроительства в США).

Таков контекст, в котором анализ современной театральной ситуации ведет Мейерхольда к выводу о непосредственных связях будущего «оздоровления» театра с «усовершенствованием человеческой природы»⁷⁵.

Биомеханика весны 1922 года – биомеханика «Великодушного роконосца» – это едва ли не прежде всего форма присутствия формирующегося «нового человека» (его технической вооруженности и душевного здоровья) в строго выстроенной структуре ролей.

Рисунок ролей «Рогоносца» был показан Мейерхольдом ученикам. Природа его показов заслуживает повышенного внимания. Если суммировать, окажется, что показы несли не только новую актерскую технику и мейерхольдовское восприятие персонажей, но и образ «нового актера», более того – «нового человека». Таковы были проявления утопии, утверждавшейся Мейерхольдом.

В результате фарсовый сюжет был показан «в свете новой психики», так с завидной четкостью сформулировал С.М. Городецкий⁷⁶. Городецкий видел, что зрителя покоряла «великолепная игра, органически связывающая в одно живое целое оба представления, которые идут в одной этой пьесе: трагедия Стеллы и Брюно и издевательство молодых веселых актеров над нею»⁷⁷.

Перипетии фарса («истинно человеческая трагедия героини и великая ослепленность ее ревнивого супруга») «доходили до зрителя в чистом звучании подлинной драмы»⁷⁸, а «новая психика» позволяла актерам не вязнуть ни душой, ни телом в неврастении и сальностях, диктуемых сюжетом. В содержание спектакля «новая психика» входила как окрыляющая творческая свобода человека, способного сохранять внутреннюю независимость от заразительности демонстрируемых душевных бездн, смеяться над ними тем светлым смехом, который «очищен каким-то горным воздухом, каким-то широким простором нового буду-

щего человечества»⁷⁹. Важнейшим свойством «комедиантского цеха» становилась его способность во всех случаях нести зрителю радость бытия.

Смех рождала свобода комедиантов от демонстрируемых конфликтов. Трансформируя «переживания в предваряющую их мимику и гимнастику», они были свободны от погружения в болезненность соперничества действующим лицам и от унижающего актерского высокомерия по отношению к ним. Невзгодам персонажей противостояли благородство «комедиантского цеха» и окрыляющая радость творчества.

Таков был метод, применить который, казалось, будет возможным к исполнению любой старинной и новейшей пьесы, – демонстрировать любые конфликты, сохраняя духовную и физическую свободу от них.

Веря, что продемонстрированный метод всемогущ, Мейерхольд говорил в октябре 1922 года: «Пьесы, которые мы хотим для нашего театра, пока еще не написаны. Конечно, “Великодушный роконосец” прекрасная пьеса и Аксенову, откопавшему ее, надо поклониться в ноги, но все же это не то, что надо. Наша работа еще не кончена и конец еще далеко»⁸⁰.

9

Если для создателя спектакля смех над Брюно имел автобиографический смысл, зрителям было не обязательно догадываться об этом.

В неопубликованном предисловии к переводу Аксенов признавался, что спектакль подстраивает зрителям шутку. Данте говорил, что те, кто не постигнет смысл слов поэта, пусть будут захвачены их красотой. Что-то подобное задумывал Кроммелинк, а за ним и Аксенов с Мейерхольдом. По Кроммелинку: пусть фарсовые ситуации развлекут тех, кто не поймет суть расправы драматурга над собой вчерашним. По Мейерхольду и Аксенору: пусть новизна формы – биомеханика и конструктивизм – владеют вниманием тех, кому нет



Брюно – И.В. Ильинский. 1922



Эстрюго – В.Ф. Зайчиков.
Рисунок И.Ю. Шлепянова.
«Зрелища», 1923, № 30



В.Э. Мейерхольд.
Шарж В. Радимова. 1922

дела до освобождения вчерашнего вождя «Театрального Октября» из грозившего ему «порочного круга».

Драматург подстраивал зрителям шутку и позволял принять форму (густой фламандский колорит и шокирующий сюжет) за содержание.

От мейерхольдовских зрителей подтекст скрывала новизна формы, ее легко было принять за цель спектакля.

Элемент тайнописи в «Великодушном рогоносце» отнюдь не был сокрытием истины. Он был сродни выдержке и тому профессиональному целомудрию художника, которое заставляет видеть призвание в том, чтобы делать искусство, а не раздирать ризы публично. Мастер строил свое искусство, разумеется, из опыта собственной души, на этот раз из горького ее опыта, но не обнажал ран. Он стирает душу (как сказано поэтом) «для грима», а зрителям, загипнотизированным скрытым присутствием души, может казаться, как в наваждении, что нет здесь души, а только грим, чистая биомеханика и чистый конструктивизм.

Если в режиссерских композициях Мейерхольда время от времени возникал (как заметил А.А. Гвоздев⁸¹) некий лирический герой, который в разных масках переселялся из спектакля в спектакль, то юный

Брюно-Ильинский был чарующей маской этого персонажа и в своей пламенности трогал за живое незащищенностью от коварной игры собственных вдохновений.

Тем занятнее, что А.В. Любимов, администратор театра «бывш. Зон», где весной 1922 года начинали играть «Рогоносца», запомнил, что Мейерхольд репетировал в самочувствии сосредоточенной мрачности, которой он наделил Эстрюго, наперсника Брюно (Мейерхольд обещал в печати сыграть Эстрюго в очередь с В.Ф. Зайчиковым). Год спустя Любимов написал, что в Мейерхольде чувствовалась тогда «усталость человеческая, которую и заметил А. Блок»⁸². Любимов имел в виду приведенные в эпиграфе к его заметке слова из письма Блока Мейерхольду, написанного накануне премьеры «Балаганчика» (22 декабря 1906 года) и напечатанного впервые 29 ноября 1921 года в недолговечном журнале «Искусство и труд» за считанные месяцы до премьеры «Рогоносца»: «Об общем хочется говорить только одно: всякий современный театр, даже Ваш, в котором всего воздушнее дыхание молодости, роковым образом несет на лице своем печать усталости: точно гигант, которому приходится преодолевать неимоверные препятствия в борьбе с мертвым материалом»⁸³.

10

Систематизировать конспекты занятий гвырмовцы брались с первых недель учебного года. В одних случаях их попытки были механическим соединением записей, в других – результатом обдуманного монтажа. В конце декабря 1921 года по заданию Мейерхольда слушатели составляли перечень общих и частных тем, затронутых в первом полугодии; в конце мая 1922 года (очевидно, также по заданию) они пробовали подытожить прослушанный курс. Сводку высказываний Мейерхольда сделал тогда и С.М. Эйзенштейн⁸⁴.

Сложилось так, что запись занятий этого учебного года ученики Мейерхольда обрабатывали несколько лет – и после поглощения Гвытма Гитисом осенью 1922 года, и при возникновении Гэктемаса в 1923/24 учебном году, и в созданной осенью 1924 года Биомеханической лаборатории Гэктемаса. Бывшие первокурсники Гвырма вели эту работу и когда считались второкурсниками Гитиса (до разрыва Мейерхольда с Гитисом в ноябре), и когда стали старшекурсниками Гэктемаса, вошли в труппу Театра им. Вс. Мейерхольда. Длился единый процесс, пусть менялись организационные формы и конкретные задачи. Победоносно начинавшаяся летом 1922 года публичная популяризация мейерхольдовских откры-

тий сменилась осенью – в короткую пору Гитиса – необходимостью отражать атаку негодующих оппонентов. С осени 1923 года возобладала сосредоточенность на изложении профессиональных педагогических задач, сформулированных во времена Гвырма.

Первые программные выступления гвырмовцев в печати пришлось на июнь 1922 года и были связаны с докладом Мейерхольда, прочитанным 12 июня в Малом зале Консерватории. Доклад сопровождался показом биомеханики и вызвал энтузиазм переполнявшей зал молодежи московских студий. Ригористы-мейерхольдовцы считали этот показ явлением более принципиальным, чем «Рогоносец», по их мнению в «Рогоносце» актерски не все отвечали чистоте новой веры. Так считали и свободномыслившие мейерхольдовцы, такие как Ильинский. Триумф показа почти заслонил бушевавшее с весны в прессе столкновение безоговорочно отрицательных и ликующе восторженных оценок «Рогоносца».

В завершение доклада 12 июня Мейерхольд прочел «Грамоту основ биомеханики», выработанную в Гвытме, – это отметил В.К. Эрманс в «Театральной Москве» (1922, № 45). Мейерхольд, очевидно, использовал какой-то студенческий конспект в доказательство общей работы педагогов и слушателей⁸⁵. Изложение доклада для



Силуэты работы В.В. Люце. «Эрмитаж», 1922, № 6, с.10–11

журнала «Эрмитаж» (1922, № 6) подготовил гвирмовец В.Ф. Федоров; в виде комментария к его отчету журнал поместил четыре рисунка, выполненные гвирмовцем В.В. Люце, они передавали ключевые моменты биомеханических упражнений.

Отчет Федорова завершался обещанием сообщить в следующем номере журнала «подробности об исполнительской стороне вечера и о законах биомеханики». Вторую часть этой задачи выполнила статья «Нас восемьдесят» («Эрмитаж», 1922, № 7), ее автором под псевдонимом Рич была З.Н. Райх, о ее авторстве упомянул в 1933 году М.М. Корнев на внутригостимовской конференции. Написанная как лаконичный по форме манифест сплоченной группы, статья была выдержана в победоносной тональности.

В середине осени эта тональность сменилась на активно оборонительную. Включение Гвытма и Мастерской Мейерхольда в Гитис было мерой бюрократической, создавало ситуацию конфликтную. Провозглашенное на праздничном открытии Гитиса (17 сентября 1922 года) дружеское объединение в его стенах многих учебных заведений и студий «левого фронта» фактически не состоялось. «С первых же дней учебного года в институте – среди студентов и преподавателей, в правлении, в партийной организации – вспыхнула борьба между сторонниками и противниками Мейерхольда. Учебные занятия срывались постоянными дискуссиями, в среде руководящих кадров института шли непрерывные столкновения»⁸⁶, – вспоминал А.В. Февральский, поступивший на первый курс режиссерского отделения (оно же – режфак).

Полемика вокруг «Рогоносца» с удвоенной резкостью вспыхнула после того, как 1 октября 1922 года он впервые был показан на открытии Театра Гитиса под его маркой и был воспринят как программное выступление института (спектакль играли все в том же «бывш. Зоне», переименованном теперь в Театр Гитис; в роли Брюно

на этот раз срочно и неудачно М.А. Терешкович заменил заболевшего Ильинского). Учебные занятия в институте начались день спустя, 3 октября, и в тот же день «Рабочая газета», далекая от исканий «левого» театра, поместила хлесткую негодующую статью П.А. Красикова «Шарлатанство или глупость (“Гитис” Мейерхольда)». Неприятие «Рогоносца» соединилось в ней с оскорбительным по тону отрицанием биомеханики, что вызвало открытое письмо в газету протестующих студентов, за ним последовали развернутые статьи критиков и умиротворяющие отклики инстанций.

Мейерхольд ответил Красикову 18 октября лекцией в аудитории Политехнического музея, он выстроил ее как озорное высмеивание предъявленных обвинений, иллюстрируемое повторной – вновь триумфальной – демонстрацией биомеханики. В «Зрелищах» – так назывался переименованный в конце августа «Эрмитаж» – лекцию изложил Федоров (1922, № 9). Для следующего номера «Зрелищ» Стинфом (Студенческим информационным бюро по вопросам театра, организованным в октябре студентами режфака) была подготовлена «беседа с лаборантами Мейерхольда», названная «Биомеханика» – краткое коллективное выступление мейерхольдовцев с изложением истории биомеханики, ее принципов и целей.

Мейерхольд и его Мастерская оставались в Гитисе лишь два месяца – с 17 сентября до 21 ноября 1922 года, когда из Гитиса ушли все, пришедшие с Мейерхольдом из Гвытма – ректор И.А. Аксенов, педагоги, второй курс, а также часть первокурсников.

(Их уход совпал с выпуском «Смерти Тарелкина» – на 21 ноября спектакль был заранее анонсирован под маркой «Гитис. Мастерская Вс. Мейерхольда», а в грифе афиши премьерных спектаклей, назначенных на 24–26 ноября указана лишь «Мастерская Вс. Мейерхольда»; все эти спектакли, очевидно, не состоялись, и премьера прошла 27 ноября⁸⁷).

