

2018 № 3-4



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM



вопрось

PROSC

l meampa
AENIUM

2018 № 3-4

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор

В.А. Щербаков

Редакторы

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

Принципиальный дизайн-макет

Е.А. Сиверс, И.Б. Трофимов

Журнал издается при финансовой поддержке Министерства культуры России

Вопросы театра. Prosaenium. 2018. № 3–4. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 352 с., ил.

ISSN 0507-3952

© Государственный институт искусствознания, 2018

© Вопросы театра. Prosaenium, 2018

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

<i>зеркало сцены</i>	10	Нина Шалимова Островский своими словами, штрихами и красками
	26	Джамия Кумукова «Романтика» М.И. Цветаевой на сломе эпох
<i>крупным планом</i>	40	Александр Чепуров «Без театра нельзя...»
	62	Ксения Стольная В поиске вечности
<i>фестивали</i>	72	Ирина Бойкова «Юность пушкинского театра в России...»
	88	Лариса Кучанская Dance Masabre, или Жизнь после смерти в саду
	94	Александр Фукс Голгофа на четверых
<i>первые сюжеты</i>	98	Диалог о театре Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса
<i>в спорах о театре</i>	108	Екатерина Кретова Все разрешено
<i>юбилейное</i>	124	Марина Раку К вопросу о китах 100 лет Московскому академическому музыкальному театру
<i>опыт и размышления</i>	130	Александр Чепуров Профессия – теоретик театра

	138	Наталья Скороход Горький vs Достоевский: и снова – о «карамазовщине»
<i>штудии</i>	150	В начале было Слово Анкеты по сценической речи. Публикация Анны Петровой при участии Марины Тимашевой
	170	Мария Исплатовская, Надежда Шкода Менуэт и классический танец

PRO MEMORIA

<i>феатрон</i>	178	Видмантас Силиюнас Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга
	198	Людмила Старикова Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Императорские труппы
	244	Елена Дунаева О русском Мольере
	256	Андрей Юрьев «Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции
<i>на перекрестке искусств</i>	276	Ольга Шабунина Великорусские оркестры и балетное искусство на рубеже XIX–XX вв.: творческие контакты и совместные начинания

	288	Елена Хайченко Образ театра в литературе предвоенного десятилетия
<i>театральные истории</i>	296	Виталий Дмитриевский Некоторые факты из истории детского театра в Советской России
	310	Елена Хайченко «О, что за чудесная война!» Джоан Литтлвуд – опыт создания политического мюзикла
	318	Елена Дунаева «Шторма» в ЦТСА
	332	Видмантас Силюнас Театральность праздника и праздничная зрелищность театра

АППЕНДИКС

	350	Аннотации Авторы
--	-----	---------------------

PRO HA

СТОЯЩЕЕ

Нина Шалимова

Островский своими словами, штрихами и красками

Если справедливо утверждение, что драматургия – самый объективный род литературы, то Александра Николаевича Островского можно назвать едва ли не самым объективным из русских драматургов. Созданные им «пьесы жизни» отображают реальность прямо и правдиво, а действующие в них лица, кажется, не претендуют ни на что, кроме жизнеподобия. О высоких материях не рассуждают, книг не читают, умных сентенций не формулируют и живут «по простоте» (не в пример шекспировским или пушкинским героям).

Недоговоренности, умолчания, недосказанности не входят в их речевой обиход. В них не найдешь ни тонкости психологизма тургеневских типов, ни «надрывов» и «вывертов», свойственных романным героям Достоевского, ни «диалектики души», характерной для любимых толстовских образов, ни потаенного развития психологической жизни персонажей чеховской драматургии. Никаких скрытых вторых планов – все на поверхности.

Но бесхитростной простотой содержание образов отнюдь не исчерпывается. Глубокая и безоглядная самобытность персонажей Островского по-своему замечательна. При любом развороте событий они имеют смелость оставаться самими собой и не притворяться никем другим. Органически присущее им свойство «быть» родственно и русскому «быту», в котором они прочно укоренены, и национальному «бытию», с которым они неразрывно связаны. Проникнуть в их духовно-душевный строй и найти зерно личного «я», прорастающего из глубин народной ментальности, совсем непросто.

Все трудности воплощения образов Островского связаны с разгадыванием их невероятно обаятельной органичности и схватыванием верной интонации их сценического бытования. В Малом театре это делать умеют. Секрет знают – как сыграть, чтобы роль была «мягкая, сочная, сладкая, душистая». Актеры Дома Островского берегут аутентичный формат воплощения его пьес и чаще, чем где бы то ни было, предъявляют зрителям подлинник в «живом виде».

Однако в исполнении пьес великого драматурга «своими» словами, штрихами и красками тоже есть нечто притягательное, и можно попробовать понять, что именно. Условимся, что «слова» в данном случае будут означать авторский текст, пусть и значительно измененный, «штрихи» – акценты его истолкования, а «краски» – особенности его сценического воплощения. Не будем брать во внимание сомнительные постановки, в которых режиссура так успешно браталась с поп-культурой, что от Островского в них мало чего оставалось. Упомянем серьезные, эстетически состоятельные режиссерские работы начала столетия: «Нужна драматическая актриса» Юрия Погребничко («Около дома Станиславского», 2000), «Бесприданница» Анатолия Праудина (Экспериментальная сцена «Балтийского дома», 2002), «Отчего люди не летают?..» Клима («Балтийский дом», 2004), «Гроза» Льва Эренбурга (Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина, 2007). Добавим к списку недавние сценические версии «Грозы»: Андрея Могучего

(БДТ им. Г.А. Товстоногова), Уланбека Баялиева (Театр им. Евг. Вахтангова), Евгения Марчелли (Театр Наций), Михаила Бычкова (Воронежский Камерный театр). И в очередной раз убедимся, что вольные переработки «пьес жизни» для сцены – одна из интереснейших тенденций современного театрального развития.

В русле этой тенденции записываются и некоторые премьеры прошедшего сезона: «Безприданница» Дмитрия Крымова (Лаборатория Дмитрия Крымова, Москва), «Гроза» Евгения Гельфонда, показанная летом в Кузьминках на фестивале губернских театров (Новый Художественный театр, Челябинск), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (Театр им. А.С. Пушкина, Москва). Три пьесы одного драматурга, три спектакля «малой формы», три представителя трех поколений нашей режиссуры – достаточное основание для их объединения в рамках одной темы. К тому же постановщики, не сговариваясь, перенесли авторское время действия в Серебряный век и сомкнули с современностью. Это неизбежно привело к расставанию с историческими образами Бряхимова, Калинова, Москвы и насыщению игрового пространства совсем другими ритмами, фактурами и настроениями. Попытаемся разобраться, как авторы спектаклей видят и понимают Островского, что вычитывают из его произведений, какие идеи русского классика стремятся донести до зрителя и в какие «театральные одежды» их облачают.

Сдвигая действие «Безприданницы» к рубежу веков, Дмитрий Крымов сосредоточивает внимание зрителей не на красотах стиля «модерн», а на его низовых реалиях: крикливая непристойность кафешантана, кислотная резкость красок провинциального глянца, потрепанное изображение дивы *à la* Тулуз-Лотрек, эксцессы раннего синемá с его жгучим, почти извращенным мелодраматизмом. «Кинематограф, три скамейки, сентиментальная горячка...» – сцена представляет собой обшарпанный зал кинотеатра. По левой стенке развешаны и постоянно срываются с крючков убогие верхние одежды. Дверь напротив, с небрежной надписью «Сартр» и пририсованной сверху буквой «и», без всяких сантиментов указывает на «сартирное» (от слова «сартр») содержание драмы (художник Анна Кострикова).

Перед глазами зрителей – кинохроника, практически непрерывно демонстрируемая на огромной плазменной панели. Возникая на видеокадрах (пустынная набережная, прогулка сиротливой фигуры или



«Безприданница». Школа драматического искусства.
Лаборатория Дмитрия Крымова. Сцена из спектакля. Фото Н. Чебан

одинокой пары под ручку), персонажи появляются в боковых дверях, молча проходят вперед, рассаживаются по своим местам и превращаются в кинозрителей. Если на сцене происходит что-то остренькое, скандальное, они отворачиваются от экрана и с любопытством наблюдают за происходящим, а когда считают нужным, ввязываются в действие.

Изображение то отдаляется, то приближается, то замирает в стоп-кадре, то наспех перелистывается и мгновенно, без всякого монтажного стыка перемещает нас из одной точки пространства в другую. Мелькают обрывки виртуальной реальности: ревущий стадион во время футбольного матча, представление балетного спектакля, цех кондитерской фабрики, наплывающий на зрителей пароход с красавцем-мужчиной на палубе, телестудия с надутым политическим обозревателем, онлайн-трансляция постельной сцены Ларисы и Паратова (подбор видеосюжетов – Елизавета Кешишева). Разные пространства, времена и сроки смешиваются безмотивно и беспричинно. Но хандра от этого смешения возникает нешуточная, будто автор спектакля параллельно с чтением пьесы забрел на просторы российского интернета, заблудился в них и смертельно затосковал.

Действующих лиц на сцене больше, чем в пьесе. Добавлены обе сестры Ларисы со своими кавалерами и беглый кассир. Причем одна из сестер, зарезанная ревнивым кавказским князем едва ли не на



«Безприданница».
Школа драматического искусства.
Лаборатория
Дмитрия Крымова.
М. Смольникова –
Лариса.
Фото Н. Чебан

следующий день после свадьбы, так и ходит с кинжалом в груди, а бедняга растратчик после поимки закован в наручники навсегда. Не обошлось без сценического трансвестирования некоторых персон: роли Хариты Игнатьевны Огудаловой и одной из ее дочерей исполняют актеры, а бродягу Робинзона и лакея Ивана играют актрисы. Действие оживляет корпулентная плюшевая курица, ковыляющая по сцене и вытворяющая все, до чего додумаются ее куриные мозги. Из виртуальных особей врезаются в память крупный сизый голубь, тупо и долго долбящий клювом по асфальту, что-то склевывающий с тротуара набережной. Актеры играют напористо, используют масочные гримы, предпочитают кричащие краски характерности, применяют brutальные приемы исполнения (особенно агрессивные у исполнителя роли Хариты Игнатьевны).

Сам Крымов утверждал, что ставил русскую «черную комедию» с краплениями элементов *commedia dell'arte*. Форсированную игру и саркастическое снижение образов этим можно объяснить. Но режиссерской установкой никак не объясняется горечь атмосферы, оспаривающая общую язвительно-ироническую интонацию действия. Не разухабистые эстрадные шлягеры тому причиной. И не ядовитый люрекс дамских нарядов виноват. Спектакль замешан на тоске человека, внимательно читавшего Сартра, не раз пересматривавшего фильмы Феллини, знающего поэзию Цветаевой, хорошо знакомого с классическим и современным авангардом (следы интеллигентского культурного обихода разбросаны на всем пространстве сценического текста).

Усмешливо совмещая высоты мировой классики с низинами массовой культуры, Крымов строит действие на совмещении двух миров – действительного, воссоздаваемого актерами, и виртуального, возникающего на экране. Суть дела – не в противопоставлении реальностей и мнимостей, а в их зеркальной параллельности. Оба не имеют подлинности. Оба поддельны, каждый по-своему. А героиня этой драмы, волей постановщика превращенная в «звезду» местного варьете, никакой поддельности не замечает. Реальную жизнь путает с виртуальной, свои кривляния на клубных подмостках считает серьезной работой, живет в мире дешевых гламурных иллюзий и наивно верит в то, что они могут сбыться. В маленькой, миленькой, глупенькой провинциальной певичке режиссер разглядел «русскую Кабирию» и не смог пройти мимо ее мизерной судьбы (хотя и утверждал, что ставил спектакль о «русской Кармен»). В отношении к ней лиризм сценического пересоздания драмы прорывается тем сильнее, чем настойчивее устраняются из спектакля любые намеки на непосредственное живое чувство и сочувствие.

Ларису играет Мария Смольникова и делает это с такой волшебной органикой и внутренней чистотой, что устоять перед обаянием ее игры невозможно. Слабость героини очевидна, хрупкость природы трогательна, но она об этом не думает, о своей малости не подозревает и перспективу собственной жизни выстраивает отважно и самостоятельно. Харита Игнатьевна (Сергей Мелконян) не продавала ее – она сама предложила свои скромные певческие данные на продажу. Карандышев (Максим Мамина) не унижал ее – она сама бессознательно шла на унижение, когда прилежно составляла распорядок будущей «тихой семейной жизни» с готовкой грибов и правилами поведения супругов. Паратов (Евгений Старцев) не обманывал ее – обманулась она сама, в деловом красавчике увидевшая мужчину своей мечты. Вожеватов (Вадим Дубровин) не был ей другом – она записала его в друзья, примерно так, как недалекие интернет-пользователи вносят в список друзей кого попало.

Окружающие не то чтобы ее предали – они ее просто-напросто «не учли» и уничтожили походя, почти между прочим. Проглотили, переварили, извергли и даже не заметили этого. Когда Кнуров (Константин Муханов) запахивает полы своей непомерно громадной мохнатой шубы вокруг Ларисы и медленно удаляется со сцены, он напоминает угрюмое, урчащее, рыгающее животное неведомой породы. Заглотнул, насытился, срыгнул и ушел, а на полу осталась лежать скорченная, раздавленная фигурка. Все дальнейшее (выстрел, стихотворная декламация,

размазывание наглого макияжа, метания по сцене и за сценой) – только затянувшаяся агония. Хождения слабой и нежной души по мукам закончились именно в этот момент. А вместе с ними пришли к своему завершению и все театральные «игры» вокруг нее.

В исполнении главной роли Марией Смольниковой изощренный, ритмичный, запутанный спектакль нашел свое нравственное и художественное оправдание. С учетом насквозь европеизированной режиссуры его название следовало бы на афише писать латинскими буквами: *Bezpridannitsa*. Такое написание точнее отразило бы интенцию режиссера: сегодняшний мир людей недостоин ничего иного, кроме едкого и насмешливого презрения.

Евгений Гельфонд решил «Грозу» в жанре открытой «репетиции с антрактом». Актерам предложил вникнуть в обстоятельства калиновской жизни и примерить на себя старинные образы, а зрителям – посмотреть, как это будет происходить и что из этого выйдет.

В согласии с замыслом сцена превращена в светлый репетиционный зал с минимумом мебелировки: деревянная стремянка, два-три высоких табурета, пюпитр на фоне светлых ставок с овальными проемами. Дерево желтовато-высветленное, чистое и опрятное, как у хорошего дачного хозяина (художник – Елена Гаева). Ровное и теплое солнечное освещение, мужчины в летних костюмах и соломенных шляпах, молодые женщины в легких белых нарядах. Кремовые, молочные, бежевые, песочные оттенки одежд добавляют в атмосферу воздуха и света (художник по костюмам – Наталья Болотских). В облике и поведении актеров нет ничего от калиновцев, вышедших в престольный праздник прогуляться по бульвару. Они больше похожи на чеховских интеллигентов времен раннего Художественного театра, собравшихся где-то на съемной даче для читки взятой в работу пьесы.

Свободные перемещения по сцене, переброски случайными репликами, взаимное шутовское подначивание – репетиция вот-вот начнется. На тетрадки с текстом ролей, полученные от Режиссера (Алексей Зайков), актеры реагируют по-разному. Кто-то с недоумением: какой же из меня Тихон (Дмитрий Николенко даже в затылке почесал и ушел в глубину сцены). Кто-то с огорчением: всего-то несколько реплик у Глаши (Ксения Бойко развернула их в самостоятельную и значительную роль). Кто-то с хмыканьем: конечно, я самоучка Кулигин, ничего



«Гроза». Новый Художественный театр, Челябинск. Т. Богдан — Кабаниха.
Фото К. Тухватулиной

другого и не следовало ожидать (Александр Балицкий про «жесткие нравы» особо не распространялся, но готов был шляпу съесть, показывая, как калиновцы друг друга поедом едят). Кто-то с азартом: какая престранная странница эта Феклуша (Евгения Зензина сделала из нее заводилу калиновского хора, ни одно событие не пропустила и каждое сопровождала подходящей поговоркой, прибауткой или приловьем).

Пробуя текст на слух, актеры пародийно раскрашивают начальные реплики, сыплют «пословичными» названиями, привлекают внимание друг друга к тому или иному речевому обороту. Один идет точно по тексту, другой отвечает словами «из жизни», третий иронически комментирует «от себя». Слегка посмеиваются над собой и партнерами, но точность попадания (смыслового, интонационного, пластического) одобрительно отмечают тут же. Режиссер внимательно следит за ними и, улавливая моменты актерского согласия, извлекает из глюкофона нужную ноту. Слыша ее, актеры подбираются, схватывают верный настрой, берут нужную интонацию, постепенно втягиваются и устанавливают общий тон исполнения.

Открытая репетиция незаметно перетекает в течение калиновской жизни – тоже открытой, традиционно проживаемой «на миру». В песенных напевах не слышится ничего специфично концертного, они не

развернуты на зрителя. Так поют в хорошую минуту – для себя, не для публики. «Фанеры» здесь не признают и играют, как поют, «вживую». Актеры не имитируют репетиционный процесс, а действительно «облекаются» в полученную роль. Понимают друг друга с полувзгляда, с полувздоха, улавливают недосказанное с замечательной интуицией и отвечают точным встречным импульсом. Этюдный метод «разведки» пьесы им впору. Нашли глазами друг друга, объединились и практически сразу взялись за выстраивание сценических отношений четыре пары, связанные любовным сюжетом. Три из них (Кудряш и Варвара, Дикой и Кабаниха, Борис и Катерина) заданы автором, а одна (Тихон и Глаша) органично сложилась в ходе предшествующих репетиций.

Константин Талан и Татьяна Кельман представили (сначала себе, а потом и зрителям) Кудряша и Варвару не парой, а «парочкой». Один, с вечной улыбочкой, себе на уме, бесовски вертляв и не лишен наглинки. Другая, с веселой блудливостью в глазах, сладка, грешна и к ночным свиданиям готова все 24 часа в сутки. Актерам нравится во все это играть, они буквально «купаются» в ролях. Новизна исполнения – не в ломке традиционного взгляда на простонародные амурные игры, а в том, как сыгранно и свежо обновляют партнеры этот любовный союз.

Татьяна Богдан и Александр Майер разглядели в Кабанихе и Диком не жестокосердных злодеев, виновников всех бед, а Марфу Игнатьевну и Савела Прокофьевича – двух по-настоящему близких людей, проживших по соседству немало лет. Сцену вечерних посиделок разыграли, как по нотам. Существовали на редкость сиюминутно, приковывая внимание обменом взглядов, прерывистыми вздохами, долгими паузами. Взору зрителя открылось их общее прошлое – с ревнивыми подозрениями, взаимными обвинениями, минутами нежности, неизжитым любовным тяготением. И стало ясно, что совместная жизнь могла бы сложиться, но не сложилась, а теперь уже поздно и ничего поправить нельзя. Далеко не весь текст в этой сцене из Островского, но объем сыгранного почти «своими словами» впечатляет. Сказанное не означает, что актеры «обеляют» своих героев. За основу сближенных образов берется не жестокость нравов (нынешние нравы по-другому жестоки), а исковерканная человечность. Кабаниха–Богдан начнет блажить – такой поток искренней обиды от нее хлынет, что хоть из дому беги, лучше бы кричала и била, чем это выматывающее душу нытье. А Дикой–Майер, остро ощущающий нелюбовь окружающих, так приводит себя по этому поводу «в сердце», что опять же – одно слово возражения, и эта

шарманка никогда не кончится, лучше промолчать, может, сама иссякнет как-нибудь.

Дмитрий Николенко и Ксения Бойко по-своему «расшифровали» отношения Тихона с служащей в доме Кабановых девчонкой Глашей. Как говорят в народе, она «запала» на него, влюбилась и обожающе почитает. Хозяин разок прижал где-то в сенях по хмельному делу и забыл, а она все ждет и надеется на какое-то продолжение. В сцене проводов Тихона она так истово демонстрирует хозяйке свое умение «выть», будто себя на месте жены представляет. Благодаря игровой активности актрисы, по-новому срабатывает обмен следующими репликами между Кулигиным и Тихоном: «Сами-то, чай, тоже не без греха! – Уж что говорить!». Речь не о том, что Тихон втихую гульнул где-то на стороне, а как раз о его грехе с Глашкой. В Калинове всем про всех все известно, вот Кулигин аккуратнo и намекнул на то, о чем в городе поговаривают. Женился бы Тихон на Глаше – горя бы не знал, может, и не бегал бы по трактирам. А с Катериной он просто не знает что делать – не по нему она, не по характеру, не по натуре, вот и мается теперь.

Катерина в исполнении Марины Оликер ничем не напоминает театральную «героиню». Милая, открытая, ясная, как многие молодые девушки. Одна в ней странность: лгать не хочет, противно ей это. Сказала, что уйдет из дома, если ее будут ломать и заставляя жить вопреки своей природе, так и сделала: ушла из дома с намерением не возвращаться. Услышала, как Режиссер зачитывает финальные реплики пьесы, забрала у него тетрадь с текстом и «своими словами» объяснила сгрудившимся вокруг нее калиновцам, что в могиле – лучше, чем с ними. Актриса играет просто и честно историю о том, как молодая женщина захотела хлебнуть счастья, а захлебнулась в потоке горя, и не потому, что свекровь заела или муж чего-то в ее душе недопонял, а потому что город Калинов изначально для жизни, может, и приспособлен, а для счастья – нет.

Образованному умнице Борису это яснее ясного. В исполнении Петра Оликера он предстал баловнем судьбы, сыном состоятельных родителей, выпускником Коммерческой академии. (Услышав об этом, Кудряш – Талан хмыкнул: «... не кончали».) До вынужденного поселения в Калинове Борис жил совсем другой жизнью: водились деньги, имелись друзья-приятели, его окружала интересная студенческая жизнь. И вдруг все рухнуло в один момент. Акттеру важно, что его герой умеет «держаться удар». Лишнего не говорит, на неприятности не нарываясь, держится

иронически отстраненно и терпит, терпит, терпит – ради сестры, ради себя самого, ради больших денег, наконец. (Если без ханжества – кто бы из нас от них отказался?) А все-таки свой глоточек счастья он выпил, в «овраге» даже про фирменную иронию забыл – Катерина задела его своей чистотой. Но в сцене прощания он не в силах переносить ни слов ее, ни слез. Была радость и кончилась. Должен ехать. Катерина тоскует, мечется, на что-то надеется, а он мысленно уже в дороге, уже не с ней. Все прошло, надо жить дальше, хотя бы и в «Тяhte, с китайцами». Катерина длит и длит страдание, погружается в него, тонет в нем, и Борис почти бежит, потому что вид этого страдания сокрушает его. Сыграно с точным знанием мужской психологии. В прежние времена «первые любовники» нередко отказывались от роли Бориса Григорьевича, считая ее неблагоприятной и утверждая, что в ней «нечего играть». Своим исполнением Петр Оликер доказал, что играть очень даже «есть чего».

Ночную сцену в овраге предваряет картина вечернего омовения. В трех высоких проемах появляются Варвара, Марфа Игнатьевна и Катерина, ставят перед собой тазы с водой и умываются перед сном, а после купания вынимают из воды свой ключ от «оврага» и надевают на шею, как крест. Вот такая крестная, запретная, земная и грешная любовь у всех женщин дома Кабановых, не у одной Катерины.

А в самом «овраге» от одного участника сцены к другому перелетает ключевое (от слова «ключ») словечко «погубить». В развернутом диалоге местный конторщик Ваня Кудряш вводит заезжего умника Бориса Григорьевича в курс дела и чуть ли не на пальцах объясняет ему, что он погубит замужнюю женщину, если пойдет с ней на сближение. Озорная и шалая Варвара, споро раздеваясь до исподнего, насмешливо предлагает любовнику: «Ну, давай, Ваня, губи меня». Катерина, меряя шагами пространство, останавливается перед Борисом и произносит только одну короткую фразу, словно диагноз ставит: «Погубил ты меня». А недоумевающий Борис повторяет снова и снова: «Не понимаю». Уже весь зал понял, а он все еще «тупит», и зрители веселыми смешками встречают эти повторы.

Надо заметить, что все режиссерские разработки Евгения Гельфонда имеют твердую опору в актерах. Сцена признания построена на роевом кружении калиновцев: Борис наматывает круги вокруг Катерины, Глаша вокруг Тихона, Кулигин вокруг Дикого, Феклуша вокруг Кабанихи. Стоящая недвижно Катерина не может больше терпеть всеобщей предгрозовой маяты и признанием в измене останавливает бесконечное



«Не от мира сего».
Театр им. Пушкина.
А. Лебедева – Ксения.
Фото А. Иванишина

круговращение. Услышав о том, как она «гуляла», Кабаниха метнула взгляд в сторону Вари, вмиг просекла, кто подстрекнул Катерину на грех, и Варя поняла, что Кабаниха догадалась, кто тут был ведущий, а кто ведомый, отвела глаза от лица матери и смекнула, что надо бежать, скрыться и переждать грозу где-нибудь. Таких по-настоящему живых моментов в игре актеров немало.

Репетиция заканчивается вовсе не сомнительным «бунтом» Тихона против маменьки, а интонационно выделенной, крупно прозвучавшей фразой Островского: «Кто любит – тот будет молиться». Закон человечности превыше всех других законов – об этом поставлен, рассказан, пропет, сыгран спектакль Нового Художественного театра.

«Не от мира сего» – последняя пьеса великого драматурга, своего рода художественное завещание Островского. Она крайне редко берется в репертуар, еще реже становится удачей театра, возможно, из-за трудностей истолкования. В ней немало странного: героиня драмы молода, красива и богата, любима мужем, сама его любит, все у них хорошо, но в финале она почему-то умирает. Что с ней случилось? Конечно, окружение, как водится, плетет вокруг нее интриги, но никакого видимого, внятного, осязаемого события, сведшего ее в могилу, не произошло. Придавать событийное значение магазинному счету «на коляску для г-жи Клеманс» – это как-то совсем по-детски.

Екатерина Половцева вчиталась в авторский текст, «вчувствовала» в сюжетные перипетии, глубоко продумала странности пьесы и поняла главное: дело не в интриге и ее денежной подоплеке, не в случайной измене мужа, к тому же раскаявшегося, а в самой героине, в ее «неотмирной» душе.

Театральное пространство разомкнуто, линия рампы стерта. Актеры располагаются в пустом зрительном зале и оттуда следят за перипетиями семейной жизни супругов Елоховых. Поведением напоминают посетителей кабаре: вольготно разваливаются в креслах, заигрывают с рыжей стриптизершей, вслух комментируют действие, в общем, себя не стесняют, а на сцену выходят только, если это требуется сюжетом. Зрители, помещенные на игровой площадке впритык к исполнителям, наоборот, слушают молча, смотрят внимательно, ведут себя тихо и лишь изредка шелестят программками. Происходящее они воспринимают совсем в другом ракурсе, чем непосредственные участники событий.

Скромная «пьеса жизни» декорирована отменно, с роскошью декаданса: тяжелые дорогие шторы на окнах, расписные ширмы, изящные туалетные столики с множеством дамских безделушек, антикварный шкаф со стеклянными дверцами, массивный обеденный стол с блистающими приборами на безупречно открахмаленной скатерти (художник Александра Новоселова). Локальные источники освещения (люстры, торшеры, настольные лампы, фонари) создают двойственное, неверное и зыбкое настроение, близкое по духу поздним ибсеновским созданиям (художник по свету – Сергей Васильев).

Дразнящий воображение полумрак пропитан запахом больших денег, бесстыдных опереток, мужских клубных вечеринок, закулисных романчиков с артистками варьете. Здесь обитают люди, вкусно жующие и много пьющие, замечательно здоровые, но при всем том будто чем-то подточенные. В каждом чувствуется какая-то тайная недостаточность. Внутренняя гнильца просматривается в рано оплывшем, прямо-таки сочащемся сытостью длинноволосом Муругове (Андрей Сухов), в дерганом, юрком Барбарисове (Владимир Моташнев), в холеных, напрочь обездушенных Снафидиной и мамзель Клеманс (в обеих ролях – Эльмира Мирэль). Несколько выбиваются из общей сплотки приниженный, исковерканный множеством комплексов «друг Макар» (Сергей Ланбамин) и усредненный до бесцветной ординарности муж Ксении (Алексей Воропанов). Но и они – часть той «передонощины», которая непоправимо разъела «мир сей». Вспоминается французская

поговорка: самые роскошные цветы, как правило, произрастают из болотной гнили. Не потому ли разбросанные там и сям ветки пышной персидской сирени напоминают не о весенних радостях героини, а об ее скорых похоронах?

В сценическом тексте немного «своих слов», хотя совсем без них не обошлось: господин Елохов в минуту рефлексии с прозы Островского сбивается на стихи Бродского (сделано это аккуратно и сопротивления не вызывает); Снафидина, темпераментно выступающая перед микрофоном в защиту материнской любви, превращена в участницу ток-шоу на актуальную женскую тему (это уместно, поскольку смыкается с общим фарсовым окрасом картинок из жизни развращенного общества).

Анастасия Лебедева – главная удача спектакля. Волею режиссера она сыграла и болезненно-нервную Ксению, и ее хищную сестричку-лисицу Капитолину. Сыграла на контрастах, уверенно и смело жонглируя множеством приспособлений, точно распределяя краски актерской палитры. Роль утонченно-изысканной Ксении построена на прихотливых ритмах и нервно вибрирующих интонациях, роль живенько-пестренькой Капитолины – на резкой пластике, броских жестах и острых голосовых взвизгиваниях. Это не только два различных образа, это разные актерские техники. И если в случае с Капитолиной техническую основу исполнения можно разглядеть, то в случае с Ксенией это не представляется возможным. Сколько мы видели артистов и артисток, играющих «неврастеничные» роли на природной истеричности, на профессионально расшатанных нервах. Анастасия Лебедева не позволяет себе развинченности, играет строго. Можно сказать, по Тютчеву.

День героини – «болезненный и страстный», сон – «пророчески-несный». Ее душа – «жилица двух миров» – уплывает в далекие мечтания, живет видениями, погружается в тревожную дремоту. Всплывают сумеречные образы сознания: приходит за ее душой страшный «некто» в облике Муругова и уносит неведомо куда, ее преследует ползущая ядовитая змея, скользят какие-то черные фантомы, подносят книги, убирают приборы со стола. Ксения осторожно ступает по канату, протянутому на уровне метра от подмостков, ее возлюбленный муж бережно-бережно подставляет ладони под маленькие озябшие ступни, а потом подхватывает и покачивает на руках; кружится приспущенная люстра и среди светильников – она, а он рядом, повернувшийся спиной и о чем-то задумавшийся. То ли явь, то ли сновидение, то ли полет

чайки, то ли блуждания Мировой души. Как удалось актрисе это сыграть? Не знаю. И никто не знает, потому что здесь – тайна театра.

Финал спектакля тих и прост: Ксения опускается в кресло и замирает навсегда. Не слабое здоровье и не чья-то злая воля тому причиной. Все печальнее: душа, приходящая в трепет от любого соприкосновения с реальной жизнью, на этом свете «не жилища». Ксения очень хотела жить и надеялась быть счастливой. Напрасно надеялась. Об этом и спектакль.

Завершить разговор о последних воплощениях «пьес жизни» хотелось бы напоминанием о тех, кто их воплощает на сцене, – об актерах. Временной сдвиг в эпоху Серебряного века, осуществляемый режиссурой, ставит исполнителей ролей в трудную ситуацию. От Пушкина до Толстого русскими драматургами владела «мысль народная», от Чехова до Блока и Андреева – «мысль о русской интеллигенции». Персонажи первого круга произрастают из почвы народной жизни, второго – из интеллигентских рефлексий. Островским задан один художественный тип (с присущей ему психологией, структурой личности, культурой чувств, мотивировками поведения) – актеры должны воплощать другой, для которого в роли оснований маловато.

Образная трактовка времени и места совершения событий, разумеется, важна: «Событие становится образом, когда обретает почву в хронотопе», – по точному определению М.М. Бахтина. Но одухотворяет и одушевляет сценическую среду, дает ей жизнь искусство играющих актеров. Если театр действительно есть «синтез искусств», то актер есть «живой синтез» театра. В нем сходятся все силовые линии спектакля, только от него зависит, сольются ли они в органичное единство.

В Малом театре, создавшем академический канон воплощения «пьес жизни», это понимают. Сценографы разрабатывают такую среду обитания для персонажей Островского, которая была бы с ними в родстве, соседстве и свойстве. А как в нее войти, расположиться в ней и распорядиться деталями обстановки, актеров-академиков учить не надо – сами кого хочешь научат, потому что за ними – богатая история, высокая культура и мощная реалистическая традиция исполнения пьес любимого драматурга. Высшая точка творчества актера-реалиста – создание такого художественного типа, который из зала воспринимается как настоящий живой человек, со своим мироотношением, самосознанием, внутренней жизнью. Его исполнительский минимум –

органичный и грамотный («по школе») профессионализм исполнения роли («по автору»).

В спектаклях, «альтернативных» академическому канону, дело обстоит иначе. В игровом пространстве могут встретиться самые разные театральные времена, идеи и культуры, превращенные в «предлагаемые обстоятельства сцены». А уже к ним «подверстываются» действующие в этих обстоятельствах лица, порой весьма далекие от тех, что задуманы автором. Проблема решается путем игрового транспонирования авторских заданий. Дистанцию между драматургическими персонажами и театральными образами актеры заполняют «своими» словами, штрихами и красками. Вместо лицезрения объективно сущего художественного типа зрители наблюдают, как исполнители ролей с этим типом играют, то скрывая расстояние между собой и образом, то всемерно обнажая его, то почти растворяясь в нем. Если это происходит артистично и умно, то «пьеса жизни» на наших глазах воплощается в «спектакль играющей жизни». Если нет – процесс игры удешевляется и превращается в претенциозное интересничание на грани дилетантизма.

Настаивать на безусловной верности какого-то одного игрового подхода к классическому произведению представляется столь же бесполезным, как выяснять, какой тип театральности «лучше»: академический или альтернативный. Бессмысленно обрушиваться на первый за его «устарелость» или ругательски ругать второй за «искажение классики». И совсем некрасиво в полемических целях лучшие создания одного из них противопоставлять худшим произведениям другого. Дело вовсе не в том, кто «прав» в этом противостоянии. Поиск художественной истины, учитывающий оба вектора развития, важнее, чем напрасные споры приверженцев одного направления со сторонниками другого.

«Низвергнуть» правду и правоту реалистической традиции исполнения Островского невозможно, пока живо искусство Малого театра (все-таки отсчет мы ведем от него, что справедливо с любой точки зрения). Но сбросить со счетов противоположную тенденцию истолкования классики тоже не получится – успехи ее очевидны. По существу, линия разграничения между правдой и ложью театра сегодня проходит не между разными театральными течениями, а внутри каждого из них. Точка схождения правды и лжи локализуется в сердцевине любого спектакля – в живом бытии актера на сцене, открывающем новую силу и красоту в старых заигранных пьесах.

Джамиля Кумукова

«Романтика» М.И. Цветаевой на сломе эпох

Драматургия М.И. Цветаевой – явление конца XIX – начала XX в., эпохи, ставшей во всех смыслах рубежной: в эстетическом, политическом, мировоззренческом.

История сценического искусства в этот период создает новый – режиссерский – театр и новую драматургию, принципиально отличающуюся по своей структуре от предшествующей. Пьесы Цветаевой, наряду с произведениями Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, А.П. Чехова, А.А. Блока, Л.Н. Андреева, являются образцами этой «новой драмы».

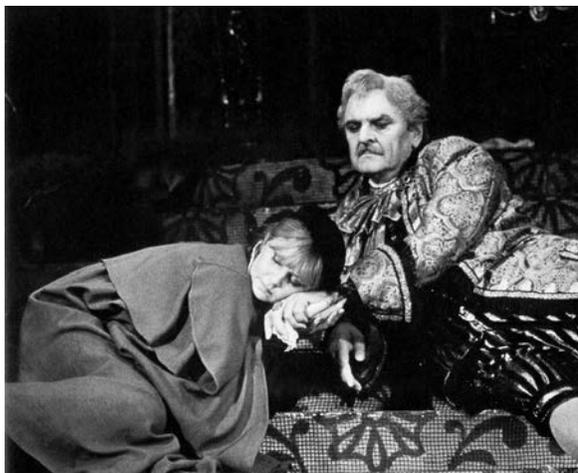
Помимо перемен в искусстве, о смене эпох возвещает политический контекст, свидетельствующий о сломе старой системы и возникновении новой; и мировоззренческий, демонстрирующий перемену в религиозном сознании и в осмыслении культуры в целом.

На пересечении веков и возникает первый драматургический цикл Цветаевой «Романтика» (второй цикл – «античная» дилогия «Тезей» – создан в 1920-е г.). Все шесть драм «Романтики» Цветаева пишет в течение одного года – с осени 1918 до осени 1919. В эти месяцы полной разрухи, голода и холода московской жизни она сочиняет романтические (а точнее, неоромантические) пьесы, время действия которых – XVI, XVIII, XIX век, а место действия – Богемия, Италия, Франция, Германия. Как настоящий драматург-неоромантик Цветаева обращается к миру ушедших времен, историческому и фантастическому одновременно, она создает пьесы с чертами «местного колорита» и сказочности. Но если принцип историзма, провозглашенный романтиками, был условен и предполагал именно «колорит», своеобразие, экзотичность, то у Цветаевой он обретает значение глобального обобщения самого явления исторического слома, осмысления его как такового. Потому, вероятно, Цветаева в разных своих драмах и обращается к революционной эпохе конца XVIII – начала XIX столетия, где на смену аристократизму, роскоши и культу любви приходит иной, грубый мир, по сути враждебный предшествующему.

Так, герой драмы «Фортуна» (1919) из цикла «Романтика» Арман-Луи граф Бирон-Гонто, герцог Лозен, будучи реальным участником революционных событий во Франции, становится символом уходящего XVIII века, и одновременно – его губителем.

*«А ровно в шесть за мной придут, и будет
На Грэвской площади – всеславно, всенародно,
Перед лицом Парижа и вселенной
В лице Лозэна обезглавлен – Век»¹.*

За вполне конкретными событиями Великой французской революции в пьесе – Лозэн погибает 1 января 1794 г. – встает Москва конца



«Три возраста Казановы». Театр им. Евг. Вахтангова. Режиссер Е. Симонов.
О. Гаврилюк – Франциска, Ю. Яковлев – Казанова. Фото из архива театра

1910-х, время создания «Романтики». В этом смысле тема обезглавливания века звучит здесь как некий универсальный образ вселенской катастрофы. Потому финальный монолог героя перед казнью кажется вердиктом трагическому революционному времени как таковому.

*«Чума Ума
Свела умы
С последнего ума.
Где здесь Восход?
И где – Закат?
Смерч мчит, – миры крутя!
Не только головы, дитя,
Дитя, – миры летят!
Кто подсудимый? Кто судья?
Кто здесь казимый? Кто палач?
Где жизнь? Где смерть?
Где кровь? Где грязь?
Где вор? Где князь?
Где ты? Где я?»²*

Лозэн, еще в колыбели получивший от Госпожи Фортуны (действующее лицо в пьесе) «страшнейший из даров – очарованье», любимец всех женщин «от горничной до королевы», проходит путь от верного подданного монархии, через измену, к прозрению – осознанию предательства и признанию заслуженной кары.

*«Да, господа аристократы, все
Простить могли бы вам друзья народа, –
Но ваших рук они вам не простят!*

(Вскипая.)

*И я, Лозэн, рукой, белей чем снег,
Я подымал за чернь бокал заздравный!*

*И я, Лозэн, вещал, что полноправны
Под солнцем – дворянин и дровосек!*

<...>

Год девяносто третий – с плеч долой!

А с ним и голова! – Так вам и надо,

Шальная голова, беспутный год,

Так вам и надо за тройную ложь

Свободы, Равенства и Братства!»³

Признание героя можно толковать как оценку революционной России ХХ в. В таком случае характеристика Палача – «во цвете лет», данная в списке действующих лиц, указывает не только или не столько на возраст персонажа, сколько на пору цветения самой профессии, на ее, так сказать, востребованность. Трагедия Лозэна, как следует из его страстной речи, заключается в самообмане, ложном выборе. Цветаева, вероятно, помнила и свое юношеское увлечение романтикой Революции, родственной блоковской концепции «мировой музыки» («музыки революции»). В письме 1908 г. к другу юности П.И. Юркевичу она признавалась: «Единственно ради чего стоит жить – революция. Именно возможность близкой революции удерживает меня от самоубийства. Подумайте: флаги, “Похоронный марш”, толпа, смелые лица – какая великолепная картина. Если б знать, что революции не будет – не трудно было бы уйти из жизни»⁴.

В самой же пьесе прозрение приводит Лозэна к выводу о бессмысленной и бесславной смерти на гильотине. Потому он дает критическую оценку не только себе, но и своему времени:

*«Чем я рожден? – Усладой королев,
Опорой королей. – Цветком лилеи
Играл ребенком. – Что ж, мой юный лев,
За что умрешь сегодня? – За Вандею? –
– Нет, я останусь в Луврской галерее:
Против Вандеи генерал-аншеф.
Да, старый мир, мы на одном коне
Влетели в пропасть, и одной веревкой
Нам руки скрутят, и на сей стене
Нам приговор один – тебе и мне:
Что, взвешен быв, был найден слишком легким...»⁵*

Лозэн предъявляет общий счет себе и «беспутному» времени, как изменившим самому мироустройству. В том и состоит, согласно легенде, признание перед казнью исторического Лозена, слова которого Цветаева поставила эпиграфом к пятой картине пьесы: «*J'ai été infidèle à mon Dieu, à mon Ordre et à mon Roi. Je meurs plein de foi et de repentir* (Я изменил своему Богу, своему ордену, своему королю. Я умираю, полный веры и раскаяния)»⁶. Но, умирая, Лозэн провозглашает незыблемость сил, способных преодолеть смерть, остающихся вечными во все времена – в противовес меняющемуся миру.

*«Но две незыблемости есть
Здесь, на земле измен...
Пускай умрет Бирон-Лозэн, –
Все ж розы будут цвести!
И так же будет в битву несть
Героя – Род и Кровь...
Запомни, Розанэтта, здесь
Две вечности: Цветок и Честь,
Две: Доблесть и Любовь!»⁷*

В этом прославлении любви и доблести, Лозэн, можно сказать, преодолевает свою земную ограниченность, по сути провозглашая, бессмертие духа.

Представителем той же эпохи (рубеж XVIII–XIX вв.) становится другой цветаевский герой – Казанова из драмы «Феникс» (1919) – как и герой «Фортуны», лицо историческое и драматургом переосмысленное. Казанова, как и Лозэн, не принимает нового века и уходит умирать



«Фортуна». Санкт-Петербургский драматический театр им. В.Ф. Комиссар-
жевской. Режиссер Р. Мархолия. Е. Марусяк – Госпожа Фортуна, А. Толубеев –
Герцог Лозэн. Фото из архива театра

вместе со старым – в ночь с 1799 на 1800 г. Исторический Джакомо Казанова умер чуть раньше, в 1798. Цветаева меняет дату, дабы связать конец Казановы с концом столетия, провозгласить своего героя воплощением XVIII в., символом уходящей эпохи. В авторской ремарке, характеризующей Казанову, Цветаева подчеркивает величие героя драмы, но именно как уходящей природы: «Грациозный и грозный остов. При полной укрощенности рта – полная неукрощенность глаз: все семь смертных грехов. Лоб, брови, веки – великолепны. Ослепительная победа верха. Окраска мулата, движения тигра, самосознание льва. Не барственный: царственный. Сиреневый камзол, башмаки на красных каблуках времен Регентства. Одежда, как он весь, на тончайшем острие между величием и гротеском. Ничего от развалины, все от остова. Может в какую-то секунду рассыпаться прахом. Но до этой секунды весь – формула XVIII века»⁸. Цветаевский образ «тончайшего острия между величием и гротеском», по сути, дает ключ, определяющий неоромантического героя, каковым, безусловно, является Казанова. С одной стороны, он сохраняет романтическую высоту образа, отличающего его от всего окружающего мира; с другой – оказывается комичен, действительно выглядит гротесковым персонажем, над которым все смеются (чего не могло быть с классическим романтическим героем).



«Каменный ангел». Театр «Школа драматического искусства».
Режиссер И. Яцко. М. Викторова – Аврора. Фото Н. Чебан

В соответствии с романтической/неоромантической эстетикой конфликт в «Фениксе» строится на столкновении Казановы с окружающим миром – новым и, безусловно, ему чуждым. Причем Казанова оказывается в конфликте и с дворней, и со знатью. Надо сказать, что Цветаева играет этими понятиями, как утратившими свое первоначальное значение. Она называет первые две картины, соответственно, «Дворня» и «Знать», используя эти определения не в прямом смысле. Под «дворней» понимается не формальный социальный статус, а содержательный. Потому в нее включаются не только такие персонажи как Лакей, Повар, Портной, судомойки, Прачка и т. п., но и Дворецкий, домашний поэт Видероль («Смесь амура и хама. Зол, подл, кругл, нагл»⁹), Капеллан («жировой нарост»). Понятие «знати» также носит иронический характер, поскольку и здесь речь идет не о подлинном аристократизме, а о формальной к нему принадлежности. Именно во второй картине происходит прямое столкновение конфликтующих сторон, где Видероль называет Казанову дворнягой, и Казанова парирует: «Вельможа из дворняг, – ну что ж! / А ты – дворняга из вельмож!»¹⁰. «Дворняге из вельмож» Казанова противопоставляет аристократизм скитальца, то есть аристократизм духа:

«Аристократ

Не тот, щенок, кто с целой псарней

*Собак и слуг въезжает в мир
В своей карете шестипарной.
Кто до рождения в мундир
Гвардейский стянут, кто силен
Лишь мертвым грохотом имен
Да белизною женских пальцев.
Есть аристократизм скитальцев.
(Удар в грудь.)
Я – безыменных: я! – детей
Большой дороги: я – гостей
Оттуда!
(Широким жестом указывает в окно.)
<...>
Аристократ по воле Чуда!
И столько звезд я кавалер,
Сколь в небе их...»¹¹*

Смерть Казановы в ночь нового 1800 г. возвещает конец аристократического века. Как и Лозэн в «Фортуне», Казанова, покидая земной мир, утверждает иную реальность – подлинную. Потому герой и назван Фениксом, символом бессмертия. И потому в конце жизни, будучи уже 75-летним стариком, он вновь обретает любовь. В третьей картине пьесы, действие которой развивается в последний час 1799 г., герой признается Франциске:

*«Я вас люблю, Франческа.
<...>
А мне восьмой десяток!
Но никого я так, и никогда так...
(Молчание.)
Из тысяч черт – твои черты
В могилу унесу...»¹²*

Цветаева предваряет третью картину пьесы строкой стихотворения И.Ф. Анненского «Невозможно» (1907): «Но люблю я одно: невозможно», указывающей, что предпочтение отдается иной, невидимой, но сущностной реальности.

Образная система «Феникса» многое сохраняет в себе от драмы «Метель» (1918), созданной на полгода раньше. В обеих пьесах действие происходит в Богемии в новогоднюю ночь. В обеих пьесах важную роль

играет стихия – метель, поющая о некой перемене, повороте судьбы, сломе эпох. Вся третья картина «Феникса» – «Конец Казановы» – развивается под «рев новогодней метели», как указано в авторской ремарке. И в самом произведении «Метель» стихия становится настоящим действующим лицом. В том и в другом случаях – это неподвластная человеку сила. Именно метель влечет героиню – графиню Ланску – в путь, устраивает встречу Дамы с Господином и поет об этом вечно повторяющемся сюжете.

В «Метели» и в «Фениксе» решение финальной сцены почти буквально повторяется – герой практически убаюкивает героиню и направляется к выходу. Господин в «Метели», «усыпив» Даму, перед тем, как удалиться, останавливается у двери и произносит: «Страннице – сон. / Страннику – путь. / Помни. – Забудь»¹⁵. Эта фраза, звучащая заклинанием, могла быть произнесена и Казановой, подобно Господину, пускающемуся в путь, в ночь, в бурю. Казанова перед тем, как подойти к двери, баюкает Франциску (как Господин – Даму):

*«Я сижу – не бужу,
Нынче в няньках служу,
И глядеть – не гляжу:
Погляжу – разбужу!
Что ж, что дух занялся!
Я качать нанялся,
Сколько в стаде овец?
Сколько в цепи колец?
Сколько в сердце – сердец?
Казанова, конец!
Мой огонь низко-низко...
Засы-нает Франциска,
Засы-нает Франциска...»¹⁴*

Так оба героя – Господин в «Метели» и Казанова в «Фениксе» – уходят в другой, ирреальный мир.

Образ метели, восходящий к одноименной пушкинской повести, и здесь выступает роковой силой, вмешивающейся в судьбу (время действия цветаевской пьесы – ночь на новый 1830 г., т. е. год создания «Повестей Белкина»). У А.С. Пушкина метель мешает Маше ехать на тайное венчание («как будто сияясь остановить молодую преступницу»¹⁵)



«Казанова. История любви».
Театр «Приют комедианта».
Режиссер С. Грицай.
С. Мигицко – Казанова,
А. Донченко – Анри-Генриэтта.
Фото Д. Пичугиной

и заносит снегом дорогу перед Владимиром; наконец, Бурмин отправляется в путь в самую бурю («непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал»¹⁶) и оказывается в слабо освещенной церкви на месте жениха. У Цветаевой та же метель манит в дорогу Даму («Мне захотелось в путь – туда – в метель...»¹⁷) и приводит Господину в харчевню. Метель моделирует вечный сюжет, развивающийся на фоне «рубежного» слома. О чем многократно с иронией говорит Старуха – персонаж, охарактеризованный в списке действующих лиц формулой «весь XVIII век»:

*«И на погоду
Новая нынче мода!
Эх, в старину!..
<...>
Скверные нынче пошли дела!
Даже на солнце глядеть не любо.
<...>
Розы не пахнут, не греют шубы...
А кавалеры-то стали грубы!
Ихних речей и в толк не возьму!
<...>
Не в нашем вкусе!
Грубые блюда! Эх, в старину –*

Роскошь так роскошь – полночный ужин!

Робы-то! Розы-то! Гром жемчужин!

<...>

Да, не знавали вы наших пиршеств!

Устрицы, взоры, улыбки, вишни...

<...>

(созерцательно)

Нынче корова в плаще – не сон»¹⁸

Весь набор критических реплик о новом времени, звучащий из уст Старухи, вполне может быть адресован и следующему рубежу веков.

Пьесы первого драматического цикла Цветаева создавала для Вахтанговской студии. В «Повести о Сонечке» (1937) она рассказала о своем чтении «Метели» в 1918 г. коллективу студийцев. Спор актеров о возможном распределении ролей, состоявшийся после ее прочтения, уже сам по себе показал противоречие поэтической и сценической природы искусства. Сначала все слушатели восторженно заговорили: «Великолепно», «Необычайно», «Гениально», «Театрально», но последовавшее обсуждение кандидатуры на роль Дамы обнаружило разнородность «царств» лирики и театра: «И самые бесцеремонные оценки, тут же в глаза: “Ты – не можешь: у тебя бюст велик”. (Вариант: ноги коротки.) Я молча: “Дама в плаще – моя душа, ее никто не может играть”»¹⁹. «Никто не мог играть» лирическую душу в том театре, который Цветаевой знала, как зритель, хотя уже творили Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров. Как бы то ни было, в начале XX в. союз поэта и сцены не состоялся.

Пьесы Цветаевой словно ждали другого, нового, театра, так называемого искусства будущего, о котором мечтали Вяч.И. Иванов, Ф. Сологуб, А. Белый, А.А. Блок, и о котором писали рецензенты, предсказывая интерес театра к пьесам Цветаевой в будущем. Биограф и исследователь творчества поэта А.А. Саакянц, по сути, сформулировала проблему театрального претворения драматургии Цветаевой: «О сценичности цветаевских пьес все еще идут споры. Согласно точке зрения, возникшей сравнительно недавно, поэтический театр Цветаевой – это театр будущего, к освоению которого только сейчас стали приближаться; пьесы Цветаева должны *звучать* иначе, чем обычная стихотворная драматургия»²⁰. Режиссер Е.Р. Симонов буквально за два года до постановки своего знаменитого спектакля «Три возраста Казановы» (1985), основанного



«Вариации на тему Казановы». Театральный проект «Лестница». Режиссер В. Заржецкий. Е. Миляева – Анри-Генриэтта, А. Волков – Казанова. Фото М. Ковалевой

на двух произведениях «Романтики» – «Приключении» и «Фениксе», утверждал: «Творчество Цветаевой – это не вчерашний день современного театра, а его *будущее*. Я глубоко верю, что наш зритель соскучился по истинной поэзии, и Марина Цветаева раскрывает перед нами еще неизведанные тайны великого русского языка»²¹. Критик и публицист В.Я. Вульф также уверенно прогнозировал сценическую судьбу драм поэта, подчеркивая их театральную природу: «Пьесы Марины Цветаевой принадлежат будущему Театру. <...> Ее пьесы – не только для чтения, <...> они найдут себя на сценических подмостках»²².

Тот факт, что цветаевская драматургия свое театральное воплощение обретает тоже в рубежную эпоху, кажется закономерным. В 1981 г. на сцене БДТ появилась третья часть «Феникса» – «Конец Казановы» под названием «Поэтические страницы» (режиссер А.А. Рессер). В 1985 Е.Р. Симонов на сцене Вахтанговского театра, выросшего из студии, для которой Цветаева и создавала все шесть пьес первого цикла, выпустил уже упомянутый спектакль о Казанове. В том же 1985-м В.И. Максимов в созданной им Театральной лаборатории (Ленинград) поставил трагедию «Федра». Эти спектакли появились тогда, когда еще не были опубликованы все пьесы Цветаевой (сборник драматических произведений вышел только в 1988 г.)²³. Позже возникли и «Федра» Р.Г. Виктюка в Театре на Таганке (1988), и «Приключение» И. Поповски в ГИТИСе (1992), и «Фортуна» Р.М. Мархолия в петербургском театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1995).

Начало ХХI в. принесло несколько постановок, среди которых: «Метель» М.Б. Александровской в Белом театре (Санкт-Петербург, 2001), «Ариадна» С.И. Свирко в Театре Сатиры на Васильевском (2001), «Каменный Ангел» И.В. Яцко в «Школе современного искусства» (2008), «Вариации на тему Казановы» В.В. Заржецкого (Независимый театральный проект «Лестница», Санкт-Петербург, 2013), «Казанова. История любви» С.И. Грицаца в «Приюте комедианта» (2017)²⁴.

Драматургия Цветаевой нашла себя на театральных подмостках, что подтвердило прогноз дочери поэта А.С. Эфрон: «Ей очень хотелось увидеть свои пьесы на сцене – и в этом нет разногласия с ее *коренным* невосприятием *зримых* искусств; не вышло? Ну что ж: фея заедет за ее Золушками в следующем столетии; была бы Золушка, а фея приложится...»²⁵.

¹ *Цветаева М.И.* Фортуна // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 3. С. 405.

² Там же. С. 409.

³ Там же. С. 405, 402.

⁴ *Цветаева М.И.* Письмо к П.И. Юркевичу // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 6. С. 18.

⁵ *Цветаева М.И.* Фортуна. С. 405–406.

⁶ Там же. С. 401.

⁷ Там же. С. 409.

⁸ *Цветаева М.И.* Феникс. С. 530.

⁹ *Цветаева М.И.* Там же. С. 499.

¹⁰ *Цветаева М.И.* Там же. С. 523.

¹¹ *Цветаева М.И.* Там же. С. 518.

¹² *Цветаева М.И.* Феникс. С. 565, 566.

¹³ *Цветаева М.И.* Метель. С. 372.

¹⁴ *Цветаева М.И.* Феникс. С. 571–572.

¹⁵ *Пушкин А.С.* Метель // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 5. С. 56.

¹⁶ Там же. С. 63.

¹⁷ *Цветаева М.И.* Метель. С. 369.

¹⁸ *Цветаева М.И.* Метель. С. 358, 359, 362.

¹⁹ *Цветаева М.И.* Повесть о Сонечке // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 298.

- ²⁰ Эфрон А.С., Саакянц А.А. Послесловие // *Театр*. 1983. № 3. С. 217.
- ²¹ Симонов Е.Р. В путь... // *Театр*. 1983. № 3. С. 214.
- ²² Вульф В.Я. Марина Цветаева и люди театра // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1997 года): Сб. докладов. М., 1998. С. 151.
- ²³ Цветаева М.И. Театр / Вступ. ст. П.Г. Антокольского; сост., подгот. текста и коммент. А.С. Эфрон и А.А. Саакянц. М.: Искусство, 1988. С. 382.
- ²⁴ Приведенный список спектаклей не исчерпывает всех существующих на сегодняшний день постановок.
- ²⁵ Эфрон А.С. Из письма П.Г. Антокольскому // О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М., 1989. С. 287.

Литература

1. Цветаева М.И. Фортуна // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 373–414.
2. Цветаева М.И. Письмо к П.И. Юркевичу // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 17–20.
3. Цветаева М.И. Феникс. // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 499–573.
4. Цветаева М.И. Метель // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 358–372.
5. Пушкин А.С. Метель // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гос. издательство Худ. литературы, 1960. Т. 5. С. 63–76.
6. Цветаева М.И. Повесть о Сонечке // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 293–416.
7. Эфрон А.С., Саакянц А.А. Послесловие // *Театр*. 1983. № 3.
8. Симонов Е.Р. В путь... // *Театр*. 1983. № 3.
9. Вульф В.Я. Марина Цветаева и люди театра // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1997 года): Сб. докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 145–151.
10. Цветаева М.И. Театр / Вступ. ст. П.Г. Антокольского; сост., подгот. текста и коммент. А.С. Эфрон и А.А. Саакянц. М.: Искусство, 1988. 382 с.
11. Эфрон А.С. Из письма П.Г. Антокольскому // О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Сов. писатель, 1989. 478 с.

Александр Чепуров

«Без театра нельзя...»

Кристиан Люпа
в работе над чеховской «Чайкой»
в Александринском театре

В этом году исполняется 75-лет выдающемуся польскому режиссеру Кристиану Люпе. В 2007 г. он поставил свой пока что единственный в России спектакль, осуществив оригинальную интерпретацию чеховской «Чайки» в Александринском театре.

Идея пригласить к сотрудничеству классика польской режиссуры принадлежала Валерию Фокину, который в те годы начал реализацию своей творческой программы «Новая жизнь традиции». Этот спектакль пользовался большой популярностью у зрителей и шел на сцене театра в течение десяти лет. За режиссуру александринской «Чайки» Кристиан Люпа был удостоен высшей российской театральной премии «Золотая маска».

Вопрос о режиссерской адаптации, созданной Кристианом Люпой, в достаточной степени сложен. Сам режиссер, начиная работу над спектаклем, на первой репетиции, которая состоялась 15 мая 2007 г., намеренно заставил артистов прочитать пьесу целиком в первоначальном авторском варианте, сыгранном в Александринском театре в 1896 г. Этим режиссер подчеркнул исходную точку, с которой он начинал работу с артистами, принципиально делая их сотворцами будущего спектакля.

Безусловно, у Люпы изначально имелся план будущей постановки, существовало свое видение текстовой его основы. Не вдаваясь в детали формирования сценического текста, рассмотрим итоговый вариант, который сложился в ходе взаимодействия авторского замысла с его проработкой в процессе репетиций с актерами. В конечном счете, методологически проблема изучения режиссерской драматургии спектакля побуждает нас к многоаспектному изучению всего комплекса театральной документации, куда входит и режиссерский экземпляр литературного текста, где в основном фиксируется драматургическая интенция постановщика, и экземпляры помощника режиссера, где отражается результат репетиционной работы, и, наконец, тот сценический текст, который разворачивается в реальном времени и пространстве и который запечатлевается в нашем зрительском восприятии. Именно такой комплексный подход и стоит использовать при анализе драматургической структуры спектакля Кристиана Люпы, поставленного в Александринском театре. Задача состоит в том, чтобы выявить природу и творческие мотивации тех изменений, которым подвергался текст чеховской пьесы в спектакле, созданном «по ее мотивам», что в итоге и определило собой характер сценической интерпретации.

Первый слой режиссерских корректив коснулся архаизмов, присутствующих в тексте Чехова, которые характеризуют манеру речи русской обывательской среды конца девятнадцатого века. Люпа убрал обороты типа «благодарствуйте», «извольте», «одолжайтесь», «вчерась» и т.п., заменив их на «спасибо», «прошу», «вчера»... Были изъяты все хронологические маркировки действия, воспоминаний и ассоциаций.



К. Люпа.
Фото из архива театра

Изменениям подверглись и личные местоимения: вместо традиционного в русской культуре, несколько старомодного «вы» практически везде было вставлено «ты», что придало общему звучанию текста и отношениям героев вполне современное звучание.

Однако корректировки, казалось бы, имеющие историческую основу, коснулись и более принципиальных вещей. Так, например, устранив ремарки, фиксирующие то, что Маша «нюхает табак» (так как сегодня этот способ употребления табака давно вышел из обихода), режиссер тем самым убрал и весьма важную характерную черту героини Чехова, которая резко подчеркивала ее эмансипированность, ее бравату. Вместе с тем, режиссер явно имел и другую цель: он намеренно хотел снять налет почти карикатурной характерности, который нередко сопровождал образ Маши, и за которым пряталась пошлая театральщина в исполнении этой роли.

Первый акт практически не подвергся никаким изменениям. Как декларировал Люпа, именно его он рассматривал чуть ли не как отдельное произведение, где творческий полет, мечта об искусстве жестко сталкивались с реальностью, где происходила главная катастрофа для художника.

Вместе с тем и в первом акте была произведена режиссерская корректура. Убирая повторы, нарративные детали, разговоры *à propos*, режиссер, с одной стороны, делает действие более упругим, а с другой, целенаправленно лишает его так называемой «погруженности в быт».

Люпа даже идет на то, что отбрасывает «логические мостики» и мотивировки, игнорирует лейтмотивное построение отдельных текстовых конструкций. Так, например, купирюя реплику Маши, которая в диалоге с Сориным объясняет необходимость собаки, охраняющей в амбаре просо от воров, режиссер делает непонятными и почти абсурдными возникающие во втором акте слова Шамраева о невозможности избавиться от собачьего воя. Таким образом, в композиции подчеркивается, что в споре с Аркадиной и Сориным о чинимых неудобствах управляющий проявляет, скорее, вздорность и упрямство, чем все же некоторый здравый смысл. Так же купирование мотива, связанного с нехваткой лошадей, занятых на хозяйственных работах, который в первой же сцене обозначает Сорин, снимает логическое объяснение позиции Шамраева и обостряет конфликт во втором действии, возникающий между Аркадиной и управляющим. Столкновение Аркадиной с Шамраевым из-за лошадей, таким образом, теряет логически-бытовую мотивацию и приобретает абсурдно-позиционный характер.

В диалоге Треплева с Сориным Люпа пропускает темы, связанные с социальными и житейски-бытовыми мотивациями положения героев. Так, разглагольствования Сорина о своей внешности, послужившей причиной его жизненной трагедии, о своей службе и о попытках реализовать свою социальную роль оказываются в контексте режиссерского замысла лишними. Абсолютно неважно для режиссера и социальное положение Треплева («по паспорту я – киевский мещанин»). Этот мотив будет снят и в реплике Аркадиной из третьего акта. И это понятно. Ведь речь в спектакле пойдет не о социальной уязвленности героя, а о его духовно-творческом кризисе.

В рассказе Треплева о Тригорине Люпа убирает повествовательный-бытовой тон, в результате чего характеристика беллетриста становится более резкой: «теперь он пьет только пиво и может любить только немолодых». Характеристика Тригорина в композиции Люпы касается, прежде всего, оценки его художественных достоинств: «после Толстого или Золя не захочешь читать Тригорина». Аналогично и характеристика Аркадиной в устах Треплева лишается многих подробностей, что опять-таки делает конфликт между матерью-актрисой и сыном-драматургом более обобщенным и лишенным мелочно-бытовых мотиваций.

Надо отметить, что мотив ревности матери к сыну в ходе адаптации очищается от побочного мотива, связанного с Ниной Заречной. Люпа оставляет тему творческой ревности, связанную с возможным

успехом Заречной («ей уже досадно, что будет иметь успех Заречная»), но снимает тему ревности в связи с тем впечатлением, которое может произвести молоденькая девушка на Тригорина («ее беллетристу может понравиться Заречная»).

Еще одна существенная вещь, на которую стоит обратить внимание, заключается в том, что Люпа в своей адаптации приглушает радикализм в позиции Треплева. Речь идет о его отношении к театру. В одной из реплик, посвященных Аркадиной, в самом начале пьесы Треплев заявляет: «Она знает также, что я не признаю театра». И далее он говорит о театральной рутине. Собственно, при этом модель, которую предлагает Треплев, носит принципиально провокативный непримиримый характер. Треплев кардинально отрицает искусство и театр как таковой. Люпа же лишает Треплева подобной непримиримости. У него Костя – прежде всего художник. И это с одной стороны, усложняет конфликт, а с другой – оставляет герою некий выход из тупиковой ситуации в финале.

Режиссер сокращает восторженный монолог Треплева, предшествующий появлению Нины, где присутствует пошловато-трафаретная экзальтированность («Я без нее жить не могу. Даже звук шагов ее прекрасен. Я счастлив безумно. Волшебница, мечта моя...»). Здесь убирается мотив неодолимой влюбленности Треплева в Заречную, который в первом акте пьесы Чехова, казалось бы, превалирует над воображением художника. В адаптации Люпы можно предположить, что Треплев изначально видит в Нине прежде всего актрису, воплотительницу своей творческой идеи.

С другой стороны, и в репликах Нины Заречной режиссер сокращает проявления ее эмоциональной экзальтации. Из композиции уходит знаменитая фраза: «уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала...». К тому же Люпа убирает из реплик Треплева и Сорина все подробности отношений Нины с отцом и мачехой, что позволяет сконцентрировать внимание зрителя на духовно-творческих отношениях молодых героев, жаждущих своей художественной самореализации.

Очень важное значение в своем спектакле (отчасти это уже намечено в тексте композиции) Кристиан Люпа придал роли Якова и его отношениям с Константином. Яков становится своеобразным ассистентом-демоном Треплева, помогающим воплотить его творческие идеи, охраняющим и защищающим его, в том числе и от его собственного отчаяния. «Работник» Яков становится в некотором смысле руками



«Чайка». Александринский театр.
С. Сытник – Сорин.
Фото из архива театра

творческой души, материализующими духовный порыв. Он – своеобразное «тело духа» художника. Неслучайно поэтому в спектакле мы напрямую ощутим его телесность, когда Яков будет, совершая пластические кульбиты, как некий Гомункулус в протоплазме, плавать в прозрачном резервуаре с водой, символизирующем колдовское озеро. Этот метафорический образ, частью которого станет в спектакле Яков, призван режиссером установить координаты метафизического контекста действия.

В спектакле Люпы прорисовано даже некое соперничество Якова и Нины – как двух личностей, которые должны воплотить творческую идею автора-драматурга. Если Яков кажется полностью понимающим и разделяющим замысел Треплева, то Нине этот замысел еще непонятен и ощущает его она, скорее, интуитивно, быть может, подсознательно. В диалоге Нины и Треплева Люпа подчеркивает их непонимание друг друга. Несколько сокращений и добавлений, сделанных режиссером, показывают, что Нина, скорее, озабочена стремлением к самовоплощению, известности, чем желанием вникнуть в смысл исполняемой роли. И к Треплеву она относится, скорее, как к средству достижения своей цели. Обострение конфликта Нины и Треплева Люпа подчеркивает и усиливает в спектакле. Вслед за репликой Нины о бездейственности его пьесы, об отсутствии в ней любви Треплев швыряет в нее стул.

А Нина, словно в ответ, сорвав с себя платье, кидает его Треплеву и уходит переодеваться к спектаклю.

С появлением Нины Треплев выгоняет Якова из бассейна, так как именно Нине предстоит занять его место в этом символическом «озере» и, поднимаясь из него, читать монолог Мировой души. Здесь опять как будто бы нарушается равновесие: из творческого пространства изгоняется все понимающий помощник, а его место занимает еще не понимающая смысла натурщица. Впоследствии тема противостояния Нины и Якова будет проведена в спектакле вплоть до финала, где обе фигуры обретут равновесие в душе Треплева.

После ухода Нины, перед показом пьесы о Мировой душе Люпа вставляет реплику Треплева, обращаясь прямо к зрительному залу: «Поймите меня... Пожалуйста...». Эта очень личная, глубоко лиричная фраза подчеркивает то, что Треплев как истинный художник жаждет понимания и отзывчивости аудитории, а вовсе не хочет ее оскорблять и эпатировать.

В реакции Треплева на провал своей пьесы Люпа снимает излишнюю, присутствующую в оригинальном тексте ребяческую истеричность героя. Треплев у Чехова несколько раз повторяет «Занавес! Занавес!» и даже топает ногой. Все это в спектакле Люпы отсутствует. Герой, по его версии, сразу переходит к мотивации «провала»: «Я выпустил из виду, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию!». И хотя Люпа ничуть не умаляет юношеской горячности героя, он придает ей принципиально творческий характер. Обобщенность и эстетическую мотивированность реакции Треплева режиссер подчеркивает еще и тем, что актер, исполняющий роль Константина, спрыгивает со сцены и убегает через зрительный зал.

Разговор Аркадиной с Сориним, Тригориным и Дорном по поводу Треплева сохранен в композиции полностью. Однако в следующей сцене, где Аркадина восхищается картиной озера, текст существенно и принципиально изменен. Здесь вводится своеобразное «смещение» времени, взгляд на события и ситуацию из будущего. Герои начинают говорить как будто бы о чем-то уже не существующем, исчезнувшем из реальности. Как будто действие из чеховского времени транспонируется в нашу сегодняшнюю реальность, где колдовского озера уже не существует и где на его месте – лишь бесплодная потрескавшаяся захлавленная равнина с остатками каких-то очистных сооружений.



«Чайка». Александринский театр. М. Игнатова – Аркадина,
А. Шимко – Тригорин. Фото из архива театра

В монолог Аркадиной Люпа вставляет фразу: «Когда-то здесь было огромное озеро...». И сразу возникает удивительный действенный контрапункт. Герои словно переносятся в надвременное пространство. Они наделяются каким-то особым зрением, способным давать ощущение одновременного существования и в настоящем, и в прошлом, и в будущем. К нашему удивлению выясняется, что треплевская пьеса оказала на них определенное воздействие, настроила на философско-созерцательный лад. Они невольно оказываются в положении Мировой души, которую дружно только что осмеяли. Чехов любил такие почти мистические «забросы» во времени, одновременно объясняя их неким психологическим феноменом или игрой сознания. Такие «моменты истины» есть во многих его произведениях, на них останавливал свое внимание писатель и в записных книжках. В данном случае Кристиан Люпа делает вполне «чеховский» ход.

В этой сцене режиссер вводит и еще одного отсутствующего в пьесе Чехова персонажа – некоего Потерянного. Он появляется рядом с Машей, среди прочих персонажей, бесшумно и безмолвно поднимаясь из зрительного зала на сцену. Его, казалось бы, никто не замечает, только Маша на мгновение бросает на него взгляд. Здесь Люпа также материализует еще одну чеховскую тему, которая присутствует в его произведениях, и которую он точно и чутко подмечает в жизни. Речь идет о



К. Люпа. Эскиз сценографии спектакля «Чайка».
Александринский театр. Фото из архива театра

так называемом «незримом свидетеле», зрителе, соучастнике события, которого мы порою подсознательно ощущаем. Здесь также своеобразно реализуется тема театра, который рождается из самой жизни. И тогда то, что с нами происходит, и самих себя мы начинаем воспринимать со стороны, как некий спонтанно разворачивающийся спектакль.

Потерянный подобен Прохожему в «Вишневом саде». Он вполне реален, но в то же время приобретает в воображении и игре подсознания героев зловещую, отчетливо мистическую роль некоего недоброго предвестника.

Появление Нины и ее диалог с Аркадиной и Тригориным в целом сохранен в композиции. Лишь в реплике Тригорина о ловле рыбы вставлена фраза: «Озеро, говорите...». Эта фраза подчеркивает внебытовой характер рассуждений Тригорина о любви к рыбалке при том, что озеро, как мы уже убедились, существует в художественном пространстве спектакля лишь гипотетически как отражение давно исчезнувшей в прошлом картины.

Режиссер корректирует реплику Аркадиной, обращенную к брату, который жалуется на больные ноги. Если в оригинале у Чехова разговор идет о реальной болезни Сорина («Они у тебя, как деревянные, едва ходят...»), то у Люпы Аркадина иронически замечает: «Да, твои ноги... Не одна, так другая». Таким образом, реальность болезни Сорина сразу

ставится под сомнение. Герой, скорее, начинает походить на персонажа, вообразившего свою болезнь и живущего под влиянием этой иллюзии. Люпа игнорирует образ «еле живой развалины», который в пьесе Чехова был по контрасту сопоставлен с Треплевым.

В финальной сцене первого акта, в диалоге Дорна и Треплева, опять же, следуя своей изначальной идее о творческой, духовной природе конфликта главного героя, Люпа сокращает в репликах молодого человека проявления его любовных порывов по отношению к Нине. Так же в репликах Дорна сокращены оценки состояния Треплева: «Фуй, какой нервный! Слезы на глазах... Как вы бледны». Вместе с тем в финальной сцене обострено отношение Треплева к Маше. В реплику Треплева Люпа вставляет фразу: «Не ходите за мной», которая подчеркивает одновременно и стремление избавиться от навязчивости Маши и нежелание видеть проявление жалости к себе. Режиссер, сокращая реплики Треплева, вместе с тем вводит фразу, которая акцентирует стремление Константина поскорее завершить разговор и окончить «спектакль»: «Спасибо всем».

Самый финал первого акта в версии Люпы становится жестче и конфликтнее. Взамен умиротворения и элегической поэтичности последней сцены, когда Маша кладет голову на грудь Дорна, а тот произносит патетические слова о колдовском озере, о всеобщей нервности и о любви, режиссер побуждает Машу порывисто убежать, а Дорна лишь растерянно произнести: «Что же мне делать?».

Второй акт спектакля Кристиана Люпы объединяет три чеховских действия. И здесь режиссер производит существенную перекомпоновку драматургического материала. Доминантой первой части второго акта режиссер делает сцену коллективного чтения повести Мопассана «На воде». Он сокращает самое начало второго действия, где Аркадина хвастается Маше своей молодостью и высказывает свое кредо: не задумываться о будущем. Уловив в первом действии момент, когда пьеса Кости Треплева оказала на смотрящих определенное воздействие, настроив их на философско-созерцательный лад, Люпа подхватывает это ощущение и развивает его в самой первой сцене второго акта. Он акцентирует внимание и на том конфликте времен, на конфликте духовного и реального, который уже обнаружил себя в первом акте. Звуковая увертюра второго акта – оглушающий шум города – контрастирует с атмосферой исчезнувшего из реальности и существующего только в воображении озера.



«Чайка». Александринский театр. Сцена из спектакля.
Монолог Мировой души. Фото из архива театра

В начале акта Люпа расширяет фрагмент из дневниковой прозы Мопассана, посвященный оценке труда романистов, их способности переносить жизненные сюжеты и даже самих людей в свои произведения. Этот текст, лишь частично процитированный в пьесе Чехова, автор композиции развертывает полностью, обнаруживая в нем истоки образных мотивов «Чайки», параллели и ассоциации, возникающие по поводу уже бывших и будущих размышлений героев. Так, возможность романиста списывать свои сюжеты с реальных жизненных обстоятельств и лиц откликнется в третьем действии намерением Тригорина превратить еще нереализованную в жизни историю Нины-чайки в «сюжет для небольшого рассказа».

В первой сцене второго акта Люпа завязывает еще один образно-драматургический узел, который, казалось бы, сугубо бытовую деталь делает одним из ключевых образов спектакля. После цитаты из Мопассана «о романистах и крысах», которую зачитывает Дорн, Нина вдруг встает и, продефилировав перед всеми собравшимися, безмолвно уходит. Возвращается же она только тогда, когда Аркадина заканчивает рассуждать по поводу своей части прочтенного ею текста. Этот уход и возвращение Нины, с одной стороны, сосредотачивают наше внимание на ней как на потенциальной «модели» для художественного замысла (тем более, что для Треплева это уже отыгранный сюжет), с другой –

проявляют состояние Нины, ощущающей внутреннее беспокойство и жаждущей своего воплощения в искусстве. И, наконец, проход Нины является своеобразным перформативным жестом, попавшим «в кадр», который может запечатлеваться в сознании, повторяться, концентрировать на себе зрительское внимание.

Словно в ответ на слова Аркадиной о том, что Треплев целые дни проводит на озере, Люпа вводит фонограмму «щебет птиц» (согласно экземпляру помощника режиссера*).

Эта фонограмма лишь подчеркивает, что озеро, на котором пропадает Константин, воображаемое, как воображаемыми являются птицы, голоса которых мы слышим с фонограммы. Фонограмма со щебетом птиц начинала звучать тогда, когда Нина как будто бы отъединялась от людей. Именно в этот момент Маша просит Нину прочесть монолог из пьесы Треплева. И Нина начинает во второй раз читать монолог Мировой души: «Люди, львы, орлы и куропатки...».

Этот фрагмент впоследствии был изъят Чеховым из окончательного варианта пьесы, но присутствовал в первом оригинальном ее варианте. И Кристиан Люпа сохраняет его. Более того, эту систему повторов, подхваченную вслед за Чеховым, режиссер делает ключевой в своей композиции. Изначально у Чехова монолог Мировой души Нина проносила трижды. В первый раз во время неудачного представления пьесы Треплева, второй раз по просьбе Маши во втором действии, а в третий – в финале пьесы по собственному порыву. Чехов выстраивает действие таким образом, что понимание этого текста и одухотворение им приходит к Нине лишь тогда, когда она, пережив собственные невзгоды и разочарования, пройдя через ад жизни, оказывается готовой присвоить себе этот написанный другим человеком текст. И этот путь обретения жизненного опыта становится для нее путем обретения себя как актрисы, как художника, что, собственно, и производит такое сильное впечатление на Треплева в финале. Впоследствии Чехов под влиянием своих редакторов, избавляясь от повторов, решил сократить чтение монолога во втором действии, считая достаточным подчеркнуть контраст первого его исполнения и финала.

Для Кристиана Люпы было принципиально проследить всю линию развития отношений Нины с треплевским текстом. Тем более, что во

* В нашем анализе используются ремарки и пометки, сделанные в экземпляре помощника режиссера, хранящемся в Александринском театре.

втором действии чтению Нины Маша решительно противопоставляет воспоминание о вдохновенном чтении Треплева.

Монолог Нины о Тригорине Люпа сокращает вполовину. Он оставляет только первую часть, где говорится об известности Тригорина как писателя и выражается недоумение Нины в связи с его увлечением рыбной ловлей. Вторая же часть – развернутое описание и характеристика поведения Тригорина – сокращается. Тем самым режиссер подчеркивает сосредоточенность Нины именно на проблеме известности, публичности художника, которая ее больше всего волнует.

Режиссер обостряет ситуацию еще и тем, что не оставляет Нину на сцене одну, а выводит на втором плане Треплева, который появляется с ружьем и убитой чайкой. Таким образом, возникает символическая и ситуативная напряженность. Надо сказать, что Люпа (как станет видно в дальнейшем) нарушает линейное развитие действия второго акта, подчиняя его внутренней логике сознания героев. Следовательно, окончание второго действия будет восприниматься как ассоциативная инверсия, где герои и ситуации возникают не столько по жизненной, сколько по внутренней духовной необходимости.

Присутствие Треплева, нарушая одиночество Нины, так же делает ее внутренний монолог публично-театральным. И потому вполне естественным кажется театральный жест Константина, кладущего к ногам Нины убитую чайку. В спектакле Люпы этот жест действительно, воспринимается символически. Он рифмуется с той сценой из первого акта, когда в руках Треплева оказывается платье Нины – оболочка повседневности, которую она как актриса сбрасывает, чтобы воплотиться в образе, созданном автором пьесы о Мировой душе. Убитая чайка, следовательно, является символом опредмеченной мечты, живой жизни, воплощенной в художественном образе. Здесь Люпа подхватывает и развивает чеховский мотив, делая его доминантой духовно-психологического конфликта спектакля. Утрата интереса к Косте со стороны Нины рассматривается режиссером исключительно как потеря героем-автором своей актрисы, той живой материи, которая способна воплотить его духовную мечту.

При этом нужно сказать, что выпущенный фрагмент треплевской реплики, вместе с тем, не пропал для спектакля. В композиции Треплев не произносит текст про свой сон, в котором ему привиделось, что «озеро вдруг высохло или утекло в землю». Однако Люпа делает этот образ одним из ключевых в спектакле. Более того, он визуализирует его,

воплощая в своей декорации: на заднике, изображающем иссохший безводный ландшафт, в странной конструкции треплевского «театра», напоминающей очистные сооружения с остатками воды в прозрачном резервуаре. А затем эта тема прочитывается в образе опорожненного бассейна, который открывается взору зрителей во второй части спектакля.

Выпущено режиссером и начало диалога Нины с Тригориним. У Чехова Тригорин сам проявляет интерес к Нине, желая избавиться от фальши в своих рассказах и представить себе, «что за штучка» девушка в 19 лет. Эти слова Тригорина Люпа сокращает и начинает диалог с реплики Нины, которая почти хулигански окликает «известного писателя», спрашивая «в лоб»: «Как чувствуется известность?».

В разговоре об известности режиссер копирует слова Нины о «чудесном мире», открывающийся избранным в отличие от тех несчастных, которые влачат серое, скучное существование. Вместо этого Люпа сталкивает реплику Нины: «Как я завидую вам!» с репликой Тригорина: «Я должен сейчас идти и писать». Здесь режиссер вводит достаточно сильный символический образ. Тригорин, действительно, намеревается уйти от Нины и открывает одну из дверей, расположенных в левой части сцены. А дверь эта изнутри оказывается золотой, да еще и подсвеченной из-за кулис ярким лучом прожектора. Однако, открыв «золотую дверь», Тригорин тут же захлопывает ее и возвращается к Нине, чтобы продолжить разговор об «известности» и тяготах писательского труда.

Люпа последовательно концентрирует внимание зрителей на проблеме воплотимости в человеке (или актере) духовной идеи. Акцент в монологе Тригорина делается на бремени публичной профессии. Режиссер к тому же и мизансценически подчеркивает конфронтацию героя с публикой. Тригорин в спектакле садится на край сцены, свешивая ноги в зрительный зал. При этом Люпа так выстраивает отношения героев друг с другом и их монологи, что создается ощущение, что в объекте их внимания все время присутствует зритель. Тригорин открыто обращается в зрительный зал Александринского театра.

За восторженной репликой Нины о бескорыстном служении искусству и славе Люпа вставляет эпизод, который отсутствует у Чехова. Нина вновь забирается на лестницу, а фигура Тригорина высвечивается на авансцене. И в это мгновение на заднем плане, в пределах красной светящейся рамки раскрывается экран, на котором мы видим Костю, мечущегося в каком-то замкнутом пространстве и отчаянно

произносящего монолог Мировой души из своей пьесы. Однако интонации Кости здесь отнюдь не поэтически-вдохновенные, а нервные, резкие, отчаянные. Этот монолог окрашивается его внутренним душевным состоянием, а интонации напоминают адские качели.

Следом за возникшим на экране видеофрагментом на сцену стремительно вбегает сам Треплев с ружьем в руках и лихорадочно пытается приладить дуло ружья так, чтобы выстрелить в себя. Вслед за ним выбегает Яков, который пытается вырвать из его рук ружье. Между ними завязывается борьба. Люпа вставляет придуманные им яростные реплики Треплева и Якова. Треплев кричит, что все равно совершит самоубийство, Яков в ответ – что не даст этого сделать. В экземпляре помощника режиссера отмечено, что именно в этот момент ярко загорается красная рамка. Видение исчезает, когда слышится из-за кулис крик Аркадиной. Происходит как будто бы пробуждение, и мы вновь видим беседующих Нину и Тригорина.

Эта инверсия необходима режиссеру для того, чтобы подчеркнуть контраст «выстрадавшего» и «невыстрадавшего» искусства. Практически Люпа визуализирует кризис личности человека, становящегося художником. Режиссер раскрывает нам картину ада, через который проходит Треплев и путь к которому еще только выбирает Нина. Эта картина раскрывается вместо той «золотой двери» в чудесный мир, о котором мечтает Нина. И то, что эта картина возникает за спиной Тригорина, повествующего о муках профессионализма, подтверждает мысль о том, что этот ад подстерегает любого художника, избравшего искусство своим призванием и профессией.

Когда свет возвращается на авансцену, Нина говорит о доме, в котором она родилась и который остался на другом берегу озера. Эта фраза в новом контексте приобретает символический характер. Рубикон будет перейден: Нина готова совершить выбор и покинуть свой дом и свою прежнюю жизнь. Соответственно, в этом же контексте воспринимается теперь и убитая Треплевым чайка. Именно здесь Нина превращается в «подстреленную искусством натуру», что мгновенно угадывает Тригорин, в голове которого рождается «сюжет для небольшого рассказа».