Так в конце 1922 года возникло неформальное юридически учебное заведение Мастерская Вс. Мейерхольда. Занятия в ней «долго не могли наладиться», «велись в сокращенном объеме»⁸⁸. Вопреки не раз изменявшимся организационным формам внутри Мастерской ее путь воспринимался как единый процесс, логику этапов ее существования определяла личность руководителя. В августе 1923 года Мастерская официально стала Гэктемасом (Государственными экспериментальными мастерскими).

Еще в начале гитисовского учебного года Мейерхольд поручал В.Ф. Федорову и З.Х. Вину, считавшимся второкурсниками Гитиса, повторить для новичков первокурсников прошлогодний гвырмовский курс его лекций⁸⁹. Выполнить это им тогда не удалось.

В 1923/24 учебном году в Гэктемасе Мейерхольд вновь поручил им такое же задание⁹⁰. Тогда и возник обширный «Конспект лекций по сценоведению, читанных В.Э. Мейерхольдом на 1-м курсе Гвытма в 1921/22 учебном году», в его подзаголовке сказано: «Обработан студентами режфака З. Вином и В. Федоровым». Этот «Конспект» занял центральное место среди попыток учеников Мейерхольда соорудить «костюм Арлекина» из «лоскутов», набросанных на гвырмовских занятиях⁹¹. Рукопись его части, составленной Вином, датирована 1923-м годом; в предисловии к ней упомянуто о намеченном издании ее «в качестве пособия и руководства для лиц, начинающих свое театральное образование, и для руководителей драматических кружков»⁹².

Теоретические занятия с первокурсниками-актерами по теме «Игра актера» Мейерхольд в 1923 году поручал Федорову. В его заметках промелькнуло не раз проявлявшееся прежде намерение связать разработку современной актерской техники с практической разгадкой секретов актерской техники старинных театров, опираясь на литературные и изобразитель-

ные источники. Освоение подобных свидетельств он в шутку сопоставлял с операциями патологоанатомов и называл «работой с трупами». Он еще в 1907 году обдумывал эту задачу, анализируя противоречия спектаклей «Старинного театра»; решать ее он брался в работе с В.Н. Соловьевым над «Арлекином, ходатаем свадеб» (1911). «Мы будем изучать системы игры прошлых театральные эпох по материалам, точно воспроизводящим технику тех эпох»⁹³, – говорил он на лекции 24 февраля. Мейерхольд предполагал, что эти опыты в ГЭКТЕМАСе будет вести В.Н. Всеволодский-Гернгросс и в общих чертах наметил для него программу: «О школах, влиянии на русский театр. “Трупика”. Театральные периоды. Литература предмета»⁹⁴. Не ясно, начались ли эти занятия, но направление мысли Мейерхольда повлияло на двухтомник «История русского театра», изданный в 1928 году Всеволодским-Гернгроссом.

В немногих лекциях, прочитанных Мейерхольдом в 1923/24 году (в октябре, в феврале и апреле), обозначились новые черты его позиций. Совсем недавно убежденный утопист, он говорил теперь об «осторожности в выводах», подчеркивал, что не пришло время четких ответов, противопоставлял теоретическим дискуссиям «экспериментальный метод» открытых поисков⁹⁵.

Он видел угрозу растворения спектаклей «в потоке эффектных приемов»⁹⁶ и заявлял: «Пора выдвинуть новый лозунг: отрезвление»⁹⁷.

Он требовал научиться играть «без конструкций» в «безобстановочном» пространстве, чтобы по созданной режиссером ритмической канве актеры умели «вышивать узоры своей игры импровизационно». «Наш спектакль от представления к представлению развивается в направлении импровизационных надстроек актера», – констатировал он условия, предложенные осенью 1922 года исполнителям «Смерти Тарелкина», а затем развитые в «Лесе»

(1924) и «Мандате» (1925). И делал естественную оговорку: «Однако, при неременном условии невыпирания этих надстроек из общего замысла спектакля»⁹⁸. Этот принцип, отличный от строгой выстроенности «Рогоносца», определил всепобеждающую заразительность «Леса» и все противоречия его длительной сценической жизни.

Об изобретательности актерских импровизационных «надстроек» в «Лесе» и «Мандате» рассказывала Е.А. Тяпкина, их участница. О том, в частности, как не сразу она догадалась своей самостоятельной «надстройкой» уравновесить и победить разрастающиеся «надстройки» З.Н. Райх—Аксюши в знаменитой сцене объяснения барыни и воспитанницы, шедшего под Аксюшину катание скалкой высохших простыней. И о том, как в третьем акте «Мандата» И.Ю. Шлепянова в второстепенной роли парикмахера одной из своих виртуозных импровизационных «надстроек» чуть было не сорвала главный монолог Гулячкина, после чего был от Мейерхольда «особый приказ» на сцене во время действия «главным действующим лицам сюрпризов не устраивать»⁹⁹.

11

В мейерхольдовских архивах название «Всеволод Мейерхольд. Биомеханика. Курс 1921/22 гг.» носит не авторский текст Мейерхольда, а архив Биомеханической лаборатории, оформившейся при Гэктемасе в сезон 1924/25 года. Центральный документ этой архивной подборки озаглавлен «Всеволод Мейерхольд. Принципы биомеханики»¹⁰⁰. По заданию Биомеханической лаборатории не ранее осени 1924 года он составлен М.М. Корневым из высказываний Мейерхольда, включает 44 параграфа и завершается предупреждением о том, что их порядок в сводке случаен.

Задачей Корнева на этот раз был предварительный сбор материала. Одни параграфы сформулированы с четкостью афоризма, другие застыли в предваритель-

ных рабочих вариантах. Иногда параграф включает несколько самостоятельных положений и мог бы быть расщеплен на самостоятельные пункты. Есть параграфы описательные: приведен пример и вытекающий из него вывод. Пункты из разных частей сводки иногда дублируют друг друга, варьируют тему. Механизм таких повторов и возвращений, иногда обогащающих, произволен. Важные общие правила, в равной мере распространяющиеся на учебный биомеханический тренаж и на биомеханическую игру – на работу учащихся над упражнениями и на работу актера на сцене – разбросаны по всей сводке.

Корнев не брался упорядочивать собранные тексты, оставлял Лаборатории эту задачу, оставшуюся нерешенной. Корневская сводка не была окончательно отредактирована, но она остается авторитетным сводом суждений Мейерхольда о биомеханике – учебной тренировочной системе и системе биомеханической игры.

Десятилетие спустя, в 1933 году в конце многодневной творческой конференции Гостима перед мощно прозвучавшей заключительной речью Мейерхольда Корнев в строгой последовательности лаконично изложил давно выработанные принципы биомеханики¹⁰¹.

1 «Доклад Ф.А. Степуна» // Театральное обозрение, 1921, № 1, 15–17 ноября, с. 13.

2 Формально днем основания Гвырма считали 4 апреля 1921 г.; см.: «Протокол торжественного заседания факультета Высших государственных мастерских театрального искусства 4 апреля 1922 г. в день годовщины организации Мастерских и полугодщины со дня начала учебных занятий» (ГАРФ, ф.2306, оп.24, ед.хр.406, л. 2–7; см. также: Советский театр. 1917–1921. Л., 1968, с. 357).

3 См. отчет В.К. Эрманса (подпись: В.Э-с) о докладе Мейерхольда в Малом зале Консерватории 12 июня 1922 г. // Театральная Москва, 1922, № 45, 20–25 июня, с. 9.

- 4 Этот круг идей изложен Мейерхольдом в набросках к выступлению в московском Клубе-мастерской искусств «Красный петух» 2 декабря 1918 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.467). Документ будет опубликован в ближайшем «Мейерхольдовском сборнике».
- 5 Об этой важнейшей особенности, отличавшей осень 1920 года эстетическую составляющую программы «Театрального Октября», см.: О.М. Фельдман. Самое поразительное и обаятельное время Мейерхольда // Вестник РГНФ, 2012, № 3, с. 126–136.
- 6 См.: С.Ю. Юткевич. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 211.
- 7 Из конспекта М.М. Коренева 12 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.29).
- 8 Из конспекта (В.Ф. Федорова?) 6 октября 1921 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.732, л.6).
- 9 «Декларация В.Э. Мейерхольда. Речь на собрании сотрудников ТЕО 11 октября 1920 года» // *Вестник театра*, 1920, № 71, с. 3–4.
- 10 Из стенограммы занятий 4 октября 1921 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.734, л.21 об.).
- 11 Опубл.: Эйзенштейн о Мейерхольде. Составление и комментарии В.В. Забродина. М., 2005, с. 84.
- 12 См.: «Амплуа актера. Составили по поручению Научного отдела Гос. Высших режиссерских Мастерских В.Э. Мейерхольд, В.М. Бебутов, И.А. Аксенов». М., 1922.
- Предисловие к брошюре Мейерхольд использовал на семинарском занятии 8 октября 1921 г.; приведенные в брошюре перечни амплуа рассматривались на семинаре 19 октября 1921 г. (см.: РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.2–3 и 16–22, конспекты М.М. Коренева).
- 13 Эйзенштейн о Мейерхольде, с. 285.
- 14 Там же, с.291.
- 15 О качестве гвирмовских стенограмм в середине 1960-х годов А.В. Февральский при обсуждении в издательстве «Искусство» намечавшегося издания мейерхольдовских материалов говорил: «Не стоит преклоняться перед стенограммой, так как живую запись вели ученики Мейерхольда, и многие места по живой записи понятнее и вернее». Протокол обсуждения вела М.А. Валентей, он не датирован, передан в ЦНБ СТД.
- 16 См.: Встречи с Мейерхольдом, с. 212.
- 17 Из конспекта Е.А. Соколовой 15 ноября 1921 г. (ЦНБ СТД).
- 18 См.: Протоколы заседаний группы энциклопедического словаря – РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.1259. Там же страницы намечавшегося словника.
- 19 В.Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 213.
- 20 Из стенограммы занятий 4 октября 1921 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.734, л.24 об.).
- 21 Из конспекта М.М. Коренева 12 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.29).
- 22 Из конспекта Х.Н.Херсонского 3 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.2740, оп.1, ед.хр.202, л.25).
- 23 Из конспекта М.М.Коренева 3 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.29).
- 24 Из конспекта М.М. Коренева 23 ноября 1921 г. (там же, л.42).
- 25 Из конспекта М.М. Коренева 12 ноября 1921 г. (там же, л.29).
- 26 В недатированной стенограмме лекции о Таирове, прочитанной в Гвырме в середине ноября, Мейерхольд упомянул, что «имеется отпечатанная рецензия, которая будет помещена в “Печати и революции”» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.734, л.14). Она была напечатана в строенном номере журнала (1922, № 1–3), который вышел в свет в конце марта 1922 г., хотя редакторская работа над ним была завершена 15 февраля (см.: Литературная жизнь России 1920-х годов. М., 2005. Т. 1. Ч. 2. С. 372).
- 27 Из конспекта М.М. Коренева 12 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.29).
- 28 Из конспекта А.В. Февральского 8 октября 1922 г. (РГАЛИ, ф.2437, оп.3, ед.хр.887, л.19 об.).
- 29 Приведено в отчете о беседе «Всевобуч и искусство» в Доме печати 9 декабря 1920 г. // *Вестник театра*, 1921, № 78–79, 4 января, с. 25.
- 30 Из конспекта Х.Н. Херсонского 18 мая 1922 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.742, л.5).
- 31 Схемы курмасцеповцев были опубликованы небольшой книжкой «Схемы к изучению спектакля» (П., 1919). Одна из помещенных там двух схем, составленных В.В. Бакрыловым, легла в основу гвирмовских занятий.
- 32 См. черновой набросок Мейерхольда «Работа режиссера. Книга 2-я Гвырма. План» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.741, л.3).
- 33 См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.24, л.12.
- 34 И.А. Аксенов. М.И. Бабанова // *Театр и драматургия*, 1933, № 8, с. 42. Перепечатывалось неоднократно. В частности, см.: И.А. Аксенов. Из творческого наследия. В 2-х т. М., 2008. Составитель Н.Л. Адаксина. Т. 1. С. 369.
- 35 И.А. Аксенов. Пять лет театра имени Вс. Мейерхольда // *Правда нашего бытия*. Из архивов театра Вс.Мейерхольда. М., 2014. С. 49; см. также: *Театр*, 1994, № 1. С. 121.
- 36 Ср. список первокурсников Гвырма (опубликован в сб.: Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 515) и список студентов Лаборатории актерской техники, составленный В.И. Инкижиновым 1 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2889).
- 37 См.: «Протокол организационного собрания Гвырма от 24 декабря 1921 года» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр. 448, л.1-5 об.)
- 38 Намечались, очевидно, и другие пробы. Так, Н.И. Львов, позже других вступивший в

число слушателей и среди них не задержавшийся, докладывал 29 декабря 1921 г. план постановки «Короля-Олея» К.Гощи (см.: Советский театр. 1921–1926. Л., 1975. С. 396).