Нина и Тригорин уходят, в это время на сцене появляется Потерянный, который и подбирает оставшуюся лежать на сцене бутафорскую чайку. Потерянный в этом своем выходе уже не зритель, а человек сцены. Он как будто в равной мере принадлежит и залу, и сцене

одновременно. Именно здесь мы впервые начинаем воспринимать его как человека, потерявшего между искусством и жизнью.

А следом за Потерянным на сцену выходят основные герои пьесы, рассказываются так же, как они уже сидели в начале второго акта, и вновь начинается чтение Мопассана. Люпа вставляет фразу: «И тем не менее, мы продолжим...», которую произносит Дорн. Таким образом, режиссер выстраивает некий психологический трюк, заключающийся в том, что все предыдущие сцены начинают восприниматься лишь как игра воображения. Реальность только что виденного ставится под сомнение, стирается грань между жизнью и художественным воображением. А сама сцена чтения Мопассана в сознании героев и зрителей воспринимается уже как что-то некогда бывшее.

Люпа создает сложное над-временное пространство действия, в котором герои ощущают друг друга и персонажами, и зрителями одновременно.

Режиссер сокращает знаменитую сцену, где Нина, говоря о возможности грядущей встречи, дарит Тригорину медальон с заветными словами признания. Люпа игнорирует интригу с медальоном, стремясь стереть налет «хорошо сделанной пьесы», приемы которой порою намеренно использовал Чехов. Также в обрисовке отношений героев режиссер избегает затянутости и сентиментальных подробностей, которые вне связи с философским контекстом пьесы открывают «лазейку» для мелодраматизма.

Развивая линию отношений Треплева и его друга-помощника, режиссер предваряет выстрел Константина отчаянным криком Якова. То, что звук выстрела в спектакле Люпы перенесен из финала пьесы в середину спектакля, тоже весьма знаменательно. Именно здесь, где Треплев впервые сталкивается с внутренним адом художника, где страдает и испытывает катастрофу его человеческое «я», происходит реальный выстрел.

Люпа напрямую связывает с этим выстрелом и приступ дурноты у Сорина. У Чехова Сорин реагирует на слова Аркадиной, ханжески жалующейся на безденежье и не желающей материально помочь сыну. К тому же, в оригинале пьесы в разговор Аркидиной и Сорина невпопад вклинивается Медведенко со своей *idée fixe* о скудной обеспеченности учителей, что вызывает раздражение обоих собеседников. Все это сложное бытово-ассоциативное построение сцены Люпа заменяет прямой реакцией на выстрел, который то ли реально, то ли каким-то внутренним

слухом слышит Сорин. При этом Аркадина, пораженная обмороком брата, как будто бы и не слышит этот выстрел. В этом контексте мы даже не вполне понимаем, кому кричит Аркадина «Помогите!». В связи с чем она просит о помощи? По ремарке режиссера она кричит вслед убегающему в зрительный зал Якову, то ли призывая помочь Сорину, то ли умоляя спасти сына. Эта неясность, специально порожденная режиссером, создает объем ситуации, делает ее символичной.

Сцена «укрощения» Тригорина воспроизводится в спектакле полностью по тексту пьесы за исключением нескольких купюр в репликах обоих героев. В центре оказываются аргументы Аркадиной, воздействующие на писательское самолюбие Тригорина. При этом Люпа иронически подает эмоциональные тирады Аркадиной, которая, падая на колени и срывая с себя платье, изображает страсть подчеркнуто театралью. Люпа пропускает ситуативный нюанс, когда Аркадина, как будто испытывая неспособность Тригорина сопротивляться ее воле, предлагает ему остаться. Так же купировано и его собственное признание в своей мягкотелости. Это свойство характера Тригорина в контексте спектакля уже не требует специальных доказательств. Далее режиссер сокращает всю сцену проводов Аркадиной, а вместо сцены последнего тайного свидания Нины и Тригорина идет короткий эпизод, в котором Нина дважды безответно задает вопрос: «Когда же мы увидимся?».

Тригорин, промолчав, уходит, а Нина вдруг начинает читать финальный монолог Сони из пьесы Чехова «Дядя Ваня». Это достаточно сильный ход режиссера. Ведь здесь впервые жизненная и артистическая стихии у Нины соединяются. Здесь впервые ее личные чувства находят воплощение в роли, текст которой она уже не по указке, а под воздействием какого-то таинственного, подсознательного импульса начинает произносить с предельной силой и искренностью. Поразительно то, что Люпа точно угадал ход мысли Чехова, словно проник в его творческую лабораторию. Ведь на самом деле Чехов взялся за переделку своей неудавшейся пьесы «Леший» в будущего «Дядю Ваню» практически сразу вслед за провалом «Чайки». Исследователи творчества Чехова обращали внимание на то, что финальный монолог Сони в чем-то перекликается с финальным монологом Нины Заречной, словно продолжая и развивая его. Однако в спектакле Люпы Нина начинает читать Сонин монолог задолго до финала, еще не прожив той жизни, которая сложится у нее после бегства из дома. Режиссер



«Чайка». Александринский театр. А. Шимко – Тригорин, С. Еликов – Медведенко, В. Коваленко – Шамраев. Фото из архива театра

хочет подчеркнуть, что Нина произносит текст еще невоплощенной, еще недосочиненной пьесы. И это художественное, глубоко личное, какое-то тайное, подсознательное предчувствие играет здесь перво-степенную роль.

Финал второго акта включает в себя четвертое действие чеховской пьесы. Здесь Кристиан Люпа исходит из чеховского принципа действенного контрапункта, который был открыт и использован драматургом в последней части «Чайки».

Открывающий действие диалог Маши и Медведенко частично сокращен режиссером. Он убирает реплику Маши, зовущей Треплева, которого, по ее словам, ищет Сорин. Для него гораздо большее и, пожалуй, центральное значение имеет разговор о непогоде и разрушенном театре. Режиссер обнаруживает, что Чехов «закольцевал» композицию пьесы, начав четвертый акт сценой, рифмующейся с самым началом «Чайки». И там, и там речь идет о театре, созданном творческой фантазией художника. В начале пьесы состояние природы настраивает на вдохновенно-поэтический лад, на сотворение нового театра, и герои предвкушают слияние душ творца и исполнителей, а в финале они же поражены «ужасной погодой», разрушенным театром и разладом душ. Люпа подхватывает и развивает образ, заданный Чеховым в четвертом действии.



«Чайка». Александринский театр. А. Шимко – Тригорин. Фото из архива театра

В финале пьесы события происходят в гостиной, превращенной в кабинет писателя. Это экстраполирование творческого мира на жизненную реальность обостряет конфликт двух миров, в которых одновременно обречен существовать художник. Соответственно, в спектакле все четвертое действие идет на фоне опущенного задника, изображающего стену полуразрушенного дома с отсутствующими перекрытиями и дверными проемами, расположенными на разных уровнях. Стены этого дома были окрашены в красный цвет и казалось, здесь, в этом символическом пространстве царствуют страсти, вскипает безумие...

Слева, на втором плане стоит стол, над которым висит лампа. Вокруг этого стола будет происходить игра в лото. А справа, чуть впереди (почти на авансцене) займет свое место красный диван, который будет обозначать место горячих драматичнейших «разборок» человека со своими мечтами и с жизненной реальностью. Именно поэтому вокруг него будут строиться мизансцены Полины Андреевны с Дорном, Нины с Треплевым, и Сорина («человек, который хотел...»).

Разговор Дорна и Треплева о Нине Заречной в спектакле лишен присутствующих у Чехова повествовательных подробностей. В композиции Люпы перипетии жизни Нины излагаются достаточно конспективно. Внимание сконцентрировано прежде всего не на ее жизненных невзгодах, а исключительно на творческой судьбе. Треплев в спектакле

не рассказывает о том, как ездил за ней, о том, что писала она ему в своих письмах. Сокращены подробности ее возвращения в родные края, о блуждании вокруг имения, об отношениях с отцом и мачехой. Сразу же звучит вопрос Дорна о наличии у Нины таланта, на что Костя отвечает весьма уклончиво (но, в отличие от текста Чехова, не в прошлом, а в настоящем времени). Весь этот диалог в спектакле Кристиана Люпы идет в присутствии Нины, которая незримо для собеседников появляется в дверном проеме, открывшемся сверху красной стены.

Реплики Медведенко и Сорина по поводу Нины сокращаются, и сразу следует появление Аркадиной, Тригорина, Шамраева и Якова с чемоданами. Их разговор с Треплевым в спектакле сокращен. Оставлен лишь намек на былую «пикировку» Аркадиной с управляющим и упоминание о том, что Тригорин привез журнал с напечатанной повестью Константина. Сокращены слова Тригорина, который рассказывает о заинтересованности читающей столичной публики личностью Треплева.

Начало игры в лото, отказ участвовать в этом занятии и уход Треплева, обсуждение Тригориным и Дорном произведений и писательской манеры Константина – все это купируется в композиции. Уходит и саркастическая фраза Треплева о том, что Тригорин в привезенном журнале прочел только свою повесть, а треплевскую «даже не разрезал».

Противопоставление творческой манеры Треплева писательскому ремеслу Тригорина также уходит из спектакля. Поэтому сокращается и тот эпизод, в котором Шамраев подает Тригорину чучело подстреленной Константином чайки. Противопоставление чучела живой натуре, ремесла – поэтическому восприятию мира будет потом развито Чеховым в финальных монологах Треплева и Нины. Однако Люпа сокращает монолог Константина о муках творчества. Зато режиссер оставляет тему Нины-чайки-актрисы в финальных репликах Заречной. Здесь тема обретения «двуединства» женщины-актрисы, человека-художника, к которой все время возвращается Нина, становится для Люпы главной и всеобъемлющей.

Монолог Треплева (его размышления о творчестве), который он произносит, сидя за столом в одиночестве (после того, как Аркадина и все общество уходят ужинать), сокращен практически до двух фраз. Оставлены лишь слова о «новых формах» и об опасности сползания к рутине, а также вывод Треплева о том, что каждый пишет, потому что «это свободно льется из его души». Хотя в спектакле Костя не договаривает фразу. Здесь Люпа невольно наталкивает нас на мысль о том,

что Костя практически готов повторить слова самого Тригорина, сказанные в первом акте: «каждый пишет, как хочет и может». Разница заключается в том, что Треплев у Чехова говорит о душе. Костя в финале спектакля Люпы как раз это-то слово и не договаривает.

Режиссер строит сцену таким образом, что Треплев воспринимает и сидящих за столом, и явившуюся к нему Нину немножко со стороны, как предмет наблюдения и воплощения в своем творчестве. В финале его позиция на сцене – это позиция наблюдателя жизни и творца одновременно. Покидая общество Аркадиной, занятое игрой в лото, Треплев в пьесе Чехова начинает играть на пианино меланхолический вальс. В спектакле режиссер не уводит героя за кулисы, а предлагает ему наблюдать за игрой в лото, взобравшись на пианино. Именно здесь и происходит для героя главный перелом. Доходя до слов о душе, Треплев резко спрыгивает с пианино, происходит затемнение и раздается оглушительный звук разбивающегося стекла. Люпа вместо выстрела, которым в пьесе Чехова Треплев убивает себя, дает звук «лопнувшей склянки с эфиром». Режиссер предлагает не жизненно-реалистическое, а метафорическо-образное разрешение конфликта. Прыгая на планшет сцены, окунаясь в жизнь, Константин таким образом словно оказывается в пространстве творчества. И потому, когда свет вновь зажигается, мы видим одновременно и застывшую в отдалении группу игроков в лото, и появившуюся на красном диване Нину.

Словно угадывая первоначальный замысел Чехова, Люпа создает психологический эффект незримого присутствия некоего зрителя, свидетеля вполне интимного разговора Нины и Треплева. Не случайно Костя словно режиссер начинает «выстраивать» мизансцену финального монолога Нины, регулируя освещенность на втором плане, где сидят, не покидая сцену, игроки в лото. Делая Треплева и участником события, и режиссером какой-то новой пьесы, Люпа вновь сталкивает реальность и театр.

Сокращены объяснения Треплева и Нины. Из текста уходит собственно «любовный», мелодраматический оттенок. Остается только рассказ Нины о том, как она обрела, наконец, актерское призвание и научилась терпеть. В композиции Люпы нет также патетических слов Нины об умении «нести свой крест и верить». Нет также и отчаянной реплики Треплева о его неспособности уверовать в свое призвание.

Вместо этого идет монолог Мировой души, который вновь произносит Нина и которым завершается композиция.

В спектакле отсутствует сцена ухода Нины и возвращения игроков. Отсутствует констатация самоубийства Треплева. Вместо этого зритель видит, как Нина под звуки песни канадской певицы с символическим именем *Lhasa*, повествующей о возвращении человеческой души к самой себе (в свой город), ритмично двигается по сцене, а Константин задумчиво наблюдает за ней, как будто обдумывая какой-то творческий замысел. Остальные герои пьесы наблюдают за Ниной и Треплевым. Они становятся зрителями разворачивающегося на их глазах нового спектакля. А за спиной Нины, на лестнице мы видим фигуру сидящего Якова, который словно застыл в ожидании выполнения новой задачи автора. Здесь обнаруживается почти неуловимый и хрупкий баланс жизни и творчества, страданий и вдохновения, который в любую минуту готов нарушиться и ввергнуть героев, творцов и зрителей в бездну конфликтов и противоречий...

Адаптация чеховской «Чайки», сделанная Кристианом Люпой для Александринского театра, являет собой удивительный по глубине проникновения в образно-философский мир драматурга опыт творческой интерпретации одного из самых загадочных и неуловимых произведений мирового репертуара. В нем режиссер сумел ухватить главное, что волновало Чехова и прошло через все его творчество – столкновение двух метафизических универсалий, определяющих судьбу человека; столкновение мечты и реальности, которое разворачивается на острой, кровавой грани жизни и театра.

Присутствие видимого или невидимого зрителя в монологах, диалогах и целых сценах – сложный психологический феномен, который делает театр из собственно эстетического явления – экзистенциальным. И Кристиан Люпа на материале чеховской «Чайки» исследует этот феномен многосторонне. Режиссер улавливает глубочайшее открытие Чехова, который сумел предощутить в своей драматургии эффект остранения, воспроизведя многофокусное воплощение и восприятие персонажей – изнутри и со стороны. В этом виделся исток сложной жанровой ориентации его пьес, неуловимой для современного Чехову театра. Кристиан Люпа, рассматривая Чехова сквозь призму художественных открытий его последователей, сквозь ту перспективу, которая открывалась искусством XX в., тонко улавливает и раскрывает в тексте «Чайки» мотивы театральной игры, экстраполируемой в жизнь. Именно поэтому фраза Сорина: «Без театра нельзя» – приобретает в контексте композиции спектакля особый символический смысл.

Ксения Стольная

В поиске вечности

Спектакль «Черный монах» в Московском театре юного зрителя Кама Гинкас поставил в 1999 г. Несмотря на то, что билетов и в 2018-м было не достать, «Черный монах» снят с репертуара. Прощаясь со спектаклем, взглядимся, как он смотрится в канун собственного 20-летия.

Актерский состав за это время отчасти изменился: Валерий Баринов сменил умершего Владимира Кашпура в роли Песоцкого, а Таню чаще играет Юлия Свежакова, а не первая исполнительница Виктория Верберг. Роли магистра философии Коврина и Черного монаха по-прежнему исполняют Сергей Маковецкий и Игорь Ясулович соответственно.

«Черный монах» написан Чеховым в 1893 г. В 1988-м на экраны вышел одноименный кинофильм Ивана Дыховичного, в 1995-м снят телеспектакль Сергея Десницкого «Сон доктора Чехова», видеозапись которого разыскать практически невозможно, и, наконец, в 1999-м Московский ТЮЗ представил премьеру в режиссуре Гинкаса. Спектакль стал первой частью чеховской трилогии, за ней последовали «Дама с собачкой» (2001) и «Скрипка Ротшильда» (2004).

По сюжету магистр философии Андрей Васильич Коврин приезжает в деревню к бывшему опекуну Егору Семенычу Песоцкому и его дочке Тане, чтобы отдохнуть и восстановить нервы. Но именно здесь в видениях Коврина к нему приходит Черный монах, ласковый и лукавый одновременно, и убеждает его в том, что он не заурядный обыватель, а гениальный избранник, вся жизнь которого – осуществление великой миссии на земле. Вскоре Коврин женится на Тане, Черный монах исчезает, но на смену радостному возбуждению приходит раздражение, героя одолевают мучительные переживания бессмысленной жизни. Коврин и Таня расстаются, он заболевает чахоткой и едет в Крым лечиться. Там он снова встречает Черного монаха и той же ночью умирает. Перед смертью Коврин внезапно и остро ощущает изобилие и красоту жизни.

Текст Чехова практически целиком включен в постановку Гинкаса. Речь рассказчика разложена на голоса: герои говорят от себя и от лица повествователя, комментируют действие как бы со стороны. Экранизация Дыховичного также бережна по отношению к первоисточнику. Но фильм и спектакль существенно отличаются друг от друга. В первом случае мы имеем дело с произведением ритмически спокойным, чтобы не сказать вялым. Оператор Вадим Юсов создает эстетически совершенную, завораживающую картину с нежной тусклой палитрой. Пейзажи подернуты дымкой, так что возникает впечатление, будто видишь все сквозь пелену. Жизнь течет мирно. Так тихо, так прекрасно... и так глухо. В спектакле – совсем другое настроение: в нем пульсирует отчаянная страстность. Герои активно двигаются, жестикулируют, говорят резко, быстро и громко. В фильме Коврин Станислава Любшина

задыхается от непобедимого сонного покоя. В спектакле мира нет во все, там всем живется беспокойно и нервно.

У Гинкаса образ Монаха явлен во плоти, а в фильме этот персонаж отсутствует. Он говорит голосом главного героя и представлен только отражением в глазах Коврина – единственных глазах, которые его видят.

Герой Любшина – печальная душа, блуждающая в круге своего одиночества. Он предельно замкнут, тем самым и спасается от бестолковой, пустяковой жизни, которая не жизнь вовсе, а так, тихое бесследное бытование. Маковецкий же играет подвижного, страстного, беспокойного человека, менее задумчивого и рефлексирующего.

В произведении Чехова большое значение имеет природа – совершенное физическое воплощение жизни. В этом отношении фильм ближе первоисточнику: у Дыховичного природа – едва ли не главное действующее лицо. Она передана натурально и поэтично одновременно. Ее красота реальна, фундаментальна и вечна. Она показана во всем своем невыносимом величии, противопоставленном человеческой брэнности. Такое контрастное сопоставление есть и в самом тексте «Черного монаха».

В спектакле природа представлена павлиньими перьями, воткнутыми в дощатый пол. Подвижные легкие перышки напоминают колосающую пшеницу или рожь. Но сценография, сочиненная Сергеем Бархиным, не однозначна и не буквальна. Ближе к концу спектакля перья смяты, выдернуты, и это метафора хрупкой красоты безвозвратно ускользающей жизни. В то же время это олицетворение иллюзий, в плену которых живут все герои истории: Таня зачарована кажущимся ей совершенным образом Коврина, сам он подчинен идее собственного величия, а Песоцкий – своему саду. Иллюзии делают их счастливей. Кроме того, Коврин напоминает павлина – по-настоящему красивую птицу, которая летать, однако, способна недолго и невысоко. В некотором смысле то же самое можно сказать о герое Маковецкого. Хотя здесь и лететь-то некуда. Спектакль играют на балконе, под потолком, низко нависающим над маленькой сценой и зрительскими рядами. Потолок выступает видимым пределом, выше которого подняться нельзя. После него и выше него – глухо. Собственно, «Черный монах» Камы Гинкаса и поставлен о трагической заключенности человека в *этой* жизни, которая – до последней минуты – кажется ему неказистой и обыкновенной. Это спектакль о смерти как главном и последнем обстоятельстве, придающем жизни значение.



«Черный монах». МТЮЗ. С. Маковецкий – Коврин. Фото Е. Люлюкина

Художник Сергей Бархин рисует образ маленького, теплого и неустойчивого мира, беззаботно угнездившегося над обрывом. Камерность сценической площадки, ласковый солнечно-соломенный цвет деревянных конструкций, подсвеченных желтым светом, создают ощущение присутствия при действии одновременно простом и сокровенном. Чеховское сочетание. Однако, по мере развития событий света становится меньше, а герои меняют белую и бежевую одежду на черную. Жизнь идет вперед – к смерти; мрачнеют герои, теряет краски окружающая их среда.

Образ Черного монаха не имеет единой традиционной трактовки. В нем есть признаки божественного и – напротив – бесовского, лукавого. В спектакле Гинкаса таков образ смерти. Герой Игоря Ясуловича кардинально отличается от литературного прототипа. С самого начала и до конца действия одет монах не по-монашески: черные штаны, странная шапочка – одновременно похожая на брейгелевскую и на банную, обнаженный мускулистый торс. Он – сила, которая не ведает пределов; сила, которая выдергивает Коврина из жизни, как павлинье перо, и тем самым дает человеку ощутить смысл, значение и красоту бытия. За его руку так жадно и испуганно держится умирающий Коврин, а Черный монах, глядя на него сверху, улыбается с жалостью и печалью в глазах. В таком контексте искать ответ на вопрос, положительный это герой или отрицательный, все равно что принимать решение добра ли к людям смерть.



«Черный монах».
МТЮЗ.
И. Ясулович –
Черный монах,
С. Маковецкий –
Коврин.
Фото Е. Люлюкина

В первый раз Игорь Ясулович появляется с высоченной жердью в руке, на которой развеивается то ли монашеская ряса, то ли какая-то черная тряпка. Он размахивает ею как флагом и производит довольно жуткое впечатление. Следующая сцена сделана на контрасте – из пугающего потустороннего существа герой Ясуловича становится почти обычным человеком и, мирно усевшись рядом, беседует с Ковриным. Когда он говорит о себе от третьего лица: «Улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво», – на его лице не возникает улыбки. «Очень рад», – Черный монах тоже произносит без радости и не улыбается на словах «приветливо улыбаясь». У монаха уставший, почти равнодушный взгляд. И словам героя Маковецкого, – «похоже, что ты прожил более тысячи лет», – веришь. В том, как он смотрит на Коврина, есть следы усталости и раздражения. А когда убеждает его в гениальности, в интонации улавливается некоторая монотонность, словно эти слова он твердит в миллионный раз.

Однако заглавный персонаж входит в спектакль (как и в рассказ Чехова) не сразу. Действие начинается с появления Коврина. Он резко и быстро вбегает на сцену, смотрит в зал, нервно ухмыляясь, и вспрыгивает на деревянную калитку. Герой раскачивается на ней, летит над темным зрительным залом. Вдруг он теряет опору, повисает на руках, с криком бросается вниз, до смерти напугав зрителей (они верят, что Маковецкий сорвался с балкона), но тут же возвращается обратно. Эта сцена задает тон роли и – в некотором смысле – всего спектакля:



«Черный монах».
МТЮЗ.
С. Маковецкий –
Коврин,
Ю. Свежакова –
Таня.
Фото
Е. Сальтевской

сочетание демонстративности поведения с подлинным накалом чувств, почти истерическая взвинченность и отчаянный поиск опоры (там, где ее нет и быть не может). Коврин постоянно беспокоен и возбужден. Даже в его веселье, улыбке, в том, как он смеется, есть что-то нездоровое и недоброе. Герой все время напряжен, мысленно устремлен за пределы этого маленького уютного пространства, мается и мечется.

Артисты преимущественно работают во фронтальной мизансцене и используют непрямой тип общения. Они часто говорят как бы в сторону: то ли зрителю, то ли какому-то невидимому слушателю. И даже когда смотрят друг другу в глаза, когда вроде бы возникает реальное взаимодействие, между ними все равно сохраняется некая дистанция. То ли это оттого, что образ рассказчика, растворенный в каждом из действующих лиц, не дает проявиться душевной близости, то ли оттого, что ее там попросту нет.

Сергей Маковецкий неизменно красуется. Пугает Песоцких громким «А!», гримасничает и ерничает, просит у зрителя закурить или поддержать папку с бумагами. Его игривость и легкое самолюбование придают глубоко драматической мрачной истории искру юмора. Поводы для смеха возникают часто, и все они рождаются не из текста, а из актерского исполнения.

Говорит Коврин так громко, словно адресует свои слова не стоящему рядом с ним Песоцкому, но пробует докричаться до кого-то далекого и безответного. Взгляд часто устремлен вверх. Дистанция между



«Черный монах».
МТЮЗ.
С. Маковецкий –
Коврин.
Фото Е. Сальтевской

ним и другими героями, за исключением Черного монаха, растет по мере развития действия, но уже в самом начале, когда Коврин только встречается с Песоцкими, он говорит с ними преувеличенно отчетливо, чеканя каждое слово, с добродушным и ленивым снисхождением, будто совершает над собой большое усилие. Между их безусловной, безосновательной любовью и его отчаянной верой в собственное величие – пропасть.

Герой Маковецкого яростно ищет внимания. «Я хочу любви!», – кричит он в начале спектакля. И получает ее сперва от всех: зрительный зал мгновенно очарован его обаянием, темпераментом, какой-то пленительной нервозностью, тем, как Коврин двигается, говорит, смотрит. Песоцкие – и Таня, и Егор Семеныч – любят его, будто перед ними и вправду необыкновенный, исключительный человек. Наблюдают за ним как за диковинной птицей. Но постепенно влюбленность проходит. И зрительская симпатия к Коврину сменяется жалостью к несчастным Песоцким.

Егор Семеныч в исполнении Валерия Барина – самый «земной» герой истории. Большой, добрый, хлопотливый хозяин. Опекун для всех и для всего, что его окружает. Песоцкий часто оказывается как бы на краю действия, и даже в своих сценах он не многоречив. Но Барин создает трогательный, пронзительный образ человека, который силен и полноценен в своем деле, то есть во всем, что касается его сада, а перед лицом реальной жизни с ее непредсказуемыми, сложными красками,

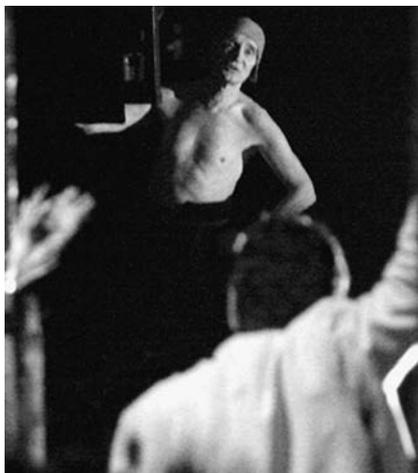


«Черный монах». МТЮЗ.
Ю. Свежакова – Таня.
Фото Е. Люлюкина

в столкновении с чужой душой и странными чувствами, оказывается беспомощным, растерянным, жалким. Герой Баринова, в отличие от других персонажей, не старается обратить на себя внимание публики и как будто не знает, что она вообще есть. В некотором смысле он сам почти ее часть: недаром в начале спектакля Песоцкий появляется из середины зрительного зала, оттуда же наблюдает за беседой Тани и Коврина в саду, и гневный монолог Маковецкого «Зачем вы меня лечили?» он потрясенно слушает, стоя в темном проходе между рядами.

Песоцкий внимательно и жадно всматривается в Коврина – такого яркого, легкого и чуть надменного. Он сосредоточен на происходящем, которого не понимает, хотя силится понять. На лице его как правило написано недоумение. Слово «философия» в разговоре с будущим зятем Егор Семеныч произносит так, словно пробует его на вкус. Оно для него чудное, удивительное, непривычное, как и сам Коврин. Безумие зятя и несчастье дочери причиняют Песоцкому боль, но он не судит, не обвиняет, только ужасается, робеет и как будто дрожит душой. Совершенно непонятно, как эту вибрацию – вне движений и слов – удается передать артисту.

Таня, в отличие от него, «знает» о существовании публики, от этого горячая эмоциональная игра Юлии Свежаковой содержит в себе долю условности. В ее образе много красок, но доминирующая – обида. Практически все свои реплики она произносит с укором – то отцу, то Коврину, то всему мирозданию. Последнее особенно сильно проявляется



«Черный монах». МТЮЗ.
И. Ясулович – Черный монах
С. Маковецкий – Коврин.
Фото Е. Люлюкина

в финальном монологе, в котором Таня, растерзанная, одинокая, потеврявшая все, что у нее было, зачитывает свое письмо бывшему мужу. Она сидит на чемоданах, одетая в черное, и, подняв глаза вверх, истошно кричит о своей ненависти и боли. Этот монолог – громкий долгий стон по пропавшей жизни. Слова, адресованные Коврину, она произносит, сидя спиной к нему и лицом к залу. Снова фронтальная мизансцена, не-прямое общение и какая-то доля условности (Таня не просто страдает, она *демонстрирует* страдание), но слезы по щекам текут настоящие, и легко веришь и сочувствуешь ее шумной отчаянной боли.

Время от времени артисты в этом спектакле используют особую манеру речи: делают ударение почти на каждом слове, интонационно ставят точки в середине фразы. Чаще других так объясняется Таня. Большую часть своих реплик она произносит, подчеркнуто разделяя слова. В коротких паузах между ними чувствуется напряженность. Она словно хочет сказать что-то еще – большее, чем вложенные автором в ее уста слова. Быть может поэтому в ее интонациях слышны нотки обиды. Когда приезжает Коврин, Таня смотрит на него с восторгом, любопытством и надеждой. Ее пластика сочетает в себе детскую угловатость и зарождающуюся чувственность. А реплики ей достаются сухие, формальные. Вот она и проговаривает их будто по обязанности: «Да, пять лет прошло, – сказала Таня». Разве есть в этом тексте ее волнение, трепет, радость? Зато слова «хочется» и «хочу» она произносит искренне, со страстью и мучительным томлением.

Спектакль щедро приправлен эффектами. Вниз с балкона прыгает не только Коврин. Этот трюк повторяет и Черный монах. Но – в отличие от Коврина – не возвращается на балкон, а появляется вдалеке, внизу, на большой сцене театра, выхваченный из темноты лучом света. Одно из таких его появлений сопровождает ария *Bella figlia dell'amore* из «Риголетто». В музыке Верди есть то масштабное и вечное, о чем грезит Коврин. Эти мгновения особенно впечатляющи. Под ту же арию, в почти полной темноте герой Маковецкого размахивает полами белого пиджака над «полем» павлиньих перьев, и они дрожат. Выглядит это одновременно прекрасно и зловеще.

Жуткая по силе воздействия мизансцена выстраивается во второй половине спектакля: Коврин, Песоцкий и Таня сидят в беседке, а над ними вверх ногами висит как летучая мышь Черный монах. Эта сцена воплощает характерное для Чехова соединение сакрального и предельно обыкновенного. Возможно, помимо этого, она символизирует перевертыш смыслов (все не то, чем кажется), а, может быть, и то, что вечность человеку доступна только в таком, искаженном виде.

Ближе к концу действия на сцену выходят рабочие и заколачивают беседку. В финале из нее появляется Черный монах, прорвавшийся через доски. Еще одна метафора ограниченности возможностей человека и символ того, что взломать границы жизни, преодолеть их может только смерть.

Спектакль шел много лет и нисколько не устарел, не утратил нерва вплоть до своего последнего представления. «Черный монах» Камы Гинкаса – размышление о жизни и смерти, размышление такой высоты, которая не подвластна времени.

Ирина Бойкова

«Юность пушкинского театра в России...»

**В Пушкинском заповеднике прошел
фестиваль молодежных театров
«Михайловское-2018».**

Летний молодежный фестиваль, посвященный дню рождения А.С. Пушкина, учрежден по инициативе музея-заповедника «Михайловское» в 2015 г. С 2017-го к организации фестиваля подключился Государственный Пушкинский театральный центр Санкт-Петербурга, выбранный для этой роли не случайно. Больше четверти века Центр под руководством народного артиста РФ В.Э. Рецептера занимается созданием «театрального собрания сочинений Пушкина», сегодня в репертуаре 11 спектаклей по произведениям поэта. С 1994 по 2013 гг. под руководством Рецептера проходил зимний Всероссийский Пушкинский фестиваль во Пскове, где не только показывали спектакли, но и разворачивались дискуссии театроведов, филологов, режиссеров о проблемах сценического прочтения текстов Пушкина. С 2014 г. новые организаторы расширяют его программу. Но в том же году возникло поручение Президента об организации постоянно действующего театрального проекта в Михайловском, и с этого времени «Пушкинская школа» ежегодно выезжает в заповедник с большими гастрольями. Летний молодежный фестиваль намерен продолжить программное направление Всероссийского Пушкинского фестиваля, каким он был в упомянутое двадцатилетие. Организаторы понимают сложность задачи. Дело не только в том, что прервалась на три года традиция фестиваля, посвященного именно Пушкину. Дело еще и в традиции самого театра Пушкина, едва начавшейся в ХХ в. «Юность пушкинского театра в России...»¹, – сказано Валентином Курбатовым не о сегодняшнем молодежном форуме, а о славном двадцатилетии псковского фестиваля [посвященные ему два увесистых тома «Играем Пушкина» (2001, 2014) могут дать немало пищи для размышлений на эту тему]. Хотя к молодежному применимо во всех смыслах.

Прошлогодний фестиваль готовился Пушкинским центром в короткие сроки, сумели собрать в основном студенческие спектакли петербургских и московских театральных вузов. В нынешнем году смотр укрепил профессиональный статус, расширил географию: кроме Петербурга – Пермь, Тюмень, Магнитогорск. Собственно пушкинскую программу собрать оказалось непросто. Она была представлена двумя спектаклями на большой сцене: «Барышня-крестьянка» «Пушкинской школы» и «Пушкин, Моцарт и Сальери» Тюменского Большого драматического театра; видеопозаком «Капитанской дочки» Магнитогорского театра «Буратино» на малой сцене и литературной композицией по стихам Пушкина на открытой площадке в Михайловском в исполнении студентов Рецептера.



В.Э. Рецептер

Открыла фестиваль «Барышня-крестьянка» выпускного курса Владимира Рецептера в РГИСИ (спектакль вошел в репертуар, премьеру сыграли в марте). В мире пушкинских героев студенты Рецептера, который сам руководил постановкой, и режиссер Екатерина Ханжарова чувствовали себя как дома. Историю любви, выросшей из невинного обмана, сочиняли на сцене два автора, Пушкин (Артем Виткалов) и Белкин (Николай Крюков). Текст повести щедро пересыпан пушкинскими же стихами, они возникали как авторская рефлексия по поводу только что сочиненного: рефлексировал, волнуясь, Пушкин; Белкин был задумчив и элегичен, их близость и разность обыгрывалась умно и легко.

Легким и точным попаданием в «зерно» роли были сыграны и все остальные герои. Прекраснодушный англоман Муромский и упрямый консерватор Берестов (Станислав Бондарев и Михаил Кудрин). Девушка Муромских Настя с ее усердными скрипичными экзерсисами для барина (Анна Клементьева виртуозно «пилила» смычком мимо нот) и веселыми выдумками в союзе с госпожой. Мисс Жаксон с ее слезными восклицаниями «Barbarian!» в ответ на неловкие ухаживания Муромского: Наталия Байбикова, единственная в этом ансамбле из старшего поколения «Пушкинской школы» (а им едва за 35), демонстрировала младшим актерский класс. Наконец, сами влюбленные Лиза-Акулина и Алексей в исполнении Екатерины Вишневской и Владислава Лаппо – настоящие благородные герой и героиня: она – красавица и своенравная

выдумщица, он с байроническим профилем и пылким сердцем; было кем увлечься и женской, и мужской половине зала. Уездных барышень, дворовых девок и мужиков – как, оказывается, многонаселен пушкинский текст! – озорно играли Анна Миронова, Анна Клементьева, Анна Дулова, Иван Шарый, Михаил Фадеев, Семен Вашулевский. Акварель беглых этюдных зарисовок, россыпь псковского цокающего говора (никакой этнографии, все чисто, звонко, удовольствие для слуха, спасибо педагогу по сценической речи Владимиру Кустову) не утяжеляли текст, напротив, красили его здоровым румянцем. Добавьте еще обаяние молодости – вот вам и портрет «Барышни-крестьянки», которая дала вдохновенный старт фестивалю.

На другой день была лития на могиле Пушкина в Святогорском монастыре, и когда те же актеры несли охапки цветов к надгробию, а Иван Шарый читал «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», подумалось, есть, конечно, что-то глубоко пушкинское в самой последовательности этих событий: сыгранный накануне спектакль по одному из самых его безмятежно-счастливых текстов и заупокойная молитва на его могиле. «И пусть у гробового входа/ Младая будет жизнь играть...» прозвучало как благословение молодым актерам.

Тюменский «Пушкин, Моцарт и Сальери» порадовал меньше, хотя вдохновенной энергии тоже не лишен. Авторы (идея принадлежит актеру Николаю Аузину, осуществить ее пригласили молодого петербургского режиссера Романа Габриа) задались вопросом не новым: зачем Пушкин без всяких доказательств вины Сальери (он, как мы знаем, был позднее оправдан судом) вывел его убийцей Моцарта? Ответ нашли небанальный, известный пушкинский комментарий – «Завистник, который мог освистать “Дон-Жуана”, мог отравить его творца» – на сцене не прозвучал, зато цитировались строчки импровизатора из «Египетских ночей»: «Затем, что ветру и орлу/ И сердцу девы нет закона». Эту мысль и развивал спектакль, вот только «нет закона» режиссер понял слишком буквально, и в его сценической композиции царил произвол.

Габриа поставил историю о гении и завистнике на все времена, на нее работали приметы разных эпох в костюмах и антураже (оформил спектакль сам режиссер) и образы героев. Наиболее убедителен был Сальери: чопорные манеры исторического персонажа и развязность современного чиновника от культуры в ироничном, мастерском исполнении Сергея Скобелева сочетались без натяжек. Труднее пришлось Николаю Аузину и Александру Кудрину в ролях Пушкина и Моцарта.

Неподзаконной у обоих гениев в спектакле была главным образом вольность поведения в быту. Пушкин Аузина в пышных бакенбардах и свободного покроя рубахе непринужденно разгуливал по сцене и зрительному залу, целовал в макушку школьника в первом ряду; вольготно раскинувшись на лежанке, роскошным баритоном декламировал пушкинские стихи. Раскрепощенность его была заразительна, но пушкинская свобода здесь ни при чем. Вспомним высказывание Бродского о Пушкине: «он сдержан»². (Если же речь не о Пушкине только, а о гении «сквозь все времена», стоит посмотреть записи выступлений Олега Каравайчука: он музицировал и лежа, и с наволочкой на голове, но был при этом невероятно собран, сосредоточен.) Поведение Моцарта в спектакле порой вызывало оторопь. Герой Александра Кудрина поминутно оглядывался, кого-то отпугивал: «Уйди отсюда!» (прыгали тени на стене – бесы, барабашки? мысль о черном человеке казалась тут излишней), хватал со стола блюдо с раками (из которого только что ел Сальери), отвернувшись, жадно чавкал. Голоден настолько, чтобы есть из чужой тарелки, или таким варварским способом пытался пошутить («...а мне хотелось тебя нежданной шуткой угостить») – непонятно, да и неважно, одно другого стоит.

Если б не вся эта режиссерская отсебятина, Кудрин, не сомневаюсь, мог бы сыграть пушкинского Моцарта: лирический и драматический нерв в роли присутствовал, детски непосредственный, этот Моцарт не казался инфантильным, его пластическая свобода в иные моменты в самом деле была подчинена какой-то внутренней музыке. Когда, усевшись за стол, он забавно ставил ступни в красных кедах одну на другую, кеды эти на миг показались старинными башмаками... Все же приглашения на фестиваль этот спектакль заслуживал, стремление его создателей понять мысль Пушкина было подлинным, интересно были подобраны отрывки из пушкинских писем, и пропетые под гитару строчки Окуджавы «А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем...» звучали с не имитируемой искренностью (маленький коллектив в процессе репетиций дважды выезжал из Тюмени в Михайловское, так велико было желание напитаться пушкинской атмосферой).

Видеозапись «Капитанской дочки» магнитогорского театра «Буратино» нельзя, конечно, обсуждать в одном ряду со спектаклями, показанными «вживую», но написать об интересной постановке Сергея Ягодкина справедливо. Соединение кукол и живых актеров давно стало расхожим приемом, и в последние годы немного приходилось видеть



В. Лаппо – Алексей, А. Виткалов – Пушкин, Е. Вишневская – Лиза, Н. Крюков – Белкин. Сцена из спектакля «Барышня-крестьянка». Театр «Пушкинская школа»

спектаклей, в которых он оправдан. В спектакле Ягодкина монтаж разных планов игры рождал не поверхностные смыслы. Анализировать актерское мастерство в разных техниках исполнения по видеозаписи не стану, отмечу сильные работы Дмитрия Никифорова и Людмилы Кривенко в ролях капитана Миронова и его жены (в отличие от молодых, старики – герои уже сформировавшиеся – действовали только в одной, кукольной ипостаси). Оба они, как и у Пушкина, просты, бесхитростны и бесстрашны, их жизневоззрение и сама смерть многое определяли в этой истории.

Молодые же герои, Петр Гринев (Кирилл Боровинский) и Маша Миронова (Александра Ягодкина), проходя через спектакль, буквально «вырастали» в испытаниях: сначала это были небольшие тростевые куклы; потом влюбленный Гринев появился куклой покрупнее. Сочиня стихи для возлюбленной, удивленно разглядывал свои руки – руки живого актера; а после сцены гибели капитана Миронова оба юных героя действовали уже только в живом плане. От начала до конца спектакля в живом плане выступал Пугачев в колоритном исполнении Сергея Меледина. В красной рубахе, с лубочной черной бородой и усами, он напоминал одновременно и исторический персонаж, и сказочного великана. Присев на корточки, смотрел, как запряженная в санки кукольная лошадка в яблоках везет двух крохотных ездовых, Петрушу Гринева и

Савельича (Александр Анкудинов), в Белогорскую крепость. Уже в этом эпизоде начала спектакля возникала мысль о хрупкости дворянской культуры: в XVIII веке она устояла, подавив бунт «бесмысленный и беспощадный», но через два века уже не устоит, и режиссер смотрит на события пушкинской повести сквозь поздний страшный опыт.

В его спектакле великан-Пугачев, примеривший дворянский заячий тулупчик вместо рукавицы, со всей своей богатырской силушкой, как неразумное дитя, играл в куклы – правил и забавлялся, сам себе дивясь, судьбами людей. Одной из самых сильных в спектакле стала сцена расправы в Белогорской крепости: Пугачев-кукловод дергал веревки колоколов, они плясали-звонили под его руками, и вот вместо колокольных языков один за другим были повешены куклы капитана Миронова, Василисы Егоровны и других защитников крепости, каждая оборванная жизнь как замолчавший колокол – и колокольный звон на фонограмме как знак общей беды (звучание сцены усиливала музыкальная партитура Артура Бат-Очира). Драматическая глубина этой сцены отозвалась в финале, когда, натешившись «игрой в колокола», Пугачев вышел на казнь: актеры в красных по локоть перчатках выстроились во фронтальную мизансцену спиной к залу, лицом к плахе-помосту, вскинули руки – оказалось, это перчаточные куклы, охрана и народ собрались на площади и судачат, вертят маленькими головками, красные рубашки рифмуются с той же красной рубахой Пугачева (и опять он рядом со всеми великан, только Гринев и Маша в этой толпе сравнялись с ним по росту), а когда Пугачев исчез в темном провале сцены, снятые актерами перчатки остались зловеще-кровавыми пятнами на помосте...

В живом плане царицей-волшебницей, сыгравшей, как и Пугачев, важную роль в жизни молодых героев, выступила императрица Екатерина Великая (Татьяна Акулова): сначала, как фея в «Золушке», вышла к Маше старушкой-фрейлиной в плаще и чепце, потом лицо ее появилось в овале сказочно-лубочного царского портрета-тантамарески: Екатерина объявила о помиловании Гринева. Так через весь спектакль – в куклах и костюмах, выполненных художником Любовью Петровой в простодушно-лубочном стиле, в способе игры актеров и режиссуре – прошло соединение забавного и страшного, сказки и реальности.

Это и близко Пушкину, и не вполне. Сюжетные архетипы русской сказки, конечно, узнаются в повести, но Пушкиным они глубоко переработаны, преобразены в реалистическом ключе, сюжет движется

постоянными счастливыми случайностями и чудесными совпадениями, однако это чудесное – не сказочного свойства, и потому не вызывает сомнений рядом с ужасными реалиями пугачевского восстания. Об этом пушкинском парадоксе исследователи по-настоящему задумались только в XX в., истолкования различны, кто-то до сих пор склонен считать повесть социальной утопией³, но убедительнее представляется взгляд с точки зрения христианского реализма⁴. «В животе и смерти Бог волен», – эта фраза Василисы Егоровны многое объясняет в поведении пушкинских героев, которые поступают во всем по любви и по долгу, полагаясь на Божью волю и совершая в непростых ситуациях, по сути, творческий выбор, потому так беспрепятственно и чудесно действует в их судьбах Промысел Божий.

Сергей Ягодкин в реальность чуда не слишком верит, не случайная сцена допроса Гринева решена в прямолинейно-концептуальном ключе: вращались, слепя глаза, прожектора, напоминая лампы сталинских застенков, а после допроса на белом табурете оставались кровавые пятна, их смывала появившаяся на сцене сказочной феей Екатерина (сцена эта единственная в спектакле выпадала из его стилистики и не показалась убедительной). Но в целом спектакль глубоко трактовал и архетипы русской культуры, и собственно пушкинские смыслы, открывал их сегодняшнее звучание, в главном оставаясь верным духу повести, и это ценно.

Сильнее пушкинской на фестивале оказалась гоголевская программа. Три спектакля: «Мертвые души» Пермского ТЮЗа, «Невский проспект» театра «Пушкинская школа» и «В одном департаменте» Санкт-Петербургского академического драматического театра им. В.Ф. Комиссаржевской показали разное лицо классика, который, конечно, более других мог претендовать на место в афише фестиваля – влияние Пушкина на писательскую судьбу и сюжеты Гоголя общеизвестно.

На прошлогоднем форуме этой теме посвятил свою встречу со зрителями Владимир Рецпер, попытавшийся в «Ревизоре» обнаружить пушкинское начало (премьеру комедии, поставленной Рецпером «по мысли и сюжету Пушкина», незадолго до этого сыграли в «Пушкинской школе»). На нынешнем фестивале филолог Светлана Мартынова выступила с лекцией «Фантастическое – чудесное в русской классике», где речь шла и о чудесных финалах у Пушкина и, главным образом, о фантастическом у Гоголя. (Возникла, кстати, дискуссия вокруг самих понятий:

сошлись на том, что любое событие может быть фантастическим для одних и чудесным для других, верящих в саму реальность чуда – что не отменяет, конечно, существования фантастики как таковой.)

Фантастическое реальное зритель увидел в «Мертвых душах» Пермского ТЮЗа, поставленных Владимиром Гурфинкелем по мотивам гоголевской поэмы (автор инсценировки Илья Губин). Подзаголовок спектакля «Дело о русской жизни» и сама программка с «протоколами допросов» Виссариона Белинского, Александра Блока, Даниила Хармса, Андрея Белого и других (тут были интереснейшие высказывания деятелей русской культуры о Гоголе, сути его творчества) интриговали, будили мысль, вызывая интерес зрителя еще до начала спектакля. «Гоголь предполагал написать второй и третий тома “Мертвых душ”. Первый том написан, второй – сожжен. Про третий мы знаем только то, что Чичиков в Сибири, кается за свои поступки на далеких рудниках. Мы решили: раз есть Сибирь, значит, был и суд, материалами которого и стал первый том», – так объяснил свой замысел режиссер.

Некоторые натяжки сценической композиции с лихвой окупались постановочным решением и игрой актеров. Спектакль связывали в целое монологи Чичикова, который оказался здесь человеком с умом и талантом – сильная актерская работа Александра Смирнова. Актер блестяще отыгрывал все комические положения, в какие попадал Чичиков-авантюрист, но доминантой роли стала запоздалая лирико-драматическая рефлексия героя.

Фоном для его монологов служили завораживающие монохромные видеопроекции в световой партитуре Евгения Ганзбурга (за видеоарт отвечала Наталья Наумова), поистине дали неоглядные, но не те, что могли открыться путешественнику позапрошлого века, а необъятные пространства века нынешнего, какие видны сегодня из окон стремительно летящего поезда.

Кроме Смирнова, отмечу Александра Красикова – Плюшкина и Романа Кондратьева – Коробочку, причем мужское исполнение женской роли, в последние годы слишком частое, здесь было оправданным, потому что Кондратьев, как и все остальные актеры, воплотившие на сцене гоголевских помещиков, играл не характер, а некую аномалию человеческой сущности и поведения во всем разнообразии жанрового спектра.

Параллельно развивалось действие на экране, где тени людей в белом исподнем находились в состоянии броуновского движения,



Сцена из спектакля «Мертвые души».
Пермский Театр юного зрителя

блуждания, и тоскливая музыкальная тема композитора Виталия Истомина наводила на мысль о мытарствах на том свете. Ей вторили сценографические метафоры Ирэны Ярутис: на сцене и на экране люди обреченно таскали за собой табуреты, громоздили их один на другой, и в этих сооружениях читались и свалка ненужных вещей, и тюремная решетка. Панорама русской жизни (представить такую панораму – пушкинская идея, подхваченная Гоголем) вырастала, казалось, в панораму жизни на планете Земля, а весь спектакль – в сценическую поэму о смыслах человеческого бытия вообще, и только бесконечная перспектива могильных крестов и заросли борщевика в человеческий рост, на фоне которых произносил свои монологи Чичиков, свидетельствовали о реалиях именно русской жизни минувшего и наступившего века. Финальный монолог героя, смонтированный из текстов поэмы и «Завещания» Гоголя, подводил итог: «Все может стать с человеком... Прошу всех в России помолиться обо мне». За то, что этот невероятной силы текст прозвучал со сцены глубоко и по-настоящему «присвоенным», – особая благодарность актеру и режиссеру.

Если пермский спектакль представил историю по мотивам литературного первоисточника, то в двух других постановках гоголевской прозы режиссеры ставили задачей воплотить собственно авторский мир. Оба спектакля перенесли зрителя в гоголевский Петербург.

Своему «Невскому проспекту» Владимир Рецептер предпослал пушкинский благосклонный отзыв на повесть Гоголя, так что напутствие молодому автору: «С Богом!» прозвучало и в адрес молодых актеров, играющих спектакль. Режиссер разложил авторский текст на два голоса (Михаил Кудрин, Сергей Хайменов), а истории двух главных героев, которые у Гоголя следуют одна за другой, смонтировал перекрестно на протяжении всего действия, что придало ему динамики. Режиссерское прочтение оказалось неожиданным: истории художника Пискарева и поручика Пирогова рифмовались в спектакле, оба героя предстали здесь искренне влюбленными, оба столкнулись с грубой реальностью и, пусть по-разному, но жестоко претерпели от нее.

Такое решение, признаюсь, не вполне убедило, ведь у Гоголя две эти истории, причудливо рифмуясь, расходятся противоположно: Пискарев за свою мечту расплатился жизнью, а Пирогов, отделившись поркой, в тот же вечер «блеснул в мазурке», то есть «секуция» эта довольно быстро слетела с него как с гуся вода. Все же отказать спектаклю в художественной логике было бы несправедливо. И актеры выполняли режиссерские задачи убедительно и интересно. Артем Виткалов сыграл историю чистой души, слишком оторванной от земного мира. Финал ее, когда самоубийца Пискарев отрешенно застывал у стены, как в гробу, скрестив на груди руки, запомнился скорбной тишиной, подлинно высоким звучанием. Но и Семен Вашулевский отыскал в своем незадачливом, хоть и бравом Пирогове, помимо комического обаяния, наивную чистую ноту.

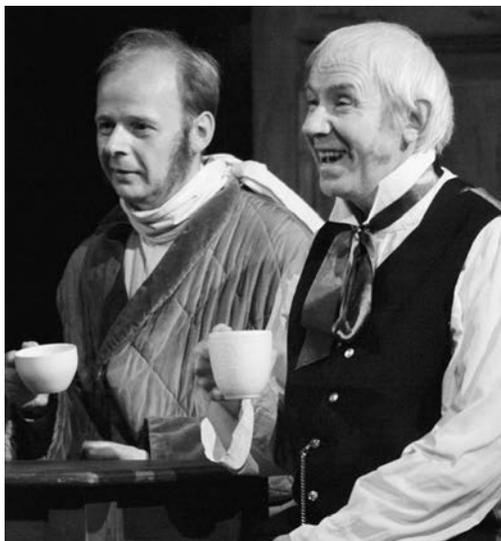
Вот одно из главных достоинств актерской школы Рецептера, наследующего товстоноговской школе – мастерство выделки характера. Выразительным и точным рисунком роли запомнились и таинственная незнакомка, поманившая Пискарева неземной красотой и жестоко развенчавшая этот свой образ требовательным криком и пластикой сломанной куклы (Екатерина Вишневская), и глупенькая белокурая немка (Анна Миронова), обманувшая ожидания Пирогова, и трио немцев-ремесленников (Станислав Бондарев, Иван Шарый, Владислав Лаппо), с хамовато-развязным пением «Ах, мой милый Августин» подвергших «секуции» бедного поручика. И оба персонажа «от автора», особенно один, в исполнении Сергея Хайменова, способный изгибом поднятой брови, и безмятежным, и лукавым, обозначить поворот в развитии действия, и в грустной иронии не потерять манкую поэзию увлекательно сочиненного сюжета.



А. Виткалов – Пискарев,
С. Вашулевский – Пирогов,
В. Лаппо - Кунц.
Сцена из спектакля «Невский проспект».
Театр «Пушкинская школа»

Вспомнилось, как А.Р. Кугель когда-то разглядел в ролях резонера Василия Качалова «круглую линию мудрой гармонии»⁵. Сравнения тут некорректны и неуместны, но в резонансе школы Рецепттера (его актерское амплуа ведь именно таково) мудрая гармония тоже присутствует, и все ощутимее в последних спектаклях, она родилась после долгого погружения в тексты Пушкина, и по природе своей пушкинская, вот и в «Невском проспекте» причудливая расколотость гоголевского мира Рецепттеру явно не близка, поэтическое схвачено им не в сюжете, а в самом литературном строе и слого текста.

«Невский проспект» до поездки на фестиваль успели сыграть на родной сцене единственный раз, и конечно, немало было волнений о том, как пройдет этот спектакль в Пушкинских горах. С другой стороны, кому же еще делиться опытом работы с русской классикой, как не театру Рецепттера, для которого постановки классики – программное направление. Так «Пушкинская школа», вовсе не предполагавшая доминировать на фестивале, все же стала лидером, и выпускники Рецепттера это испытание выдержали с честью: два спектакля продемонстрировали не только разные подходы к классическому тексту, но и в целом – качество школы. То же можно сказать и о чтении пушкинских стихов на открытой площадке в Михайловском (литературную композицию готовил со студентами Владимир Кустов).



Ю. Ершов – Поприщин,
Г. Корольчук – Башмачкин.
Сцена из спектакля
«В одном департаменте...».
Санкт-Петербургский
академический
драматический театр
им. Комиссаржевской

Завершал программу смотра спектакль Санкт-Петербургского театра им. Комиссаржевской «В одном департаменте» по повестям «Шинель» и «Записки сумасшедшего» (сценическая редакция Игоря Минаева). Он явил Гоголя в игровой стихии вахтанговской традиции. Режиссер Юрий Стромов окончил Театральное училище им. Щукина училище в 1980 г., затем трудился в далекой от театра сфере, однако после долгого перерыва обнаружил неутраченный профессионализм. И хотя некоторые режиссерские приемы пришли из театра прошлых десятилетий, в целом хрестоматийно чистый язык спектакля был очень живым. Например, по сцене ходил не просто Автор или Лицо от автора, а персонаж Николай Васильевич Гоголь в соответствующем, несколько неудобном парике, но «великий русский писатель» (как не забыли указать в программке) в исполнении Александра Анисимова проявлял такую не сегодняшнюю деликатность по отношению к своим героям, что облик его казался вполне уместным. Отмечу тонкое мастерство режиссерского монтажа, бережно, почти без «швов» соединившего в одну сценическую ткань два по-разному написанных прозаических произведения («Записки сумасшедшего» – дневник героя, «Шинель» – собственно авторский текст).

Акакий Акакиевич Башмачкин (Георгий Корольчук) и Аксентий Иванович Поприщин (Юрий Ершов) оказались в одном пространстве,

чуть ли не пересекаясь за одним столом, аккомпанировали друг другу в общем хоре чиновников, хотя вряд ли друг друга видели и слышали. А вокруг них стремительно появлялись и исчезали даже едва упомянутые автором повестей лица. Трое из шести актеров, занятых в спектакле, творили настоящие чудеса мгновенных перевоплощений, получая удовольствие от этого пиршества театральной игры с ее нескрываемой условностью. (Тут нужно упомянуть художника Георгия Пашина, обеспечившего эту условность простым и бесхитростным решением пространства и костюмов, а также выразить восхищение гримерам и костюмерам – их за кулисами было, по слухам, раз в пять больше, чем актеров на сцене.) В виртуозном исполнении Ольги Ариковой возникли перед нами «Мавра и все прочие женщины», Константин Демидов воплотил портного Петровича «и всех других мужчин», Егор Бакулин – «Значительное Лицо и остальные менее значительные лица».

Мир этих сценических персонажей поминутно дразнил какой-нибудь гиперболой, будь то очки в пол-лица у Мавры, огромные валенки у лакея, распушенные усы Значительного лица или траектория движения похмельного Петровича с утюгом, подобная самолету в пике. Вся эта простодушная эксцентрика обнаруживала детскую оптику восприятия мира обоими титулярными советниками, но оптику все же искривленную, потому что «жизни мышья беготня...» (так одна из зрительниц пушкинским словом точно определила происходящее на сцене) заслоняла от обоих героев какие-то другие, главные смыслы их бытия. Оба были сыграны двумя прекрасными актерами узнаваемо гоголевскими, в полноте смыслов, которые молодому зрителю, возможно, открывались впервые.

Нисколько не оправдывая мир, оказавшийся к обоим героям слишком неблагоприятным, внимательно и сочувственно следуя за всеми перипетиями их житейских обстоятельств, режиссер и актеры смотрели на обоих героев как на двух не выросших детей, открывая и беду, и вину обоим. Сидя на этом спектакле, думалось, что классические тексты вовсе не нуждаются в постоянном обновлении, «вздергивании» сегодняшним прочтением – не растерять бы объем уже открытого, а живое преломление этого объема здесь и сейчас, в игре *этих* талантливых актеров будет новым всегда.

Это, впрочем, довольно старый спор. О том же вели диалог еще на прошлогоднем фестивале Владимир Рецепттер и пушкиноведа, филолог Валентин Курбатов. «Пушкин не присваивается, но осваивается», –



Стихи на открытой сцене в Михайловском.
Театр «Пушкинская школа»

размышлял Рецептер. «Присваивается, присваивается! – парировал Курбатов. – Не только Марина Ивановна Цветаева имела основание написать “Мой Пушкин”, у каждого из нас свой Пушкин!». Оба они правы, ибо «присвоить» Пушкина может, наверное, только сделавший усилие его освоить. Валентин Курбатов и в этом году с готовностью откликнулся на приглашение фестиваля, встречи с ним и с директором музея-заповедника Георгием Василевичем стали украшением творческой программы. Живые диалоги, спонтанно возникавшие в ходе этих встреч, воскрешали атмосферу лабораторий псковского Пушкинского фестиваля. Хочется верить, что на летнем фестивале в Михайловском такая атмосфера возродится силами молодых. Для этого нужно, чтобы здесь не только показывали спектакли, но общались, обменивались идеями и опытом молодые режиссеры, актеры, театроведы, критики, филологи. Михайловское для Пушкина – родина предков и место последнего упокоения. «Любовь к отеческим гробам» явлена здесь самим поэтом и завещана потомкам, вместе с благословением вступающим в жизнь. Проводить в Михайловском фестиваль молодежных театров – счастливая и вполне перспективная идея, надеюсь, «гений места» будет ей всячески благоволить.

- ¹ Курбатов В.Я. Двадцатый Пушкинский // Культура. 01.02.2013 <http://portal-kultura.ru/articles/obshchiy-plan/2701-dvadsatyy-pushkinskiy/?CODE=2701-dvadsatyy-pushkinskiy&print=Y>
- ² См.: Волков С.М. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 44.
- ³ См., например: Муравьева О.С. Капитанская дочка // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е – К. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 445–463.
- ⁴ «В творчестве Пушкина множество чудесных совпадений и чудесных развязок (вспомним хотя бы “Повести Белкина”, “Капитанскую дочку”). Но как относиться к подобным сюжетным построениям? Как к наследию авантюрной традиции? Как к новеллистическим особенностям? Как к издержкам романтических представлений о мире? Как к проявлениям “фантастического”? Как к отзвуку гротеска в литературе? Однако совершенно иное научное объяснение вытекает из признания исследователем реальности чуда. Если чудо – как свобода Бога – вполне реальный факт, высшая непреложность которого вполне доказана Воскресением Христа, то многие события, кажущиеся на поверхностный взгляд неправдоподобными, либо фантастическими в художественном мире Пушкина и Гоголя, могут быть охарактеризованы как проявления христианского реализма». (Есаулов И.А. Фантастическое – чудесное – реальное в поэтике и прозаической реальности литературоведения: постановка проблемы // Проблемы исторической поэтики. Вып. 4: Поэтика фантастического. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2016. С. 61.)
- ⁵ Кугель А.Р. Театральные портреты. Л.–М.: Искусство, 1967. С. 238.

*Все фото предоставлены пресс-службой
Пушкинского Заповедника*

Лариса Кучанская

Dance Macabre, или Жизнь после смерти в саду

**Спектакль «Сад» по пьесе А.П. Чехова
«Вишневый сад» Театра кукол Республики
Карелия (Петрозаводск) получил главный
приз театрального фестиваля «Лифт.
Карелия. Молодой театр» (2018).**

«Вишневый сад» относится к тем произведениям, которые выдерживают самые неожиданные и – на первый взгляд – противоречащие замыслу автора трактовки. Режиссер Александр Янушкевич так «бережно» отнесся к чеховскому тексту, что ввел в действие всех внесценических персонажей: мать Раневской, ее любовника, купца Дериганова и несостоявшегося спонсора проекта по выкупу сада – ярославскую бабушку. Этот расширенный балаган происходит не на фоне пенящихся бело-розовыми цветами вишневых деревьев. Вовсе нет.

На сцене орудуют фантомы. Янушкевич отбирает у актеров одно из главных выразительных средств – лица. Вместо них – маски. Весьма необычные, соединенные с париками, они надеваются на головы актеров как лыжные подшлемники-балаклавы. Сделаны из мягкого, тянущегося трикотажа с отверстиями для глаз и рта. Остальные черты нарисованы. Маски не скрывают истину, напротив, они обнажают суть. Выражение настоящего лица способно ввести в заблуждение. Маска становится главной характеристикой персонажа. Раневская – маска распутства, Гаев – слабоумия, Лопухин – власти, Аня – наивности, Варя – фарисейства, Яша – пошлости, Дуняша – невежества, Епиходов – нелепости, Трофимов – прожектерства, Симеонов-Пищик – пустой болтовни, Фирс – юродства.

Особый случай – Шарлотта Ивановна. Шутиха. Человек без роду и племени. Имеет несколько масок. В сцене рассказа об умерших родителях, потерянном детстве и утрате самоидентификации актриса снимает лицо женщины, под которым оказывается рожа страшного клоуна. Затем стягивает маску клоуна и под ней оказывается мужская личина. Даже пол этого существа неопределенен. Самый загадочный персонаж у Чехова таинствен и в спектакле. Ее фокусы, чревоуещание, кунштюки – наваждение и морок. Отсутствие определенности облика и внутренней структуры («У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. <...> А откуда я и кто я – не знаю... <...> Ничего не знаю») размывает границы личности.

Режиссер берет на себя роль Вергилия, проводящего зрителя по кругам Ада, где томятся души героев. История перенесена в Бездну. На эту мысль наводит и жутковатый облик актеров, застывших в масках-ипостасях; и световая палитра, где тени персонажей конкурируют по выразительности со своими хозяевами, а цвета то кислотно-ярки, то тревожно-сумрачны (художник по свету Дмитрий Бабкин); и аудиоряд, включающий, помимо аранжированной от кабарежного



«Сад». Театр кукол Республики Карелия. Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

до психоделического стиля музыки, акустические спецэффекты – к голосам актеров добавляются дополнительные вибрации и объем, создающие эффект хора (композитор Александр Литвиновский). Раневская Любви Бирюковой почти поет свои монологи. Утрированные интонации, порою переходящие в завывания, дополненные вычурными позами и изломанными движениями, навевают мысли о декадентствующей поэтессе третьего эшелона. Все это создает ощущение потусторонности, нереальности происходящего.

Каждому герою дан характерный пластический рисунок (хореограф Александр Козин). Осанисто и вальяжно вышагивает Гаев; течет рекой, ломающейся на крутых порогах, Раневская; резко бросается из стороны в сторону Варя, легко порхает Аня, тяжело и крепко ступает Лопухин, скачет козлом Симеонов-Пищик, змеей извивается Дуняша, развязно расслаблен Яша, отчаянно марширует Шарлотта, огородным пугалом раскидывает руки Петя, нервически подергивается Епиходов, согбенно шаркает Фирс, нетвердой иноходью петляет прохожий; по-медвежьи косолапит Дериганов, лебедушкой выплывает призрак матери Раневской; ожившим ярославским сувениром выкатывается кружевная кукла-бабушка, карикатурные корчи-страсти треплют тело любовника Раневской. Совместные inferнальные хороводы и массовые танцы устрашают буйной энергией, в то же время оставляя ощущение выморочности происходящего.



«Сад». Театр кукол Республики Карелия. Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

Перенесенные в загробный мир персонажи давно «отмотали» земной срок и потеряли все, что только можно потерять. Но души их, заблудившие на Земле, продолжают блудить в Аду.

На сцене, конечно, нет вишневого сада. Откуда Ад возьмет сад? Он существует только в воображении. Как образ образа. Химера. Яша пинает стоящие пирамидкой деревянные предметы. Звук падения как стук топора по стволу. В последнем акте Раневская вывозит на сцену некое подобие дерева – уродливую конструкцию на колесах с ящичками на ветках – и сама стоит на ее фоне, как узница за решеткой. Неловкий разговор, Варя ждет предложения Лопахина, истерически-поспешно отворяя все ящики. Они пусты. Как пуста и бесплодна ее душа, одержимая показной набожностью и страстью к порядку. Предложений к Варе у Лопахина нет. Никаких.

Дом Раневской выглядит как детская поделка, жалкий бумажный макетик, в который героям не влезть. В нем вырезаны окна и двери (художник Татьяна Нерсисян). В проемах появляются лица, ноги, спины, руки. Парами и поодиночке герои выполняют пластические этюды, сопровождая ими текст. К финалу бумажный домик становится все меньше, то повисает в воздухе, то – размером с обувную коробку – болтается в ногах. Потом исчезает вовсе.

Шкаф, которому поет оду Гаев, – оболочка, тряпица на молнии, натянутая на шаткий каркас. Но он исправно извергает из себя кучу народа,



«Сад». Театр кукол Республики Карелия. Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

будто безразмерный автомобиль из немого кино. Гаев открывает молнию, и друг за другом выскакивают из шкафа «скелеты»: Симеонов-Пищик, воруемый купюры из пальто на вешалке; застигнутые в момент любовных утех Яша и Дуняша; имитирующий самоубийство Епиходов; осеняющая себя крестом Варя и, наконец, фокусница-Шарлотта.

Остроумно и изящно решен разговор-объяснение Ани и Пети Трофимова. Режиссер копирует классический киношный прием «поцелуя в диафрагму». Во время съемки поцелуя диафрагма объектива постепенно прикрывается, и свет постепенно гаснет. Аня и Петя сближаются в прямоугольнике света, он постепенно уменьшается, подталкивая героев друг к другу, и к финалу объяснения остаются видны только их головы. Полная темнота, а когда световое окошко появляется вновь, мы видим, что на Ане – маска Пети, а на Пете – маска Ани. Они сблизились не просто физически. В результате временного обмена (вскоре каждая голова займет прежнее место) девушка станет адептом Петиних идей, а молодой человек приобретет толику наивной восторженности Ани.

Бал в третьем действии – пир во время чумы, макабрическая пляска, сатанинское веселье. Мощная, темпераментная сцена – рассказ Лопухина о торгах с Деригановым. Говорящая фамилия, почти Деригадов. С этим дерущимся гадом Лопухин вступает в кулачный бой, материализуя рассказ о битве кошельков. Пусто вокруг него: ни дома, ни сада, ни души. Он знает, что купил **ничто**. Зачем же ему умножать пустоту и

брать чахлую Варю с *ничем* в ее ящичках? Он уже взял во всех смыслах Раневскую. Любовная сцена между ними – механический половой акт. Лопахин не особенно вожделеет. Он может позволить себе куда более свежий и аппетитный «товар». Пожамкает Ермолай Алексеевич Любовь Андреевну и быстро переключится на повседневные дела: «Надо запереть, идем!.. Выходите, господа! До свиданция!..».

Несколько раз Лопахин повторяет, что торги назначены на 22 августа. Первый раз на заднем плане ему вторит Шарлотта, громко повторяя по-немецки: «Цвай-унд-цванциг!». Роковая дата становится зримой: Ермолай Алексеевич выносит и ставит на пол кубики с этими цифрами. Один дает Гаеву, и тот разбивает компактный квадрат, как пирамиду на бильярдном столе. Используя в качестве кия трость, он «расстреливает» кубики и вместе с ними разумные предложения Ермолая Алексеевича. По окончании «партии» Фирс выстраивает кубики пирамидой на авансцене, где они и стоят зловеще возвышаясь. Второй раз цифры появляются, когда Лопахин вопрошает вернувшуюся с бессмысленно расточительного завтрака в ресторане Раневскую согласна ли она отдать землю под дачи. Кубики парят, глумливо дрыгаются, поднятые в воздух Дуняшей, Яшей, Шарлоттой и Фирсом. Гаев снова изображает бильярдную партию. С фатальной цифрой связан и Епиходов – неловкий, неразвитый, провинциальный тип, обозначенный у Чехова как «двадцать два несчастья». Один из символов числа 22 в нумерологии – путь Агнца. Единственный путь, ведущий вперед, к высокой цели. Агнец же в паре с голубкой символизируют тело и душу Христа. Послание очевидно: герои не поймут смысла собственной жизни, куда им не станет ясен путь Агнца. Даже в аду им дается некий шанс.

Есть в спектакле два особенных персонажа, две души, достойные Рая. В финале, когда действующие лица уже покинули сцену, на нее тихо выходит Призрак (мать Раневской) и садится на постамент, похожий на могильную плиту. Из-под него появляется, словно выбравшийся из преисподней, Фирс. Фирс и Призрак обнимаются, а потом очень медленно, осторожно снимают друг с друга маски. Под ними – прекрасные лица молодых мужчины и женщины. Кристальночистая, детская душа Фирса и отстрадавшая свое не на наших глазах душа матери Раневской удостаиваются прощения.

Александр Фукс

Голгофа на четверых

Невеселые мысли о спектакле
Небольшого драматического театра
«Братья Карамазовы»

В середине октября в Петрозаводске прошел второй фестиваль «Лифт. Карелия. Молодой театр». В его рамках было показано 20 спектаклей из разных мест: от Якутии до Норвегии, от Архангельска до Алма-Аты. Завершал программу внеконкурсный спектакль Санкт-Петербургского Небольшого драматического театра «Братья Карамазовы».

Небольшой драматический театр режиссера Льва Эренбурга – уникальное для русской сцены явление. Театр, который довел этюдный метод построения спектакля до виртуозности. Театр, в котором драматургический текст разбит на эпизоды, и каждый из них превращен в маленький, законченный спектакль. Затем отбрасывают лишнее, соединяют оставшееся и практически всегда склеивают цельное и совершенно внятное высказывание. Причем текст в нем не является главным. Огромное значение в работе НДТ уделяется пантомиме, пластике, игре с предметами и, естественно, музыке. Действия, иллюстрирующие текст, как правило, важнее слов. Зачастую та или иная сцена может вовсе обходиться без них.

Вспомним хотя бы сцену из «Трех сестер», когда влюбленный Солёный дарит моющей пол Ирине цветы, а та, не зная куда приткнуться подарок неприятного ей человека, ставит букет в помойное ведро. После чего Солёный снимает гимнастерку, мочит ее в том же ведре, как тряпку, и принимается помогать Ирине по хозяйству. Или возьмем сцену из «Иванова», в которой герой потрошит рыбу, с ненавистью слушая мучительно надоевшую ему Сару. Вдруг выпотрошенная, казалось бы, дохлая рыба начинает трепыхаться, и Иванов добывает ее выстрелом из пистолета. Вспомним танец безногого и безрукого инвалидов в «Оркестре» Ж. Ануя и то, как по-детски заворачивается в ковер вернувшаяся в родной дом Раневская в «Вишневом саде». Спектакли Эренбурга сплошь состоят из полных фантазии, боли и юмора режиссерских реплик. «Братья Карамазовы» в этом отношении гораздо скуднее.

Сценография Полины Мищенко емкая и экономная. Действие развигается на эшафоте. Вернее, на чуть наклоненной в сторону зала платформе, которую можно трактовать и как Голгофу и как плот, в финале перевозящий персонажей из этого мира в мир иной. Вся жизнь героев спектакля есть движение на Голгофу, и совершается она с ожиданием неминуемой расплаты. Посреди платформы стоит столб, который служит и мачтой, с верхушки которой Алеша по-матросски всматривается вдаль, и распятием, и электрическим стулом, и виселицей... Всяк на эшафот восходящий обязательно стучит по столбу, как во входную дверь, а сходя прочь, стучит по нему вновь, тем самым начиная и завершая каждую картину. В сцене «стыдного» свидания Екатерины Ивановны и Дмитрия Карамазова столб «превращается» в постель, на которой Екатерина Ивановна должна отработать полученные у Карамазова деньги. Вместе с тем постель эта ассоциируется с позорным столбом. Когда же Митя отпускает Екатерину Ивановну, не тронув ее,



«Братья Карамазовы». Небольшой драматический театр. Сцена из спектакля.
Фото Ю. Утышевой

столб выступает в роли гигантского фаллоса: Карамазов, раздвинув ноги, ложится на помост, и шест словно вырастает из него подобно огромному детородному органу.

Многие сцены спектакля построены на одном и том же приеме. Он не то чтобы плох, но нарочито однообразен. Герои обмениваются парой спокойных дежурных реплик, после чего один из них собирается удалиться, но другой внезапно его останавливает. После чего происходит «взрыв», и наружу выходит подлинное состояние персонажей. Крики, обмороки, пощечины, снова крики и снова обмороки. Буквальная визуализация психологических портретов героев Достоевского, в мире которого люди живут словно бы с содранной кожей, оголенными нервами. Все женщины будут сначала спокойны, потом впадут в экзальтацию, обязательно влепят мужчине пощечину, затем посерьезнеют и удалятся, страдая. Если рассматривать это как своего рода пародию на схематичность женских образов у Достоевского и их между собой сходство, такая повторяемость оправдана. Но пародия должна быть смешной, а в «Братьях Карамазовых» не до смеха.

Периодически все персонажи спектакля закусывают удила. В самом прямом смысле слова. Шарфы, волосы, веревки – все, что можно по-лошадиному закусить. Потом они как бы бьют копытом и вроде даже скачут. «Тройка, птица-тройка. О Русь, куда несешься ты?» Аллюзия понятна. Остается вопрос ее уместности в данном контексте.

Может быть, имеет значение то, что в «Братьях Карамазовых» заняты не опытные актеры, создававшие неповторимый стиль Небольшого драматического театра, а недавние выпускники актерского курса Эренбурга. На премьерных показах из «старой гвардии» был занят один лишь Константин Шелестун в роли Федора Павловича Карамазова. Сейчас на помощь молодежи призваны Татьяна Рябоконе (госпожа Хохлакова), Даниил Шигапов (Трифон Борисович и Черт), Вадим Сквирский (пан Муссялович) и Сергей Уманов (пан Врублевский). Но и они не в силах повлиять на общее впечатление от спектакля.

В «Карамазовых» Эренбурга этюды упрямо не срastaются, оставляя впечатление разрозненных, плохо связанных друг с другом эпизодов. По-настоящему впечатляет лишь эпизод превращения кроткого Алеши (Михаил Тараканов) в оборотня, который также можно толковать как сцену пробуждения таящегося в нем дьявола. Услышав страшную историю о помещике, затравившем собаками ребенка, Алеша сначала вполне спокоен. Однако оставшись в одиночестве, из кроткого юноши он превращается в дикого и страшного зверя – начинает извиваться и корчиться, словно пытаясь вывернуться из суставов. Человеческого тела будто становится мало для той дикой силы, что живет в нем. Завершив свой страшный танец, осатаневший Алексей Карамазов без видимых усилий вскарабкивается на стоящий посреди сцены столб и рычит: «Расстрелять».

Режиссер не ставил перед собой задачу пересказать сюжет романа Достоевского. Спектакль рассчитан на тех, кто читал роман и помнит его содержание. А потому сама история изложена тезисно и не очень связно. Ясно, что Лев Эренбург преследовал какую-то иную цель. Разгадка кроется в финале. Он носит откровенно фарсовый характер. Четверо братьев Карамазовых в одних лишь набедренных повязках повисают на столбе, как на распятии. Эдакий Бог-сын расчлененный. Распавшийся на четыре основные архетипические черты русского характера. Мыслитель, гуляка, праведник и юродивый; и в каждом из них бродят черти. И получается, что Бог-отец этих русских «иисусов» – не кто иной, как Федор Павлович Карамазов – дремучее, дикое, языческое существо, пьющее, поющее, наряженное в какую-то звериную шкуру. Одолеваемое бесами молодое христианство. Получается, что история в спектакле была, как и у Достоевского, о поиске Бога. Причем Бога сугубо русского. Что автору не противоречит. Одна беда – финальный аккорд не слишком внятно соотносится со всем остальным действием.

Диалог о театре

Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса

Имя Хайнера Гёббельса уже достаточно хорошо известно российским знатокам театрального искусства. Впервые его спектакль «Хаширигаки» был привезен на Всемирную театральную Олимпиаду в 2001 г. В последующие годы – «Черным по белому», «Эраритжаритжака», «Вещь Штифтера», «Когда гора сменила свой наряд». В Электротеатре «Станиславский» Гёббельс поставил новую версию своего спектакля «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». А в 2017 г. в Театре Наций на площадке «Новое Пространство» он показал свои инсталляции *Genko-An* и *Landscape*.

Но мало кто еще помнит, что начинал он как рок-музыкант – сооснователь авангардной рок-группы *Cassiber*. И впервые приезжал в Россию в этом качестве. С тех пор в его судьбе многое переменялось. За плечами остался опыт работы в качестве композитора в спектаклях Хайнера Мюллера и разочарование в институте традиционного театра, подвигшее Гёббельса расширить рамки своей профессии музыканта. Ныне он известен не только как музыкант-исполнитель, но и как режиссер, композитор, театровед, профессор и директор Института прикладного театроведения и Театральной академии в Гиссене, почетный доктор Бирмингемского университета. С 2012 по 2014 гг. в качестве арт-директора он возглавлял фестиваль *Ruhrtriennale*. Гёббельс – двукратный номинант премии «Грэмми», лауреат Европейской театральной премии «Новая реальность» (2001), Международной премии Ибсена.

В России Хайнер Гёббельс удостоен звания лауреата премии «Золотая маска» в номинации «Лучший зарубежный спектакль», показанный в России в 2015 г. (спектакль «Когда гора сменила свой наряд»), номинант премии «Золотая маска» в категории «Эксперимент» за спектакль «Макс Блэк...». В 2016 г. в России вышел перевод его книги «Эстетика отсутствия».

Свой театр Хайнер Гёббельс называет «театром меняющихся иерархий», подразумевая под этим важнейшую роль всех компонентов целого, драматургическое значение которых может меняться на протяжении спектакля. В одном из интервью он как-то сказал, что его спектакли инициируются не словом или пьесой. В одних случаях они рождаются из света, в других – из музыки, в третьих – из живописи. Он не любит говорить об идеях своих спектаклей, а оставляет слушателю-зрителю домысливать содержание самому.

Хайнер Гёббельс ставит спектакли в разных странах, считая, что в Германии для его работ ситуация не благоприятная. Традиционные театральные институции не приспособлены, да и не заинтересованы в создании на их площадках экспериментальных авангардных опусов. Поэтому каждый раз необходимо искать то особое место, где его произведения могли бы органично существовать.

Хайнер Гёббельс – практик и исследователь театра. В наших беседах в разные годы он часто говорил, что в одном опусе его интересовали возможности пространства, в другом – насколько действенным может быть медленное развертывание драматургии. Можно ли удержать внимание слушателя-зрителя в отсутствие живого актера? На мой вопрос



Х. Гёббельс. Фото Л. Бакши

после просмотра «Вещи Штифтера», кто это все придумал, он ответил, неужели можно предположить, что все это сделал «я»? «Вещь Штифтера» собрала большой коллектив специалистов в разных областях, сочинивших этот сложный художественный и технический организм. И вообще, Хайнер – категорический противник авторского театра. Для него создание спектакля – всегда сотворчество с людьми разных профессий. Конечно, ему повезло. Есть постоянная творческая команда. Продюсером на протяжении долгих лет был гениальный Рене Гонсалес. Во многом благодаря его горению, умению почувствовать, поддержать новое и раскрылся талант Хайнера Гёббельса.

Зная основные этапы пути Хайнера Гёббельса, я все-таки решила начать сначала. И мои вопросы были связаны с эволюцией его представления о театре, о пути музыканта-исполнителя и композитора в театральные режиссеры. И, наконец, о роли музыки в его сценических произведениях.

— Наверное, на вопрос о моей работе с музыкой для театра в разные годы я бы отвечал по-разному. Но сейчас уже XXI в., и мой взгляд за последние 30 лет сильно изменился. В 80-х – начале 90-х мне было важно, чтобы музыка вообще заняла хоть какое-то значимое место, чтобы она перестала служить театру и перестала быть иллюстративной. То же самое касается и фильмов. 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 история или язык (пьеса), а в смысле некой полифонической взаимосвязи, в которой каждый из элементов должен занимать свое место. Например, когда я делал «Макса Блэка» в Электротеатре «Станиславский», я работал с актером, который привык быть в центре и на протяжении сорока лет своей жизни в этой иерархии находился на самой верхушке. Замечательный актер, но мне все время приходилось объяснять, что он лишь часть общей картины, разделов, которые взаимодействуют. Прошло достаточно времени, когда он наконец понял, что Огонь – его партнер и без Огня он не может. То же самое касается и музыканта, который создает на сцене звук, делает саундтрек. Его роль не просто наполнить пространство звуками, подзвучить, а партнерство на равных. То есть в моем театре различные компоненты – свет, звук, текст и так далее, постоянно вступают в различные взаимосвязи. Поэтому и музыке в данной ситуации необходимо иногда отступить назад, чтобы в какой-то момент вперед вышел цвет. Это то, над чем я сейчас работаю.

Есть и еще одна перспектива, которую я называю «эстетикой отсутствия». Она состоит в том, что очень много эмоциональных и импульсивных жестов у меня находится в области акустического. Это может быть музыка, разговор/рассказывание, просто звуки (экспресса, машин).

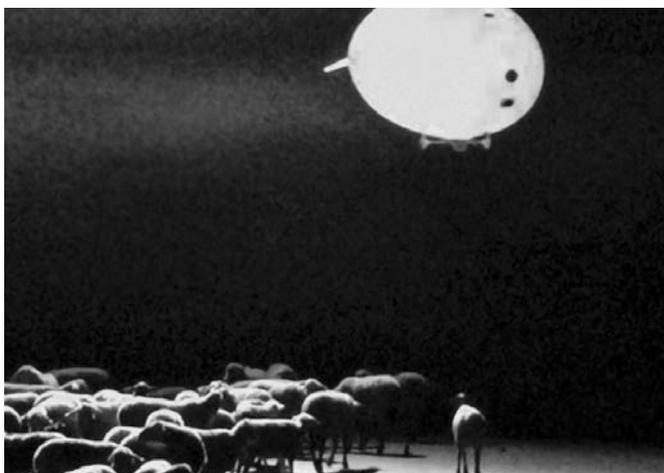
Акустический опыт оставляет нам намного большую свободу для воображения. Конкретные образы связывают фантазию. Картины быстро превращаются в клише и только подтверждают то, что человек и так уже знает. Поэтому мне важно, чтобы в области визуального не было ничего конкретного, специфического, отсылающего к тому, что и так уже известно. Мне хочется создавать образы, вызывающие напряжение и не дающие разрешения. Тем самым они провоцируют нас к размышлению. Когда я ставил оперу по Луи Андрисену «Материя», в последнем акте – фактически полчаса – не было ни текста, ни каких-либо режиссерских указаний. Лишь одна замечательная развивающаяся музыкальная структура с большим количеством пауз. Музыка втягивала зрителя и давала импульс для размышления об услышанном и увиденном. Воображение зрителя и направление его мысли ничем не ограничивалось. С художником спектакля мы сделали следующее: опера проходила в огромном зале, и я ввел туда сто баранов, а над сценой мы повесили большой белый цеппелин. Видно было, как бараны группой

медленно-медленно ходят по сцене. Над ними кружится радиоуправляемый цеппелин. Этот образ создан не для объяснения или показа чего-то конкретного. Благодаря ему создается напряжение и оно не ослабевает. От него невозможно избавиться. При этом каждый думает о чем угодно: кто-то – о большом поле с восходящей луной (полнолуние), кто-то – о смысле жизни. А кто-то о том, как режиссеру удалось сделать хореографию для баранов. Но в любом случае объяснения никакого нет. Образ остается загадкой. Видимое не зависит от музыки. Иногда они соотносятся друг с другом: в музыкальных паузах слышно, как бараны перекрикиваются.