39 Приведено в комментариях А.В. Февральского в кн.: В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 553.

40 Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 101.

41 И.А. Аксенов. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991. С. 27.

42 Рисунок обнаружен и атрибутирован В.В. Забродиныным.

43 В.Э. Мейерхольд. Статьи... Ч. 2. С. 553.

44 Там же. С. 231–232.

45 См.: Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы // Театр, 2004, № 2. С. 86–96. «Мейерхольд отошел от своей Студии, потому что ему уже нужно было совсем другое, более резкое...», – рассказывал В.В. Дмитриев, участник студийных занятий 1916–1917 годов, А.В. Февральскому 16 июня 1939 г. (А.В. Февральский. Первая советская пьеса. М., 1971. С. 57). Иронически изложенные ностальгические воспоминания В.В. Дмитриева о двух последних годах Студии сохранил Н.Н. Чушкин; см.: Н.Н. Чушкин. В.В. Дмитриев. Творческий путь. Записи бесед... Публикация Е.И. Струтинской // Мнемозина, М., 2004. С. 354, 360, 385.

46 Эта позиция убежденно и наиболее конкретно (призывно!) изложена Мейерхольдом в выступлении на заседании Художественного отдела Съезда по внешкольному образованию 11 мая 1919 года в Москве. Об этом выступлении и об обстоятельствах публикаций двух вариантов его текста в «Вестнике театра» (первого, неполного репортерского, и второго, подготовленного самостоятельно Мейерхольдом) см.: В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919. М., 2000. С. 17.

47 В рукописи М.М. Коренева (РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.45) эта запись ошибочно датирована 25-м ноября.

48 См.: Правда нашего бытия. С. 153.

49 См. конспект М.М. Коренева 23 ноября 1921 г. (РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.41 об.).

50 Предисловие И.А. Аксенова «От переводчика» полностью впервые напечатано: Театр, 1994, № 1. С. 172–173; перепечатано: Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 517–518; Правда нашего бытия. С. 171–172; И.А. Аксенов. Из творческого наследия. В 2-х т. М., 2008. Составитель Н.Л. Адашкина. Т. 1. С. 323–324. В виде интервью с Аксеновым предисловие в 1922 г. было помещено в еженедельнике «Театральная Москва» (№ 37. С. 16) с изъятием двух ключевых фраз: о «порочном круте», в котором белкой мечется герой фарса, и о «шутке», подстроенной зрителям, – о том, что пьеса сочи-

нена так, что зрители могут не догадываться о мотивах, вдохновлявших автора на игру с ее сюжетом.

51 Б.В. Казанский писал Мейерхольду 3 августа 1923 г.: «Больше всего мне не ясен период 1917–20 гг., и я был бы Вам чрезвычайно признателен, если бы Вы указали мне этапы Вашего театропонимания и сценической деятельности за это время. У меня этот период как-то плохо связывается с предшествующим культивированием актера в принципах *commedia dell'arte*. <...> Я вижу еще теперь очень сильные не следы, а живые элементы *commedia dell'arte* в современном сценизме, и я отдаю себе отчет в той роли, которую сыграла культура этой манеры сценизма для актерской техники и сценического развития театра вообще. Но мне не ясно, как Вы, непосредственно исходивший из этой манеры и положивший ее в основу новой системы театра, подошли к Вашей теперешней позиции». Изменения позиций Мейерхольда были не объяснимы для Казанского, поскольку по его наблюдениям (пусть чисто внешним) наиболее активные петроградские режиссеры оставались во власти мейерхольдовского традиционализма и продолжали ориентироваться на комедию *dell'arte*. Влияние мейерхольдовской школы он видел не только в работах учеников Мейерхольда (В.Н. Соловьева, С.Э. Радлова, А.Л. Грипича), но полагал, что она «наложила отпечаток на все существо таких деятелей театра, как Евреинов, Н. Петров, Вивьен и даже Гайдебуров» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1662, л.48–49 об.).

52 См.: Садко (В.И.Блюм). Мейерхольд-академик // Известия, 1922, № 98, 5 мая.

53 С.М. Городецкий. Диалектический театр // Эрмитаж, 1922, № 8, 4–10 июля.

54 И.А. Аксенов. М.И.Бабанова // Театр и драматургия, 1933, № 8. С. 43.

55 А.А. Смирнов. Проблема современного театра // Русский современник, 1924, № 2. С. 250–251.

56 Спустя десятилетия М.И. Бабанова рассказывала: «Я недавно перечитала пьесу – какой ужас! Как я могла играть эту гадость! К счастью, я ничего этого тогда не понимала» (М.И. Туровская. Бабанова. Легенда и биография. М., 1981. С. 24).

В своей автобиографической книге И.В. Ильинский на рубеже 1950-х – 1960-х гг. писал: «Но все же, как теперь представляется, главный герой Брюно не мог не быть для зрителей фигурой патологической, а парадоксальные его поступки превращались в некоторое нездоровое эпатаживание зрителей. Участвуя в репетициях, а потом ряд лет и в спектаклях, ничего этого я не замечал» (И.В. Ильинский. Сам о себе. М., 1984, третье издание. С. 219).

57 «Игралась абстрагированная тема ревности», – писал Ильинский (*Сам о себе*. С. 119).

58 Там же. О «лирико-трагической высоте», на которой в дни премьеры стояло исполнение Ильинского, вспоминал при возобновлении спектакля Б.Е. Гусман (*Правда*, 1926, 29 сентября).

В 1971 г. Ильинский рассказывал о ранней поре своего творчества: «Тогда интуитивно, а впоследствии сознательно я тянулся к ролям, где через смешное проявляется грустное. Одной из моих первых таких работ в театре был Брюно в пьесе “Великодушный рогоносец” Ф. Кромбеллинка. Похваляюсь: С. Юткевич тогда, помнится, написал: “Кто сказал, что Ильинский комик? Какое заблуждение. – Но разве не смешон этот дурак Брюно? – Ну, конечно, смешон, но смешон так, что смех застревает у вас в горле, как рыба кость!”» (*«С глазу на глаз со зрителем» // Известия*, 1971, 24 июля).

И.И. Шнейдерман в 1977 г. писал К.Л. Рудницкому о «Великодушном рогоносце»: «Великолепный был спектакль! Но и в нем, наиболее чистом опыте механистической рефлексологии, при всей его движущей мажорности людей, во всем противоположным нудным дядям Ваням и тетям Маням, людей целесообразно сконструированных, бушевали парадоксальные страсти, и разыгрывалась, под сплошной хохот зрителей, человеческая трагедия» // *Вопросы театра*, 2014, № 1–2. С. 132.

59 *Уриэль* (О.С. Литовский). «Великодушный рогоносец» в мастерской Гытма // *Известия*, 1922, 28 апреля.

60 См.: П.А. Марков. Игорь Ильинский // *Временник РТО*. М., 1924 (на обложке: 1925). С. 259. Далее в цитируемой статье сказано: «В противном случае оно [это режиссерское средство] становится методом не актерского, а режиссерского творчества. Так и в игре Ильинского, который, конечно, самый лучший и самый умелый воплотитель [биомеханики] на сцене. Его тело послушно выполняет задание, поставленное автором и режиссером. До тех пор, пока они [задания, поставленные автором и режиссером] остаются только сценическими заданиями, Ильинский может смешить, но никогда не запомнится. Когда они становятся путем постижения образа и методом раскрытия актерского наполненного существа, тогда Ильинский создает образы, подобные Брюно: и линии движений, и сочетание жестов пробуждают в зрителе глубокое волнение». Во «Временнике» этот портрет актера составлял вторую часть статьи Маркова «Современные актеры» и был снят при перепечатке статьи в «Дневнике театрального критика» (П.А. Марков. О театре. В 4-х т. Т. 3. М., 1976).

61 РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.155, л.37.

При начале работы над «Учителем Бубусом»

А.М.Файко осенью 1924 года Мейерхольд вспоминал, как в ходе репетиций «Рогоносца» складывалось соотношение «оголённой техники» (теперь он мог назвать её «слишком поверхностной техничностью») и «трагического плана»:

«В “Великодушном рогоносце” мы шли на то, что давали оголённую технику, брали пьесу как педагогическую фикцию, чтобы показать, как можно реализовать пьесу без костюмов, без грима одними ракурсами в приёмах *commedia dell'arte*.

В отношении к этой пьесе это внешнее не помешало, хотя то, что было туда привнесено позднее – игра Брюно, – заставляло подумывать о возвращении к костюму, к построению какого-то [пропуск в записи. – Ред.]

Нам надо повторить эти приёмы, выбраться из слишком поверхностной техничности.

Не надо бояться трагического плана».

(Первая беседа об «Учителе Бубусе» 18 ноября 1924 года, запись М.М. Коренева. Публикация М.М. Ситковецкой // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1, т.1. М., 1992, с.253.)

Слова Мейерхольда о «привнесённом позднее» следует отнести к совершавшемуся в ходе репетиций весны 1922 года, а не при дальнейшей жизни спектакля, к тем акцентам, которые рождались у Ильинского и были приняты и режиссёрски развиты Мейерхольдом.

На премьере возобновления 1926 года по наблюдению Б. Гусмана (*Правда*, 1926, 29 сентября) «в исполнении Ильинского (по-прежнему прекрасном) появились некоторые новые черты, которые несколько мелчат роль, – это какие-то отдалённые отголоски исполненных им комических ролей в кино и роли Аркашки в “Лесе” Островского». Критик ждал, что «в течение ближайших спектаклей Ильинский избавится от этого».

62 См.: Эм. Бескин. Под знаком «Великодушного рогоносца». – Театральная Москва, 1922, № 41. С. 6.

63 РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.823, л.1. Эта формула приведена Мейерхольдом 26 февраля 1924 г. на обсуждении «Эугена Несчастливого» Э. Толлера, студенческой работы Н.В. Экка на режиссерском отделении Гэктемаса.

64 С.М. Городецкий. О трехмерном диалектическом театре // *Известия*, 1922, 27 июля.

65 В.Э. Мейерхольд. Статьи... Ч. 2. С. 122.

66 Мейерхольд репетирует. М., 1993, т.1, с.41.

67 См.: РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.29, л.38–39.

68 Г. Гаузнер и Е. Габрилович. «“Мандаг” у Мейерхольда» // *Жизнь искусства*, 1925, № 19. С. 6.

69 И.В. Ильинский. Сам о себе. М., 1984. С. 317.

70 «...я пройду мимо его [Мейерхольда] формулировок раннего периода биомеханики, ког-

да ей придавалось и воспитательное значение для формирования нового человека не только на сценической площадке, но и в жизни», – писал Ильинский (Там же. С. 224).

71 Письмо З.П. Злобина Мейерхольду от 22 мая 1930 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1607, л.4–6). После заграничных гастролей ГосТИМа Мейерхольд и Злобин отдыхали во Франции.

72 См.: Эрмитаж, 1922, 20–26 июня, № 6. С. 14. Перепечатано: Правда нашего бытия. С.179–180; ср. там же. С. 175–178.

73 См.: Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы // Театр, 2004, № 2. С. 86–96.

74 В.Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976. С. 178.

75 См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.493, л.1–10. Документ подготовлен к публикации в ближайшем из «Мейерхольдовских сборников».

Осенью 1922 года этот круг идей в упрощающих ослабленных формулировках отразился в высказываниях лаборантов Мейерхольда в беседе с ними, напечатанной в «Зрелищах» (№ 10). В ней говорилось о воспитании «нового актера-человека», который будет «показываемым со сцены как совершенный автомат», «изучивший механизм своей конструкции» и способный «в идеале владеть им и его совершенствовать».

76 С.М. Городецкий. Дialeктический театр // Эрмитаж, 1922, № 8, 4–10 июля.

77 Там же.

78 А.А. Гвоздев. Этика нового театра // Жизнь искусства, 1924, № 22. С. 89. Перепечатано: А.А. Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987. С. 31.

79 Там же.

80 Цитируется отчет В.К. Эрманса о лекции, прочитанной Мейерхольдом 18 октября 1922 г. в Политехническом музее (Театр, 1922, 24 октября, № 4. С. 120).

81 См.: А.А. Гвоздев. «Горе уму» // Литературный Ленинград, 1935, 2 октября. Перепечатано: А.А. Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987. С. 151.

82 А.В. Любимов. Мастер Всеволод Мейерхольд // Антракт, 1923, № 3. С. 6. См.: Правда нашего бытия. С. 168–169.

83 Блок А.А. Собр. соч. в 8-ми т. М.-Л., 1963. Т. 8. С. 169–170.

84 Эта сводка осела в бумагах Эйзенштейна. В.В. Забродин, разгадавший последовательность ее давно разрознившихся страниц, полагает, что это подготовительный материал для брошюры о мастерстве актера, значившейся осенью 1921 года в издательских планах Научного отдела Гвирма (см.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 114–125). В Гвйтме и в сменившем его Гитисе об издательских планах речь не заходила.

85 Порвавший с Мейерхольдом год назад и оспаривавший его теории и практику, Ипполит Соколов пренебрежительно упомянул осенью, что Мейерхольд «прочел по записке в качестве теоретических положений какие-то сумбурные, ничем не связанные афоризмы одного из своих учеников-гвйтмовцев» (Соколов И. Биомеханика по Мейерхольду // Театр. 31 октября 1922 г.).

86 А.В. Февральский. Записки ровесника века. М., 1976. С. 224.

87 См.: Правда нашего бытия. С. 256–257.

88 А.В. Февральский. Записки ровесника века. С. 226.

89 См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.498, л.1.

90 См. там же, ед.хр.492, л.8.

91 См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.738. «Конспект» Вина и Федорова был задуман как обобщающий и выстроен методично. Он имел долгое хождение среди гостимовцев и гэктемасовцев. В середине 1930-х годов его часть, составленная Федоровым, была почти дословно использована в «Положении об актере, выпускаемом Гэктемасом». Оно подготавливалось Н.А. Басиловым, сотрудником Научно-исследовательской лаборатории (НИЛ), созданной тогда при ГосТИМе (см.: РГАЛИ, ф.2385, оп.1, ед.хр.73). Как документ середины 1930-х годов Басиловский вариант частично опубликован Н.В. Песочинским в кн.: Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 46–50.

92 См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2896. По ошибке памяти З.Х. Вин отнес в своей рукописи существование Гвйтма к зиме 1920/21 года.

93 Конспект Л.М. Крицберга 24 февраля 1924 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.743, л.15 об.-16).

94 См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.492, л.8.

95 Конспект Л.М. Крицберга 24 февраля 1924 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.743, л.15–15 об.).

96 Конспект Л.М. Крицберга 4 октября 1924 г. (там же, л.2 об.).

97 Запись А.В. Февральского, сделанная 4 октября 1924 г., приведена в его книге «Записки ровесника века». С. 273.

98 Конспект Л.М. Крицберга 18 октября 1924 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.743, л.6-7).

99 Е.А. Тяпкина. Годы с Мейерхольдом // Вопросы театра, М., 1990. С. 175–176, 179–180.

100 См.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 740, л. 47–54; опубл. В.А. Щербаковым: Театральная жизнь, 1989, № 5. С. 24–25.

101 Материалы конференции (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.58, л.1–87) подготовлены к печати в ближайшем «Мейерхольдовском сборнике».

■ Авторы

Бакши Людмила Семеновна.

Кандидат искусствоведения, профессор МГИМ имени А.Г. Шнитке. Член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная Академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».

Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

Баландина Наталья.

Киновед, историк кино, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, преподаватель кафедры истории театра и кино Российского государственного гуманитарного университета.

Вавилина Наталья Юрьевна.

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Горфункель Елена Иосифовна.

Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Груцынова Анна Петровна.

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Контакты: anna_gru@mail.ru

Дьякова Елена Александровна.

Кандидат филологических наук, театральный обозреватель «Новой газеты», лауреат Премии Москвы (журналистика, 2002).

Контакты: diakonda@mail.ru

Егошина Ольга.

Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора МХТ. Работает в Школе студии МХТ. Читает курс истории русского драматического театра XX века. Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др. Обозреватель газеты «Новые известия».

Контакты: ovegoshina@rambler.ru

Иванов Владислав Васильевич.

Доктор искусствоведения, заведующий Секто-

ром театра Государственного института искусствознания. Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (Вып. 1–5), «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства»: В 2 т. М.: Индрик, 2011. Член редакционного совета журнала «Искусствознание». Заместитель председателя Ученого совета Научной библиотеки СТД РФ. Председатель секции справочно-библиографической работы Научной библиотеки СТД РФ. Член Ученого совета ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Член экспертного совета по искусствоведению РГНФ. Лауреат международной премии Станиславского в номинации «Театроведение» за цикл историко-театральных работ в альманахе «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (2010). Премия Правительства г. Москвы и министерства культуры РФ за монографию «Русские сезоны театра “Габима”» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999) в номинации «Искусствознание» (2005).

Иванова Анастасия Павловна.

Театровед, театральный критик. Окончила РАТИ-ГИТИС (театроведческий факультет, курс Б.Н. Любимова), аспирантка Государственного института искусствознания.

Автор статей в журналах «Станиславский», «Театральная жизнь», «Планета красота», а также газетах «Дом актера», «Вечерняя Москва», «Независимая».

Контакты: nikastasy@gmail.com

Коваленко Галина Вячеславовна.

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского Государственного института сценических искусств. Историк театра, театральный критик, переводчик. В ее переводе опубликованы монографии: М. Эсслин «Театр абсурда» (2010), М. Шевцова «Лев Додин и Малый Драматический театр. Рождение спектакля» (2014); пьесы Д. Хуана, Т. Уильямса, Г. Пинтера, М. Бартлетта. Научные интересы: театр США и Англии, современный русский театр.

Колесников Александр Геннадьевич.

Член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции Benois de la Danse.

■ Авторы

(«Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.

Контакты: edvin8@list.ru

Колязин Владимир Федорович.

Германист, театральный критик и переводчик. Автор ряда статей и книг: «Верните мне свободу!», сборник материалов о жертвах сталинских репрессий – деятелях искусства России и Германии (1997), «Бото Штраус. Время и комната», сборник пьес (2001, составитель и переводчик), «От мистерии к карнавалу. Театральность немецкоязычной и площадной сцены раннего и позднего средневековья» (2002), «Германия. XX век. Модернизм. Авангардизм. Постмодернизм» (2008, редактор-составитель).

Контакты: koljazin@mail.ru

Кретова Екатерина Георгиевна.

Музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью и директор московского театра «Школа современной пьесы».

Контакты: kretova@neglinka29.ru

Михалева Элла Евгеньевна.

В 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Эльяш). Работала журналистом в СМИ, ведущим экспертом Управления по делам музеев Минкультуры России, литературным редактором изд-ва «Литература», автор публикаций на театральные темы в различных изданиях, в том числе книги об истории Театра на Таганке «В границах красного квадрата».

Контакты: M-el22@yandex.ru

Овэс Любовь Соломоновна.

Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Автор альбомов: «Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского академического театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского» (2004), «Театр Ольги Саваренской» (2008), «Время Доррера» (2013). Член ученого Совета ГЦТМ им. А.А. Бахрушина и редколлегии журнала «Сцена».

Контакты: lubovoves@yandex.ru

Скорород Наталья.

Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, ее сценические переложения

Л. Толстого, А. Чехова, А. Пушкина и др. ставились во многих театрах России. Автор книг «Как инсценировать прозу» и «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКИТ, доцент кафедры русского театра РГИСИ.

Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Старикова Людмила Михайловна.

Историк театра в России XVIII века, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Сектора театра Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов: документальное исследование истории театра России XVIII столетия. Автор 8 книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии Министерства культуры РФ (1997) за книгу «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны»; Международной премии Станиславского (2001) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; премия Правительства г. Москвы в области литературы и искусства (2004) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; обладатель Золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови Сад на 13-м Триенале книг и периодики о театре за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены» (2003); награждена Знаком «За достижения в культуре» (2002).

Контакты: liudmistar@gmail.com

Тимашева Марина Александровна.

Театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович.

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий сектором средневекового и античного 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

Фельдман Олег Максимович.

Историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007). Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; т. 2, 2006, издание продолжается) и сопутствующих книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также подготовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книга завлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «“Горе от ума” на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского» (т. 1, 1998).

Контакты: om-feldman@yandex.ru

Хейфец Леонид Ефимович.

Театральный режиссёр и педагог, профессор Российского института театрального искусства. Народный артист Российской Федерации. Лауреат Ордена Почета и Государственной премии РФ, Международной премии им. К.С. Станиславского

Шульга Людмила Витальевна.

Режиссер драмы, магистр педагогики, преподаватель дисциплины «Мастерство актера» с 2002 года. В настоящее время работает на кафедре сценической речи Российского государственного института сценических искусств. Аспирант кафедры актерского искусства (научный руко-

водитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Грачева).

Сфера научных интересов: театральная педагогика, творческое наследие Н.В. Демидова (опубликовано 15 работ по данной тематике).

Щербаков Вадим Анатольевич.

Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и книги «Пантомимы Серебряного века». Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. В.Э. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: vadshcher@gmail.com

Юрьев Андрей Алексеевич.

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Читает лекционные курсы по истории зарубежного театра и истории зарубежной литературы. Основная область исследовательских интересов – творчество Ибсена. Автор монографии «Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). Член Международного ибсеновского комитета 1997–2000 (International Ibsen Committee 1997–2000). Член экспертного совета

Bakshi Lyudmila.

PhD, Professor of Moscow A. G. Schnittke Musical Institute. Member of the Union of composers of Moscow, member of theatre Union of Russia. She is the author of more than 100 articles on the problems of contemporary art in specialized scientific publications, magazines, newspapers, including *Musical Academy, Theater, Znamya, October*.

Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Balandina Natalia.

Film critic, film historian, senior researcher at the State Institute for Art Studies, lecturer at the Theater and Cinema History Department of the Russian State University for the Humanities.

Feldman Oleg

PhD theatre historian. Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication in The State Institute for Arts Research.

Awards: State Prize of the Russian Federation (2000), Stanislavsky International Prize (2007).

Editor of «V.E. Meyerhold Heritage (v. 1, 1998; v. 2, 2006, work in progress) and relevant books («Meyerhold and Others», 2000; «V. E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919», 2000, etc).

For «History of the Russian Drama Theatre»: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerngross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of «History...» Chapters on theatre in «History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century» (v.1, 1988) and «Essays on 19th-Century Russian Culture» (v. 6, 2002).

Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books («On Theatre», vv. 1–4, 1974–1977; «A Literary Manager's Book», 1976; «A Book of Recollections», 1983). Author of «The Fortunes of Pushkin's Plays» (1975). As compiler, editor and author of introductory articles took part in: M. S. Shchepkin. His Life and Art (v. 1–2, 1984), «Actor Shchepkin's Notes» (1988), «Woe from Wit on the Russian and Soviet Stage» (1987). Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998).

Grutsynova Anna.

Doctor of Arts criticism, Associate Professor, Professor of the Chair of Interdisciplinary Musicians' Specialities, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory.

Contacts: anna_gru@mail.ru

Dyakova Elena.

PhD (Philology), Theatre commentator of *Novaya Gazeta*, laureate of the Moscow Prize (journalism, 2002).

Contacts: diakonda@mail.ru

Egoshina Olga.

Professor, Doctor of Arts. Leading research associate in Research sector of Moscow Art Theatre. Works in the School-Studio of Moscow Art Theatre. Reads the course of history of the Russian Drama Theatre of the XX century. Author of books: *Innocent Smoktunovsky's Actor Notebooks, The Prime Stars. Russian stage on the edge of Millennium, Theatre Utopia of Lev Dodin*, etc. Theatre Columnist in *Novye Izvestiya*.

Contacts: ovegoshina@rambler.ru

Ivanov Vladislav.