Я не использую сцену, чтобы транслировать зрителю свои собственные идеи. Режиссер в любом случае не должен этого делать. Публика привносит свою реальность: все, что пережили в этот день и вообще в жизни. Понимая это, нам необходимо предоставить им такое акустическое и визуальное пространство, в котором они могли бы реализовать свои мысли и воображение. И, конечно же, для этого акустический мир дает намного больше свободы, чем, к примеру, язык или изобразительный ряд.

— Твои представления о театре сейчас очень сильно изменились. Вначале были театрализованные концерты, как, например, *Eislermaterial*. Позже появляются спектакли, которые я бы назвала инструментальным театром. В них на сцене на равных сосуществуют и актеры, и музыканты: «Пейзаж с дальними родственниками», «Черным по белому». Постепенно добавляются инсталляции, этника, игровая стихия, медиа. Привлекаются новые технологии, которые смещают внимание от главенства актера/исполнителя на взаимоотношения/взаимодействие актеров/музыкантов с другими искусствами – живописью, концертной музыкой, фонограммой с аутентичными записями (звук, слово, музыка). От актера/музыканта требуется все больше навыков – не только драматических, но и музыкантских, пластических, вокальных, цирковых и т.д. Перед артистами ставятся все более и более сложные задачи. Эта эволюционная кривая явно движется в сторону создания новой драматургии, новой эстетики – как общетеатральной, так и эстетики актерского существования, понимания природы театра...

Сегодня театр вообще развивается иначе. Появилось множество новых форм вне традиционной коробки сцены: спектак-



«Материя». Фестиваль «Рурская триеннале».
Фото К. Грюнберга

ли-прогулки, *Site-specific art*, визуальный театр, иммерсивный театр, социальный театр, инженерный театр, театр художника, театр звука, *sound drama*, акустический театр...

Зная работы Хайнера Гёббельса разных времен (начиная с 90-х гг.), я могу определенно сказать, что в них складывалось и развивалось то новое художественное мышление, которое сейчас так широко и проявилось в работах новой плеяды художников, активно заявивших о себе в театральном искусстве уже в 2000-е гг.

— Прежде чем я отвечу на вопрос об эволюции, я хотел бы добавить еще одно. Важно не то, что у нас много идей, как у режиссеров, композиторов или сценографов. Я бы даже сказал наоборот – это обилие уменьшает возможности зрителя. Намного важнее создание пространства, в котором будут реализовываться мысли зрителя. Я очень долго работал как композитор с другими режиссерами, и узнал театр с его ужасной, конфиденциальной стороны. Это очень иерархичная структура, где музыка – только декорация. Я потерял всяческое удовольствие от этой работы и занялся радиопьесами. Там я был совершенно свободен и экспериментировал с разными акустическими объектами, искал возможности их взаимодействия – языка, музыки, речи в различных вариантах. Я соединял все так, как считал нужным. Мой акустический театр получил большой резонанс. Когда я набрался опыта в этой области,



А. Уилмз в спектакле «Эраритжаритжака».
Théâtre Vidy-Lausanne

я вновь решил вернуться к театру и реализовать найденное на сцене. Тогда мне уже было сорок лет. Режиссером я стал довольно поздно.

Между этими двумя направлениями были еще попытки театрализации концертов. Я думал о том, чтобы привнести какие-то иные конфигурации в традиционную визуальность концерта – другой свет, мизансцены, отказаться от дирижера и т.д. Эти инсценированные концерты были для меня, собственно, переходом к театру. Свой театр я в основном делал с музыкантами, потому что у них нет балласта традиционного образования, как у актеров. Они не перегружены идеологически.

И еще один важный момент: все произведения и спектакли, которые вы видели – «Хаширигаки», «Черным по белому», «Эраритжаритжака», «Вещь Штифтера» – результат не только моего видения. Это – коллективные совместные работы над определенной проблемой, попытка донести до зрителя то, что нас тогда беспокоило. Предоставить ему несколько разных вариантов ответа. Попытаюсь сформулировать иначе: важно поставить вопрос, но не давать свой ответ. У меня нет окончательного ответа. Мы, режиссеры, не лучше и не умнее всех остальных. У нас есть мастерство, возможность соединять друг с другом сложные механизмы и части театра. Но в театре не самое главное абсолютизация собственного мнения. У нас нет никакого права заниматься именно этим, потому что зрители – будь их пятьсот или тысяча – в любом

случае, все вместе намного умнее, чем маленькая актерско-режиссерская команда, которая придумала все, что происходит на сцене.

— И все-таки, мне не очень ясно. Как разногласию мнений объединить в одном произведении? Как голос каждого со-творца сделать внятными? Как при этом создать единый организм? Да и слушатель-зритель, какое бы произведение ни читал, ни смотрел, «вычитает» из него то, что ему действительно близко. То, что резонирует с ним в данный момент. И вообще, как ты узнаешь о том, что зрители думают?

— В моих спектаклях очень большую роль играет бессознательное. Я очень много делаю неосознанно. Последние 20–25 лет я работаю с одной и той же командой и это очень большое преимущество. Нам не обязательно говорить друг с другом. Поэтому у нас много пространства для бессознательного. Мы вместе создаем ощущение сохраняющегося напряжения. Потом приходит публика и объясняет, *что* ты, собственно, сделал. И это не ирония. Так было с «Вещью Штифтера». Чем меньше на сцене говорится, тем больше я узнаю от зрителя. Мне пишут *e-mails* и объясняют контент моей собственной работы, что сделано и как. Это большая радость и большое обогащение. Я понимаю: то, что я делаю, важно зрителю. Их отношение, их взгляды дают мне импульс для дальнейших размышлений над собственным опытом.

— Еще лет 20 назад мы вообще считали, что автор – избранный. У автора есть свой собственный уникальный мир, он сам все сочиняет и продуцирует это всем остальным. Не возникло ли у тебя в какой-то момент изменение в понимании, что такое «я», что такое «мой авторский мир»? Не появилось ли ощущение: не я транслирую кому-то что-то, а через меня транслируется нечто? То есть я ощущаю что-то с помощью себя, своей группы, близких людей и это я могу передать миру?

— Да, я именно так бы и сформулировал. Но вообще, что касается авторства, это проблема, которая уже давно решена. Мы ведь еще с 50-х гг., по крайней мере, знаем, что в тот момент, когда что-то читаешь, автор уже умер, даже если он жив. В тот момент, когда мы начинаем читать, мы как читатели перенимаем авторство тем, что перерабатываем прочитанное. Это касается и моих музыкальных произведений: они не существуют до тех пор, пока их не увидели и не услышали. Они начинают жить именно в тот момент, когда зритель или слушатель додумывает их дальше.



«Макс Блэк». «Электротئاتр Станиславский»

У меня это, конечно, никакой не *Gesamtkunstwerk*. Элементы не соединены в единое целое, каждый из них остается самостоятельной частью. Соединяются они только в глазах и ушах тех, кто их видит и слушает, благодаря как раз тем промежуточным пространствам, которые создаются между этими несоединимыми элементами. Пример промежуточного пространства между тем, что мы видим, и тем, что слышим – «Вещь Штифтера». Там видимое и слышимое существуют параллельно. Прямой связи между ними нет. Именно эти промежуточные пространства и укрепляют фантазию зрителя. Я часто работаю с акузматическими объектами – то есть с голосами, происхождение которых понять невозможно (это могут быть голоса людей, которых уже нет в живых, аутентичная этника). Акузматические голоса стимулируют желание узнать, откуда они происходят. Меня не столько интересует идентичность говорящего (его язык) или музыканта с его старинным инструментом. Меня интересует дистанция. Именно она инициирует наше восприятие.

— Судя по высказываниям и делам, ты явно чувствуешь определенную миссию, которую обязан в этой жизни выполнить. Я понимаю, что это очень интимный вопрос. Если не хочешь, не говори. Если можешь, ответь.

— Насчет миссии сказать не могу, только о желании: образование для музыкантов и для актеров должно быть намного более открытым.

Все, что у нас сейчас есть: консерватории, режиссерские курсы, актерские институты – возникло как результат практики и опытов XIX в. Они были созданы, чтобы воспитывать новое поколение для больших оперных, драматических театров и т.д. В их основе нет ни экспериментального, ни исследовательского интереса. И у этого образования очень плотная стабильная структура, из которой не исходит никакой новации. Моя задача – создать условия, в которых молодое поколение могло бы развивать собственную эстетику, а не постоянно повторять ту, которая была позавчера.

– А как реально этому помочь? В одном учебном заведении объединить вместе музыкантов, актеров, режиссеров?

– Я работаю в Университете Гиссена. Здесь соединено творческое и научное образование, потому что все театральное образование – это свободная теория, и теория еще никому не мешала. В нашем маленьком институте воспитываются не актеры, а молодые люди, у которых есть интерес. Им предлагаются различные варианты, импульсы, идеи, чтобы они смогли со временем определиться с конкретным направлением своей будущей деятельности. Мы не показываем им, как делали театр раньше. Мы исследуем с ними возможности театра, которые еще не существуют. Может быть театр и без актера, и просто акустический театр, или театр с любителями, как, например, это делает *Rimini Protokoll*. На протяжении 6–7 лет своего обучения они определяют, чем будут заниматься дальше – написанием текстов, перформансом, драматургией, театральным менеджментом, научным исследованием. Нет никакого разделения между этими дисциплинами и между годами обучения. Это означает, что они в основном обучаются друг у друга, потому что учатся все вместе. И, надо сказать, они действительно совместно создают новую театральную форму. Многие театральные группы, перформансы и так далее, которые рассеяны по всему миру и играют довольно большую роль в современном культурном ландшафте, вышли из нашего маленького института в Гиссене. Например, режиссер Рене Полеш – один из самых известных берлинских режиссеров, участники групп *Rimini Protokoll* и *She She Pop*.

Екатерина Кретьова

Все разрешено

Несколько режиссерских высказываний
с комментариями критика

*Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чувствуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено.*

Давид Самойлов

«...столетие МАМТа – это в принципе столетие режиссерского театра. Все должны праздновать».

Дмитрий Бертман¹

В будущем году исполняется 100 лет Московскому музыкальному театру имени Станиславского и Немировича-Данченко. Не самый старый театр. Не самый юный. Но есть в этой дате нечто совершенно исключительное. Примечательно, что свой путь он начал в 1919 г. – еще Гражданская война не отгремела, а «комиссары в пыльных шлемах» озадачились оперой. Парадокс, не правда ли? Это, кстати, было не единичное явление в те взрывные времена. Чуть раньше – в 1918 г. (люди старшего поколения, учившиеся в советской школе, помнят забавный лингвистический бурлеск в учебнике истории: «Параграф 17-й. Грозный 18-й») – так вот в этом самом «грозном 18-ом» декретом, подписанным наркомом по делам искусств Анатолием Луначарским, создана государственная стационарная оперная труппа Михайловского театра в Петрограде. А в самом начале 1919-го открываются Оперная студия Большого театра под руководством К.С. Станиславского и Музыкальная студия при Художественном театре, руководимая Вл.И. Немировичем-Данченко. Их развитие и слияние привели к созданию Музыкального театра, носящего имена двух великих реформаторов оперной режиссуры, которое датировано... И вот здесь опять интересно: 1 сентября 1941 г. Шла война: нацистская армия неумолимо продвигалась к Москве. Но и в эти страшные дни государству почему-то было «до оперы» и до оперной режиссуры. Тема социально-политического контекста, при котором в СССР столь целенаправленно и методично культивировалось развитие художественных институций весьма элитарного свойства, заслуживает отдельного внимания, анализа и адекватной оценки. Здесь лишь ограничусь констатацией этого факта. Но не это делает юбилейную дату МАМТа или музыкального «Стасика», как называют этот любимый всеми театр на шутовском сленге, столь значимой.

Приведу цитату из своего интервью с худруком «Геликон-оперы» Дмитрием Бертманом:

– Вы открываете сезон «Золотым петушком» – великолепным спектаклем, премьеры которого триумфально состоялась летом. И почему-то посвящаете этот спектакль 100-летию Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Что это значит?

– Театр Станиславского и Немировича-Данченко – это первый в мире режиссерский оперный театр. Сегодня любой театр в мире –

его потомок. Поэтому столетие МАМТа – это в принципе столетие режиссерского театра. Все должны праздновать².

Итак, с даты возникновения Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко мы отсчитываем рождение оперной режиссуры. На протяжении своего 100-летнего развития она принимала весьма различные формы.

«...оперная музыка должна подчиняться сценическим законам. Эти законы гласят: каждое сценическое представление есть действие, является активным».

К.С. Станиславский³

Не вдаваясь в подробный анализ хрестоматийного заявления К.С. Станиславского, и уж тем более, не претендуя на исследование его развития в трудах М.О. Кнебель и других адептов системы Станиславского, в которых они формулировали принципы метода действенного анализа, ограничусь самым очевидным тезисом: режиссер, ставя оперный спектакль, не только имеет полное право, но и совершенно обязан сопровождать звучание музыки неким действием. И в этом смысле статус современного представителя этой профессии на поверхностный взгляд принципиально не отличается от функции разведения мизансцен в дорежиссерском музыкальном театре, где главная роль принадлежала дирижеру и певцам. В середине XIX в. итальянскому певцу было вполне достаточно спеть свою партию в соответствующем эпохе костюме, в роскошных декорациях и непременно с использованием самой передовой по тем временам механики. Это не значит, что действия не было: персонажи организовано двигались по сцене, дрались на шпагах, заключали друг друга в объятия, шествовали из кулисы в кулису, выезжали на механическом лебеде, уплывали на бутафорских кораблях, летали на тросах. Да и не только это: как и в современном театре, герои оперы погружались в различные состояния и вступали друг с другом в отношения: любили, ненавидели, интриговали, обманывали, сходили с ума, горевали, отчаивались, восторгались. Все это существовало на оперной сцене задолго до появления режиссерского театра. Правда, находилось в большей степени в компетенции автора и дирижера, нежели режиссера, миссия которого была весьма скромной. Джузеппе Верди очень внимательно следил за точным соблюдением всех своих предписаний.

Да и к излишним «откровениям» дирижеров и артистов композитор относился весьма враждебно, считая, что это приводит к «нелепости и фальши»⁴.

Верди подробно анализировал характеры своих персонажей, их мотивации, состояния. Вот, что он пишет по поводу оперы «Трубадур»:

«Не делайте Азучену помешанной! Две великие страсти владеют этой женщиной – любовь дочерняя и любовь материнская... Сраженная усталостью, горем, ужасом, бессонницей – она не может говорить связно... Она подавлена, угнетена, но не безумна!»⁵.

Для Верди той истории, которую он сочинил, было вполне достаточно. Оперный композитор всегда сочиняет именно историю – с сюжетом, героями, диалогами. Музыкальную драму, а не ноты. А если история рассказана неточно, то авторы негодовали:

«Я хочу только одного творца и удовлетворюсь тем, что будет исполнено просто и точно написанное в нотах; беда именно в том, что никогда не исполняется того, что написано. Я часто читаю в газетах о выявлении эффектов, о которых не подозревал сам автор»⁶.

Заметьте: XIX в. – а уже «не исполняется того, что написано».

«...единственным автором-драматургом для оперного режиссера является музыкальный драматург-композитор».

Борис Покровский⁷

На протяжении XIX столетия композиторы и либреттисты весьма успешно боролись за свои тексты. Достаточно взглянуть на рукописи П.И. Чайковского, в которых до мельчайших деталей с помощью ремарок описано происходящее на сцене, чтобы понять: Чайковский сочинял именно спектакль, а не партитуру. Известен факт, что режиссер Осип Палечек, один из первых представителей этой профессии в русском оперном театре, фиксировал согласованные с композиторами постановочные планы и мизансцены «Пиковой дамы» Чайковского и «Царской невесты» Римского-Корсакова и отсылал эти экспликации для постановок в Праге. То есть фактически создавал авторскую кальку, которую нельзя было нарушать. Сейчас нам знакомо это по некоторым бродвейским мюзиклам, с так называемой лицензией класса А. Поставить такой мюзикл по-своему практически невозможно: на каждое отклонение от кальки нужно получить согласие правообладателей.

К сюжету и литературному тексту композиторы относились ревностно. И Верди, и Пуччини работали со своими либреттистами очень плотно. *Nota bene!!!*: они писали музыку к готовому тексту! Читая переписку Верди и Пуччини с их сценаристами, мы видим, как они торопят авторов либретто, потому что пишут музыку только на имеющийся литературный текст. Нет текста – работа тормозится. Каждый сюжетный ход, персонаж, характер, тексты арий, ансамблей, хоровых сцен и Верди, и Пуччини детально обсуждали с либреттистами. Спорили. Отвергали. Искали. Меняли. Но всегда работали в команде: текст либретто для оперного композитора был не просто важен – первичен. Причем тотально – как на уровне развития сюжета, так и на уровне строения фразы и порядка слов. Вот, к примеру, что пишет Верди либреттисту «Аиды» Антонио Гисланцони:

«... строфа будет более удачной, если не начнется словом “умереть”, ибо это слово должно быть сказано в строфе предыдущей... Постарайтесь не писать стихов, ничего не говорящих. Необходимо, чтобы в этом дуэте [речь идет о дуэте Амнерис и Радамеса из четвертого акта – Е.К.] каждый стих, я бы сказал даже каждое слово, попадало в цель. Вместо стихов: “Как я всегда тебя любила, Так и теперь люблю, неблагодарный!”, напишите нечто более значительное...»⁸.

А вот письмо Джакомо Пуччини Луиджи Иллике, который в соавторстве с Джузеппе Джакозой написал либретто «Богемы», «Тоски» и «Мадам Баттерфляй»:

«...видишь, что сделал Джакоза? А меня не устраивает! К тому же много “бедная крошка” и “несчастное дитя”; недостает только “холодной ручки”... Первые восемь строк могут подойти, потому что я использую их для мелодического речитатива. Но от “поздно” должны начаться семисложные стихи, полные или усеченные, как тебе угодно. И восемь строк тоже»⁹.

Пуччини вообще был крайне озадачен поиском либретто, сюжета, темы. Во многих письмах – сетование на низкое качество литературного материала, который использовали его коллеги по композиторскому цеху. Он, кстати говоря, очень увлекся Максимом Горьким – почувствовал в нем свежую струю. Хотел даже написать оперу на сюжет «Двадцать шесть и одна». Мучительно долго работал над своей последней оперой «Турандот» – начал в 1920 г. и так и не закончил, умерев в 1924. Его последние письма к одному из либреттистов «Турандот» Ренато Симони полны надеж и сомнений, уговоров и упреков...

Многие великие композиторы были авторами не только музыкального, но и литературного текста. Как, например, Мусоргский, Вагнер, Бородин. Да и Чайковский всегда принимал самое активное участие в создании либретто, большинство текстов писал сам. Поэтому партитура – это не просто зафиксированная музыка. Это синтез музыки, слова, сюжета, авторских смыслов, которые соединены в некое синкретическое целое, именуемое «оперное произведение».

Противоречит ли данная ситуация тезису Станиславского? Вовсе нет. Оперные композиторы трактовали оперу как жанр именно театральный, родившийся под титулом *dramma per musica* (драма через музыку). И если бы композиторы не рассчитывали, что их сочинения будут исполняться на сцене, сопровождаясь **действием**, они бы писали оратории, кантаты и вокально-симфонические сюиты, которые как раз этого действия не предполагают. К примеру, Чайковский был принципиально против концертного исполнения своих опер. А Верди, критикуя одну из постановок, выражал недовольство тем, что не увидел спектакля, а лишь услышал череду музыкальных номеров. В письме к Антони Галло он писал:

«...я думаю и даже убежден, что сольные музыкальные куски были переданы чудесно, но что сама опера – пойми хорошенько - опера, то есть сценически-музыкальная драма, была исполнена весьма несовершенно»¹⁰.

Верди нередко сам создавал постановочные планы своих опер. В частности, «Макбет». Критикуя постановки, в которых мертвый Банко в сцене банкета является из-за кулис, композитор замечает:

«Это с моей точки зрения совершенно нарушает сценическую иллюзию и никого не устрашает, так как никому не ясно, является ли Банко привидением или живым человеком. Когда я ставил “Макбета” во Флоренции, я добился того, что Банко (с широкой раной на лбу) появлялся из люка как раз рядом с местом, приготовленным для Макбета; и Банко должен был оставаться все время абсолютно неподвижным, изредка вздрагивая. Сцена выглядела так...»¹¹.

Далее следует рисунок композитора, сделанный от руки: схема мизансцены с указанием, кто где стоит, откуда выходит, куда направляется...

Еще в начале XX в. режиссурой в оперном театре нередко занимались дирижеры. Очень забавно описание Федора Шаляпина постановки оперы Бойто «Мефистофель», которую осуществлял в *La Scala* дирижер Артуро Тосканини. Да и сами артисты – особенно масштаба

Шляпина – весьма творчески подходили к своим ролям, создавали себе грим и дизайн костюма. Например, Шляпин сам придумал образ Мефистофеля с полуобнаженным торсом. Великие дирижеры и в наши дни не дистанцируются от работы с певцами над образом. Мне лично посчастливилось побывать на репетиции Мстислава Ростроповича в Центре оперного пения Галины Вишневской, когда дирижер проходил роли – именно роли, а не просто вокальные партии – с молодыми певцами в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Дирижер мотивировал артистов, выстраивая с ними характеры и состояния, добываясь эффекта сиюминутности происходящего. При этом параллельно работал над фразировкой, дыханием, интонацией и всем тем, что входит в привычную компетенцию музыкального руководителя. Режиссер Иван Поповски, который перед этим пытался создать на сцене некий рисунок «броуновского движения», предлагая артистам беспорядочно двигаться по сцене, не слишком заботясь об их пении, в буквальном смысле стоял в сторонке, наблюдая за работой маэстро. Мстислав Ростропович, кстати, вообще предпочитал концертные исполнения опер.

«...режиссерский текст может вступать в конфликт с авторским, спорить с ним, даже разрушать, чтобы потом собрать в новую мозаику».

Тимофей Кулябин¹²

В чем же принципиальное отличие дорежиссерского театра от режиссерского? И там, и здесь – действие, и там, и здесь – событие, и там, и здесь характеры, взаимодействие персонажей, отношения и конфликты. Где же разница? В переодевании персонажей в костюмы другой эпохи? Нет, конечно. Этот прием используют уже лет сто. По воспоминаниям Григория Ярона, постановщик «Прекрасной Елены» Оффенбаха Константин Марджанов переносил действие каждого акта в новую эпоху:

«“Прекрасную Елену” Марджанов ставил в Свободном театре в Москве еще в 1913 г. Тогда первый акт происходил в Древней Греции (декорация представляла собой этрусскую вазу в разрезе.) Второй акт шел у него в XVIII веке (жрец Калхас делался кардиналом.) Всю сцену занимала колоссальная кровать, на которой развивалось действие. А третий акт происходил в наши дни в Кисловодске. В спектакле 1918 года в Народном доме уже не было этих трех эпох. Была квазидревняя Греция. Марджанов требовал от меня и от всех участников, чтобы мы

напитали спектакль злободневными вставками. Получился настоящий сатирический спектакль»¹³.

В том же 1913 г. аналогичный случай произошел с оперой «Кармен»: «Испанской Севилье был придан вид современного города, классические герои щеголяли в современных одеждах. Эскамильо выходил во втором акте в пиджаке, белых брюках и соломенной шляпе. Солдаты были одеты в современную тому времени военную форму. В толпе мелькали фигуры рабочих в кепках. И все это происходило на спектакле И. Лапицкого в петербургском Театре Музыкальной драмы»¹⁴.

Но все это – трюки, «фишки», чисто внешние эффекты, которые не меняют принципов подхода к постановке оперы. Принципы меняются тогда, когда *dramma per musica* превращается в *musica per dramma*, когда драматические интенции режиссера начинают доминировать над музыкально-драматическими намерениями композитора, когда режиссер озадачивается «актуализацией» классического материала.

Почему эта самая «актуализация» стала особенно актуальной во второй половине прошлого века? Очень просто! В силу объективных причин: классики умерли. Как, сказал поэт, «нету их. И все разрешено». Осознав это, режиссеры облегченно вздохнули и кинулись приращивать смыслы, не заботясь о том, что могут нарваться на иск или, как минимум, на мордобой. Правда, в 2010 г. в суд обратились наследники Жоржа Бернаноса, либреттиста оперы «Диалоги кармелиток» Франсиса Пуленка. Они обвинили режиссера Дмитрия Чернякова, поставившего «Кармелиток» в Баварской Опере, в искажении замысла произведения. И проиграли дело. Однако затем апелляционный суд Парижа все же запретил к распространению видеозапись этого спектакля. Но Пуленк и Бернанос – XX в. Да и вообще случай этот – единичный.

Современный представитель авторского режиссерского театра, который нередко называют грубоватым словом «режоперский», сегодня в полном согласии с законом и, что самое главное, в полном альянсе с господствующим культурным дискурсом, в котором словосочетание «свобода творчества» превратилось в священную мантру, может чувствовать себя свободным по отношению к авторскому тексту, то есть партитуре. Более того, чтобы состояться как профессионал – получать престижные премии, заключать контракты в мировых театрах, участвовать в модных фестивалях, читать про себя восторженную прессу, – режиссеру просто необходимо перешагнуть некую черту. До этой черты режиссура, даже весьма неробкая, яркая, порой шокирующая и

в какой-то мере «актуализирующая», все же остается именно режиссурой – искусством интерпретации чужого текста. За этой чертой режиссура – самостоятельный вид творчества, в котором режиссер – автор спектакля. Он создает новый текст поверх авторских, новые смыслы и качественно иной образный ряд. Разница между этими двумя методами всегда очевидна.

К примеру, Садко в одноименной опере, поставленной Дмитрием Бертманом в «Геликоне», при том, что в спектакле немало признаков «актуализации», неожиданных нюансов и эксцентричных эпизодов, это Садко Римского-Корсакова. И история Римского-Корсакова. И месседж Римского-Корсакова. Царь Борис в постановке Александра Тителя в Екатеринбургском оперном театре – это, несмотря на футуристические реалии, персонаж произведения Мусоргского. А вот Снегурочка в одноименном спектакле Дмитрия Чернякова в Парижской опере – это принципиально иной образ, нежели Снегурочка Римского-Корсакова. У нее другой характер, другая манера поведения, другие мотивации, другая история. Дон Жуан в спектакле брюссельского *La Monnaie*, поставленном Кшиштофом Варликовским, не имеет никакого отношения к герою оперы Моцарта – ни по характеру, ни по действию, ни по смыслу. То же можно сказать и о Доне Жуане Чернякова. Тогда как Дон Жуан Роберта Карсена – это герой моцартовской оперы. Хотя Карсен считается одним из хедлайнеров современного режиссерского театра. Но только вот именно режиссерского, а не «режоперского». Между двумя этими видами творчества – огромная дистанция. Потому что подмена смыслов, которую критики ласково именуют «приращением», и есть качественный скачок не только от дорежиссерского театра, но и от режиссерского к так называемому авторскому.

Автором спектакля с полным основанием называл себя Мейерхольд, и его «Пиковая дама» 1935 г. в МАЛЕГОТе являла ярчайший пример создания абсолютно нового сочинения на основе оперы Чайковского. Правда, Мейерхольд действовал под лозунгом «вернуть Чайковскому Пушкина», но вышло – принципиально новое музыкально-сценическое произведение. Не Пушкин. Не Чайковский. Мейерхольд. Хорошее, плохое – это кому как, да теперь уже и не важно. По аналогии с «Черным квадратом» Малевича оно стало тем манифестом, на котором строится радикальный режиссерский театр: режиссер – полноценный автор спектакля. Причем, поскольку он оказывается крайним – то есть именно из его рук выходит конечный продукт, то он и должен

считаться главным создателем данного творения, и все должны признать его превосходство над «смежившими очи гениями». Тоже своего рода супрематизм.

Здесь аналогия проста. Взял Чайковский «Пиковую даму» Пушкина и переписал ее так, что от литературного оригинала осталось одно название. Он не только изменил сюжет и характеры, но ввел новых персонажей, поменял концепцию и, что самое главное, кардинально изменил сам дух произведения: ироничная, полная сарказма, жесткая повесть превратилась в мелодраму про любовь. Подобный эквилибр Чайковский совершил и с «Евгением Онегиным». Как знать, будь жив Пушкин в то время – не подал бы он в суд на Петра Ильича за такие «приращения смыслов»? Ну, так если можно Чайковскому, почему нельзя Мейерхольду?

«...очень многое из взглядов самого Вагнера вызывает ужас. Но я стараюсь не переносить это на музыку».

Дмитрий Черняков¹⁵

Сама по себе фраза Дмитрия Чернякова, одного из наиболее успешных представителей той части режиссерского цеха, которая увереннее всех переступила «судьбоносную» (или «роковую») черту, ничего экстраординарного в себе не несет. Действительно, мало ли что сморозил тот или иной художник? Нобелевский лауреат Кнут Гамсун подерживал Квислинга, Пушкин приветствовал подавление польского восстания в 1830 г., Артуро Тосканини не брезговал общением с Муссолини, а Герберт фон Караян аж дважды вступал в нацистскую партию. Но режиссер ведет речь не о мракобесных политических взглядах композитора (которые ему, кстати, не были свойственны!), а о религиозных, нравственных, общечеловеческих, которые определяют вектор эстетической парадигмы художника. Именно они для режиссера не имеют значения – и даже вызывают ужас. И он их на музыку не переносит. А переносит свои собственные.

Представлю себя на месте режиссера и попробую порассуждать от его имени.

Времена изменились, современный зритель не понимает, про что написали Вагнер, Верди, Гуно, Моцарт, Чайковский, Мусоргский. Никто сегодня не помнит, что это за Грааль и какая такая у него чаша. Мало кто знает, кто такие стрельцы. Непонятно, почему Онегин не переспал

с девушкой, которая сама пришла. За что все так накинулись на Маргариту, что она покончила с собой? Подумаешь, вступила в связь с Фаустом. А что, нельзя? Почему Дон Жуан – «наказанный развратник»? Кем наказанный? Статуей каменной? Ну, не смешите. Про что опера «Трубадур»? Ее сюжет даже во времена Верди не могли пересказать.

А теперь – внимание. То, что думаю Я, нынешний, живой, современный и абсолютно актуальный, понятно зрителям, которые живут в XXI в., являются пользователями соцсетей, черпают информацию из *Google*, летают на самолетах, смотрят трансляцию терактов и войн в прямом эфире, покупают вещи в интернете, выплачивают ипотечные кредиты, знают, кто такой Гарри Поттер, не знают, в чем отличие миннезингеров от майстерзингеров, посещают 3D кинотеатры. Ну и еще много, чего есть такого, что отличает публику от зрителей даже 50-летней давности, не говоря уже о полуторавековой. При этом – Я, разумеется, гений, вполне сравнимый по степени таланта с классиками. Поэтому зрителям интересна и, главное, доступна та художественная реальность, которую создаю Я. А мне для этого нужен качественный музыкальный материал. Проверенный временем. Классический. Из которого Я возьму только то, что мне надо. И добавлю то, чего не хватает для создания полноценного – **моего** – меседжа. То есть, Я – Демиург. В том смысле, что только Я могу материализовать и донести до человечества то, что создано старыми мастерами и прячется за пределами видимого космоса.

Логично...

Но – пока не получается. Интенция не адекватна реализации. Режиссер-автор бьется с гениальным материалом и проигрывает одну битву за другой. Классическая партитура каждый раз оказывается сильнее, даже когда возникает иллюзия краткосрочного успеха очередного «резонансного» спектакля.

Что именно мешает режиссеру победить по-настоящему, то есть создать собственный полноценный авторский текст?

Прежде всего, вопиющее несоответствие происходящего на сцене тексту либретто, которое мы слышим или считываем с электронного табло. На спектаклях Дмитрия Чернякова «Дон Жуан» или «Трубадур» зритель чувствует себя сумасшедшим. Либретто не изменилось, а сюжет, реализующийся в мизансценах и поведении героев на сцене, не говоря уже о сценографии и костюмах, совершенно иной. В «Трубадуре» Азучена превращена в психотерапевта. Действие происходит

в ее кабинете. Все персонажи – пациенты, которые играют в ролевые игры. Текст про ведьм, костер и прочие «реалии» оригинала сохранен. К концу спектакля возникает потребность по примеру героев постановки срочно обратиться к психотерапевту. В «Дон Жуане» заглавный герой не убивает Командора. Смерть Командора – розыгрыш. А потому в финале живой-здоровый Командор, а вовсе не статуя, является к Жуану, чтобы вместе с остальными персонажами проучить нахала. Все это тоже идет поперек текста, который, как назло, транслируется на электронное табло. Правда, Черняков уже делает шаг к корректировке либретто – снабжает спектакль своими видеоремарками. Но они еще больше сбивают зрителя: чему верить? Ремаркам? Или все-таки тексту?

Конечно, такие кульбиты с сюжетом невозможно выстроить от начала до конца. Иногда, в каком-то отдельно взятом фрагменте, концепция складывается весьма красиво. Как, например, сцена таянья Снегурочки в черняковском спектакле Парижской Оперы. Сраженная горем Снегурочка признается в своей любви не Мизгирию, а Лелю. И умирает – отвергнутая. Взятая отдельно, сцена очень выразительна. Музыка Римского-Корсакова в этом ариозо настолько эмоциональна, что столь трагическое прочтение оказывается почти адекватным. Да и в тексте, как нарочно, не только нет противоречий этому решению, но даже и наоборот – все «бьется». Однако такая трактовка совершенно противоречит сюжету оперы в целом, либретто, композиторской концепции, взглядам композитора... Которые, как мы уже знаем, могут считаться режиссером «ужасными», а потому он вовсе не обязан «переносить их на музыку». Но режиссер не может ограничиться постановкой отдельных фрагментов, а потому он тащит свое решение через весь спектакль, то теряя нить, то обретая ее, то совпадая с текстом и музыкой, то вовсе отпуская материал на произвол судьбы. На выходе спектакль получается ущербным, раздробленным, хромым, неровным, как бы фанаты творчества Чернякова и других представителей этого направления не делали вид, что не замечают нестыковки и «за уши притянутые» мотивации. Не случайно подобные спектакли, состоящие из некоммутированных эпизодов, каждый из которых занят трюком, аттракционом, травестированием изначального смысла, нередко сравнивают с капустниками.

Есть ли сегодня, 100 лет спустя после формального рождения, перспектива у радикального режиссерского театра, который апологеты именуют авторским, а критики – «режоперским»? Мне она видится следующим образом.

Так же, как литературный текст, к примеру, «Евгений Онегин» Пушкина, был превращен в либретто оперы Чайковского, режиссер должен превратить партитуру, которую он наметил себе в качестве жертвы... простите, основы для спектакля, в **новый текст**. Автор оперы «Евгений Онегин» – не Пушкин, а Чайковский. Именно его имя обозначено на афише спектакля. Вот и режиссер должен набраться смелости и зафиксировать свое авторство официально. Для того, чтобы продукт вышел стройным и концептуально гармоничным, режиссеру следует сделать то, что совершил когда-то Мейерхольд с «Пиковой дамой»: заново скомпоновать сцены, купировать то, что не «работает» на новую концепцию или просто не нравится (купирование оперной партитуры – это общепринятая практика), убрать «лишних» персонажей, переписать текст либретто – полностью или частично.

Тем более, что даже это было апробировано почти 100-летие назад! В 1924 г. в революционном МАЛЕГОТе режиссеры Виноградов и Спасский заново переписали либретто «Тоски» и поставили спектакль «В борьбе за коммуну» – о парижских коммунарах во главе с русской революционеркой Жанной Дмитриевой. На музыку Пуччини, как нетрудно догадаться.

Не так давно Константин Богомолов поставил оперу Генделя «Триумф Времени и Бесчувствия» с новым текстом Владимира Сорокина, соединив его с оригинальным либретто и предложив режиссерское решение, адекватное именно тексту Сорокина, а не оригинала.

Так что, как писал Маяковский, «работа адова будет делаться и делается уже». Но нужно идти дальше. Наступило время, когда режиссер обязан взять на себя ответственность за новый продукт в полной мере и поместить свое имя на место автора.

К примеру: Тимофей Кулябин. «Тангейзер». Или: Дмитрий Черняков. «Трубадур».

А внизу – мелко: по одноименной опере Вагнера (Верди). Или – «по мотивам». Или: в спектакле использована музыка Вагнера (Верди).

Опять-таки, в этом ничего нового нет. В дружественной рок-опере так уже случалось. Когда Андрей Кончаловский поставил «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, кардинально переписав композиторский оригинал и поменяв концепцию, в афише имя композитора ушло с титула, скромно заняв место в ряду других участников постановки. И это при живом авторе. Что же в таком случае церемониться со «смежившими веки»?



«Золотой петушок». Геликон-опера.
Ю. Щербакова – Шемаханская царица. Фото И. Шымчак

Конечно, есть вопросы. Окажется ли способен такой «автор» создать текст, который сможет прожить хотя бы пару сезонов? В мюзикле это случается: например, калька «Призрака оперы», созданная режиссером Харольдом Принсом в 1986 г., жива до сих пор. Но это объясняется тем, что постановочное решение Принса было продумано в тесном сотрудничестве с автором мюзикла Эндрю Ллойдом Уэббером. Сама же по себе режиссура – продукт скоропортящийся. Чем она «актуальнее», тем быстрее устаревает. Кому сейчас нужен спектакль Дмитрия Чернякова «Аида», спекулировавший на теме Чеченской войны? В этой почти эстрадной злободневности – существенное отличие «авторской» режиссуры от режиссерских спектаклей, которые могут идти в театрах много лет и с огромным успехом возобновляться. Как, например, «Севильский цирюльник» в *La Scala* в постановке Жан-Пьера Поннеля или «Богема» Отто Шенка в Баварской Опере, спектакли Франко Дзеффирелли или Бориса Покровского. Практика показывает, что «режоперские» спектакли умирают быстро, как мертворожденные франкенштейны. Успев шокировать публику модного фестиваля, получить почетное «забукивание» консервативных меломанов, отхватить престижную театральную премию и дать автору призовое очко в виде нового контракта, они уходят в небытие, окутанные флером скандала и эпатажа. А автор уже приступает к новому творческому акту, в котором



«Золотой петушок». Геликон-опера. С. Топтыгин – Воевода Полкан,
Ю. Щербакова – Шемаханская царица, М. Гужов – Царь Додон. Фото И. Шымчак

создает собственный «кривой» текст, трусливо прячась за раскрученные бренды Вагнера, Верди, Пуччини, Глинки, Чайковского... Настало время адептам авторской режиссуры создавать собственные бренды. А оперным интендантам – решать, чье имя в качестве автора на афише обеспечит более надежные продажи – имя великого композитора или модного режиссера.

Конечно, этот путь – не для всех. В оперной режиссуре трудятся и творят талантливые художники, для которых партитура – не основа для безграничной актуализации и подмены смыслов, а неисчерпаемый источник, из которого можно извлекать глубокие идеи и эмоции, заложенные теми самыми «смежившими очи» гениями. Эти режиссеры находят новые ракурсы, аспекты и детали образов, ни в коей мере не разрушающие оригинал. Как бы они ни дразнили своими дерзкими решениями сторонников приоритета музыки над драмой, они все же остаются на территории режиссерской интерпретации как особого вида творчества, не имеющего аналогов. Характерный пример такого режиссера в современной России – Дмитрий Бертман, творческий метод которого не имеет ничего общего с «режоперой». Таковы лучшие постановки Александра Тителя. Таков театр Георгия Исаакяна и Михаила Панджavidзе. К счастью, выросло новое поколение режиссеров, которые предпочитают идти именно этим путем: Филипп Разенков,

Вячеслав Стародубцев, Павел Сорокин. Положение их в культурном пространстве весьма непростое. Для апологетов радикальной режиссуры они слишком академичны и маловато «приращивают».

Для сторонников взгляда на оперу как на музыкальное, а не драматическое произведение, они слишком радикальны. Но я не случайно начала статью со слов Дмитрия Бертмана. 100 лет оперной режиссуры – это 100 лет поисков, провалов, ошибок, тупиковых ветвей, но и выдающихся открытий, безусловных удач, прекрасных спектаклей. А «авторы» – пусть идут своей дорогой. Пока им все разрешено.

- ¹ *Бертман Дмитрий*: «Я не ем оленину, потому что олень спас Герду» // *Московский комсомолец*, 27.08.2018.
- ² Там же.
- ³ *Станиславский К.С.* Из ответов на вопросы газет. Законы оперного спектакля. 1932, сентябрь, Баденвейлер / Цит. по: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0100.shtml.
- ⁴ *Верди Джузеппе*. Избранные письма. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 320.
- ⁵ Там же. С. 90.
- ⁶ Там же. С. 320.
- ⁷ *Покровский Борис*. Введение в оперную режиссуру: учебное пособие. М.: ГИТИС, 2009. С. 27.
- ⁸ *Верди Джузеппе*. Избранные письма. С. 293.
- ⁹ *Пуччини Джакомо*. Письма. Л.: Музыка, 1971. С. 177.
- ¹⁰ *Верди Джузеппе*. Избранные письма. С. 253.
- ¹¹ Там же. С. 197.
- ¹² <http://www.teatral-online.ru/news/14670/>
- ¹³ *Ярон Г.* О любимом жанре. М.: Искусство, 1960. С. 78.
- ¹⁴ *Димитрин Юрий*. Опера на операционном столе. / <http://www.operanews.ru/13092209.html>
- ¹⁵ http://www.arterritory.com/ru/teksti/intervju/4642-v_njom_net_ravnodushija

Марина Раку

К вопросу о китах. 100 лет Московскому академическому музыкальному театру

Как известно, некогда считалось, что мироздание покоится на трех китах, но и после того, как это лженаучное представление было разоблачено, в языке (а значит и в сознании!) сохранилась метафора о китах как фундаменте бытия.

В названии театра-юбиляра это воззрение тоже нашло свое отражение. Идея троичности, вопреки реалиям истории, проступает в именах отцов-основателей. В этом видится некий сакральный смысл. В самом деле – кого как не Станиславского и Немировича-Данченко советская эпоха определила на роль кодификаторов театральной эстетики и законодателей театрального процесса во всех его ответвлениях? При этом музыкальный театр, который был избран двумя великими стариками как поле для эксперимента, в позднейшей советской интерпретации оказался одним из бастионов неприступной цитадели вездесущей «системы». Так, советский оперный театр обрел своих «китов». Жить стало лучше, жить стало веселее.