Doctor of Arts, head of the Theater Sector of the State Institute for Art Studies. Editor-composer of the almanac «Mnemosyn. Documents and facts from the history of the domestic theater of the twentieth century» (Issue 1–5), «Eugene Vakhtangov. Documents and evidence: In 2 volumes». Moscow: Indrik, 2011. Member of the editorial board of the journal «Art criticism». Deputy Chairman of the Academic Council of the Scientific Library of the STD of the RF. Chairman of the Reference and Bibliographic Work Section of the Scientific Library of the STD of the Russian Federation. Member of the Academic Council of A.A. Bakhrushin Theater Museum. Member of the expert council for art studies of the Russian State Humanitarian Scientific Fund. Laureate of the Stanislavsky International Prize in the category «Theater Studies» for the cycle of historical and theatrical works in the almanac «Mnemosyn. Documents and facts from the history of the domestic theater of the twentieth century» (2010). Prize of the Government of Moscow and the Ministry of Culture of the Russian Federation for the monograph «Russian Seasons of the Theater» «Habima» (Moscow: Artist, Director, Theater, 1999) in the category «Art History» (2005).

Ivanova Anastasiya.

Theatre historian and critic. Graduate from Russian

University of Theatre Art (GITIS), course mastered by B. Lybimov, now PhD student of the State Institute for Arts Research. Author of theatre articles for different magazines («Stanislavsky», «Teatralnaya zhizn», «Planeta Krasota») and newspapers («Dom Aktera», «Vechernyaya Moskva», «Nezavisimaya»).

Contacts: nikastasy@gmail.com

Kovalenko Galina.

PhD (Arts), professor of Department of Foreign Arts Studies at Russian State Institute of Performing Arts. Theatre historian and drama critic, translator of «The Theatre of the Absurd» by M. Esslin (2010); «Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance» by M. Shevtsova (2014); plays by D. Hwang, T. Williams, H. Pinter, M. Bartlett. Research interests: American and English theatre, modern Russian theatre.

Kolesnikov Alexander.

Member of the Union of Writers of the Russian Federation and the Union of Theatre of the Russian Federation, theatre and music critic, Doctor of the arts, diploma-winner of the Academy of the Arts of the Russian Federation (1999), coordinator of the international activities of the *Benois de la Danse-Prize*. Author of books and articles on literature and theatre.

Contacts: edvin8@list.ru

Kolyazin Vladimir.

German scholar, theatre critic and translator. His numerous published works include *Give Me Back My Freedom!*, a collection of documents about Russian and German artists victimized in Stalin's era (1997), *Botho Strauss, Time and a Room*, a collection of plays (2001, compiler and translator), *From Mystery To Carnival. Theatricality of the Early and Late Medieval German-Speaking Religious and Public Theatre (2002), Germany. Twentieth Century. Modernism. Avant-Garde. Postmodernism (2008, editor-compiler)*. His two-volume work on Peter Stein is due to come out in the near future.

Contacts: koljazin@mail.ru

Kretova Ekaterina.

Musicologist, journalist, music critic. Graduated from the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy), music reviewer of the «Moskovsky Komsomlets» newspaper, literary manager and director of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).

Contacts: kretova@neglinka29.ru

Mikhaliova Ella.

Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 1987 (course mastered by Nikolay Eliyash). Worked as journalist in various Media, performed the job of leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and the editor in The Literature Publishing House. Author of articles concerning the Theatre as well as the book «In frames of the red square» devoted to the history of Taganka Theatre.

Contacts: M-el22@yandex.ru

Oves Lyubov.

PhD, associate Professor, leading researcher on the Theatre sector of the Russian Institute of Art History (St. Petersburg). The author of the albums: «The Stage Designers, the Legacy of the St. Petersburg academic theatre of Opera and ballet named after M.P. Mussorgsky» (2004), «Theatre of Olga Savarenskaya» (2008), «The Time of Dorrer» (2013). Member of the Research Council of GCTM named after A. A. Bakhrushin and of the Editorial Board of the magazine «The Stage».

Contacts: lubovoves@yandex.ru

Skorokhod Natalia.

Theatrical author who deals with prose adaptations of more than twenty years. Stage adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin etc. made by her were staged in many theatres of Russia. The author of the *How to Adapt Prose (2010)* and *Leonid Andreev: biography in the series of Lives of Remarkable People (2013)*. PhD (Arts), associate Professor of dramatic art and film criticism in SPbGKIT, associate Professor of Russian theatre in RGICI.

Contact: naskorokhod@yandex.ru

Starikova Lyudmila.

18th century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief researcher of the Theatre Section of the State Institute for Art Studies. The area of expertise: documentary study of Russian theatre history of the 18th century. The author of 8 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize (1997) for the book «Theatre Life in Russia in the Reign of Anna Ioannovna»; the Stanislavsky International Prize (2001) for the book «Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage»; the Moscow Government Prize for Literature and Arts (2004) for the book «Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage»; the Gold Medal winner of the Theatre Festival in Novi Sad, Serbia, at the 13th Triennial of theatre books and periodicals (2003) for the book «Moscow

■ Авторы

of Old Times. Heroes of Life and Stage»; the rewarder of the Badge of Honour «For Achievements in Culture» (2002).

Contact: liudmistar@gmail.com

Timasheva Marina.

PhD (Arts), theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Worked as observer of radio «Svoboda». Since 2012 – Senior Researcher at The State Institute for Art Studies.

Contacts: timaenot@mtu-net.ru

Trubochkin Dmitry.

Doctor of the Arts, Professor of the Department of Foreign Theatre History (GITIS). Head of the Department of the economic history and art sociology in The State Institute for Art Studies. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc.

Contacts: trubotchkin@gmail.com

Kheifets Leonid.

Theatrical director and teacher, professor of the Russian Institute of Theatrical Art. People's Artist of the Russian Federation. Laureate of the Order of Honor and the State Prize of the Russian Federation, the International K.S. Stanislavsky Prize.

Shcherbakov Vadim

PhD (Arts), theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study in The State Institute for Art Studies. Takes part in all books and publications of this Department (V.E. Meyerhold *Legacy*, vol.1–3; *Meyerhold and Others*, a collection of articles and sources; *Meyerhold's Lectures*; etc). As the co-editor prepared two books: *N. Tarabukin about V. Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with Béatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and book *Pantomimes of the Russian Silver Age*. Teaches theatre history in the Director's Magistracy. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.

Contacts: vadshcher@gmail.com

Shulga Lyudmila.

Director of drama, master of pedagogy, teacher of the discipline «Mastery of the actor» since 2002. Currently, works at the department of stage speech of the Russian State Institute of Performing Arts. Post-graduate student of the Department of Act-

ing Arts (supervisor – Doctor of Arts, Professor L.V. Grachev).

Sphere of scientific interests: theater pedagogy, creative heritage of N.V. Demidov (published 15 works on this topic).

Vavilina Natalya.

PhD (Arts), Senior Researcher, State Institute for Art Studies.

Yuriev Andrey.

PhD (Arts), Professor at Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Gives lectures on History of West-European Theatre and Literature. Specialist in Henrik Ibsen's Drama. An author of numerous articles published in Russia and abroad, including the monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series «Literary Monuments» (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999 – 2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997 – 2000. A member of Expert Council of the Russian National Theatre Prize «The Golden Mask» (2016).

Contacts: andr_ibsen@mail.ru

ПАМЯТИ ВЕРЫ МАКСИМОВОЙ

29 декабря 2016 года ушла из жизни Вера Анатольевна Максимова, бессменный главный редактор журнала «Prosaenium. Вопросы театра», заместитель художественного руководителя Малого театра. 10 статей раздела, посвященных памяти выдающегося театроведа и театрального критика, написаны коллегами Веры Анатольевны, а также артистами и режиссерами разных театров.
Ключевые слова: Вера Максимова, «Prosaenium. Вопросы театра», Малый театр, Театр им. Вахтангова, театр «Сфера», «Дети солнца», Виктор Коршунов, Екатерина Еланская, Вадим Бероев.

PRO НАСТОЯЩЕЕ

ПРЕМЬЕРЫ СЕЗОНА. ИЗБРАННОЕ

Дмитрий Трубочкин

Напоминание о катарсисе:

«Царь Эдип» в Театре имени Вахтангова
 В статье рассказывается о спектакле «Царь Эдип» – совместной постановке Театра имени Е. Вахтангова и Греческого национального театра (режиссер Р. Туминас), выпущенной в июле 2016 года в античном театре в Эпидавре. Автор анализирует художественные особенности постановки, историю ее создания, работы режиссера, сценографа, композитора, хора и актеров.

Ключевые слова: Царь Эдип, Туминас, античная трагедия, Театр имени Вахтангова.

Вадим Щербаков

Эдип не царь

Попытка анализа одного из «боковых» режиссёрских сюжетов спектакля Римаса Туминаса, поставленного по трагедии Софокла.

Ключевые слова: Р. Туминас, «Эдип царь», двойник, Домочадец, Максим Севриновский, театр им. Вахтангова.

Элла Михалева

Хроники одного изгнания

Рецензия на премьерный спектакль Театра им. Вл. Маяковского «Изгнание». Пьеса современного литовского драматурга Марюса Ивашкявичуса, режиссер – Миндаугас Карбаускис. Постановка затрагивает животрепещущие социальные проблемы миграции и отношений разных культур, речь в ней идет о поиске самоидентификации современного человека.

Ключевые слова: Театр им. Вл. Маяковского, Миндаугас Карбаускис, Марюс Ивашкявичус, Сергей Бархин, Донелайтис

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ДНЕВНИК. ДОСТОЕВСКИЙ

Елена Горфункель

Братья, братья и братья

Три петербургских театра – «Мастерская», «Приют комедиантов», Небольшой драматический – почти одновременно инсценировали роман Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». В рецензии сделана попытка понять причины всеобщего театрального интереса к великому роману, проанализировать, чем различаются режиссерские и актерские подходы, какова поэтика и идейный ключ каждой из постановок, а также обратить внимание на единство нравственных итогов спектаклей, обусловленное запросами времени.
Ключевые слова: «Братья Карамазовы», Небольшой драматический театр, Лев Эренбург, «Приют комедиантов», Евгения Сафонова, «Мастерская», Григорий Козлов.

Андрей Юрьев

Евангелие против топора.

«Преступление и наказание»

в Александринском театре

Статья о спектакле Александринского театра «Преступление и наказание» по роману Ф.М. Достоевского, поставленном венгерским режиссером Атилиой Виднянским. По мнению автора, постановка является прорывом в освоении сегодняшней российской сценой творчества Достоевского, открывающим перед ней новые перспективы.

Ключевые слова: «Преступление и наказание», Достоевский, Виднянский, Александринский театр.

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Марина Тимашева

Артур Миллер снова в строю

В статье сделана попытка систематизировать информацию о драматургии Артура Миллера на сценах РФ с 1948-м года по сей день. Автор приходит к выводу, что существование пьес великого американца на российской сцене отличается странной дискретностью, и попробовал найти этому логическое объяснение.

Ключевые слова: Артур Миллер, «Вид с моста», «Все мои сыновья», «Смерть коммивояжера», «Спуск с горы Морган», «Случай в Виши», «Салемские ведьмы», «После грехопадения», «Цена», «Сотворение мира и другие дела», Темур Чхеидзе, Анджей Бубень, Сергей Яшин, Леонид Хейфец, Кшиштоф Занусси, Анна Горушкина, Театр им. Вахтангова, Театр им. Пушкина, БДТ, Московский театр, «Современник», Театр Сатиры на Васильевском острове, Московский Губернский театр, Московский театр им. Гоголя

Анастасия Иванова

Актерский портрет режиссера

Обзор спектаклей, поставленных Леонидом Хейфецом по пьесам Артура Миллера в Театре им. Маяковского. Хейфец прошел творческий путь американского драматурга в обратном направлении (от поздней пьесы «Спуск с горы Морган» к ранней – «Все мои сыновья») и доказал, что произведения Миллера могут полагаться на «актерскую режиссуру», когда постановщик выражает себя через исполнительский ансамбль.

Ключевые слова: Артур Миллер, Леонид Хейфец, Ефим Байковский, Игорь Ясулович, Ольга Прокофьева, Театр им. Маяковского

Леонид Хейфец:

«Зачем всё это читать,

если уже написаны “Все мои сыновья?”»

Режиссер Леонид Хейфец вспоминает самые сильные впечатления, связанные с постановками пьес Артура Миллера в СССР, и рассказывает о своих отношениях с его произведениями, о том, как менялось отношение к ним во времени, о своей работе над пьесами «Спуск с горы Морган», «Цена», «Все мои сыновья».

Ключевые слова: Артур Миллер, Леонид Хейфец, Андрей Гончаров, «Вид с моста», Театр на Спартаковской, ГИТИС, Алексей Попов, «Смерть коммивояжера», Юрий Толубеев, Владислав Стржельчик, «Спуск с горы Морган», Эммануил Виторган, Ольга Яковлева, Валерий Баринов, «Цена», Ефим Байковский, Игорь Ясулович, «Все мои сыновья», Ксения Раппопорт.

ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ

Ольга Егошина

Новый хронотоп в постановках Чехова

В статье дан обзор самых заметных спектаклей сезона 2016-2017 годов по пьесам Чехова: «Три сестры» в Новосибирске, «Дядя Ваня» в Воронеже, «Чайка» в Ярославле, «Иванов» в Москве. Автор приходит к выводу, хорошие современные режиссеры ощущают кровную, сердечную связь с героями Чехова, затертыми в провинциальную глушь средней полосы России.

Ключевые слова: Чехов, Тимофей Кулябин, Михаил Бычков, Евгений Марчелли, Камилл Тукаев, Евгений Миронов, Игорь Гордин, «Красный факел», Новосибирск, Воронежский Камерный театр, Театр им. Федора Волкова, Ярославль, Театр Наций.

ВЗГЛЯД НА НЕЧТО

Екатерина Крегова

Опера и балет

для драматических артистов

В последние годы все чаще драматические

репертуарные государственные театры обращаются к жанру мюзикла. Автор статьи рецензирует спектакли, сделанные в сезоне 2016–2017 гг., а также выявляет проблемы, характерные для музыкальных постановок, осуществленных силами драматических артистов, и ищет пути преодоления разного рода противоречий.

Ключевые слова: мюзикл, «Гордость и предубеждение», Питер Экстрем, Алексей Франдетти, Станислав Беляев, Алиса Фрейндлих, Андрей Миронов, Николай Караченцов, «А чой-то ты во фраке?», «Юнона» и «Авось», «Метро», «Шинель/Пальто», «Школа современной пьесы», Иосиф Райхельгауз, Дмитрий Хоронько, Альберт Филозов.

Марина Тимашева

Чемпионат Нигерии по лыжам

Обзор итогов конкурса современных пьес «Кульминация», объявленного инициаторами его проведения «конкурсом конкурсов». Лауреатами стали три пьесы, которые СТД РФ рекомендовал к постановке в российских театрах.

Ключевые слова: конкурс, «Кульминация», СТД РФ, «Лёха», Юлия Поспелова, «Шайтан-озеро», Ринат Ташминов, «Вдох-выдох», Юлия Тупикина, Амелия Карамелова

ЮБИЛЕЙНОЕ

Людмила Бакши

О театре звука: показания свидетеля

Статья посвящена Александру Бакши – попытке композитора вернуться в музыку к утраченным связям с ритуалом, с театром. Долгое время композитор рассматривал театр Звука как единственную форму автономного существования музыки. После 2001 года пришло осознание, что современная музыка может развиваться только во взаимодействии с другими искусствами, быть частью театра как такового.

Ключевые слова: Театр Звука, невидимый театр, Александр Бакши, Вадим Сидур, «Сидур-мистерия», «Полифония мира».

Елена Дьякова

«Музыка есть невидимый театр, где действуют интонации»

Большое интервью с композитором Александром Бакши к его 65-летию. Бакши считает, что именно в театре сейчас ищут новую модель взаимоотношений, взаимодействия, собирания мира из хаоса.

Ключевые слова: Хайнер Геббельс, полифония, Стив Джобс, Валерий Фокин, Кама Гинкас, Фишер-центр, Анна Политковская, Татьяна Гринденко, Гидон Кремер, Марк Пекарский, Людмила Бакши.

PRO КНИГИ

Елена Горфункель

От практики к истории и теории

Рецензия на монографию педагога, режиссера, профессора РГИСИ, доктора искусствоведения Сергея Черкасского «Мастерство актера. Станиславский. Болеславский. Ли Страсберг» содержит краткую характеристику исследования, посвященного истории и метаморфозам Системы Станиславского. Автор монографии рассматривает русскую, европейскую и американскую версии Системы через призму творчества крупнейших мастеров мирового театра. Черкасский – историк и практик, поэтому в учебных спектаклях РГИСИ он пробует соединить творческие принципы Первой Студии Московского художественного театра и воспитание современных актеров.

Ключевые слова: Черкасский, РГИСИ, Система, Станиславский, Болеславский, Ли Страсберг, Товстоногов, Кнебель, этюдный метод.

Любовь Овэс

Книга как портрет автора

Рецензия на сборник статей теоретика, историка, критика отечественной сценографии А.А. Михайловой «Слова про картинки». Посмертное издание включает статьи, опубликованные в журнале «Сцена».

Анализируется творческий метод критика, обсуждается структура сборника.

Ключевые слова: «Сцена», сценография, В. Левенталь, Д. Боровский, Э. Кочергин, Д. Лидер, И. Уварова, Д. Родионов

PRO MEMORIA

ФЕАТРОН

Наталья Вавилина

Повозка Фесписа

Данный текст представляет собой отрывок из еще не опубликованной книги Н.Ю. Вавилиной, посвященной театральной культуре Флоренции эпохи кватроченто. Автор рассматривает различные значения термина *ars theatraica* – одной из механических дисциплин по средневековой классификации, – опираясь на существующие исследования на данную тему: прежде всего, статьи В. Татаркевича, Н. Хоув, Г. Олсона. Особое внимание при этом уделяется предположительному изображению аллегории *Ars theatraica* на одном из шестиугольных барельефов на восточной стороне кампанилы Джотто, а также возможному толкованию этого изображения как легендарной «повозки Фесписа».

Ключевые слова: Флоренция, кватроченто, кампанила Джотто, *artes mechanicae*, *ars theatraica*, повозка Фесписа.

Людмила Старикова

Панорама театрально-зрелищной жизни русских столиц в Петровскую эпоху

В статье собраны, проанализированы и обобщены ранее известные и новые сведения о театрально-зрелищной жизни России (в основном двух столиц) в петровское царствование. Одно из основных мест отведено истории первого публичного театра (1702–1707): его возникновению, функционированию (немецкой и русской трупп), репертуару и причинам, по которым этот театр прекратил свое существование. Исследован театр царевны Натальи Алексеевны (1707–1716) и установлена его преемственная связь с театром Кунста–Фюрста, а с другой стороны – со «школьным» театром. Представлен «школьный» театр, сыгравший важную роль русской театральной истории. Панорама дополнена Хроникой зрелищ 1720-х годов.

Ключевые слова: Первый публичный театр в России, театр царевны Натальи, «школьный» театр, хроника зрелищ 1720-х годов.

Анна Груцынова

Русский сюжет

в западноевропейском балете XIX века

Статья посвящена проблеме русских сюжетов в западноевропейском балете XIX века. Темы таких балетов чаще всего заимствовались из русской истории, и, прежде всего, авторов интересовали фигуры Петра I, Екатерины II, переломные эпизоды развития страны. Подобные сюжеты провоцировали эпизодическое использование относительно национальных танцев, наличие которых иногда отмечалось в либретто. Композиторы в некоторых случаях пользовались отдельными музыкальными цитатами, прибегая к заимствованию русских народных или авторских тем. Это придавало действию дополнительную долю национальной «достоверности». Использование русских сюжетов в западноевропейских балетах, с одной стороны, было вызвано желанием сценарного разнообразия, а, с другой, служило и образовательным целям, знакомя публику с культурой и историей России.

Ключевые слова: Россия, история, балет, танец, постановка, балетмейстер, сюжет, либретто, музыка.

ТЕАТР И ПРОЗА

Наталья Скороход

**Театр «Войны и мира»:
драматическая традиция**

Статья – вторая часть исследования «театральной биографии» романа-эпопеи Льва Толстого «Война и мир». Здесь рассматриваются наиболее известные постановки, созданные в России и СССР

во второй половине XX века, анализ спектаклей и инсценировок показывает, что трудности создания пьесы по «Войне и миру» обуславливали редкое обращение театров к роману. Здесь исследуется первый значительный спектакль по роману – «Война и мир. Начало романа» Мастерской Петра Фоменко (2001) и делается вывод об «эпической природе» постановки Фоменко.

Ключевые слова: Лев Толстой, «Война и мир», инсценировка, Николай Волков, Даль Орлов, Петр Фоменко.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СЮЖЕТЫ

Людмила Шульга

Педагогические принципы Н.В. Демидова. По материалам практических занятий в студиях Московского Художественного театра (1921–1925 гг.)

В статье отражены принципы театральной педагогики Н.В. Демидова и его роль в исследовании «системы» Станиславского. Анализ записи уроков, проводимых им по «системе Станиславского» в 1921–1925 гг. в разных студиях МХАТ, выявляет процесс становления главного открытия Демидова – «душевной» техники, объединяющей элементы системы Станиславского. Автором рассматриваются педагогические приемы Демидова, выводящие на новый путь постижения подсознательного творчества актера и отмечается постепенный переход Демидова от занятий по «системе» Станиславского к новому пониманию процесса воспитания актера.

Ключевые слова: исследования Демидова; записи демидовских занятий в студиях МХАТ; противоречия со Станиславским; «душевная» техника.

Александр Колесников

В поисках комического

Статья посвящена двум выдающимся русским комикам XX столетия – Игорю Ильинскому и Григорию Ярону как партнерам в оперетте. В 1920 г. в Никитском театре в Москве они вместе играли в оперетте «Наконец, одни» Франца Легара, классика неовенской оперетты. Период их совместного творчества в этом жанре не был долгим, но оставил след в памяти каждого. В статье делается попытка обобщить совместный опыт комического и определить его значение в отечественной театральной истории.

Ключевые слова: оперетта, комедия, комическое, ампула, музыкальная комедия, Ярон, Ильинский

Любовь Овэс

Сказочный художник.

Валерий Доррер

Статья посвящена творчеству выдающегося

незаслуженно забытого сценографа Валерия Доррера (1928–1984). В центре внимания его работы: «Три толстяка» В.И. Рубина на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова, режиссер Э.Е. Пасынков, 1959 г. и «Голый король» Е. Шварца Московского театра-студии «Современник», режиссер О.Н. Ефремов.

Ключевые слова: В. Доррер, сценография, Театр оперы и балета им. С.М. Кирова, В. Рубин, Э. Пасынков, Ю. Григорович, Театр «Современник», Е. Шварц, О. Ефремов, М. Туровская, Е. Евстигнеев.

Наталья Баландина

«Эта актриса может сыграть всё»

Анни Жирардо до и после Комеди Франсез

Статья посвящена исследованию раннего периода в творческой биографии Анни Жирардо. Автор рассматривает годы ее ученичества – процесс обучения в Консерватории, начало артистической карьеры, – поступление и работу в Комеди Франсез, а также первые роли в кино – в картинах режиссеров старшего поколения. Одна из ключевых тем статьи – опыт театрального сотрудничества Анни Жирардо с режиссером Лукино Висконти в спектакле «Двое на качелях» (1958), который в некотором смысле подводит итоги десятилетия 50-х в биографии актрисы.

Ключевые слова: Анни Жирардо, Комеди Франсез, Консерватория, субретка, ампула, детективный фильм, Лукино Висконти.

НАСЛЕДИЕ.

ДОКУМЕНТЫ И СВИДЕТЕЛЬСТВА

Владислав Иванов

Письма Е.Б. Вахтангова Н.Г. Бруггер (1915)

Публикация писем Е.Б. Вахтангова Н.Г. Бруггер, учащейся «Школы трех Николаев», дополняет корпус творческого наследия великого режиссера и педагога. Отвечая на частный вопрос, Вахтангов переводит разговор в широкий план и формулирует свое понимание театральной педагогики, трактуя заветы К.С. Станиславского с романтическим максимализмом, школа

Ключевые слова: Вахтангов, школа Халютинной, «Школа трех Николаев», Н.О. Массалитинов, творческий процесс, результат, сценическая правда.

Владислав Иванов

Стилизация Михоэlsa

Эпистолярное наследие С.М. Михоэlsa чрезвычайно скудно. Публикуемое письмо, адресованное неустановленному адресату («Борух») и написанное в ночь после убийства С.М. Кирова, является ярким – не только театральным, но и политическим – документом.

Однако ряд фактических нестыковок, выявленных в письме, заставляет относиться к нему с осторожностью и определять его скорее как приписываемое Михоэлсу.

Ключевые слова: Михоэлс, убийство Кирова, Сталин, гастроли, театр, зачистки, «Столыпинский экспресс», Вишерлаг, Филонов, Иван Ювачев.

СПЕКТАКЛИ РАЗНЫХ ЛЕТ

Владимир Колязин

«Дачники» по Максиму Горькому.