Веселее всех из оперных театров страны жил Музыкальный театр, ведь постоянное пристанище он обрел в здании бывшей «Дмитровской оперетты», а опера и оперетта с самой студийной юности на равных основаниях вошли в его репертуар. Позже к ним присоединился балет. Но на роль «третьего» поначалу претендовал не он, а драма. Именно она маячила перед внутренним взором основателей МХТ. Драма должна была раствориться в музыке, и, возможно, эта было бы для нее лучшей участью. Во всяком случае, первые шаги советской оперы под патронажем мэтров российского театра были сделаны в направлении жанра, который можно обозначить как «драму на музыке».

31 марта 1930 г. Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко впервые сыграл «музыкальное представление» Л. Книппера «Северный ветер» по пьесе В. Киршона о 26 бакинских комиссарах, а 16 декабря того же года на той же сцене при участии того же оркестра (оркестр был один на обе труппы) Государственная оперная студия-театр имени народного артиста Республики К.С. Станиславского показала премьеру сочинения В. Дешеева «Лед и сталь» на либретто Б. Лавренева о кронштадтском восстании. Оба патриарха пытаются решить проблему «советской оперы» в жанре, который можно обозначить как «музыкально-драматические хроники». Идиосинкразия Станиславского к канонам, хотя бы и театральным (ср. Булгаков – «Театральный роман»), заставляет его на время постановки благоразумно удалиться за границу. Немирович же идет к этому жанру со всей решимостью оппозиционера, желающего противопоставить модели революционной «гранд-опера́», утвердившейся на «больших сценах», «новую вещественность» по-советски. Проницательный соратник Немировича П.А. Марков напишет о «Северном ветре»: «Музыка не раскрывала действия – она его



Государственная оперная студия-театр им. К.С. Станиславского.
Сцена из спектакля «Лед и сталь». Фото из архива театра

окрашивала. <...> Музыка была подспорьем для драмы, ее авторски-режиссерским комментарием, подстрочником, подсказывающим толкование той или иной сцены и образа. <...> Она была написана с режиссерскими целями»¹. Перед режиссурой Станиславского, напротив, неизменно стояли музыкантские цели. В первом советском опусе, допущенном им на свою сцену, «киномонтаж» разнородных сцен и прерывающихся сюжетных ходов, необязательность появления персонажей и мозаичность музыкальных реплик объединена нарастающим *perpetuum mobile* инструментального фона, создающим антитезу «хаоса и порядка».

Со всей очевидностью выбор обоих названий проявлял вкусовые предпочтения режиссеров. Однако в сценических решениях обнаружилось сходство – «суровый стиль», заданный революционными сюжетами и музыкальным языком авангардных 20-х, предопределил постановочный образ этих спектаклей: треугольник вздыбившихся льдин и вертикаль нефтяной вышки, непрестанное движение почти не персонифицированных человеческих масс, резкая «светотень» статики и динамики в мизансценическом рисунке – в каждом случае по-своему реализовали мотив исторического императива, довлеющего героям. Непрерывающийся спор и одновременно глубинное родство «двух сцен» в одних театральных стенах явлены и в последующих работах – «Семен Котко»,

«продвинутый» в планы студии-театра Станиславского кандидатом в его преемники Мейерхольдом, окажется оппозицией сразу трем важнейшим предложениям театра Немировича: «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Тихому Дону» Дзержинского и «В бурю» Хренникова. Скорее всего, это произошло непредумышленно, но траектория критической полемики высветила важнейшие «несогласия» между этими названиями. Шостаковича увлекал экспрессионистский гротеск, а Прокофьева – пафос жизнеутверждения; Дзержинский и Хренников опирались на традиционные оперные формы и песенность, а Прокофьев на недавно обретенный им «мелодизированный речитатив».

Созвучие же вновь возникало на путях постановочных поисков. Театр Немировича неуклонно продвигался от минималистского урбанизма «Северного ветра» через угрожающее изобилие быта «Катерины Измайловой» к символичности жизненных реалий «Тихого Дона» с его финальным образом уходящей в неясную даль дороги-судьбы: от символичной безытности через символичность быта к символам бытия. В хренниковской «Буре» бытие современного человека получило свою окончательную прописку в его быту. Привычные шекспировские максимы о театре и жизни оказались вывернуты наизнанку: театр попытался стать жизнью со всеми ее родными российскими приметами – березками, пригорками, завалинками. И над всем этим простым скарбом человеческой жизни простерлось «говорящее» в своей изменчивости небо. Оно разражалось грозой, оно манило последней синевой, но оставляло надежду человеку, обреченному своей эпохе.

Театр Станиславского, в свою очередь, пришел от «конструктивистской» эстетики «Льда и стали» с некоторыми мелкими поблажками традиционно-оперным привычкам к «новой простоте» прокофьевского опуса с важнейшим для него мотивом вечной красоты «равнодушной природы». Именно он определил сценическое «звучание» «Семена Котко», где судьба человеческая образует трагический контрапункт гармонии мира. Пасторальность пейзажей А. Тышлера сметалась в этой предвоенной постановке лавой людского горя, застывавшего в отчаянии. Пожар, на фоне которого обезумевшая невеста все продолжала кликать своего мертвого суженого, оказался символом и еще неизжитого прошлого и неотвратимо надвигающегося будущего. Театр, по мхатовским заветам продолжавший исследовать «жизнь человеческого духа» в «предлагаемых обстоятельствах» места и времени, поневоле оказывался провидцем.

Впрочем, его пророчества коснулись не только истории своей страны, но и истории своего жанра, ведь во всех этих названиях театр решал новые, но сходные задачи. Наиболее важная из них – доходчивость музыкального языка. Понятно, что за этим требованием крылась забота о зрителе. Пытаясь угадать его желания, власти предрежащие просто-душно ориентировались на собственные вкусы. Вопрос о зрителе был в результате переформулирован в вопрос о классике. Проект создания «советской оперной классики» отныне должен был опереться не на авангардную новизну, а на апробированные успехом модели музыки прошлого. Наиболее пригодными среди таких моделей в новых условиях оказались две: ранняя русская комическая опера с ее неопровержимым национальным колоритом, живописным бытовым фоном и бесхитростными формами высказываний, и русская классическая опера в зените своей зрелости. На перекрестке их влияний возник феномен под названием «советская песенная опера». Первенцами этого направления стали «Тихий Дон» и «В бурю», но в его краткую историю вписано еще немало забытых и полузабытых названий, рождение которых происходило в репетиционных залах Музыкального театра на Дмитровке. Почтим их память простым перечислением: «Семья» Л. Ходжа-Эйнатова и «Станционный смотритель» В. Крюкова (обе – 1940), «Суворов» С. Василенко и «Чапаев» Б. Мокроусова (обе – 1942), «Надежда Светлова» И. Держинского (1943), «Любовь Яровая» В. Энке и «Семья Тараса» Д. Кабалевского (обе – 1946), «Фрол Скобеев» Т. Хренникова и «Каменный цветок» К. Молчанова (обе – 1950). Но, не посягая на заповедь *aut bene aut nihil*, отметим одну общую особенность этих и некоторых других, не упомянутых нами образцов: в основе их «три источника, три составных части», три жанра, недаром выдвинутых одним из истоковых приверженцев «песенной оперы» Д. Кабалевским на роль «трех китов музыки» – песня, танец и марш. С их помощью выражает себя незамысловатая личная жизнь героев великого и страшного времени, попавшая в «прокрустово ложе» зеркала сцены, за пределами которого осталось еще многое и многое.

Человек поющий, человек танцующий и человек марширующий замыкают историю советской оперы триумфальным шествием в никуда. Однако этот горький приговор целой театральной эпохе непременно должен быть обжалован. Остались партитуры, рожденные в содружестве с великими мхатовскими стариками и их преемниками, остались легенды, без которых немыслима театральная судьба.



Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко.
Сцена из спектакля «Северный ветер». Фото из архива театра

Партитура «Семена Котко», над которой незадолго до гибели фантазировал Мейерхольд, и легенда о «Катерине Измайловой», поставленной Немировичем. А еще – истории о возвращении этой опальной оперы Шостаковича через тридцать без малого лет, и о долгожданном знакомстве Москвы (через неполных двадцать после премьеры) с прокофьевским «Обручением в монастыре». И множество рассказов о том, что остается самым хрупким и самым важным в жизни любого театра – о великих актерских победах, преодолевавших неудачи слабых сочинений и приумножавших достоинства шедевров. Это то, что способно выдержать испытание нашим скепсисом, нашим снобизмом и нашей искусственностью. Наверное, это и есть те самые киты, на которых держится театральный мир...

Хотя автор отдает себе отчет в том, что подобное утверждение может показаться лженаучным.

¹ Марков П.А. Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. Л.: Изд. муз. Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, 1936. С. 156–157.

Александр Чепуров

Профессия – теоретик театра

В октябре 2018 г. исполнилось бы 80 лет со дня рождения известного российского ученого, одного из корифеев петербургской театроведческой школы Юрия Михайловича Барбоя. Почти три десятилетия он возглавлял кафедру русского театра в институте на Моховой, был председателем секции критики и театроведения петербургского отделения СТД. Он ушел из жизни на исходе прошлого 2017 г., не дожив до своего юбилея. Но память о нем, его книги заставляют постоянно возвращаться к его мыслям, идеям, к его личности и образу.

В семидесятые, на лекциях Юрия Михайловича по «актуальным проблемам современного театра», которые мне в годы учебы довелось слушать на театроведческом факультете, замороженно погружаясь в ход его мыслей, я все время нетерпеливо ждал от него каких-то емких и все объясняющих выводов. А он все водил нас кругами, как Моисей по пустыне, возбуждая наше стремление к прозрению и открытию чего-то вождя и обетованного. Тогда его путь к теории театра еще только начинался, и нас, своих студентов, он в полной мере делал сопричастными этому процессу.

Для самого Ю.М. Барбой путь к теории театра пролегал через долгие годы, где были периоды и практической работы в театре (в знаменитом ленинградском Театре Комедии с режиссером Вадимом Голиковым), и преподавательская деятельность (в Дальневосточном институте искусств, а затем в родном Театральном институте на Моховой), и редакторская работа (в редакционно-издательском отделе *alma mater*), и зоны «раздумий и молчания»...

Помнится, коллеги Юрия Михайловича по кафедре, высоко ценившие его театроведческий потенциал, порою сетовали, что долгое время он не публиковал своих новых текстов. Но, как потом выяснилось, мощная работа и движение к осмыслению главного театрального кода подспудно шла постоянно.

Ю.М. Барбой стремился все время быть в атмосфере дискуссии, столкновения мнений, иногда, как будто нарочно провоцируя, подогревая ее. Именно о создании и поддержании этой атмосферы он мечтал, занимая пост заведующего кафедрой русского театра. Именно об этом он и говорил в своей программной речи, заступая на эту должность. И ему это отлично удавалось. Он прекрасно понимал, что обеспечить единомыслие и единогласие в нашей сфере невозможно, да и не нужно, хотя, быть может, такой искус у кого-то и существовал. Важно было другое: все время чувствовать, как теперь это называют, *background*. Единство и верность школе были для него священны в оценке коллег и учеников.

Прежде всего, особо следует подчеркнуть, что ход научных рассуждений Ю.М. Барбой прочно встроены в традицию совершенно определенного научного направления. А оно берет начало в методологических подходах петроградско-ленинградского круга эстетиков и литературоведов 1920–30-х гг. (Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, Н.Я. Берковского). Там – истоки нашей науки о драме и театре, там формировались

эстетические и научные идеи учителей и старших коллег Барбоя – Б.О. Костелянца, П.П. Громова, С.В. Владимирова. Внимание к вопросам поэтики, содержательности художественного языка, образной структуры, поиск некоего видového эстетического кода, стремление прояснить универсальные свойства драматического искусства, проявляющиеся в многообразии исторических и индивидуально-стилевых форм, – все эти качества научной школы определили вектор исследовательских интересов Ю.М. Барбоя. Именно в этом ключе следует рассматривать его кандидатскую диссертацию, которая была посвящена взаимодействию эпического и драматического в художественных структурах советской драматургии 1920–30-х гг.¹

Однако, исследовав систему взаимодействия двух эстетических универсалий в конкретном историческом преломлении театральной эпохи, Барбой решительно продолжил поиск некоего «театрального кода», того структурно-содержательного зерна, которое прорастает во всех без исключения театральных произведениях. Вот здесь-то и нужно искать исток, который затем приведет к открытию-прозрению, определившему путь дальнейшего движения мысли ученого, который приведет его к построению театральной теории в целом.

В середине 1980-х гг. на кафедре советского театра ЛГИТМиК, где тогда уже активно работал Юрий Михайлович, начинается углубленное изучение проблем актерской образности. Именно тогда – как итог напряженных дискуссий – здесь появился сборник научных работ с подчеркнuto «структурным» названием: «Актер – Персонаж – Роль – Образ» (1986), где была опубликована и статья Ю.М. Барбоя «Теория перевоплощения и система сценического образа»². Ее автору в этот период становится ясно, что структурное ядро театра следовало искать не столько в личности и свойствах актера, сколько именно в области отношений актера и роли.

Конструирование театральной модели требовало включения еще одного неперемennого компонента – воспринимающего (зрителя). В итоге вырисовывалась классическая триада, схему которой применительно к отношениям с режиссером вычерчивал еще Мейерхольд (в книге «О театре»)³, а несколькими десятилетиями спустя, в несколько модернизированном виде – американский теоретик драмы Эрик Бентли («Жизнь драмы»)⁴. Получившаяся в итоге элементарная формула: «А играет В на глазах у С» – стала базовым структурным элементом в построении театральной теории. Но для Ю.М. Барбоя принципиальным

было не только найти театральный алгоритм, но и выявить структурообразующие принципы функционирования этой системы. И в первую очередь, связать ее с действенно-драматической природой театра. Он отталкивается от ключевого постулата Б.О. Костелянца, который предметом драмы считает «событие человека с человеком в очень напряженных, сложных, противоречивых ситуациях»⁵. В этом отношении Барбой является учеником и продолжателем поисков своего учителя и коллеги, который, выявив код драматического, одновременно с С.В. Владимировым стал рассматривать спектакль как драматическую ситуацию, порождаемую театральным представлением, тем самым сделал шаг в сторону осмысления самой театральной структуры как драмы.

В своей книге Ю.М. Барбой вместе с тем развивает и ту ветвь театроведческой школы, которая идет от германовско-гвоздевского понимания театрального произведения как особого сценического события, развертывающегося в пространственно-временном континууме и образующего новую эстетическую реальность, тоже подвластную законам драматического развития⁶. Между двумя сюжетами – нарративным и собственно театральным – устанавливается система сложных отношений, которую исследователь и пытается проанализировать.

В 1988 г. Ю.М. Барбой выпустил книгу «Структура действия и современный спектакль»⁷, а в следующем – 1989-м защитил докторскую диссертацию «Театральный образ: основные элементы и природа связей», где во многом были осмыслены его многолетние поиски в области методологии театрального знания.

В книге и в диссертации выявлены и продемонстрированы резервы драматического в изменяющихся и развивающихся отношениях актера и роли. Представляя саму структуру спектакля как развертывающуюся эстетическую драму, автор книги тем самым заочно предвосхищал спор с набиравшей популярность в западном театроведческом мире концепцией «постдраматического театра», впоследствии изложенной в книге Х.-Т. Лемана и, как ни странно, несмотря на свою устремленность к новаторскому театру, на самом деле исходящей по сути дела из вполне консервативной «сюжетной», «нарративной» трактовки природы драматического⁸.

С другой стороны, подход Ю.М. Барбоа существенно отличался и от формирующейся «перформативной» теории⁹, которая касалась не только эстетической природы актерского образа, но и всей театральной структуры в целом. Отличие состояло в том, что базовым элементом

для Барбоя становится не феноменальное свойство перформативного тела, а социально-личностные координаты поведения артиста в роли. При этом роль понимается здесь не «повествовательно», а прежде всего, действенно в самом широком аспекте эстетических взаимодействий.

Некоторые из тех, кто рецензировал тогда на кафедре книгу и диссертацию Барбоя, усомнились в универсальности предложенной им модели, опасаясь схоластики и недостаточного внимания к проблеме историзма в формировании театрально-художественных структур. Высказывались мнения и о том, что в этой теоретической модели подробно не прописана роль режиссера и что, концентрируя внимание на структурной триаде «актер-роль-зритель», исследователь мог невольно отодвинуть на второй план образ пьесы и спектакля как некоего структурного и художественного целого.

Убедительный ответ на все вопросы и сомнения коллег должен был дать следующий фундаментальный труд Юрия Михайловича «К теории театра». Именно в этой книге поставлен фундаментальный вопрос о том, что же такое представляет собой театр и театральная теория.

Теория – это не философия и не технология театра, считает Ю.М. Барбой. Он исходит из принципа, что «театроведческая методология трактует о способах, какими добывается знание о театре», а теория театра есть часть этого знания.

Исследование Юрия Михайловича появилось в ту эпоху, когда театр резко расширил свои границы, когда поле театра и поле различных социально-перформативных практик обнаружили между собой тесную связь, а театроведение активно заимствовало свой инструментарий не только у философии и эстетики, но и у социологии, культурологии, психологии, использовало коммуникативную, семиотическую, герменевтическую, когнитивную теории. И здесь принципиальное отличие позиции Ю.М. Барбоя состоит в том, что он, не поддаваясь искусу расширительного толкования театра, вместе с тем не рискует стать рабом какого-либо одного метода. В этом отношении он отчетливо сознает опасность односторонности. Говоря о границах театра, Барбой называет театром «только то, что этим словом обозначали с тех пор, как оно исторически устоялось», а изучение театра, по его мнению, требует не одного предпочтительного, а «батареи методов».

Цель его исследования состоит в том, чтобы обнаружить некий «инвариант театра», который проявляется во всех возможных метаморфозах формы и в ее исторических модификациях. В отличие от

многих расхожих и авторитетных мнений о происхождении театра из ритуальной и игровой культуры, развертывая аргументированную полемику с популярной точкой зрения Н.Н. Евреинова, Барбой придерживается мнения не об эволюционном, а о сущностном возникновении театра, который, подобно человеку, который похож на обезьяну, все-таки принципиально от своего прообраза отличается. Такое отличие при определении генезиса данного феномена исходит из самой природы и предмета театра, как их определяет теоретик. Театром он именует ту «скромную по масштабам часть культуры, в которой «играние не себя» становится предметом зрелища». Именно поэтому он предлагает искать жизненный источник театра в «фундаментальной, обширнейшей (хотя и не универсальной) сфере социальных ролей».

Барбой отвергает трюизм относительно синтетической природы театра. Взамен этого расхожего мнения он выдвигает такое понятие, как системность, и на уровне театрального искусства в целом и на уровне театрального произведения (спектакля), в частности. Он по-своему воспринимает вагнеровскую идею театра как «совместной работы искусств», принципиально делая акцент именно на процессе взаимо-действия. И это для него – как теоретика – принципиально, ибо он определяет спектакль как «совокупность не только частей, но внутренних связей и отношений». Воздействие на зрителей он справедливо считает целью и смыслом совместной работы всей системы связей, а действие – единственной силой, которая объединяет и качественно преобразует все элементы театрального произведения.

В эту систему включена и роль зрителя. Барбой считает, что «именно категориями драматического действия, то есть точно теми же, какими описываются отношения между актерами и ролями, можно и должно пользоваться, когда речь идет о зрителе». Таким образом, спектакль по Барбою – это драматическое действие, которое он понимает как «отношения взаимного воздействия, в ходе которого все его участники меняются». Для описания этого сверхсюжетного действенного слоя он даже вводит особое понятие – «структурный сюжет». И прослеживает, как части системы начинают подчиняться «драматическому механизму структуры».

Вслед за М.М. Бахтиным говоря о двусмысленности понятия «текст» и склоняясь к «событийному» его толкованию, применительно к сценическому искусству Ю.М. Барбой подчеркивает, что проблема содержания и формы – это, прежде всего, проблема системного взаимодействия частей.

Выявляя типологию систем, Барбой исходит опять-таки из цепочки связей «актер-роль-зритель», считая ее не «хронологичной», а «иерархичной». Рассматривая различные исторически и художественно детерминированные театральные системы, он обнаруживает специфику связи внутри этой системы, что характеризует тот или иной тип как «знак и признак очередной стадии структурной эволюции спектакля». И здесь он выявляет основную типологическую оппозицию театра жизненных соответствий и театра поэтического, которая характерна для самых различных театральных времен и самых различных художественных стилей.

Одной из важнейших частей теории Барбоя является его мысль о содержании театрального действия. Помню, сколько споров вызывала его мысль о том, что конфликт не является альфой и омегой драматического действия. Здесь Юрий Михайлович развивает линию рассуждений своих учителей. Огромнейшей заслугой С.В. Владимирова был уход от упрощенной трактовки конфликта, как прямой «сшибки характеров». Владимирова вернул расширительное понимание столкновения, лежащего в основе действия, связав его через систему жизненных, психологических и эстетических опосредований с противоборством идей, философских и экзистенциальных категорий¹⁰. Б.О. Костелянец, отодвинув категорию конфликта на второй план, сконцентрировал внимание на связи коллизии с природой активности героя, чреватой прежде всего противоречиями. Барбой же, говоря о содержании в театре, главную театральную универсалию видит не в конфликте, а в противоречии, тем самым возвращая театр к его платоновско-аристотелевским истокам.

В своем истолковании фундаментальных категорий театра (форма, жанр, композиция, ритм) Барбой прежде всего исходит из их действенной природы, понимая действие как развивающуюся систему перемен, оформляющуюся, развертывающуюся в пространственно-временных координатах и адресно воздействующую на зрителя. Театральный язык Барбой понимает, прежде всего, как язык действовавания, стиль как союз формы и языка тоже действенных в своей основе, а виды театра так же дифференцирует по их принадлежности к определенному способу и виду действовавания.

В своей теории Ю.М. Барбою удалось главное – нащупать пути к определению театрального кода, который связывает и пронизывает все части театра и театрального произведения, определить генезис, предмет, содержательные и формальные координаты явления, дать

новые, емкие толкования ключевых категорий – действия, конфликта, драматического противоречия. И тем самым существенно обновить наши представления о взаимосвязях внутри театральной системы.

И еще... В эпоху решительного расширения границ театра и активной интервенции новых прикладных методов, которые зачастую стремятся завоевать эксклюзивность и исключительность в науке о театре, книга Ю.М. Барбой отстаивает специфику и уникальность предмета исследования и того категориального аппарата, который призван способствовать его осмыслению.

Ю.М. Барбой очень высоко ценил главное – не только знание, но какое-то внутреннее ощущение театрального кода, его особое музыкальное звучание. Это ощущение сути театра, как музыкальный слух, как определенная группа крови, могло быть дано или не дано театроведу. Как человек музыкальный (он хорошо знал музыку и замечательно играл на фортепиано), Ю.М. Барбой отлично чувствовал и держал нужный строй.

- ¹ См.: *Барбой Ю.М.* Эпическое и драматическое в советской драматургии 1920 – начала 1930-х годов. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1971.
- ² См.: *Барбой Ю.М.* Теория перевоплощения и система сценического образа // *Актер – Персонаж – Роль – Образ / Сб. науч. ст. под ред. В.В. Ивановой.* Л.: ЛГИТМиК, 1986.
- ³ *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 99.
- ⁴ *Бентли Эрик.* Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978.
- ⁵ *Костелянец Б.О.* Драма и действие. М.: Совпадение 2007. С.30.
- ⁶ *Герман Макс.* Пространство-событие // *Театроведение Германии: Система координат.* СПб.: Балтийские сезоны, 2004.
- ⁷ См.: *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.
- ⁸ В русском переводе появилась значительно позже: *Леман Ханс-Тис.* Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013.
- ⁹ В русском переводе: *Фишер-Лихте Эрика.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015.
- ¹⁰ См.: *Владимиров С.В.* Действие в драме. Л.: Искусство, 1972.

Наталья Скороход

Горький vs Достоевский: и снова – о «карамазовщине»

Идущие друг за другом юбилеи двух классиков русской литературы – один из которых безусловный, признанный всем миром гений, репутация же другого не столь однозначна – провоцируют на сопоставления.

Это были люди разных поколений, разных сословий и эпох: Достоевский умер шестидесятилетним, когда подростку Пешкову не было и тринадцати. Выученному «на медные деньги» пацану, прочитавшему в «Нижегородском листке» заметку о смерти великого писателя, предстояла жизнь долгая, полная в том числе и фантастических встреч: дружба с другим гением – Львом Толстым, Горькому было суждено знать Анатolia Франса и Антона Чехова, снисходительно похлопывать по плечу Бунина и Андреева, спорить с Роменом Ролланом, но личным знакомством с Достоевским судьба его, увы, обделила. Они не могли стать ни друзьями, ни врагами, ни конкурентами. Тем не менее, осенью 1913 г. пути их пересеклись – писатели соперничали за лучшую сцену Российской Империи – МХТ.

Публичная полемика стала в последнее время излюбленным методом продвижения идей в искусстве, театральное сообщество как будто живет от хайпа до хайпа, а события вокруг мхатовской сцены по-прежнему – одна из «горячих», болезненных тем для социальных сетей, вспомним, какими баталиями сопровождалось недавнее назначение нового худрука МХТ им. Чехова. Тем любопытней вспомнить события более чем столетней давности: полемику вокруг статей А.М. Горького «О “карамазовщине”» и «Еще раз о “карамазовщине”», опубликованных в газете «Русское слово» 22 сентября и 27 октября 1913 г.¹

Известно, что поводом для гневного выступления Горького стало второе, после громкого успеха «Братьев Карамазовых», обращение Немировича-Данченко к Достоевскому. Осенью 1913 г. режиссер репетирует и выпускает спектакль «Николай Ставрогин» – сцены из «Бесов» Достоевского (премьера 23 октября). Суть претензий писателя сводилась к тому, что инсценировка произведений Достоевского на данном витке исторического развития (социальная депрессия после поражения первой русской революции) – дело общественно вредное, а исполненные прекрасными актерами МХТ персонажи создают искаженные идеалы для русского человека, душа которого и без того не отменного качества. Высказывание содержало резко полемические пассажи: если бы Горький мог сжечь книги Достоевского, то... делать бы этого не стал, поскольку «любит русскую литературу»... Вслед за «постом» Максима Горького в течение месяца в разных изданиях появились «комменты» практически всех представителей русской мысли – от Дмитрия Мережковского до питерских рабочих, открытое письмо которых опубликовала большевистская газета «За правду». В полемику

включились, таким образом, не только литераторы и театральные критики, но и философы, и даже политики.

Это был настоящий, общероссийский «хайп», поэтому после премьеры «Бесов» автору «карамазовщины» пришлось вновь уточнять позицию, публикуя отповедь оппонентам. Позиция Алексея Максимовича была уязвима еще и потому, что вел он дискуссию о русской душе и о том, что ей нужно, а чего нет, с острова Капри, тогда как большинство его оппонентов месило октябрьскую грязь на улицах Петербурга, Москвы и провинции, воочию наблюдая социальные язвы российской действительности... Добавим, что в репертуарном портфеле МХТ осенью 1913 г. лежала пьеса Максима Горького «Зыковы», однако, поскольку Горький в статье «О “карамазовщине”» поставил вопрос ребром «или я или он», после премьеры «Ставрогина» он забрал пьесу у «художественников»... Зачем же была затеяна эта полемика и в чем состояла особая «болезненность» темы для писателя?

Ни для кого не секрет, что Горький – вторая после Чехова любовь МХТ; любовь не менее страстная, даже немного фантастическая. Свою первую встречу с писателем в Ялте Немирович-Данченко описывает весьма романтически: «...Вдруг из темноты выдвинулась фигура в рабочей блузе, в матросском плаще, в мягкой шляпе, в высоких сапогах. Я остановился, остановилась и эта фигура и пристально начала в меня всматриваться. Я спросил, не знает ли он, где тут дом Чехова, на что получил тотчас же точный ответ. С сильным нижегородским акцентом на ó; мягким баском. Мне и в голову не пришло, что это был Горький... Осталась только во мне странная струйка впечатления»². И еще: «...очаровательная, сразу охватывающая лаской, улыбка»³. Через год Горький напишет Немировичу: «Удивляюсь Вашей энергии и уму – искренно, почтительно преклоняюсь пред Вами. Дай Вам Бог силы и бодрости духа в Вашем великом, исторически важном деле»⁴.

Идея «выращивать» в стенах МХТ своих драматургов была одной из «любимых мыслей» Владимира Ивановича, его отношения с Чеховым были не просто дружескими («Чехов – это талантливый я»), осознание творческого двойничества заставило Немировича фактически покончить с драматургией, открыть для себя новое поприще – режиссуры и театрального строительства, чтобы воплотить пьесы Чехова. Открытие Горького было еще более волнующим: свою первую пьесу «Мещане»

уже известный всей России и переведенный на множество европейских языков беллетрист писал под руководством Немировича-Данченко и признавался: «Три дня я его ждал и чувствовал себя мальчишкой, волновался, боялся и вообще дурацки вел себя. А когда начал читать пьесу, то делал огромные усилия для того, чтоб скрыть от Немировича-Данченко то смешное обстоятельство, что у меня дрожал голос и тряслись руки. Но – сошло!»⁵. После правок, которые начинающий драматург с охотой внес, режиссер сам прочел пьесу труппе, много занимался ролями, в конце концов, «нашел общий тон», в котором и «надо играть пьесы Горького», как писал Чехову Станиславский. Автор даже хотел посвятить свою первую пьесу Немировичу.

Следующая работа – «На дне» принесла Горькому мировую славу драматурга и целое состояние. К ее появлению на свет Немирович-Данченко опять-таки приложил немало усилий: от многочисленных советов автору по структуре действия и развитию персонажей до выигранной битвы с цензурным комитетом – МХТ разрешили играть «На дне» в эксклюзивном порядке. «На дне» – пьеса-пропуск в вечность, во всяком случае, в мировой театральный репертуар, ее практически сразу стали ставить повсеместно.

В начале 1900-х казалось, что МХТ действительно «печет» гениальных драматургов как свежие пирожки, но дальше... что-то пошло не так. «Дачники», прочитанные труппе в 1902 г., не слишком понравились в театре. Недостатки пьесы, обстоятельно разобранные Немировичем-Данченко в письме к автору на следующий день после читки, вызвали у адресата бурю негодования. Вместо того, чтобы покорно переработать пьесу по очень дельным замечаниям, Горький страшно обиделся. «Кажется, г. Горький решил, что я не понял “Дачников”»⁶, – писал режиссер.

Дело обстояло гораздо хуже: дважды лауреат грибоедовской премии (за «Мещан» и «На дне») буквально возненавидел своего «учителя по драматургии», о чем не устал напоминать последнему. «Эту нелюбовь, – писал Немирович, – я считаю самой большой несправедливостью, посланной мне судьбой, потому что моя совесть перед ним чиста. Так и Богу скажу»⁷.

Всемирная слава «На дне», вероятно, сыграла против ее автора: сочинив в общей сложности более 15 пьес, Горький так и не создал для сцены ничего, равного драме о босяках. Его союз с МХТ (несмотря на то, что «Дети солнца» были поставлены на гребне революционных

событий, в 1905-м) был прерван на долгие годы. На премьере «Детей солнца» произошел знаменитый скандал: зрители приняли сцену бунта народа и нападения на интеллигенцию в 4 акте за реальный погром черносотенцами МХТ... Этот инцидент показал, что революционный пафос Горького искажает «творческий лик» МХТ. И что Художественный театр готов ставить пьесы Горького, но отнюдь не намерен стать *театром Горького*... Спектакль «Дети солнца» оказался не слишком удачен и вскоре был снят с репертуара. Горький негодовал, поскольку МХТ оставался для него не просто любимым театром, но «главным театром России», влияние на репертуар которого писатель терять не хотел. После ссоры с Немировичем-Данченко он активно общался со Станиславским, Леонидовым и другими важными лицами театра, стараясь постоянно держать руку «на пульсе» МХТ.

Что же касается отношений Художественного театра с современной драмой, то к 1913 г. там переиграли почти всего Леонида Андреева, ставили пьесы Найденова, Чирикова и самого Владимира Ивановича, но идея «выращивать» своих авторов забуксовала, в чем не раз публично признавался Немирович-Данченко. Однако в 1910 г. режиссер открывает для МХТ Достоевского: ставит в двух вечерах роман «Братья Карамазовы».

Достоевский стал для Художественного театра не только репертуарным, но и эстетическим открытием, тем материалом, где, помимо великолепных ролей для мхатовских звезд, обнаружился ресурс для самого Немировича-Данченко: возможность совмещать роли драматурга и режиссера при постановке спектакля. Этот опыт (впоследствии многократно описанный и исследованный), раз и навсегда, как виделось режиссеру после премьеры «Братьев Карамазовых», решает репертуарный вопрос: «разрешился какой-то огромный процесс, назревавший десять лет»⁸.

Возможность инсценировать роман, то есть разрабатывать, помимо *mise en scène* (режиссерской партитуры) сценическую драматургию, восхищает и до такой степени воодушевляет директора МХТ, что он готов вообще отменить драматургов: «...погодите, не пройдет 3-х лет, как вам даже Островский покажется скучным по своим театральным условностям <...>. Даже Чехов!»⁹, – пишет Немирович-Данченко Станиславскому в октябре 1910 г. И довольно быстро задумывает постановку

«Бесов» совершенно в другом – по сравнению с «Карамазовыми» – сценическом облике: вместо эпического приема (Чтец) в замысле возникает прием монтажный.

Немирович готовился дать роман в два вечера, разделив «Бесов» тематически: согласно первоначальному замыслу первая часть называлась «Революционеры», вторая – «Николай Ставрогин». Возникал любопытный ход: одна и та же локация и отрезок времени, в котором существуют истории разных, хотя и связанных друг с другом, персонажей.

В письме к Александру Бенуа режиссер делился «предчувствием» прочтения первой части: «Мне не только стала не страшна “актуальность” <...> этой части романа, а явился непоборимый соблазн осветить с высших точек зрения именно то, что еще кажется свежими ранами...»¹⁰. Надо сказать, что в 1913 г. радикально было посмотреть на линию «нечаевцев» (у Достоевского – «наших»), фактически разоблачающую народовольческий пафос – не с политических, а с «высших точек зрения». Немирович признавал, что революционеры у Достоевского – тема остроактуальная. Однако можно с уверенностью утверждать, что режиссер чувствовал «Бесов» как «роман-трагедию», а потому его так раздражал глумливый, издевательский голос повествователя... Освободиться от всякой иронии и карикатуры, взять Шатова основной фигурой (роль эта, безусловно, предназначалась Ивану Москвину), и сделать кульминацией первой части ритуальное убийство героя, убийство идейное, за которым следовало идейное самоубийство Кириллова.

Замысел и вправду подготавливал трагические коллизии и перипетии будущего спектакля, и в полном согласии с жанровой природой задуманного произведения его воплощению помешала судьба: Москвин не мог репетировать в сезоне 1913/14 гг., а режиссер не смог отложить роман, и последовательность частей поменялась: «Есть две пьесы из “Бесов”. Первая называется “Николай Ставрогин”. <...> Это самая романическая и, пожалуй, самая сценичная, но не самая глубокая часть романа. Другая пьеса: “Шатов и Кириллов” <...>. Эта глубже, но менее сценична. И *очень* мрачная <...> – убийство Шатова и самоубийство Кириллова. Вторую сладить по тексту труднее, в цензурном отношении она рискованнее, но постановка смелее и интереснее»¹¹.

Таким образом пришлось начинать с «Николая Ставрогина», что с моей точки зрения было крайне невыгодно. Очень запутанная, требующая постоянных текстовых прояснений любовная интрига, «закрытость»

главной фигуры – самого Ставрогина, отсутствие безусловных попаданий исполнителей на важные роли, особенно женские – все это создавало сложности, многие из которых обернулись недостатками спектакля.

Однако «Николай Ставрогин» пользовался успехом, уважительным был тон даже отрицательных рецензий. Отчего же Немирович-Данченко не взялся за вторую часть? Что остановило работу МХТ над романом? Думаю, что публичная дискуссия, спровоцированная Горьким, сыграла тут не последнюю роль.

Узнав о готовящихся репетициях «Бесов» еще летом 1913 г., Алексей Максимович поначалу пробовал повлиять на планы театра, что называется, непублично, он написал письма руководителям МХТ, а также некоторым влиятельным фигурам, стараясь отговорить их от намерений ставить Достоевского. Причем, к Немировичу-Данченко Горький обращался довольно оскорбительно: «Инсценировку произведений Достоевского я считаю делом общественно вредным и если бы я был в России, то непременно попытался бы возбудить в обществе протест против Ваших опытов, будучи убежден, что они способствуют разрушению и без того не очень здоровой общественной психики. Может быть, я попробую сделать это отсюда»¹². Режиссер ответил вежливо, но твердо продолжал стоять на своем.

Позже, упоминая о планах театра в новом сезоне, Л.М. Леонидов сообщал Горькому, что «вместо “Коварства и любви” идут “Бесы”». Вспоминая Ваше мнение, я был очень против “Бесов”, но он [Немирович] мне рассказал, что пьеса будет называться “Николай Ставрогин”, отрывки из романа “Бесы”. А революционная часть совсем отсутствует. Он очень горит»¹³. Видимо, это письмо и стало «последней каплей», и в разгар репетиций «Ставрогина» МХТ получает публичное обвинение в пропаганде «карамазовщины».

Конечно, для большинства читающей, театральной и околотеатральной публики горьковское «не могу молчать» выглядело смехотворным. Большинство читателей выступление Горького было воспринято как выпад против Достоевского, и это больно ударило по самому писателю («укоряющий голос Максима Горького прозвучал как голос вопиющего в пустыне», «...никем теперь не читаемый Горький попытался укорить Художественный театр...»¹⁴), и, как водится, только подогрело интерес к спектаклю. Да, Горькому пришлось публично открещиваться от упреков в стремлении ввести цензуру, в нелюбви к рус-

ской литературе и пр. Да, его обвинения публично отверг творческий коллектив МХТ во главе со Станиславским, но...

Все-таки Владимир Иванович так и не решился публично объявить о замысле второй части романа – «Шатов и Кириллов». Поэтому иные критики объявили, что, испугавшись общественного резонанса, режиссер и инсценировщик намеренно изъясил из «Бесов» «всю “нечаевщину”»...

До трагедии сценическая версия «Николай Ставрогин» явно не дотягивала, некоторые даже шутили, что этот спектакль по Достоевскому оказался похож на постановку «новой пьесы Леонида Андреева или Арцыбашева»¹⁵. Неоднозначность успеха – рецензенты упрекали «Ставрогина» в отсутствии актерского ансамбля, поругивали и самого Качалова за бледность исполнения главной роли, и режиссера за кульминационную сцену бала, пожалуй, безусловно были приняты лишь декорации Мстислава Добужинского – закрыла тему второго спектакля. Больше к роману «Бесы» Немирович-Данченко не возвращался. На многие годы рассорившись с МХТ, Горький все-таки не пропустил на его сцену еще один спектакль по Достоевскому.

Но был ли Горький врагом Достоевского? Не скрывался ли в выступлении писателя посыл, обращенный вовсе не к театру, не к Немировичу-Данченко, не к русской общественной душе, изломанной и больной, а к самому автору романов о Карамазовых и Ставрогине?

Интересно, что пьеса «Зыковы», которая могла бы стать для МХТ альтернативой «Бесам», отнюдь не проповедует «бодрость, духовное здоровье, деяние». «Зыковы» – как и многие горьковские пьесы – это (подражая Достоевскому) «надрыв в избе»: лесопромышленник Антипа Зыков женится на невесте сына, пьеса наполнена бесконечным самосозерцанием, т.е. рефлексией персонажей, а разрешается двумя попытками самоубийств. Здесь нет и намека на возврат к «источнику энергии – к демократии, к народу, к общественности и науке»¹⁶, к чему склонял Алексей Максимович руководителей Художественного театра. Таким образом, призывы Горького кажутся нам умозрительными, а раздражение «карамазовщиной» – подлинным, однако ее источник вовсе не там, где его искали многие участники полемики...

Одним из самых спокойных и выдержанных комментариев к статье Горького в «Русском слове» оказался очерк Дмитрия Мережковского «Горький и Достоевский». Основатель русского символизма

усмотрел в позиции гонителя «карамазовщины» «вечные вопросы»: «Когда шум умолкнет, останутся вопросы немолчные, вечные, ибо и самый спор вечен»¹⁷. И первый из них – вопрос о свободе. «Что Горький любит свободу и хочет ее – никто не сомневается, – рассуждал Мережковский, – но все имеют право усомниться – да он и сам не будет утверждать, что обладает непогрешимым мерилom свободы...»¹⁸. Свободный человек Достоевского плох для Горького тем, что предпочитает личную «высшей свободе общественной». И далее Дмитрий Сергеевич припоминает писателю его же собственных босяков, что «когда-то повторяли <...> на разные лады те самые слова Ивана Карамазова, которые Горький так презирает: “все дозволено”»¹⁹.

Вот здесь, как мне кажется, и есть главный корень проблемы. Взглянув на горьковский шедевр – пьесу «На дне» – сквозь призму брошенных МХТ обвинений в «карамазовщине», мы обнаружим если не прямых потомков героев Достоевского, то причудливые растения, выросшие из брошенных когда-то Иваном Карамазовым и Родионом Раскольниковым семян. Сформировавшийся в мещанской среде, эту среду знающий и чувствующий, Горький как будто переносит идеи «образованцев» Достоевского на своих рабочих, купцов, воров, босяков, что доходят до подобных идей, не книги изучая, не жизнеописание бонапартов, а из опыта русской жизни.

Нельзя ли взглянуть на горьковскую ночлежку как на собрание литературных типов, в том числе и героев Достоевского? Под этим углом зрения, не есть ли Сатин – спившийся, постаревший Шатов (ведь и тот и другой заступались за честь сестры)? Не есть ли Барон – сломленный, разорившийся Ставрогин, Свидригайлов, Версиков? А проститутка Настя – незаконнорожденное дитя героев Достоевского, например, Ставрогина и Даши Шатовой? Что же касается прочих «босяков» – не есть ли они проявления «доморощенной “карамазовщины”», не против них ли восстает Горький, сводя таким образом счеты со своим прошлым и дисциплинируя свою душу идеей «общественного блага России»? Не есть ли выпад Горького попытка «выдавить» влияние Достоевского на своих героев и себя самого?

Мережковский полагает, что так оно и было: писатель расстался с идеей анархической личностной свободы и «отрекся от своих босяков». Возможно, в 1913 г. автор романа «Мать» и был близок к подобному отречению, но надолго ли? Удалось ли ему окончательно расстаться с «карамазовщиной»?