«Пра-Чехов» Шаубюне

«Вопросы театра» продолжают публикацию глав будущей книги В. Колязина «Петер Штайн. Судьба одного театра», книга вторая: «историко-театральный очерк» (первый том «Диалоги о Шаубюне» вышел в 2012 году в издательстве «Дорошев»). В настоящей главе рассматривается история создания спектакля «Дачники» (1974), признанной немецкой критикой «вершиной стиля Шаубюне». Последовательно освещены работа Петера Штайна и Бото Штрауса над созданием новой версии драматического текста, в которой горьковское начало соединилось с чеховским, поиски сценического образа, репетиционный процесс. Дается авторская реконструкция спектакля на основе изучения целого рода документов: собрания рецензий и фотографий, режиссерских высказываний, записей репетиций (т.н. «протоколов заседаний совета коллектива»), киноверсии спектакля. Отдельную часть главы составляет анализ богатейшего собрания рецензий немецкой критики на спектакль. В центре главы размышления как о сути поворота в направлении Шаубюне (от «рупора бунта» к решению стилевых проблем), о режиссерском стиле Штайна, так и важнейших проблемах интерпретации русской классики в связи с господствующими настроениями эпохи и особенностях уникального художественного языка спектакля (загадкой «Дачников»).

Ключевые слова: Петер Штайн, Максим Горький, «Шаубюне», «Дачники», Бото Штраус, «чеховизация», пластическое темпирование.

Галина Коваленко

**«Крошка Алиса» Эдварда Олби
в постановке Алена Шнайдера»**

В статье предлагается реконструкция спектакля «Крошка Алиса» Эдварда Олби в постановке Алана Шнайдера (1964) с Джоном Гилгудом в главной роли в бродвейском театре Билли Роуза. Привлечены дневниковые записи режиссера и рецензии, в большинстве отрицательные. Пьесу не поняли. Позднее научные исследования подтвердили уникальность сценической интерпретации Шнайдера.

Ключевые слова: Эдвард Олби, Ален Шнайдер, Джон Гилгуд, Платон, абстракция, интерпретация, интертекстуальность.

ШТУДИИ

Наталья Скороход

От «Царя Голода» к «Стачке».

Влияние пьесы Андреева

на фильм Эйзенштейна

В статье исследуется связь между пьесой Леонида Андреева «Царь Голод» (1907) и первым полнометражным фильмом Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1924). Сюжетом, объединяющим произведения, является история создания С.М. Эйзенштейном эскизов декораций и костюмов к несостоявшемуся спектаклю театра «Арена Пролеткульта» «Царь Голод» (реж. Валентин Тихонович, 1921). При анализе эскизов обнаруживаются черты зарождающейся кинопоэтики режиссера Сергея Эйзенштейна и доказывается факт влияния этой неосуществлённой работы на замысел первого полнометражного фильма С.М. Эйзенштейна – «Стачка». И что самое важное – сравнительный анализ доказывает, что сюжет «Стачки» во многом базируется на пьесе Леонида Андреева.

Ключевые слова: Эйзенштейн, Леонид Андреев, «Царь Голод», «Стачка».

МЕЙЕРХОЛЬДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Олег Фельдман

Мейерхольд в Гвирме и Гвытме

Статья посвящена событиям сезона 1921/22 гг., когда Мейерхольд создал свои режиссерские (затем – театральные) Мастерские. Это было время рождения биомеханики и театрального конструктивизма. Автор не обходит вниманием и загадки «Великодушного роконосца» – спектакля, который вобрал в себя педагогические идеи Мастера и стал прорывом к подлинному новому театру.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, Гвытм, Гвирм, «Великодушный роконосец», биомеханика, конструктивизм, новая техника актера.

IN MEMORY OF VERA MAXIMOVA

December 29, 2016 Vera Maximova, the permanent editor-in-chief of the journal *Prosaenium, Problems of Theatre*, deputy art director of the Maly Theatre passed away. Vera Anatolievna's colleagues, as well as artists and directors of different theaters wrote 10 articles of the section devoted to the memory of an outstanding theatre historian and theatrical critic.

Key words: Vera Maximova, *Prosaenium. Problems of Theater*, Maly Theatre, Vakhtangov Theatre, Theatre Sphere, *Children of the Sun*, Victor Korshunov, Ekaterina Elanskaya, Vadim Beroyev.

PRO PRESENT

SEASON PREMIERS. SELECTED

Dmitry Trubochkin

Reminder of catharsis:

***Oedipus Rex* at the Vakhtangov Theater**

The article tells about the play *Oedipus Rex* – the joint production of Vakhtangov Theater and the Greek National Theater (directed by R. Tuminas), released in July 2016 in the antique Theater in Epidaurus. The author analyzes the artistic features of staging, the history of its creation, the work of the director, stage designer, composer, choir and actors.

Key words: *Oedipus Rex*, Tuminas, ancient tragedy, Vakhtangov Theater.

Vadim Shcherbakov

Oedipus Non Rex

There is an attempt to analyze the side plot of Rimas Tuminas' production based on the Sophocles' tragedy.

Key words: Rimas Tuminas, *Oedipus Rex*, a Double, Household, Maxim Sevrinovskiy, Vakhtangov Theatre.

Ella Mikhailiova

Chronicles of one exile

Review of the performance of Theatre of Mayakovsky *The Exile*. Play M. Ivaskевичius, Director M. Karbauskis. The play raises thorny social issues of migration and the relationship of different cultures. And the search for modern human inner support and self-identity.

Key words: Mayakovsky Theater, Mindaugas Karbauskis, Marius Ivaskевичius, Sergei Barkhin, Donelaitis.

ST.-PETERSBURG DIARY. DOSTOYEVSKY

Elena Gorfunkel

Brothers, brothers and brothers

Three Petersburg theaters – Workshop, The Shelter of Comedians, Little Drama Theater – almost simultaneously staged a novel by F. Dostoyevsky *The Karamazov Brothers*. In the review an attempt is made to understand the reasons for the universal theatrical interest in the great novel, to analyze what the director's and actors' approaches differ in, what the poetics and the ideological key of each of the productions are, and also pay attention to the unity of the moral results of the performances, conditioned by the demands of the time.

Key words: *The Karamazov Brothers*, Little Drama Theater, Lev Ehrenburg, The Shelter of Comedians, Yevgeny Safonova, Workshop, Grigory Kozlov.

Andrey Yuriev

The Gospel vs Axe

***Crime and Punishment* in the Alexandrinsky Theatre**

Review on the Alexandrinsky theatre production *Crime and Punishment* after Dostoyevsky's novel, staged by the Hungarian director Attila Vidnyánszky. The author states that the performance opens new vistas and may be treated as a breakthrough of contemporary Russian stage in dealing with Dostoyevsky's works.

Key words: *Crime and Punishment*, Dostoyevsky, Vidnyánszky, Alexandrinsky theatre

CLOSE-UP

Marina Timasheva

Arthur Miller back in Line

The article makes an attempt to systematize information about the dramaturgy of Arthur Miller on the stages of the Russian Federation from 1948 to the present day. The author comes to the conclusion that the existence of the plays of the great American on the Russian stage differs in a strange discreteness, and she tried to find a logical explanation for this.

Key words: Arthur Miller, *View from the Bridge*, *All My Sons*, *Death of a Salesman*, *Descent from Mount Morgan*, *Case in Vichy*, *Salem Witches*, *After the Fall*, *Price*, *Creation of the world and other things*, Temur Chkheidze, Andrzej Buben, Sergei Yashin, Leonid Kheifets, Krzysztof Zanussi, Anna Gorushkina, Vakhtangov Theater, Pushkin Theater, BDT, Moscow Theater Sovremennik, Satire Theater on Vasilevsky Island, Moscow Provincial Theater, Moscow Gogol Theater.

Anastasia Ivanova

Actor's portrait of the director

Review of the performances staged by Leonid Kheifets on the plays of Arthur Miller at the Mayakovsky Theater. Kheifets passed the creative path of the American playwright in the opposite direction (from the late play *Descent from Morgana Mount* to the early one – *All My Sons*) and proved that Miller's works can rely on «acting» when the director expresses himself through the performing ensemble.

Key words: Arthur Miller, Leonid Kheifets, Efim Baykovsky, Igor Yasulovich, Olga Prokofieva, Mayakovsky Theater.

Leonid Kheifets:

«Why should you read all this, if *All my sons* is already written?»

Director Leonid Kheifets recalls the strongest impressions connected with the productions of Arthur Miller's plays in the USSR and talks about his relations with his works, about how his attitude towards them changed over time, about his work on the plays *Descent from Mount Morgan*, *Price*, *All my sons*.

Key words: Arthur Miller, Leonid Kheifets, Andrei Goncharov, *View from the Bridge*, Spartakovskaya Theater, GITIS, Alexei Popov, *Death of a Salesman*, Yury Tolubeyev, Vladislav Strzelchik, *Descent from Mount Morgan*, Emmanuel Vitorgan, Olga Yakovleva, Valery Barinov, *Price*, Efim Baykovsky, Igor Yasulovich, *All my sons*, Xenia Rappoport.

MIRROR OF THE STAGE

Olga Egoshina

The new time-space in the Chekhov productions

The article provides an overview of the most remarkable performances of the season 2016–2017 on the plays of Chekhov's *Three Sisters* in Novosibirsk, *Uncle Vanya* in Voronezh, *The Seagull* in Yaroslavl, *Ivanov* in Moscow. The author concludes, that good modern filmmakers feel a blood, heart connection with Chekhov's characters, jammed in the provincial backwoods of central Russia.

Key words: Chekhov, Timothy Kulyabin, Mikhail Bychkov, Yevgeny Marcelli, Camille Tuksaev, Yevgeny Mironov, Igor Gordin, «Red Torch», Novosibirsk, Voronezh Chamber Theatre, Theatre, Fyodor Volkov, Yaroslavl, Theatre of Nations.

GLANCE AT SOMETHING

Ekaterina Kretova

Opera and ballet for dramatic artists

In recent years, dramatic repertoire state theatres more often are turning to the genre of the musical. The author of the article reviews the performances made in the season 2016–2017, and also reveals the problems that are characteristic for musical productions performed by the forces of dramatic artists, and seeks ways to overcome various kinds of contradictions.

Key words: Musical, *Pride and Prejudice*, Peter Ekstrom, Alexei Franchetti, Stanislav Belyaev, Alisa Freindlikh, Andrei Mironov, Nikolai Karachentsov, *And why are you in the dress coat?*, *Juno and Avos*, *Metro*, *Overcoat / Coat*, *School of Modern Play*, Joseph Reichelgauz, Dmitry Horonko, Albert Filozov.

Marina Timasheva

Nigerian Ski Championships

Review of the results of the Contemporary Contest «Culmination», announced by its initiators as «Contest of Contest». Laureates were three plays, which STD RF recommended for staging in Russian theatres. **Key words:** contest, *Culmination*, STD RF, *Lecha*, Julia Pospelova, *Shaitan Lake*, Rinat Tashimov, *Inhalation-exhalation*, Yulia Tupikina, Amelia Karamelova.

ANNIVERSARY

Lyudmila Bakshi

About the theatre of sound: testimony of a witness

The article is dedicated to Alexander Bakshi – the composer's attempt to return in music to the lost links with the ritual, the theatre. For a long time, the composer viewed the Sound Theatre as the only form of autonomous existence of music. After 2001, he became to realize that modern music could develop only in interaction with other entities, be part of the theatre as such.

Key words: Theatre of Sound, invisible theatre, Alexander Bakshi, Vadim Sidur, *Sidur Mystery*, *Polyphony of the World*.

Alexsander Bakshi:

«Music is an invisible theatre where the intonations work»

A big interview with composer Alexander Bakshi on his 65th birthday. Bakshi believes that it is in the theatre that they are now looking for a new model of relationships, interaction, gathering peace from chaos.

Key words: Heiner Goebbels, polyphony, Steve Jobs, Valery Fokin, Kama Ginkas, Fisher-Centre, Anna Politkovskaya, Tatyana Grindenko, Gidon Kremer, Mark Pekarsky, Lyudmila Bakshi.

PRO BOOKS

Elena Gorfunkel

From practice to history and theory

A review of the monograph of the teacher, director, professor of the Russian State Institute of Information Science, doctor of art criticism Sergei Tcherkasski *Mastery of the actor. Stanislavsky. Boleslavsky. Lee Strasberg* contains a brief description of the research devoted to the history and metamorphoses of the Stanislavsky System.

The author of the monograph examines the Russian, European and American versions of the System through the prism of the work of the greatest masters of the world theater. Tcherkasski is a historian and practitioner, therefore, in the training performances of the Moscow State Technical University, he tries to combine the creative principles of the First Studio of the Moscow Art Theater and the education of contemporary actors.

Key words: Tcherkasski, RGISI, System, Stanislavsky, Boleslavsky, Lee Strasberg, Tovstonogov, Knebel, etude method.

Lyubov Oves

«A book as the author's portrait»

Review of *Words about pictures* the articles collection by A. Mikhailova, Russian historian and scenography critic. This posthumous edition includes articles published in *The Stage* magazine. The review analyses Mikhailova's creative method and discusses the structure of the articles collection.

Key words: *The Stage*, scenography, V. Levental, D. Borovsky, E. Kochergin, D. Lider, I. Uvarova, D. Rodionov.

PRO MEMORIA

THEATRON

Natalya Vavilina

The wagon of Thespis

This paper is an excerpt from a forthcoming book by N. Vavilina on the theatrical culture in the 15th century Florence. Based on the studies by W. Tatarkiewicz, N. Howe, G. Olson, the author discusses various meanings of the 'ars theatraica', which was one of the 'mechanical arts' according to a Medieval classification. In particular, the author focuses on the supposed allegory of the 'ars theatraica' on one of the hexagonal panel on the east side of Giotto's Campanile and discusses a possible interpretation of this relief as the mythical wagon of Thespis.

Key words: Florence, Quattrocento, Giotto's Campanile, artes mechanicae, ars theatraica, The wagon of Thespis.

Lyudmila Starikova

The view of theatre and performance life of Russian capitals in the epoch of Peter the Great

The article compiles the previously known and new data about theatre and performance life in Russia (mainly in the two capitals) during the reign of Peter the Great. The article concentrates mostly on the history of the first public theatre (1702–1707): its origin, functioning (the German and Russian troupes), repertoire, and the reasons of its dissolution. The theatre of Princess Natalya Alexeyevna (1707–1716) has been studied; its successive ties with the theatre of Kunst-Furst on the one hand and with the «school» theatre on the other hand have been stated. The «school» theatre which played an important role in Russian theatre history is described. The Chronicle of performances in the 1720s is given in supplement.

Key words: The first public theatre in Russia; the theatre of Princess Natalya Alexeyevna; the «school» theatre; the Chronicle of performances in the 1720s.

Anna Grutsynova

Russian plots in the West European ballet of the 19th century

The article is devoted to Russian plots in Western European ballet XIX century. Topics such ballets borrowed often from Russian history and, above all, the authors were interested in the figures of Peter I and Catherine II, as well as the crucial episodes of the country. Such stories provoke occasional use on national dances, the presence of which is sometimes mentioned in the libretto. Composers in some cases used by individual musical quotes, resorting to Russian folk themes. This gave a performance the additional national share of «authenticity». Using the Russian plots in Western European ballets, on the one hand, it was motivated by a desire scenic diversity, and, on the other, serve educational purposes, acquainting the public with the culture and history of Russia.

Key words: Russia, history, ballet, dance, performance, choreographer, story, libretto, music.

THEATRE AND PROSE

Natalia Skorokhod

War and peace as a theatre practice.

Dramatic approach

The article is the second part of the «theatrical biography» of the Leo Tolstoy's *War and peace*. The author analyses productions based on *War and Peace* created in Russia and the USSR in the second half of the XX cent. and the difficulties of the novel adaptation. The first significant performance *War and Peace*. The Beginning of the Novel by Pyotr Fomenko (2001) is analyzing and the author found specific features of the epic Theatre in the Fomenko's production.

Key words: Leo Tolstoy, *War and peace*, dramatization, Sologub, Danilchenko, Shklovsky, Bakhtin, Bulgakov.

Lyudmila Shulga

N. Demidov's pedagogical principles.

Based on materials of practical classes in the studios of Moscow Art Theatre (1921–1925)

The article is dedicated to the principles of theatre pedagogy of N. Demidov and his role in studying of the Stanislavsky's system. The analysis of the recorded lessons, which were conducted based on Stanislavsky's system in different schools of Moscow Art Theater, shows the process of formation of the main discovery of Demidov – «mental» technology that strengthens the relationship of all elements of the Stanislavsky's system. The author considers pedagogical methods of Demidov that leads to a new way of understanding the subconscious acts of an actor. There has been a gradual transition from Demidov's lessons based on System of Stanislavsky to the new understanding of the process of educating actors.

Key words: researches of Demidov; recording of Demidov's classes in the studios of Moscow Art Theatre; disagreements with Stanislavsky; «mental» technology.

Alexander Kolesnikov

Looking for comic

The article is devoted to the analysis of links between two famous Russian comics of the 20th century Igor Ilyinsky and Grigory Yaron. They met as partners in operetta *Endlichelein* by Franz Lehár (1870–1948), composer of Neo-Viennese operettas, in 1920 in Moscow. A period of the relationship in operetta of two actors was short, but the experience in comic genre became a unique phenomenon in theatre history.

Key words: operetta, comedy, comical, role, musical comedy, Yaron, Ilyinsky.

Lyubov Oves

A Fairy Artist. Valeriy Dorrer

The topic of the article is the creative work of Valeriy Dorrer (1928–1984) – an outstanding scenographer who fall into unfair oblivion. The focus is on Dorrer's works: *Three Fat Man* by V. Rubin staged at Kirov theatre and directed by E. Pasynkov from 1959 and *The Naked King* by E. Schwarz staged at the Sovremennik theatre and directed by O. Yefremov

Key words: V. Dorrer, scenography, Kirov opera and ballet theater, V. Rubin, E. Pasynkov, Y. Grigorovich, Sovremennik theater, E. Schwarz, O. Yefremov, M. Turovskaya, Y. Yevstigneyev.

Natalia Balandina

This actress can perform everything.

Annie Girardot. Before and after Comedie Française: the time of debuts

The article concerns an investigation of the early period in Annie Girardot's artistic biography. The author analyses the years of her schooling, when Girardot made her studies at Conservatoire, the beginning of the artistic career when she joined *Comedie Française* and her first cinema roles, in movies created by elder generation film directors. One of the key themes of the article is the experience of theatre cooperation between Annie Girardot and Luchino Visconti in the

performance *Two for the seesaw* (1958), which in a way sums up the fifties period in the actress's biography.
Key words: *Comédie Française*, Conservatoire, sou-brette, biography, dramatic type, detective movie, Luchino Visconti.

HERITAGE.

DOCUMENTS AND EVIDENCES

Vladislav Ivanov

E.B. Vakhtangov's letters to N.G. Brugger (1915)
 Publication of E.B. Vakhtangov's letters to N.G. Brugger, a student of *Three Nicholas' School*, complements the body of the creative heritage of the great director and teacher. Answering a private question, Vakhtangov translates the conversation into a broader plan and formulates his understanding of theatrical pedagogy, interpreting the covenants of K.S. Stanislavsky with romantic maximalism.

Key words: Vakhtangov, Khalyutin school, *Three Nicholas' School*, N.O. Massalitinov, creative process, the result, Scenic truth.

Vladislav Ivanov

Epistolary heritage of S.M. Mikhoels is extremely meager

Published letter addressed to an unidentified addressee (*Boruch*) and written the night after the murder of S.M. Kirov, is a bright – not only theatrical, but also political – document. However, a number of factual inconsistencies revealed in the letter compels us to treat it with caution and define it rather as attributed to Mikhoels.

Key words: Mikhoels, murder of Kirov, Stalin, tour, theater, stripping, *Stolypin Express*, Vischerlag, Filonov, Ivan Yuvachev.

PRODUCTIONS OF DIFFERENT YEARS

Vladimir Kolyazin

***Summerfolk* by Maxim Gorky.**

Pra-Chekhov of Schaubühne

Questions of the Theatre continues to publish the chapters of the future book of V. Kolyazin *Peter Stein. The fate of a theatre*, book two: «historical and theatrical essay» (the first volume of *Dialogues about Schaubühne* was published in 2012 in the Doroshev publishing house). In this chapter, the history of the creation of the performance *Summerfolk* (1974), recognized by German critics as *the top of the style of Schaubühne*, is considered. The work of Peter Stein and Boto Strauss on the creation of a new version of the dramatic text, in which the Gorky principle joined with the Chekhov's, the search for a stage image, the rehearsal process, are consecutively highlighted. The author's reconstruction of the performance is based on the study of a whole range of documents: a collection of reviews and photographs, directorial statements, rehearsal records (the so-called *minutes of meetings of the collective council*), a film version of the play. A separate part of the chapter is the analysis of the richest collection of reviews of German criticism for the play. In the center of the chapter, as reflections on the essence of the turn in the direction of Schaubühne (from the mouthpiece of rebellion to solving stylistic

problems), about Stein's directorial style, and the most important problems of interpreting Russian classics in connection with the prevailing moods of the era and the unique artistic language of the play (a riddle of *Summerfolk*).

Key words: Peter Stein, Maxim Gorky, Schaubühne, *Summerfolk*, Boto Strauss, *Czekhovization*, plastic tempering.

Galina Kovalenko

Ed. Albee's *Tiny Alice* Directed by A. Schneider

The article is focused on A. Schneider's reconstruction of Ed. Albee's *Tiny Alice* (1964) at the Billy Rose Theatre, with John Gielgud starring. The reconstruction is based on the director's diaries and reviews, most of which were negative. The play was thought incomprehensible. Afterwards a lot of research of the play confirmed that Schneider's stage interpretation was exceptional.

Key words: Edward Albee, Alan Schneider, John Gielgud, *Tiny Alice*, Plato, abstraction, interpretation, intertextuality.

STUDIES

Natalia Skorokhod

From *Tzar Golod* (King Hunger) to *Stachka* (The Strike). An imprint of Leonid Andreev's play on the first film by Sergei Eisenstein

This article considers the connection between the play by Leonid Andreev *Tzar Golod* (King Hunger, 1907) and the first full-length film by Sergei Eisenstein *Stachka* (The Strike, 1925). The historical fact that in 1921 Eisenstein was working on the scenery and costumes design for the production of *Tzar Golod* in the Proletkult theatre appears to be the «bridge» between these two artworks, quite different at first sight. Studying his sketches and comparing them with certain images from *Stachka* lead to the conclusion that the eccentric costumes and make-up from *Tzar Golod* were partly used for the grotesque characters of the film. But, what is the most important, further analysis and comparison of the movie's and play's plots and characters reveal that the screenplay of *Stachka* actually bases on the text of Andreev's *Tzar Golod*.

Key words: Eisenstein, Leonid Andreev, Proletkult, *Tzar Golod*, *Stachka*.

MEYERHOLD STUDIES

Oleg Feldman

Meyerhold at GYRM and GVTM

The article is devoted to the events of 1921/22 season, when Meyerhold created his Director's (later Theatre) Workshops. It was the birth time of theatrical biomechanics and constructivism. The author did not avoid the mysteries of the Magnanimous cuckold, the production, which incorporates the Master's pedagogical ideas and became a genuine breakthrough to a new theatre.

Key words: Vsevolod Meyerhold, GYRM, GVTM, the Magnanimous cuckold, biomechanics, constructivism, the new actor's technique.

Information for authors:

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they completely suit 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: voprosy_teatra@mail.ru;
5. examination of manuscripts holds 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's, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

The rules for design of text and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. all notes are marked with continuous numbering and 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 250 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.

The State Institute for Art
Studies

**Problems
of Theatre/
PROSCAENIUM.
M., 2017**

ISSN 0507-3952

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials submitted without complying with these requirements will not be considered.

All of these parameters due to 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».

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

№ 1–2. 2017

Главный редактор В.А. Щербаков

Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Корректор: З.В. Белолуцкая

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы.

Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical problems of the theatre and continues the tradition of the almanac «Questions of the Theatre», which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. There is a different life and a different theatre 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 theatrology coryphaeus' who knew how to combine theory with practice, to combine past and present, old and new meanings. The edition is intended to theater critics, art historians, culture experts, teachers 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.: 8(495)692–29–49.
e-mail: voprosy_teatra@mail.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: 8(495)692-29-49.
e-mail: voprosy_teatra@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.

Формат 70x100 1/16. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография».

Тел. 8(496) 618-69-33, 8(496) 618-60-16. E-mail: bab40@yandex.ru