Не думаю. Уже спустя 10 лет после отъезда из большевистской России и опубликования «Несвоевременных мыслей» Горький напишет один из своих лучших рассказов – «Карамору», исповедь большевика-provokatora. Сама история – попытка предсмертной рефлексии сына столяра, с головой ушедшего в революционную работу, и с не меньшим энтузиазмом предававшим своих товарищей, – предваряется цитатами из разных русских общественных деятелей о подлости. Например: «подлость требует иногда столь же самоотречения, как и подвиг героизма. (Из письма Л. Андреева)».

Исповедь Петра Каразина по прозвищу Карамора – это монолог героя, девизом которого можно назвать горьковские «бодрость, духовное здоровье, деяние». Умный, смелый, энергичный Петруха с одинаковым интересом совершает поступки противоположной направленности: вычисляет и убивает provokatora, а через день поступает на службу в тайную полицию на место убитого. У героя нет ни страха, ни совести, а только жгучее любопытство к жизни, интерес к своим возможностям и поразительное умение видеть и чувствовать мир вокруг. Карамора знает, что в нем сосуществуют несколько личностей, и полагает, что так устроен всякий человек, только «...интеллигентам – легче, у них школа вытравляет лишние зародыши, злую икру, а нашему брату, когда в нем проснется неукротимая жажда все знать, все попробовать, все испытать, – нашему брату очень трудно!»²⁰.

Самое главное – исповедь героя содержит и поразительную характеристику Достоевского. «...Я чувствую Достоевского: это был писатель наиболее глубоко опьянявшийся сам собою, бешеной, метельной, вне-разумной игрою своего воображения, – игрою многих в себе одном». Сравним: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского»²¹. Только через пять лет после выхода рассказа «Карамора» Михаил Бахтин формулирует сходную концепцию творчества автора «Идиота» и «Карамазовых» – идею «полифонического романа».

Как мне кажется, именно в «Караморе» Горький создает еще один комментарий к той, давней дискуссии о «карамазовщине». В частности, отвечает Мережковскому, который писал в 1913 г.: «вопрос о человеке, о человечестве связан для Достоевского с вопросом о Богочеловеке, о Богочеловечестве. Горький эту связь разрывает, и самый вопрос падает, становится бессмысленным. Человек – Бог или зверь, – говорит Достоевский.

Горький не слышит первого, и остается второе: человек – зверь»²². Сравним. «Раньше я читал его с недоверием, – размышляет о Достоевском горьковский Петр Каразин, – выдумывает, страшает людей темнотою души человека затем, чтоб люди признали необходимость бога, чтоб покорно подчинились его непостижимым затеям, неведомой воле. “Смирись, гордый человек!”». Однако, пройдя собственный путь Азефа, Карамора толкует Достоевского иначе: «если это смирение и нужно было Достоевскому, то – между прочим, а не прежде всего. Прежде же всего он был сам для себя – мин дин мин [Я есть я (*татар.*) – Н.С.]. Умел жечь себя, умел выжимать жгучий сок души своей весь, до последней капли».

Так через 10 лет через своего героя Горький ответил Мережковскому. Карамора приветствует Достоевского, но Достоевского – атеиста, герой которого – не бог и не зверь, а свирепо любопытствующий мин дин мин – человек для себя.

На мой взгляд, творчество Максима Горького в принципе не может быть концептуализировано: внутри писателя действительно как будто боролись разные личности. Время, политика, люди, идеи, книги оказывали влияние на его душу и мысли, одно из таких влияний – «карамазовщина», влияние героев и личности Достоевского – вероятно, представлялось ему необоримым – поэтому и воспринималось болезненно.

¹ См.: Горький М. О «карамазовщине» // *Русское слово*. 1913. 22 сент.; Горький М. Еще раз о «карамазовщине» // *Русское слово*. 1913. 27 окт.

² Цит. по: Фрейдкина Л.М. Дни и годы Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. С. 161.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 162.

⁵ Из письма Горького К.П. Пятницкому от 1–2 октября 1901 г. Цит. по: Фрейдкина Л.М. Указ. соч. С. 180.

⁶ Цит. по: Фрейдкина Л.М. Указ. соч. С. 196.

⁷ *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 2. М.: МХТ, 2003. С. 341.

⁸ Там же. С. 186.

⁹ Там же. С. 188.

¹⁰ Там же. С. 339.

- ¹¹ Там же. С. 342–343.
- ¹² Цит. по: Фрейдкина Л.М. Указ. соч. С. 298.
- ¹³ Там же. С. 300.
- ¹⁴ См.: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М.: АРТ, 2007. С. 504–559.
- ¹⁵ Там же. С. 540.
- ¹⁶ Горький М. Еще раз о «карамазовщине» // *Русское слово*. 1913. 27 окт.
- ¹⁷ Мережковский Д.С. Горький и Достоевский. Электронный ресурс: URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1913_gorky_i_dostoevsky.shtml (дата обращения 01.10.2018)
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Здесь и далее рассказ «Карамора» цитируется по: Горький М. Карамора. Электронный ресурс: URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/proza/rasskaz/karamora.htm> (дата обращения 01.10.2018)
- ²¹ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Электронный ресурс: URL: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/bahtin.txt&page=40> (дата обращения 01.10.2018)
- ²² Мережковский Д.С. Горький и Достоевский. Электронный ресурс: URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1913_gorky_i_dostoevsky.shtml (дата обращения 01.10.2018)

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Достоевский: *pro et contra*. Систематизация источников и анализ ключевых подходов к осмыслению Достоевского в отечественной культуре» (№ 18-011-90002).

В начале было Слово

Актер – главный человек в театре (после зрителя). Профессия эта требует особых знаний и умений. Нельзя стать актером по благу – хотя бы потому, что уже в третьем ряду партера такого служителя Мельпомены будет не слышно (впрочем, с энергичным освоением микрофонов эта ситуация меняется). Конечно, искусство наше визуальное. Но актерское слово было и остается важнейшим выразительным средством, для психологического театра – особенно.

Кто-то возразит: в специальном издании незачем повторять общеизвестные банальности: $2 \times 2 = 4$. Однако исследование, материалы которого предлагаются вашему вниманию, стартовало в далеком 1977-м г. С тех пор были поставлены под сомнение фундаментальные основы профессии. Нам разъясняли, что театральное образование должно взять за образец «актуального художника», не умеющего рисовать, а на сцену можно выводить кого угодно, вплоть до психохроников, главное – чтобы они вели себя «естественно». И это тоже будет спектакль.

В таком контексте представляет особый интерес «коллективное сознательное»: позиция профессионалов по одной из ключевых составляющих актерской подготовки и практики – сценической речи. Опрос *«о месте слова, о значении слова, о ценностях эстетических понятий и художественности речи, о достоинствах и недостатках театральной педагогики, со словом связанных»* проводила профессор Школы-студии МХАТ Анна Николаевна Петрова. Первые 40 из подготовленных ею анкет были заполнены актерами, режиссерами и театральными педагогами, по преимуществу жителями столицы, в 1977–1980 гг., следующая партия – уже в новом тысячелетии. Всего получено 103 анкеты. Кто-то писал сам, за кем-то записывала А.Н. Петрова. Для журнальной публикации мы выбрали анкеты, заполненные знаменитыми людьми, чьи фамилии у всех на слуху. Таковых набралось 47. Из них 17 сделаны на первом этапе. Это: М. Глузский, Е. Евстигнеев, М. Кнебель, М. Лазарев, Е. Лебедев, А. Леонтьев, А. Мягков и А. Вознесенская, В. Невинный, С. Пилявская, Р. Плятт, А. Покровская, А. Попов, В. Станицын, О. Табаков, Г. Товстоногов, А. Эфрос, Ю. Завадский.

Остальные 30 датированы 2015–2017 гг. Здесь: А. Бородин, Д. и М. Брусникины, И. Золотовицкий, М. Ефремов, Е. Миронов, Ч. Хаматова, Н. Чиндякин, И. Ясулович и многие другие. Нами использованы не анкеты целиком, а наиболее содержательные ответы. То есть сперва даны все ответы на вопрос номер 1, затем – на второй вопрос и так далее. Респондентов мы расположили по фамилиям в алфавитном порядке. Многие из тех, кого опрашивала А.Н. Петрова, Россией и всем миром давно признаны классиками (или, в соответствии с нормами современной нехудожественной речи – «звездами»), так что их мнение само по себе представляет ценность для истории. А общая картина характеризует положение дел в профессии.

Марина Тимашева

В 1977–80 гг. многие ответили, что художественное слово полезно. А в 2015-м стали говорить, что актеру это вредно. Произошло важнейшее для профессии разграничение, а иногда и противопоставление выразительного чтецкого слова (в прозе и стихах) слову актерскому на драматической сцене. Я-то считаю, что художественное чтение важно: для знакомства с авторским стилем, для понимания законов воздействия, для владения ими. Личность актера не всегда полностью воплощается на сцене, а в художественном слове может реализоваться все, что в театре недоступно. Из слова (поэтического и прозаического) рождается душа. Но озвучивание текста актеру вредно, потому что его искусство – построение отношений в диалоге. Авторская проза и поэзия – сублимация представлений о мире. Ступеньки ведут со страниц в глубину духовной жизни человека. В литературе всегда есть бездна, неисчерпаемость обстоятельств, отношений и связей, отраженных в слове, которые надо уметь вскрыть. Именно поэтому О. Табаков, А. Бородин, К. Серебренников, Е. Писарев, настаивая на необходимости художественного слова в образовании актера, говорят о проблеме педагога по сценической речи, владеющего методом работы, единым с мастерством актера. Разговор идет о школе, анализе внутренних смыслов и глубинном содержании текста.

Ставил моих собеседников-респондентов в тупик вопрос о законах речи, отвечали на него, в основном, «не знаю, не помню, говорю грамотно». Помните, у Станиславского: «законы речи – это обоюдоострый меч, который одинаково вредит и помогает»? Именно так! Потому и ответы тупиковые.

Ясность появляется, когда мы разделяем значение и смысл слов. Значение – это правила логики в изолированном предложении. Они по своей природе формализованы и живут вне контекста. Они и выражены грамматическими понятиями (правило родительного падежа, правило ударения на прилагательных и т.д.). Все эти правила отражают общее значение предложения, в котором нет вариативности.

Совсем иное – законы живого общения. Законы смысла. Законы живой речи. Законы логики взаимодействия, открывающиеся только при анализе обстоятельств, контекста, перспективы, сверхзадачи спектакля и роли.

Как видим, смысловые законы выражены терминами сценического взаимодействия, не нарушаемы, неформальны, но абсолютно реальны.

Если говорить о ситуации в целом, не только об анкетах, то нужно признать: времена меняются, меняются формы жизни, меняются приоритеты. Кардинально меняется само искусство театра. А слово – самое нежное. Оно привязано ко времени. Жизнь его в среднем – 25 лет (как и театра). Стоит чему-то измениться, мгновенно устаревает речь, она приобретает черты обремененности привычкой. Остались записи голоса Качалова, Тарханова, не говоря уж о записях великой Ермоловой; их речь кажется отчужденной от нас. Интонация времени – его носитель, ее ни с чем не спутаешь.

Первое, что страдает, – слово. Во время быстрых стрессовых перемен мы не можем понять: появилось что-то новое и высокое или это старое и невежественное. Уничтожение речевого стиля чревато уничтожением человека. Слово имеет на нас обратное влияние. Идеал всегда связан с духовными предпочтениями. Для меня было идеалом то, как разговаривал Смоктуновский. То, что мне сегодня кажется речевым плебейством, – новая норма. Она происходит из общего снижения культуры и представлений о демократии. Желательно уподобиться простейшему – не зря же богатые люди носят рваные джинсы. Законы, по которым живет слово, связаны с прошлым, настоящим и будущим, с нашей нравственностью, с адом и космосом.

Когда-то у меня был замечательный разговор с Евстигнеевым, мы с ним работали в Школе-студии на одном курсе. Он виртуозно владел словом. Речь его была абсолютно точной, очень индивидуальной, всегда разборчивой. И голос у него был очень хороший. И как-то он спросил: «А вот как ты относишься к мхатовским спектаклям 40-х годов?» – Я: «Очень люблю слушать “Трех сестер”». – Он: «Когда я слушаю, мне хочется плакать. Это не сегодняшняя речь, но в ней столько воздуха, в ней такая точная атмосфера, такое точное проживание между словами, что я могу слушать это бесконечно». Но, к сожалению, для сегодняшней речи это вообще нетипично, это старый театр.

Мастера театра – актеры и режиссеры – первыми чувствуют движение времени, которое всегда отражается в изменениях языка и речи. Иногда невероятно сильных и похожих на тектонические сдвиги. Театр «слышит» жизнь, живая речь – через личный опыт и опыт драматургии – это и есть самое верное свидетельство времени.

Станиславский, Товстоногов, Ефремов, Эфрос. Все они пытались создать свою правду, в том числе – речевую. Если в первые годы Эфрос считал ненужным заниматься словом, потому что яркая театральная

речь закрывает актера, мешает ему быть на сцене живым, то позже Анатолий Васильевич, приходя на речевые семинары в ВТО, говорил, что педагог по речи должен быть с ним рядом и выполнять его указания. И по приглашению О. Ефремова мне довелось работать вместе с ним над его спектаклями.

Очевидно, все дело – в совпадении между эстетическими взглядами режиссера, его художественной идеей и тем, чего он хочет от речи персонажа. Что ему нужно – нивелировать ее, сделать ее «речью из подворотни» (это кажется ему пределом жизненной правды), или он хочет проявить живое не в примитивной форме, а в созданном им и глубоко осознанном актером характере. Первое дело – подлинность живого существования актеров.

Для того, чтобы речь состоялась, чтобы человек мог выразить себя, выразить персонаж, выразить автора, он должен наращивать культурный слой. Когда-то Немирович-Данченко в ответ на вопрос, как играть Молчалина, сказал: «В его речи не слышно культурных предков». Актер должен научиться работать образами, потому что речь – это образ, диалог – обмен образами, а не самими словами. Часто слышишь от молодых режиссеров и исполнителей: «А речь вообще ничего не значит, надо правильно двигаться, жест выражает все». Вот такой глухонемой, неразборчивый театр. Конечно, жест – это то же слово, высказывание. Внутренне направленный жест строит отношения между героями – партнерами. Слово лежит в жесте, а жест несет слово и выражает смысл.

Мы воспитываем в студентах любовь к русскому слову, понимание его неисчерпаемости, живого чувства времени. Начинающие актеры часто говорят: «Не хочу читать Чехова, хочу что-то современное». А на четвертом курсе они же требуют, чтобы им дали возможность сделать дипломный спектакль по Чехову, Пушкину. Подлинное, авторское слово имеет магическое воздействие на человека. Как только человек теряет слово – он теряет себя. Глубинная связь внутреннего и высказанного создает жизнь слова на сцене, воплощая жизнь человеческого духа».

Анна Петрова

АНКЕТА

1. Как вы понимаете современную манеру речи в театре?

В чем ее достоинства? В чем недостатки?

Алентова Вера: Говорить нужно быстро. Достоинство в том, чтобы мысль зрителя не опережала актера. Недостаток: не все актеры умеют говорить быстро и четко.

Богомолов Константин: Современная манера речи – речь, приближенная к действительности. Ровная, без тонирования. Даже о манере речи не говорил бы – просто о подлинности.

Бородин Алексей: Естественность и органика речи, которые не должны отменять профессиональные качества действенной направленности текста, стилевые особенности данного спектакля.

Брусникина Марина: Критерии снижены. Часто не профессиональна речь. Плохие голоса.

Владимирова Татьяна: Близость к современной речи.

Глузский Михаил: Речь должна быть четкой и понятной, как всегда. Главное – это характер психологический, эмоциональный, личный. К сожалению, у нас превалируют старомосковские производительные нормы, уже несовременные. Для Шолохова, например, должна быть абсолютно своя специфика и современная манера речи, неразборчивая, ведет к чтению. Качаловская простота на грани пения, отточенность, сценичность – это его личное. И нельзя ее переносить на общую сценическую речь. Надо в современной речи сломать барьер рампы.

Голуб Марина: Речь стала проще, бытовее, но часто непонятней. Достоинства – простота, оригинальность. Недостатки – невнятность, отсутствие посылы.

Евстигнеев Евгений: Изменился взгляд на изображение жизни. Сейчас в речи много идет от исследования жизни. Сейчас она приближена к жизни больше. У стариков была атмосфера в речи. Например, Иванов – это современные жизненные привычки зала, но для себя я хочу приблизиться к Чехову.

Ефремов Михаил: Современная манера – это современные слова. У времени нет достоинств и недостатков, есть темп и ритм, а это клип, отрывистость.

Золотовицкий Игорь: Слабые голоса.

В начале было Слово

1978, или М.О. Кнебель

1. Как вы понимаете современную манеру речи в театре? В чём её достоинства? В чём недостатки?	Крупная сценическая и театральная манера. Именно этого и хватало мало.
2. Назовите актеров прошлого и современных, речь которых, с вашей точки зрения, близка к образцам.	Хищник Светлана Крючки, Фрунзе, Ковалев, Александр
3. Что является главными условиями хорошей речи на сцене?	Язык, который должен быть для зрителя легко доступным и близким и который должен быть выразительным.
4. На каком этапе работы над ролью считаете нужным и наиболее удобным обращать внимание на технику речи?	В начале, до того, как начать работу над ролью, а также перед постановкой спектакля.
5. Каким путем добиваются "единства", громкости на сцене? Как добиваются понятности?	Повысить тонус, увеличить интонацию звука.
6. Назовите упражнения по голосу или дикции, которые вы считаете полезными.	Ни знаю
7. Занимаетесь ли вы специально речью и голосом дома или перед спектаклем?	
8. Что вам помогло в воспитании собственной речи: школа, тренинги, опыт работы в театре?	К.С. Станиславский, А.И. Мейерхольд, Владимир Маяковский, Сергей Эйзенштейн, Александр Пушкин, Владимир Маяковский, Александр Пушкин, Владимир Маяковский.
9. Какие достоинства и недостатки обучения сценической речи в театральной школе вы могли бы отметить?	Недостатки: очень мало внимания уделяется авторскому тексту, актеру мало внимания при работе.
10. Что вы считали бы нужным изменить и улучшить в системе преподавания?	Улучшить методику преподавания, сделать более гибкой систему, сделать ее более открытой.
11. Полезно ли будущему актеру работа по художественному слову в театральной школе?	Безусловно.
12. В какой мере и на каком этапе работы над ролью вы используете стилистические особенности авторского текста?	С самого начала работы.

Лист анкеты, заполненный М.О. Кнебель

Калягин Александр: Надо ближе к разговорности, но решает разговор режиссер – документально, романтично, с любой интонацией.

Каменькович Евгений: Актеры (К. Пирогов) сумели увеличить скорость произнесения речи.

Камышникова Вера: Как в жизни. Забывая о зрителе, зале (объем) и авторе.

Карташева Ирина: Думаю, что по системе, которую сейчас исповедуют – было легче говорить громко и внятно. Простота современной театральной речи – это достоинство и недостаток.

Кнебель Мария: Нужна существенность и перспектива мысли. Именно этого в театрах мало.

Лазарев Евгений: Абсолютная органика, речь как часть общего психофизического процесса, при высокой культуре речи. Эстетика каждого спектакля требует своей манеры речи.

Лебедев Евгений: Театральная речь отличается от бытовой в смысле четкости, частоты, яркости тона, как в графике, рисунке, живописи, музыке. Есть форма выражения четкая. Так в театре через слово надо выразить действие – услышать, увидеть, понять. Рифма сегодняшнего дня. Современность речи не в небрежности, а в обстоятельствах жизни на сцене, в природе воспроизведения, в ритме... Недостатки – бытовая речь переносится на сцену. Мы говорим уличным языком, а может сценическая условность потребовать поставленного языка и высокой четкости. Неверно, что речевые недостатки возводятся в степень современности, тем более, что культура речи упала и в жизни, очень много жаргона.

Леонтьев Авангард: В современном театре проблеме речи совсем не уделяется профессионального внимания. Владение речью на уровне дилетантизма.

Матвеев Максим: Мне кажется, что современная манера речи в театре сейчас стремится к «документальности», «мы говорим, как в жизни». Это правильно, но... Нельзя забалтывать, «проглатывать» окончания слов и фраз. При всей органичности речи она должна быть понятна.

Меньшова Юлия: Достоинство – в скорости. Недостаток – нечеткость артикуляции, скорость возобладает. И теряется культура – говор и ударения. Бич!

Миронов Евгений: Разницы между Москвиным и современным хорошим артистом нет. Хороший артист работает с речью и находит речевые характеристики у автора. Каждый видит роль по-своему. И характерную роль – более естественно. Все на внутреннем, очень русском понимании живого актера. Современник заговорил с «дефектами», на сцену вышла улица. И поэтому там нет ни знаков препинания, ни стандартных пауз. Современник, все на внутреннем русском понимании живого актера...

Миронова Мария: Достоинство, думаю – органичность, приближенность к жизни. Недостаток – отсутствие культуры речи, скороговорка.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Современная манера речи в театре (как и в литературе и в жизни) должна соответствовать современному лексикону, лексике (запасу слов и выражений русского языка). Другой «манеры» речи, на наш взгляд, не должно существовать, кроме как правильного произношения слов и выражений.

Невинный Вячеслав: Считаю, что современной манеры как таковой нет вообще. Да и не было никогда. Говорили со сцены по-разному, – только «современная манера» речи – то же, что «современная манера» игры.

Пилявская Софья: Она, безусловно, есть. Образец такой речи – актриса Барнет во МХАТе... Достоинство современной речи – органика. Недостатки – отсутствие звука, небрежность, актеры не заботятся о том, чтобы быть воспринятыми залом.

Микрофонная речь без посылы, голоса. В сложности сценических условий речь и органика забываются, получается такая «простотца». У разных людей разная речь, но всегда четкость подачи мысли, суть актера, физика, человеческое обаяние, голос – это же не пластинка, это все живое.

Писарев Евгений: Нет никакой современной манеры. Есть плохие артисты и есть хорошие.

Плятт Ростислав: Современная манера речи стала проще, острее, быстрее, лишилась живописных интонаций, свойственных старому театру Островского. Но все зависит от того, как и в какой пьесе говорят, в отсутствии театральности. А недостатки – располагает современная манера к неряшливости дикции.

Покровская Алла: Каждое время диктует свое качество правды, это форма ее понимания для своего времени. Ближе к жизненной правде, нет котурнов, но есть жизненная простота. Очень плохая внешняя техника. Речь в современных пьесах и в Чехове разная. И нужно учитывать обязательно авторский стиль.

Попов Андрей: Хорошо, когда в спектакле по-человечески разговаривают, а не вещают и раскрашивают текст. Но плохо, когда зритель не может услышать слово.

Райкин Константин: Стремительность, действенность, конкретность, легкость – достоинства. Недостаток – стертость, недостаточная выразительность.

Серебренников Кирилл: Современная – быстрая, но внятная (вариативная), интонационная! Достоинства – лаконизм интонации, точность, информационная емкость. Недостаток – тусклая, тяготеет к примитиву.

Смолянинов Артур: Она «оборганичена», как бы приближена к житейской речи – «как в жизни». Плюс – убедительность, правдоподобность. Минус – неразборчивость, недочет и т.д.

Станицын Виктор: Не понимаю, она страдает невыразительностью, бормотание под себя – это мода. Актеров не слышно, плохая дикция, а это – вежливость актера. Это идет от кино и от телевидения. Например, в «Трех сестрах», [радио]постановка 1948 г., понятны были только Грибов и Станицын. Очевидно, на последней репетиции только вспомнили, что это почти белые стихи. Где мое прошлое? <...> Главное – действие, тогда в любом театре слова важны.

Табак Олег: речь полупрофессиональна, т.е. есть всеобщий дилетантизм актеров, а в последнее время катастрофически нехороший тон, малопонятная речь и дурной тон. Очень много скороговорок, манерность выдается за индивидуальный почерк, это очень плохо. Главное в речи – действенность поведения.

Товстоногов Георгий: <...> У Эфроса в «Современнике» в самом начале работы все было подмято под бытовую речь. Простота и похожесть, которая недопустима так же, как недопустима риторика. Слово имеет самодовлеющее значение, и оно должно быть результатом процесса.

Угрюмов Сергей: Манера игры изменилась – изменилась и подача текста, как в жизни. Конечно, это приближает зрителя, но это при условии хорошей слышимости, а этого добиться очень трудно.

Хаматова Чулпан: Речь приближена к бытовой. Достоинство: более органичное звучание. Недостаток: не всегда понятно и слышно.

Чиндйайкин Николай: Не слышу какую-то единую современную манеру. Все очень по-разному. Достоинства – частные. Недостатки – речь перестала быть равной всем остальным компонентам общей полифонии спектакля.

Чонишвили Сергей: В современном театре все меньше людей владеет словом – это чудовищный недостаток.

Шапиро Адольф: Она [речь] должна соответствовать стилистике спектакля. В бытовом – удивлять узнаваемостью интонаций, в поэтическом – музыкальностью. Недостатки – отдаление от замысла режиссера.

Эфрос Анатолий: Надо говорить в полном соответствии с тем, что чувствуешь и чего хочешь, для этого должна быть абсолютная раскрепощенность и свободное владение речью. Но обычная речь на сцене звучит как-то отдельно от чувства и задачи.

Юрский Сергей: Речь в театре подавлена неумеренной режиссурой и непрерывной пластикой актеров. А раз нет речи – нет и ее манеры. Кто что может.

Ясулович Игорь: Современной манеры речи в театре, на мой взгляд, нет. Есть речь или нормальная, или «испорченная» – построение фразы, лексика, интонация. В зависимости от того, что предполагают драматурги.

2. Назовите актеров прошлых и современных, речь которых, с вашей точки зрения, близка к образцам?

Алентова Вера: Хорошо говорил Ефремов Олег Николаевич, Смоктуновский Иннокентий Михайлович. Хорошо говорят «фоменковцы», но у них помещения маленькие.

Богомолов Константин: Я не отделяю талант актера от его речи. Мне не важно качество речи хорошего актера.

Бородин Алексей: По записям, которые я слышал, поражает Николай Хмелев.

Брусникин Дмитрий: Олег Ефремов, Владимир Высоцкий.

Владиминова Татьяна: Смоктуновский.

Глузский Михаил: Тарханов, Копелян, Остужев, Борисов, т.е. актерские индивидуальности. Речь должна быть индивидуальная. Не подслушивание жизни у театра – только индивидуальная.

Голуб Марина: Смоктуновский, Демидова, Андровская, Балует, Е. Миронов, Хабенский, Доронина, Неелова, Мерзликин.

Евстигнеев Евгений: Речь должна быть внутренняя, как у Ефремова. Все подперто действием, все в связи с партнером и с собой.

Ефремов Михаил: Думаю, главное – индивидуальность, голос. Гердт, Плятт, Райкины, Ю. Яковлев, Л. Неклюдов.

Журавлева Наталья: Д.Н. Журавлев, О.Н. Ефремов, О.П. Табаков, В.М. Невинный, Г.И. Морачева, А.Б. Покровская, С.С. Пилявская, В.Н. Рыжова, В.Н. Аксенов, Ю.В. Яковлев, М.А. Ульянов, В.Л. Машков, А.А. Волков, Е.В. Миронов, В. Егоров, С. Угрюмов.

Завадский Юрий: Актеры прошлого, из современных – Ю. Соломин.

Золотовицкий Игорь: Невинный, Богатырев, Калягин.

Калягин Александр: Старые мхатовцы, почти все. Юрский, Козаков, Журавлев. У них диапазон характеров и культура.

Каменькович Евгений: Бабанова, Гердт, Черкасов, сестры Кутеповы, Юрский, М. Ефремов.

Камышникова Вера: Прошлый, ушедший МХАТ, Бочкарев – Малый театр, Симонов – Вахтанговский.

<...> Олег Меньшиков – точная мысль в Чацком, произношение другого века в образе и очень мощные эмоции.

Миронова Мария: Юрий Яковлев, Смоктуновский.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: В.И. Качалов, Ю.Э. Кольцов, Н.К. Симонов, А.К. Тарасова, Ф.Г. Раневская, Р.Н. Симонов, Р.Я. Плятт, О.Н. Ефремов... К счастью, можно вспоминать многих великих актеров. Из современных – Кваша, Табаков, Чонишвили, Хабенский, Раппопорт.

Пилявская Софья: Очень хорошо говорит Хмелев, Шевченко, но Немирович-Данченко считает, что если неверна мысль, то никогда не будет живого в слове.

Писарев Евгений: В прошлом очень многие, из нынешних – К. Райкин, Дм. Назаров, С. Безруков, актеры театра Додина.

Плятт Ростислав: Старики Малого театра, Чехов, Табаков, Бабочкин.

Покровская Алла: Ефремов, т.к. точное действие – есть направленность, суть конфликта. Кольцов, Глебов, Яншин.

Попов Андрей: Б.В. Шукин, В.И. Качалов, И.М. Смоктуновский.

Серебренников Кирилл: А. Демидова, О. Борисов, С. Юрский, М. Козаков, К. Хабенский, хорош И. Хрущев в МХАТ.

Смолянинов Артур: Сомневаюсь, что образцовая речь когда-либо была выведена. Это образ. Раневская, Ефремов-старший, Ефремов М., Суховерко, Кахун, Кваша, Миронов Е., Грибов, Меркурьев.

Станицын Виктор: Фрейндлих, ее можно слушать. Речь не отрывается и бесконечно плывет, все ясно, все от индивидуальности, все доходит, несмотря на речевые недостатки <...> Фрейндлих всегда наполнена внутренне содержанием. И «Варшавская мелодия» – блестящий акцент. И «правда любви».

Табаков Олег: Табаков, Раневская, Юрский, Фрейндлих, это современные, внутренне подвижные, живые люди.

Угрюмов Сергей: Д.Н. Журавлев, Качалов, Смоктуновский, Ульянов, Лановой, Яковлев, Табаков, Юрский, А. Леонтьев, В.А. Краснов.

Товстоногов Георгий: Басиладзе – всегда слышно, всегда действительно, без патетики и фальши речь. Кторов, который со Степановой прекрасен.

Хаматова Чулпан: Алиса Фрейндлих, Алексей Баталов, Алла Демидова.

Чиндяйкин Николай: Весь ранний и «средний» МХАТ. От Качалова – Тарасовой до Евстигнеева.

Чонишвили Сергей: Джон Гилгуд.

Шапиро Адольф: Бабанова, Кторов, Ефремов и Евстигнеев в современных пьесах, Высоцкий в роли Лопухина.

Эфрос Анатолий: Москвин.

Юрский Сергей: Ю.М. Юрьев, Ю.Э. Кольцов, Р.Я. Плятт, Е.А. Евстигнеев.

Ясулович Игорь: Из прошлого – В. Качалов, Н. Симонов, А. Кторов, С. Мартинсон. Сужу по записям, которые я видел. Из современных – А. Фрейндлих, И. Саввина.

3. Что является главным условием хорошей речи на сцене?

Алентова Вера: Правильно разобранный роль, посаженная на действие.

Богомолов Константин: Природные данные актера.

Бородин Алексей: Культура данного театра или, возможно, спектакля.

Брусникин Дмитрий: Знание того, что актер делает плюс природные данные.

Брусникина Марина: Четкость, отсутствие дефектов (явных) и понятный, объемный голос. И, конечно, понимание того, что и зачем говорю.

Владимирова Татьяна: Мысль, осознанная мысль. Осознание смысла.

Глузский Михаил: Хорошие технологии, высокий уровень техники в начале самом и умение держать паузу – это действие без слов. И постоянный тренинг.

Голуб Марина: Тембр голоса, дикция, логика, отсутствие говора и даже мелодики.

Ефремов Михаил: Правильное действие и собранность.

Журавлева Наталья: Точность передачи мысли. Отчетливость и разборчивость вне зависимости от громкости звука, точность характера и точное соответствие «голосу автора».

Завадский Юрий: Голос, дикция, мысль, знание жизни, чувство стиля.

Калягин Александр: Калягин говорит: «Меня не слышно», Олег Ефремов: «Значит, не действуешь». Такой диалог.

Каменькович Евгений: Генетика.

Камышникова Вера: Понимать, действовать на сцене и, конечно, дикция, голос, интонация!

Карташева Ирина: Должно быть слышно! Дикция, посыл, перелетать должен голос через рампу – обязательны все условия.

Кнебель Мария: Мысль, которая доходит до зрителя целым крупным куском и передает мысль и чувства действующего лица.

Лазарев Михаил: Главное условие – глубокое постижение мысли, владение ею. Когда знаешь, что хочешь сказать и для чего – говоришь хорошо. Безусловно – владение техническими приемами голосо- и речеведения и дыхания.

Лебедев Евгений: Проникновение в суть автора и роли, слова на месте и их не вытащишь без ущерба для смысла (моя «гнусавинка» – уже брак).

Леонтьев Авангард: Живое и точное самочувствие в роли.

Меньшова Юлия: Ясное понимание действенной задачи. И общая культура, образование.

Мионов Евгений: Труд – это интересная исследовательская работа. Важны открытия, например, в Годунове, в моей роли разбор текста, открытия в тексте – надо делать их собственными, эти открытия. Нужно входить не в речь, а в биографию <...>. Иначе алмазы сменяются на стекло.

Мионова Мария: Осмысленность материала, владение им.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Дикция. Голос. Врожденные данные. Интеллектуальный потенциал актера.

Невинный Вячеслав: Действие, в самом точном и... «неутилитарно-школьном» его понимании.

Пилявская Софья: Хорошее владение мыслью. Ход к действию через мысль. Понимать, разбирать, вчитываться в мысль автора – тогда усваивается текст. Хорошая речь зависит от умения перевоплощаться, как Хмелев – Турбин, Силан в «Горячем сердце», Каренин – каждый раз разная речь и полное перевоплощение. И у всех этих лиц все будет понятно. Героев притягивают к себе, а не беспокоятся о том, как показать.

Писарев Евгений: Внятная мысль, точное действие.

Плятт Ростислав: Внятность произнесения, чтобы каждое слово до шепота – было слышно всем.

Покровская Алла: Точное действие рождает живую и точную речь.

Попов Андрей: Точное понимание мысли и голосовые данные.

Райкин Константин: Полное подчинение ее [речи – *Ред.*] действенным задачам.

Серебренников Кирилл: Соответствующие творческие задачи: уделять этому внимание! Важно понимать, что театр – носитель этапы речи.

Смолянинов Артур: Артикуляция. Тембр, посыл, опора, правильное дыхание.

Станицын Виктор: «Скажи конец фразы, и все дойдет», – говорил студентам. Они не умеют ставить ударения, т.к. неточно мыслят. Живое слово идет от восприятия партнера и от желания добиться цели, от действенных задач.

Табачков Олег: Самое главное – способность к живому восприятию, понятность. Главное в речи на сцене – это соответствие ее человеческому замыслу. Речь – важнейшее средство связи. Когда есть хороший авторский текст (в современных спектаклях его мало, а в классическом он всегда присутствует). Но хорошие современные писатели – Вампилов, Рошин – у них всегда речь очень действенная.

Товстоногов Георгий: Когда нет самодовлеющего жизненного напора, когда речь жизненно свободна, вне театральной назойливости, и слышна идеально зрителю.

Угрюмов Сергей: Природные данные – «луженая глотка», либо усиленные и всесторонние занятия голосом с 1 курса!

Хаматова Чулпан: Понятность, слышность, тембральная окраска – это все при хорошей акустике площадки.

Чиндяйкин Николай: Врожденный или привитый интерес к предмету, вкус к слову, к живой речи, к поэзии, к голосу как непостижимо-прекрасному инструменту. Дару!

Чонишвили Сергей: Самообразование, чтение хорошей литературы, внимание к языку.

Шапиро Адольф: Энергия слова и ритм.

Эфрос Анатолий: Ясность, ради чего эта речь существует, только не логическая ясность, а какая-то иная, более сложная.

Юрский Сергей: Смысл. Понимание, что говорит твой персонаж, и зачем написал это автор.

Ясулович Игорь: Необходимо поддерживать форму, помнить о звуке, дикции, не допускать небрежности – включать все в круг внимания в работе над ролью. В погоне за «достоверностью, органичностью» – первое, что приносят в жертву, – речь.

4. На каком этапе работы над ролью считаете нужным и наиболее удобным обращать внимание на технику речи?

Бородин Алексей: На этапе, когда спектакль начинает обретать окончательную форму.

Евстигнеев Евгений: Это зависит от роли. Кое-что выявляется от зала, от восприятия. И зал тогда позволяет речь сделать более выпуклой. Иногда это опасно. Зал уводит от вкуса. Зал надо брать, тянуть на себя. Надо ценить свое искусство, свой труд, свое решение.

Миронов Евгений: Не отделяю технику от характеристики, от внутреннего процесса – все вместе. Например, в «Господах Головлевых». Головлев – «маменька, хорошоохонько». <...> В «Карамазовых» слово – золото... Все по-настоящему. Тихий внутренний воспаленный процесс. Воспоминания – он [Иван Карамазов в спектакле «Карамазовы и ад» – Ред.] и формулирует речь иначе. Вначале очень коротко, а вдруг начинает 20 минут монолога, и открывается водопад. Все разложил на части. Дальше вдруг появляется биография и обстоятельства.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Когда возникает необходимость полного освоения текста роли. До этого – с первых же репетиций над особо трудными оборотами речи.

Невинный Вячеслав: Всегда! Немедленно после получения роли. В роли ищем действия сразу. Слово – действие!

Пилявская Софья: Начиная работать, не думаю о технике, но всегда слушаю внимательно авторитетов, потому что, когда мысль направлена точно, то некогда думать о технике – только о дыхании.

Покровская Алла: На выпуске. Не слышно там, где нет точного решения задачи. В конце концов, речь – это контроль точности поведения.

Попов Андрей: Техника речи органично должна связываться со смыслом и характером.

Станицын Виктор: Самая начальная стадия. На своем опыте знаю, как не выучишь текст, то потом выправить это невозможно. Фразу на репетиции упрощаешь, это уже плохо. Это уже нарушение правил. Вы посягаете на единственный, ценный стиль автора. Надо его держать <...>.

Табакوف Олег: Действенная речь – всегда имеет преддействие <...>. Этим и надо всегда заниматься. В хорошей драматургии с первой встречи рождается во мне человек. И весь процесс репетиции – это путь к нему. Сначала идут островки подлинного самочувствия, а от них уже идет к речи, т.е. к технике.

Товстоногов Георгий: На втором, когда раскрыта действенная природа роли, и начинает вырисовываться характер. На первом этапе прощаю речевую грязь.

Хаматова Чулпан: При выходе на сцену.

Чонишвили Сергей: С самого первого момента репетиции.

Шапиро Адольф: Нет времени во время репетиций этим заниматься. Необходимы педагоги и репетиторы, работающие над техникой.

Эфрос Анатолий: В процессе всей репетиции, только совсем не отделяя от общего репетиционного процесса.

Юрский Сергей: С первой читки. Внятность и соответствующая звучность.

Ясулович Игорь: На всех.

5. Каким путем добиваетесь «слышности», громкости на сцене? Как добиваетесь понятности?

Богомоллов Константин: Никаким. Слышно будет тогда, когда актер будет свободен и начнет действовать.

Бородин Алексей: Только за счет внятности внутреннего действия, его уровня и масштаба.

Евстигнеев Евгений: Не слышно – недостаток не в отсутствии работы над речью, а в недостатке культуры актерского мастерства, того, что он не умеет действовать *à-propos* <...>, если это просто манера, то это очень плохо. Если это задача, будет слышно. Я что-то даю понять партнеру, хочу, чтобы это зацепило партнера, но не взгляд, не в глаза, не четко. Можно это делать, как бы уходя. Вроде речи и не слышно, но если точно по связям с партнером и по действию, то будет слышно.

Ефремов Михаил: Лучше всего получается, когда об этом не думаешь, а действительно, играешь.

Журавлева Наталья: Точность мысли, точные паузы и ударения (смысловые), точность перспективы, правильное дыхание.

Завадский Юрий: Интенсивность задачи. Как добиваюсь – вскрытие текста. Интенсивность внутренняя и речевая.

Калягин Александр: Действием и магией таланта.

Карташева Ирина: Повторюсь – четкое дикционное произношение текста в любом ритме, донести текстом мысль автора. При точной мысли слышно лучше.

Кнебель Мария: Только путем уточнения внутренних задач.

Лазарев Михаил: Надо крепко «сидеть» в действии. Тогда будет понятной речь. Сугубое внимание звучанию согласных.

Лебедев Евгений: Слышность, громкость на сцене. Все от того, как взял во внимание зрительный зал – сосредоточенность на объекте, тогда доступен шепот. Зрителя надо подвести к пониманию слова своими действиями.

Леонтьев Авангард: Думаю о том, чтобы каждое слово было слышно в последнем ряду. Если от громкости, как кажется, становлюсь менее правдивым, значит, сама правда еще не найдена. Если удобно говорить громко и ясно, значит, правда найдена.

Матвеев Максим: «Слышность» и понятность, мне кажется, напрямую зависят от того, насколько хорошо артист понимает свое внутреннее действие, т.е. от того, насколько правильно и четко разобрана роль. Плюс физическая разминка совместно с проработкой резонаторов...

Меньшова Юлия: «Слышность» зависит исключительно от посыла, энергетики речи. «Понятность» – правильный разбор роли, люфты между мыслями.

Миронов Евгений: На автомате. В греческом театре акустика такая, что слышно наверху каждый звук, каждый слог <...>. На тихой сцене случаются другие объемы. Я очень хорошо ощущаю пространство зала <...>.

Миронова Мария: Думаю, владение дыханием очень важно. Дыханием роли.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Действенная задача, ее верное определение. Необходимость общения с партнерами.

Пилявская Софья: Дикция – вежливость актера, четкость! На сцене – всегда забота о публике. Чем тише действие – надо говорить четче.

Писарев Евгений: Прошу актеров сесть на самые дешевые места, в последний ряд. И послушать своих товарищей со сцены.

Плятт Ростислав: Этот процесс для меня бессознательный, у меня есть свои заботы, я люблю легкую речь, и иногда забалтываю концы слов. И уже который год я борюсь с этим своим недостатком.

Покровская Алла: В «Эшелоне» от речи пошел образ, открытость, простота, стремительность фразы, которая помогала найти характер. Речь просто легкая, обычно не думаю о том, о чем хочу сказать. Постепенно возникает само.

Попов Андрей: Слышность и понятность зависят от остроты мысли, а громкость – [от] занятия голосом.

Райкин Константин: Добиваюсь этого обострением и укрупнением действенных задач.

Станицын Виктор: Станиславский увлекался С.М. Волконским. Говорил: «Размассируйте фразу: “я вас люблю, я *вас* люблю, я вас *люблю*”. Переставьте ударение и попробуйте, посмотрите, что получится». Это тренинг владения ударениями в зависимости от мысли. <...> И найдите такие, когда все будут понимать, тогда вам нужно будет «тактирование» Станиславского.

Табаков Олег: Не думаю об этом, главное – точное поведение.

Товстоногов Георгий: Обращаю внимание и беру обязательно поиск тона и хорошо говорящих людей, обращаю на них внимание. Владение разговором с окружающими – надо быть всегда в нужном речевом градусе, а этот градус идет от жанра и решения.

Хаматова Чулпан: Посылом, точным внутренним действием, дикцией.

Чиндяйкин Николай: С годами эта задача уходит в подсознание <...>. Говорить с последним рядом, оставаясь органичным. Собственно, это и есть профессия.

Чонишвили Сергей: Если слово «действенно», если ты знаешь, почему ты произносишь тот или иной текст – его будут слышать.

Шапиро Адольф: К сожалению, примитивным: «не слышно», «еще раз» и т.д. – полезно представить актера самому себе в смешном свете, задевает самолюбие, у него возникает желание доказать, что был не прав.

Эфрос Анатолий: Рельефностью задач. Всякая непонятность текста идет от нерельефности внутреннего психологического рисунка.

Юрский Сергей: Добиться слышности можно при: 1. Изъятии микрофонов; 2. Увольнении тех, кого не слышно, за профнепригодность. Ну, еще жуйте камни, как Демосфен. Сам я репетирую один в лесу.

Ясулович Игорь: Внятность речи. Опора звука. Дыхание. Это главные составляющие. И еще в подсознании постоянно должно быть понимание, что эти проблемы есть (а не «должны быть») в круге твоего внимания.

Продолжение следует

Публикация А.Н. Петровой при участии М. Тимашевой.
Расшифровка и оцифровка анкет – А. Савва.

Мария Исплатовская
Надежда Шкода

Менуэт и классический танец

Ни один танец XVI–XVII вв. не был так популярен, как менуэт. Историки этого танца в один голос утверждали, что именно он является «танцем королей и королем танцев»¹.

Первые дошедшие до нас конкретные его описания относятся к 60–70-м гг. XVII в. Но особенно интересной является информация о ранних танцевальных композициях менуэта начала XVII в. из книги Мелюзин Вуд «Некоторые исторические танцы с XII по XIX век», по сей день не переведенной на русский язык. Например, описание бранля де Пуату 1623 г. из танцевального раздела семнадцатого века: «...Все шаги, используемые в менуэте, начинаются с правой ноги, в каком бы направлении вы не двигались. Первое движение, которое танцовщики называют *plié*, является только подготовкой для шага. Оно исполняется на последнюю долю предыдущего такта, и мы должны считать: 6, 1, 2, 3, 4, 5.

Танцевальная композиция

6. Слегка согните колени.

1. Шагните вперед с правой ноги, поднимаясь на полупальцы. Приставьте левую ногу и опуститесь на пятки.

2. Слегка согните колени.

3. Шагните вперед с левой ноги, поднимаясь на полупальцы. Приставьте правую ногу.

4. Шагните вперед с правой ноги на полупальцы.

5. Шагните вперед с левой ноги на полупальцы. Приставьте правую ногу и опуститесь на пятки. Последняя доля в такте принадлежит следующему шагу.

<...> Шаги должны быть маленькими, потому что здесь самое важное – это вовремя подняться на полупальцы и очень плавно опуститься вниз в нужный момент. И вы не можете контролировать ваш подъем, пока ваш вес не находится на опорной ноге. Поэтому надо делать маленькие шаги с наклоном корпуса вперед.

Поклоны и реверансы

<...> Хотя поклоны и выглядели сложными, они на самом деле таковыми не являлись, их нужно было выполнять без суеты и размахиваний. Необходимо было сделать два поклона: первый – самым важным людям, которые смотрели на танцующих, и второй – друг другу.

Когда пара собиралась потанцевать, она выходила на середину комнаты, дама должна была встать справа лицом к зрителям, показывая направление танца. Кавалер снимал свою шляпу левой рукой и держал ее рядом, внутренней частью к себе. Он делал маленькое движение правой рукой и как будто бы собирался поцеловать ее, предлагал руку даме.

В ответ дама предлагала ему свою левую руку. Это был сигнал для музыкантов, и они начинали играть фанфары...»².

Автор книги отмечает, что этот вариант менуэта являлся сельским танцем, в котором участвовало неограниченное количество пар, поэтому танцующие могли оставаться в двух линиях лицом друг к другу. Также М. Вуд обращает наше внимание на то, что движения настоящего менуэта слишком сложны для начинающих.

Как и большинство танцев, менуэт возник из французского крестьянского бранля³. И скорее всего «скромные жители французского местечка Пуату <...> были бы <...> весьма удивлены, если бы им сказали, какая блестящая будущность предстоит их любимому танцу, состоявшему из “маленьких шагов” (*pas menus*). Мотивы этого народного танца, бесхитростного и простого, пришлись по вкусу <...> аристократии и придворным кругам не одной Франции, а всего мира, бравшего пример с французских законодателей мод»⁴.

С момента своего возникновения и до сегодняшнего дня бытовой танец тесно связан со сценической практикой. На сценические подмостки менуэт попал в начале XVIII в. Как и остальные танцы, возникшие в народе, менуэт в своей первоначальной форме был связан с песнями и бытом. Однако по истечении времени исполнение этого танца приобрело изящество и грацию, что немало способствовало его быстрому распространению и популярности при дворе короля. В балетном репертуаре прошлых лет было много интересных танцев не только по рисунку, но и по разнообразию стилей, фигур, прыжков, например, гальярда, вольта, гавот, бальная мазурка, менуэт и др. Ряд движений менуэта и гавота прочно вошел в основу классического танца.

До сих пор менуэт – это самый популярный и насыщенный образами танец из всех исторических, дошедших до наших дней. Если вспомнить известнейшие образцы классического наследия – такие, как балеты П.И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта, «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Бал-маскарад» Дж. Верди, «Манон» Ж. Массне, то во все эти великие творения музыкальной академической сцены постановщики включили полномасштабные менуэты разного стиливого образца. Это связано с тем, что именно менуэтом герои постановок могли многое «сказать» друг другу.

По мнению известного педагога историко-бытового танца М.В. Васильевой-Рождественской, менуэт все больше приобретал черты

танцевального диалога. Вот как она описывает его особенности: «Движения кавалера носили галантно-почтительный характер и выражали преклонение перед дамой. Исполнители двигались по определенной схеме, придерживаясь строго композиционного рисунка <...> чаще в виде восьмёрки, двойки, букв S и Z»⁵. Недаром выдающиеся композиторы прошлого так любили использовать музыку в ритме и стиле менуэта в своих творениях – тем самым они «настаивали» на данной «речевой» единице, рекомендуя ее к образному использованию.

Первый план менуэта традиционен – чрезвычайная церемонность, чопорность и торжественность. Пышные костюмы исполнителей обзывали к медленным движениям. Шаг менуэта – это плавный шаг, где каждое движение вытекает из предыдущего практически без перерыва. На второй план выходит смысл действия, происходящего на сцене.

Так, в балете «Лебединое озеро» Принц вальяжно и безучастно танцует менуэт в первом акте, весело проводя время в кругу придворной молодежи и своего любимого Шута. Характер музыки спокойный и сознательно «скудный» – музыка П.И. Чайковского и хореография А.А. Горского дают понять, что во дворце Владетельной принцессы (матери Принца) – идиллия и покой, а придворные в полной мере знакомы со всеми формами танцев: поэтому за коротким менуэтом сразу следует бравурный полонез. Все танцы первого акта «Лебединого озера» адаптированы балетмейстером, и балерины, исполняя историко-бытовые *pas*, «поставлены» на пуанты.

Совершенно иной смысл у менуэта в пасторали «Искренность пастишки» (опера «Пиковая дама» П.И. Чайковского, режиссеры Л.В. Баратов, Б.А. Покровский, редакция 1964 г., Большой театр). Сам Б.А. Покровский утверждал: «Если “Пастораль” написана с целью противопоставления “идеалов” действительности и непосредственно связана с основной трагедией оперы, то и мы должны постараться перекинуть мостик между идиллической картиной великосветского представления и реальной жизнью, между миром, где “царит любовь и бессильно злато”, и трагедией чувств Лизы, Германа, да и самого Елецкого»⁶.

Очень интересен менуэт второго акта «Спящей красавицы» П.И. Чайковского в редакции Ю.Н. Григоровича. Действие происходит в лесу во время охоты. Придворные ожидают Принца, и когда, наконец, он появляется, все танцуют менуэт. Возможно, это смотрится не так торжественно, как во дворце, однако и здесь можно рассмотреть всю изящность и грациозность этого танца. Надо отметить, что исполнение

менуэта той эпохи было обязательной церемонией для всех, кто хотел прославиться как образованный и галантный человек того времени.

Несмотря на кажущуюся простоту, менуэт считался одним из самых сложных танцев. Достичь совершенства представлялось возможным только после серьезной танцевальной подготовки. Но нельзя забывать, что в те времена обучение танцевальному искусству было долгим. На изучение одного поклона менуэта уходили месяцы, а прежде чем исполнить менуэт на придворном балу, требовалось не один год провести в танцевальном зале.

Менуэт был популярным танцем не только при французском дворе. Он исполнялся и в России на ассамблеях Петра I, сначала только одной парой. Далее, во времена Елизаветы Петровны число пар постепенно увеличивалось. Представители высших сословий с изяществом и великолепной техникой исполняли этот танец. Как отмечали современники, русское исполнение менуэта признавалось одним из лучших в Европе.

Надо отметить, что технику менуэта изучали и в аристократических кругах, и в кругах будущих артистов балета. Так, например, в Петербурге в классе Жана-Батиста Ланде обучение начиналось с менуэта – основы танца. На своих уроках Жан-Батист Ланде придавал огромное значение обучению основным позициям менуэта, а также изучению шагов, используемых в танце. Стилль менуэта Жан-Батист Ланде считал основополагающим и учил в этой манере держать корпус и руки, голову и плечи. Именно он вывел на сцену “русский” менуэт, в котором с первых движений ощущалась русская исполнительская манера, мягкость, лиричность, самобытность национального характера, певучесть рук, величавость и простота. Можно сделать вывод, что менуэт является родоначальником положения рук классического танца.

Значение менуэта – главного танца того времени также отмечал крупнейший русский балетмейстер и педагог А.П. Глушковский: «Менуэт приносил еще и другую пользу: если ученик был сутуловат от природы, то от очень часто повторяемого ему учителем приказа держаться прямо молодые члены его выпрямлялись и сутуловатость исчезала совершенно, ежели голова его от привычки вытягивалась вперед, то его заставляли держать ее прямо, выправляли грудь и не давали болтаться рукам. Таким образом, ученик получал совершенную выправку всего тела»⁷.

Менуэт, начиная с XVII в., невероятно актуален и по сей день. Мы можем всегда увидеть его на сцене любого академического театра.

Пережив на несколько столетий одновременно с ним возникшие хореографические формы, он сыграл большую роль в развитии не только бального, но и сценического танца⁸.

Из вышесказанного можно сделать вывод о большой практической пользе менуэта на занятиях по историко-бытовому танцу и в наше время. Педагоги могут приобщать обучающихся к пониманию искусства этого танца, знакомить с богатейшей художественной культурой прошлого, способствовать формированию художественного вкуса, культуры общения, способности к самовыражению в танце. Кроме того, рассказывая об истоках, особенностях и непревзойденной красоте этого танца, не нужно забывать про стиль и манеру его исполнения в разные эпохи. Таким образом, расширяя и обогащая исполнительские возможности обучающихся, нужно каждый раз обращать их внимание на то, что исторический танец должен предстать в спектакле «как воскресшая живопись прошлых веков»⁹.

- ¹ *Ивановский Н.П.* Бальный танец XIV–XIX веков. М.: Янтарный сказ, 2004. С. 55.
- ² *Wood Melusine.* Some Historical Dances (Twelfth to Nineteenth Century). London: Princeton Book Company Publishers, 1952. P. 138–140. Здесь и далее перевод авторов статьи.
- ³ Бранль (от франц. *branler* – двигаться, шевелиться, колебаться) – французский народный танец средних веков. Первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев.
- ⁴ *Ивановский Н.П.* Указ. соч. С. 54.
- ⁵ *Васильева-Рождественская М.В.* Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1987. С. 84.
- ⁶ Цит. по: *Чурова М.А.* Борис Покровский ставит классику. М.: ГИТИС, 2002. С. 64.
- ⁷ *Глушковский А.П.* Воспоминания балетмейстера. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 192.
- ⁸ См.: *Васильева-Рождественская М.В.* Указ. соч. С. 84.
- ⁹ Там же. С. 17.

PRO M

EMORIA

Видмантас Силюнас

Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга

Речь пойдет о жажде современной пьесы, о поисках нового репертуара. В каком-то отношении ситуация в нашем театре воскрешает в памяти магазин советских времен: в нем много обуви отечественного производства, в которой есть только один недостаток – ее невозможно или категорически не хочется носить.

Ныне создается немало драматических произведений, устраиваются их читки, тексты печатаются, их обсуждают, о них пишут, однако мало кто хочет ставить. Режиссер часто оказывается перед выбором: браться за безнадежно угрюмые тексты с диагнозом неизлечимых болезней или угощать зрителя слащавой патокой.

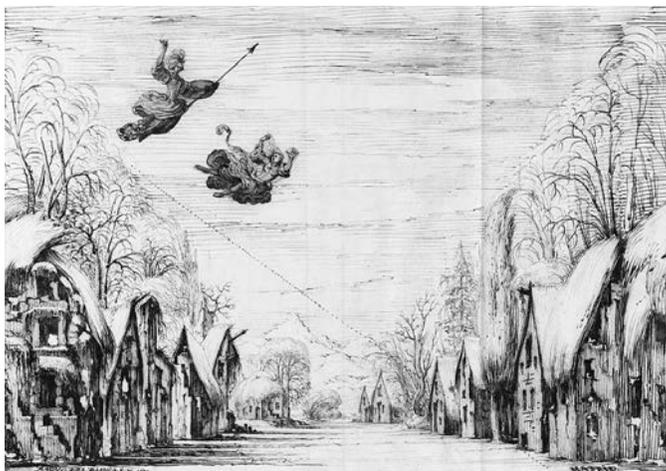
Можно ли, однако, избегая подобной дилеммы, увлечь публику?

Оказывается, можно! Об этом свидетельствует нетрадиционный, как сейчас бы сказали, авангардистский театр, который пользовался успехом не только среди ограниченного круга любителей смелых экспериментов, но и у самых широких масс. Мы имеем в виду новаторское, отличающееся высочайшим художественным уровнем творчество Лопе де Веги.

Лопе де Вега сознавал, что он нарушает общепринятые законы драматургии, и в «Новом искусстве сочинения комедий», защищая небывалое сценическое искусство, откровенно издевался над теми, кто послушно следует традиции. Обращаясь к писателям и критикам, «никогда комедий не писавшим, но знающим как надо их писать», этому «как надо» он вызывающе противопоставлял «как хочется» – хочется ему и публике. Лопе де Вега заботит не приговор тех, кто считает себя мудрыми судьями спектаклей, а аплодисменты зала: «Ведь наша цель – доставить наслажденье» (*se ha de dar gusto*. v. 209)¹. Но для того, чтобы понравиться публике, пьеса должна сперва понравиться актерам.

Если куда менее одаренные писатели полагали, что следует подчинить себе исполнителей, то Лопе де Вега во всеуслышание объявляет, что служит театру. Он мирится с тем, что для актеров тексты – «подсобный материал» для игры. Труппа покупала драму и, оказавшись ее полной хозяйкой, делала с ней все, что хотела. Так, например, актеры, сыгравшие «Вознагражденную скромность» (*La humildad coronada*), не спросив Кальдерона, убрали одно из действующих лиц (Оливковое дерево), соединили воедино двух других (1-го и 2-го Ангела), перенесли действие из Толедо в Вальядолид...² Подобным образом поступали труппы и с Лопе де Вегой – в «Звезде Севильи» шут-грасьосо (так называли в драмах слуг) приписал десятки строк...

Авторам было ясно, что если их сочинения не будут сценичными, то окажутся никому не нужными. Когда же руководитель труппы (*autor de comedias*) приобретал текст, то получал право менять в нем все. Следовательно, поэт, желающий, чтобы его слова прозвучали на сцене, должен был изо всех сил стремиться писать так, чтобы фразы легли исполнителям на язык, чтобы каждая из них двигала действие.



Декорации испанского придворного театра.
Сценография Баччио дель Бьянко. 1653

Нечто подобное происходило в это время и в Англии. Гамлет внушает актерам: «играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано»³, как будто имея в виду упомянутый случай со «Звездой Севильи». Шекспировский герой явно оказывается рупором мыслей автора, когда печалится из-за того, что превосходную пьесу могут не поставить, если широкая публика решит, что «стихам недостает пряности, а язык не обнаруживает приподнятости»⁴. Принц знает, что бродячие комедианты, чтобы потрафить толпе, рвут страсти в клочья, горланят и завывают. Прекрасно разбираясь в искусстве сцены, Гамлет тщательно обсуждает с исполнителями, как сделать так, чтобы их манеры соответствовали требованиям высокого искусства, но не были навязаны извне, а проистекали из существа игры. Проницательна догадка Инны Соловьевой, заключающей статью о постановке «Гамлета» на сцене МХАТ Второго словами: «Шекспироведы сличили *quarto* 1604 года, который наиболее близок к авторскому тексту “Гамлета” (напечатан при жизни драматурга), с *folio* 1623-ого. В каноническом посмертном издании, подготовленном друзьями покойного, текст короче на 300 строк. Не потому ли, что Шекспир признавал окончательным вариант театра?»⁵.

И впрямь, и Шекспир и Лопе де Вега сознавали свой великий дар и вместе с тем понимали, что их незаурядные сочинения – только материал, который принимает законченный вид на подмостках.

Проще всего сказать, что драматурги, которые жили благодаря не публикациям своих произведений, а гонорарам, получаемым от руководителей трупп, были вынуждены угождать публике. Да еще такой, о которой Лопе де Вега говорит в шутовском и принципиально для него важном уже упомянутом нами сочинении о новом искусстве – *Arte Nuevo de hacer comedias*. Это первый в мире трактат, целиком посвященный не теории драмы, а теории и практике театра, и его с полным правом мы могли бы назвать «Новым искусством постановки спектаклей»! Так вот, в ироническом обращении к буквоедам Лопе де Вега вызывающе заявляет, что его комедии предназначены не для высоколобой элиты, не для ученых мужей (*docto*), а для *vulgo*. Слово это в XVII в. имело ряд смыслов. *Vulgo* – это и «простец», простолюдин, но так могли называть и вульгарного человека. Для Лопе де Веги *vulgo* – массовый зритель, обеспечивающий доход театру.

Так что же – драматург без стеснения признается, что потакает дурному вкусу? К счастью, ни в одном из четырехсот девяноста сохранившихся (из полутора тысяч его драматических сочинений) не найти дурновкусия, зато обнаруживается обратное: изумительный поэт не опускается до низкопробного уровня, а приподнимает зрителя к вершинам искусства. Он заставляет вроде бы примитивную аудиторию с восторгом внимать речам действующих лиц, излагающих философские постулаты ренессансных неоплатоников, приводит цитаты из сочинений Горация и Овидия, Данте, Петрарки и других не «простецких» авторов, приучает наслаждаться сложными метафорами и далекой от бытовой речи изысканной лирикой.

Да, драматурги знали, что отдадут свои сочинения под неограниченную власть театра, что их слова будут восприниматься не в литературном, а в сценическом контексте.

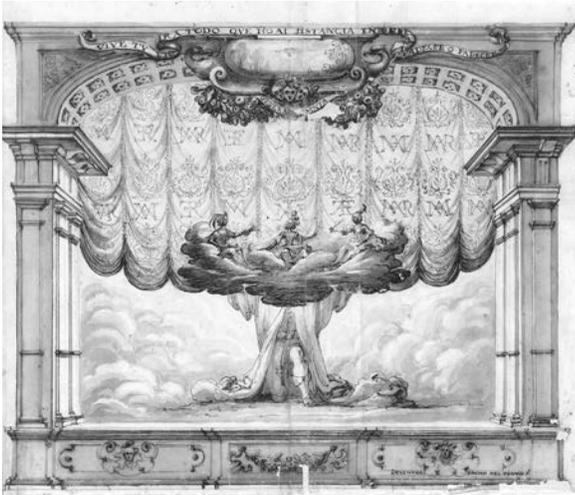
Как правило, даже люди, знакомые с творчеством Лопе де Веги, понятия не имеют об этом контексте. В России охотно читают превосходные, а то и просто восхитительные, не имеющие по своему уровню аналогов в прочих странах переводы авторов Золотого века, вышедшие из-под пера Бориса Пастернака, Татьяны Щепкиной-Куперник, Михаила Лозинского, Михаила Донского и др., и не ведают, что в спектаклях конца XVI – начала XVIII столетий любая из трехактных драм составляла лишь три восьмых сценического зрелища.

Представление открывалось короткой музыкальной увертюрой-песней, после которой выходил на подмостки самый обаятельный,

«контактный» актер или актриса, чтобы сыграть лоа. Лоа по-испански – «хвала»; актеры с актрисами хвалили зрителей, за то, что они внимательно и доброжелательно слушают спектакли, а также города, в которых оказались на гастролях (в одной из лоа звучали 55 хвалебных эпитетов – обозначений Валенсии). Раздавались также похвалы самым разным вещам – каждому из дней недели, очередному дню текущего месяца (напоминали о великих событиях, в этот день происходивших), не забывали актеры и самих себя, сообщая аудитории, как они ради нее стараются – встают на заре, пару часов репетируют, к полудню идут в публичные театры-корралы, чтобы в 2 часа дня начать выступление, а вечером подрабатывают, разыгрывая комедии в частных домах; как корпят над книгами, чтобы узнать, что столица России – Московия, столица Польши – Краков, столица Азии – Самарканд; что переезжая из места в место, пересекая горы, кишашие разбойниками, рискуют головой.

Подобные обращения к публике сперва, как правило, сочиняли сами комедианты. Выступить с лоа было совершенно необходимо. В публичных театрах-корралях в партере-патио, во многом определяющем успех спектакля, находились одни мужчины. Подавляющее большинство из них стояло, и чтобы занять нenumerованные места поближе к подмосткам, они приходили за два часа до начала представления. Собравшиеся обменивались последними известиями, шутками и прибаутками, пили прохладительные напитки, закусывая фруктами или чем попало – продавцы с боем пробирались между покупателями, которые, в свою очередь толкались, дрались за место, а главное – использовали часы ожидания для ухаживания за женщинами. Огромная ложа-амфитеатр на втором этаже была отведена для всех представительниц прекрасного пола, кроме сидящих в боковых ложах аристократок.

Корраль (по-испански попросту двор – так называли дворы, окруженные с четырех сторон стыкующимися под прямым углом зданиями, образующими пространство, в которое проходили лишь через один из подъездов) был единственным местом, в котором можно было не только полюбоваться наследницами грешной Евы, но и безнаказанно поухаживать за ними. Такой случай не упускали – из мужского партера и женского амфитеатра летели навстречу друг другу острые словечки, куплеты песен, записки и фрукты! Действовал старинный обычай: если вы бросаете особе противоположного пола апельсин, и получаете его в ответ, то появляется сладостная надежда познакомиться поближе, если же вам в ответ кинули лимон, то у вас нет шансов... Для того, чтобы



Декорации испанского придворного театра. Сценография Баччио дель Бьянко. Пролог «Андромеды и Персея» Кальдерона. 1653

мужчин, стоящих лицом к амфитеатру, развернуть к себе, и служили песни и изобретательные лоа: в одной из них, например, актриса играла юную даму, ждущую у зарешеченного окна возлюбленного, затем, нарисовав себе усики и скинув длинную юбку, обнажая, как это водилось в мужской моде, ноги ниже колена (желанная приманка для партера!), она изображала сердечного друга, и, наконец, напялив парик и приклеив седую бороду, показывала старика-отца, застигнувшего дочь, нарушившую домостроевские порядки. Короче, надо было доказать мужскому партеру, что у театра есть свои чары, и стоит повернуться на 180 градусов.

Лопе де Вега знал такую публику как облупленную. В одной из лоа он рассказывает, как неузнанный затесался среди зрителей на представлении своей комедии, как мужчины в партере переговаривались между собой, во весь голос комментируя игру актеров и реплики драматурга.

Зрители свистели, били в бубенцы, издавали адский шум дощечками Святого Лазаря – так назывались трещотки, выдаваемые прокаженным, чтобы они за версту распугивали прохожих. Но самое интересное заключается в том, что актерам не мешал подобный шум, более того, они иногда сами провоцировали его. К примеру, они могли затесаться среди зрителей и зрительниц, и выдавая себя за них, начинали кричать: «Спойте хакару!». Хакары (от «хаке», шейх – главарь преступного мира) в первой трети XVII в. были новомодными песнями городского дна,

славящими приключения мошенников, грабителей и проституток. Их исполнение в театрах было строго-настрога запрещено, и чтобы иметь возможность оправдаться тем, что их принудили к этому, актеры подначивали толпу требовать, чтобы спели хакару.

Зрителей подзадоривало многое, происходящее на подмостках, и Лопе де Вега лучше других драматургов знал, как оказаться под стать тому, что он в «Новом искусстве...» называл *cólera española* – испанской яростью, необузданным темпераментом.

В современном театре градус эмоций вольно-неволью снижается в антрактах, но в Испании Золотого века их не было в помине, как не было никаких фойе, в которых можно прогуливаться в перерывах. Между актами комедий или драм на сцене раздавались залихватские песни, исполнялись разбитные танцы и публику тешил народ, мало похожий на благородных лирических героев. Разыгрывались интермедии – *entremeses* – сочные и зычные фарсы и карнавально-огненные мини-балеты с озорными куплетами и перебранками. Венчала спектакль (даже если в финале драмы происходило убийство) мохиганга – небольшое лихое музыкальное представление, участники которого исполняли озорные куплеты, выходя порой в масках и вызывая бурный отклик зала.

Иначе говоря, Лопе де Вега знал, что на подмостках он будет находиться рядом с бесцеремонными соседями, при этом – соседями порой выдающимися. Интермедии писали Кеведо, Луис Велес де Гевара и Сервантес. Вражду между Лопе де Вегой и Сервантесом, утихшую только на старости лет, когда Лопе одалживал у автора «Дон Кихота» очки для чтения, можно понять, имея в виду конфронтацию ряда их произведений для театра. В первую очередь, это касается интермедий Сервантеса. В его «Вдовом мошеннике по прозванию Трампагос» только что потерявший жену вдовец утешается в обществе уголовников и проституток. В «Ревнивом старике» 15-летняя Лоренса, выданная за 70-летнего старика, который так и не предавался с ней любовным ласкам, начинает догадываться, чего ей недостает. Соседка – сводня и ворожея (у нее всегда наготове пластыри против болезни матки, разговоры против зубной боли и т. п.) приводит к девственной супруге любовника. Публика слышит слова юной красотки, которая заперлась с ним в спальне и дерзко дразнит муженька. Дряхлый супруг думает, что женушка дурачится, но зритель понимает, что она говорит правду, сообщая о сладости ласк и поцелуев, об удовольствии от того, что «душа расстается с телом».

У Лопе де Веги звучат совсем другие слова:

*Есть в этом мире сила,
Пред которой все ничто:
Царства, скипетры, короны
И величье королей.
Говорят нам все поэмы,
Утверждают мудрецы,
Подтверждают все примеры:
Эта сила есть любовь!⁶*

Строчки взяты из комедии «Девушка с кувшином», в которой дон Хуан так говорит о Марии:

*Я девушку увидел у бассейна;
Она стояла, девственно горда,
Держа кувшин в руке своей лилейной:
В него лилась прозрачная вода.
Она красой сияла несказанной,
Величьем в ней дышали все черты.
В сандалиях с подошвой деревянной,
В переднике – царица красоты!
Взялась стирать – и от ее касаний
Казались снегом вымытые ткани.
Ей в руки душу отдал я свою.
И, подойдя, сказал благоговейно:
К чему тебе склоняться у бассейна?
Дай твой кувшин слезами я налью.*

Ухаживая за Марией, он так заключает свое обращение к ней:

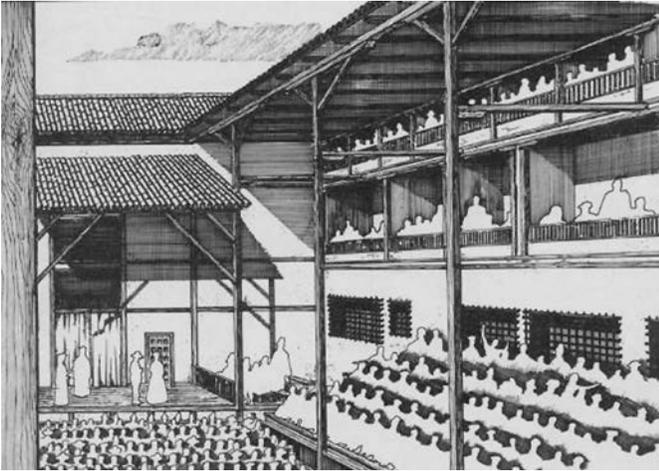
*И в тебе люблю я душу,
А не только красоту;
Ведь не вся любовь телесна.⁷*

Последние строчки в русском переводе – точное следование оригиналу: *que tambien quiero el alma / no todo el amor es cuerpo* (vv. 1423–24). Обратим на них пристальное внимание, хотя сейчас они могут показаться прописной истиной. Между тем, это крылатая формула новаторства Лопе де Веги. Дело в том, что до него в комедиях, вплоть до некоторых произведений *commedia dell'arte*, вся любовь была телесной или, буквально, «вся любовь была телом». В комедиях Аристофана существовала

только плотская любовь, как и в римских комедиях Плавта и Теренция, в которых героини, как правило – публичные девы, не произносящие ни единого слова. Проявления ума или душевных качеств не представляет в них интереса, хороши же они тем, что замечательно занимаются любовью. Зов плоти влечет друг к другу героев ренессансных фарсов, итальянской ученой комедии и ряда спектаклей комедии масок: слуги, как красноречиво свидетельствуют гравюры той поры, ухаживают за служанками, запуская одну руку за пазуху, а другую под юбку. На потеху публике устраивались сцены пожара для того, чтобы полуголые героини прыгали из окон...

Лопе де Вега показал на подмостках другую любовь, которая, согласно заключительной строчке «Божественной комедии», – «движет солнце и светила». Данте следовал за трубадурами, в XII–XIII вв. изменившими представления об эротической поэзии. Любовь, согласно трубадурам, – это не жажда соития тел, а созвучие душ («Закон любви нарушил тот, / Кто донну для себя избрал / И овладеть ей возжелал», – пишет Дауде де Прадас), она не подчиняется телесной прихоти, а является святыней, которую надлежит чтить. Допустимо только желание поклоняться возлюбленной или Донне (т.е. Владычице, наделенной именем, отсылающим к Мадонне)! «Готов ли я, любви восхотев, – пишет Арнаут Даниэль, – Жечь свечи и масло олив. / Тысячи месс отстоять...». Избранница сердца отождествляется с Девой Марией, становится предметом религиозного культа. Она, подчеркивает Вентандорн Пейроль, источает свет – духовную эманацию.

Преданное служение идеалу не только далеко от плотских наслаждений, но и становится мучительным. Трубадуры расскажут про сладостную и горькую муку, затем эта тема станет ведущей в сонетах и канцонах Петрарки, который вместе с итальянской школой *dolce stil nuovo* (сладостного нового стиля) готовил переворот в умах, отраженный позднее у философов Возрождения. На интерпретацию «Пира» Платона, в котором духовная любовь ставится выше плотской, явно повлияли трубадуры и их последователи⁸. Эта любовь полагает «единство сердец и умов, а не тел, и является жаждой близости, облагораживающей любящего»⁹. Правда, ренессансные неоплатоники нередко чтут и красоту земных форм, более того, обожествляют ее. Гарсиласо (1502–1536), чьи стихи станут для Лопе де Веги образцом куртуазной лирики, поэт-рыцарь, героически погибший при штурме вражеской крепости, воспекает «ясные очи», «томные вежди», «белые руки»,



Расположение публики в мадридском *Corral del Príncipe*.
Реконструкция Карлоса Дорремочча

«высокую грудь», «стройный стан» дамы сердца, «...ласковые локоны любимой, / Бесценный талисман прошедших дней»¹⁰, и уверяет:

*Пока лишь розы в вешнем их наряде
Тягаться могут с цветом ваших щек*¹¹.

Сущность подобной поэзии усматривают в облагораживании страстей, в возвышении того, кого любишь, над собой и в вечно-неутолимой жажде¹². Впрочем, последнее утверждение может быть не всегда верным, ибо, как говорится в одном анонимном испанском стихотворении: «Тот больше всего любит, Госпожа, / кто меньше всего желает...»¹³.

Ренессансный неоплатонизм утвердит единство прекрасного и благого. Для Леона Эбрео «материя <...> сама по себе безобразна и является матерью всего безобразного»; только благодаря «соучастию духовного мира она становится прекрасной»¹⁴. Кастильоне заостряет эту мысль. Для него «не существует красоты без добра»¹⁵, и потому «некрасивые люди бывают обычно дурными, и красивые добрыми; так что можно сказать, что красота – это облик добра»¹⁶. Марсилио Фичино вслед за Платоном противопоставляет одухотворенной Венере изменную плотскую, и утверждает, что «природа красоты не может быть телесной. Если бы она заключалась в теле, то не соединялась с душевными

добродетелями, которые бестелесны. <...> Любовь не удовлетворяется никаким телесным обликом или осязанием». Следовательно, и духовную жажду надо утолять «сладчайшим соком красоты, а не тем, что можно почерпнуть в реке материи и в ручейках очертаний и красок»¹⁷.

Но Лопе де Вега вовсе не собирается пренебрегать очертаниями и красками. Он их живописует с покоряющей выразительностью.

Самым сильным его театральным впечатлением была комедия дель арте; на праздновании бракосочетания Филиппа III и Маргариты Австрийской в 1599 г. в Дении, а затем в Валенсии, он будет изображать Ботаргу – одну из итальянских масок. У итальянцев были не нуждающиеся в переводчиках говорящие тела, изъясняющиеся пластикой и движением. Комические персонажи – Капитан, Доктор и другие, правда, подчас произносили запоминающиеся сентенции, но речи Влюбленных, чаще всего, состояли из охов и ахов. Благодаря Лопе де Вега в их устах зазвучат изумительные строчки.

Наступали моменты, когда зрителю предстояло проникать в потаенное, прорываться в своего рода зазеркалье. Стараться, к примеру, понять, что творится в сознании Санчо Ортиса в «Звезде Севильи», когда он получает приказ Короля убить лучшего друга. Или поражаться тому, как пламенное чувство прорывается наружу, словно лава из непроглядных глубин, – таково в «Фуэнте Овехуне» обращение Лауренсии к односельчанам:

*Неужели вы мужчины?
Неужели вы отцы?
Неужели вы мужья?
Видите мои вы муки,
И у вас от состраданья
Не разорвались сердца?
Овцы вы, а не мужчины.
Знать Фуэнте Овехуной,
Иль Источником Овечьим,
Названо село недаром.
Взять оружие надо мне!
Вы бесчувственные камни...*¹⁸

Но и в этом монологе, в котором каждое слово бьет в цель, бичует, язвит, пронзает насквозь, пылкая девушка, сравнивающая себя с бесстрашной амазонкой, не преминет сказать:

*Лучше, чем слова, об этом
Волосы мои расскажут.
Эти синяки, рубцы
И царапины, – глядите!*¹⁹

Или в оригинале: *Mis cabellos no lo dicen?* – «Что, мои волосы не говорят об этом?».

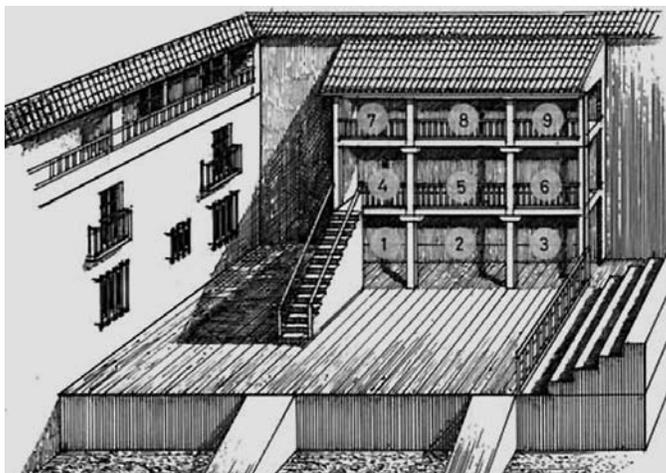
Волосы красноречивей фраз!

Будем иметь это в виду, говоря о том, что Лопе де Вега создает не просто поэтический театр – он утверждает искусство, в котором царят прекрасные чувства, и не напрасно цитирует неоплатоников²⁰. Он мог бы сказать, как его предшественник Кристобаль де Кастильехо, что для его героев любовь «это религия, / которой я дал торжественные обеты / служить с беспрекословной верностью»²¹. Его герои ведут себя на подмостках так, как писал в XVI в. епископ Мондоньедо, брат Антония де Геверы, определяя правила куртуазного служения: преклоняться даме надобно «пав на колени; стоя же необходимо все время держать шляпу в руках <...>, если она хмурится, должно покорно сносить это»²².

Вместе с тем, великий художник чувствовал, что любовь куда более прихотлива, многогранна и многозначна, чем о ней пишут мыслители:

*Утратить разум, сделаться больным,
Живым и мертвым стать одновременно,
Хмельным и трезвым, кротким и надменным,
Скупым и щедрым, лживым и прямым,
Все позабыв, жить именем одним,
Быть нежным, грубым, яростным, смиренным,
Веселым, грустным, скрытным, откровенным,
Резвивым, безучастным, добрым, злым;
В обман поверив, истины страшиться,
Пить горький яд, приняв его за мед,
Несчастья ради счастьем поступиться,
Считать блаженством рая адский гнет –
Все это значит – в женщину влюбиться,
Кто испытал любовь, меня поймет.*²³

Лопе предельно сближает драматургию с традицией неоплатоников, но не следует рабски за ней. В «Эклоге к Филиде» он замечает, что платонизм лучше подходит философии, чем реальной любви,



Сцена публичного театра – корраля. 1–9 ниши, в которых за занавесками можно было ставить различные декорации. Схема

а в романе «Доротея» откровенно иронизирует: «Платоническую любовь я всегда считал химерой, оскорбляющей природу и норовящей покончить с миром»²⁴. Правда, Платона у него цитируют даже простолюдины, вроде Баррильдо в «Фуэнте Овехуне», убеждающий отрицающего любовь соседа:

*Ты это повторяешь зря:
Наш мир пропал бы в одночасье,
Не будь в нем складности, согласья, —
Любви, иначе говоря.*²⁵

(В оригинале: «Горний и дальний мир, / Менго, в гармонии живут. / Гармония – это чистая любовь / потому что любовь – это согласие»²⁶.)

Важнейший постулат Платона, убежденного, что сущность бытия заключена в нематериальных, бесформенных и бесплотных идеях²⁷, Лопе де Вега, однако, не приемлет. Драматург понимал, что театр – самое телесное из всех искусств. И его театр – оглушительно успешный театр! – это театр самый что ни на есть одухотворенный и самый что ни на есть полнокровный. Его лирические влюбленные высоко ценят свое достоинство – и пьянеют от эротической жажды. Драматургу претит сведение любви к плотскому желанию – и кажется высокопарной, художочной и безжизненной любовью, такого желания лишенная!

В комедии «Мадридские воды» (*El acero de Madrid*) связь Лисардо и Белисы, которая беременеет до свадьбы, принесет земной плод – и получит религиозную санкцию. Героиня встречается с Лисардо возле столичного храма Святого Себастьяна, где часто назначали свидания мадридские парочки. Стрелы, которые, как говорит Белиса, мечут глаза Лисардо (vv. 2267–2273), уподобляются стрелам, которые пронизывали христианского мученика, – и стрелам Амура. Молодые люди опьянены поводом чувств, прелестью зорь, которые «радуют ранними весенними цветами» и свежими листочками (vv. 2325–2326), но подобная атмосфера отсылает не только к языческому культу плодородия, но и католическому празднику Святого Креста (*Vera Cruz*), на котором встречаются Белиса с Лисардо. Для него она станет и самой желанной девушкой, и божественным созданием (v. 59); для нее он и пламенный любовник, и «ангел красоты», «который наполняет нежностью душу»; их грешная страсть оказывается «истинной любовью» (v. 206), «на службе у Господа» (v. 2379)²⁸, а способность Белисы обмануть родителей называется «божественным благоразумием»²⁹.

Массы были загипнотизированы постановками Лопе де Веги во многом потому, что он приобщал к замечательным ценностям, к заманчивым идеалам, к удивительной красоте. Драматург эстетизировал своих героев, включая простолюдинов – они выглядят и говорят, как светские люди: в «Периваньесе и командоре Оканьи» Касильда изъясняется чарующим слогом и носит туфли, шитые жемчугом, да и в других спектаклях крестьянки блистали в нарядах из бархата и шелка. И все же роскошно одетые действующие лица на подмостках не были лишь наглядными воплощениями куртуазных схем, приведенных в «Придворном» Кастильоне или в опубликованном в 1535 г. одноименном трактате Луиса де Милана, воспевшего вице-королевский двор в Валенсии. Турниры, декламация стихов, музыкальные вечера, танцы, представления исторической драмы и фарсы, «маска», изображающая сражение троян с греками, во время которого воины распевают романсы, хор нимф, волшебный фонтан, который иссыкает, если из него хочет напиться тот, кто не влюблен, Аполлон, преследуемая им Сиринга, аллегорические персонажи – Желание, Зависть, Невежество, Купидон, а также теряющие головы из-за прекрасных испанок турки, составляют театрализованный мир Луиса де Милана. Писатель частично рассказывал о подлинных событиях при дворе вице-королевы Жермены де Фуа, где реальность подчинялась законам «добродетельного рыцарства»³⁰

[курсив наш – *В.С.*] и кодексу идеальной любви, требующей нерушимой верности. Если судить по таким законам, Теодоро, который ухаживает в «Собаке на сене» то за Марселой, то за Дианой, как и многих других дам и кавалеров у Лопе де Веги, должна ждать суровая кара. Но, как заметил Эверет Хессе, комедии Золотого века «отталкиваясь от жесткой религиозной этики, направляют более гуманный взгляд на человеческое существование»³¹. Американский испанист подчеркивает – это ведет к тому, что действующие лица на подмостках, к радости зрителей, являют не только героические, но и эротические порывы.

Придворные Кастильоне и Луиса де Милана – почти бесплотные декоративные фигуры, будто вытканые на дорогом гобелене. В театре же, хотя пластика и казалась скульптурно отточенной, вместо навсегда застывших изваяний к зрителям выходили люди из плоти и крови.

Эстетизация в художественной культуре XVI–XVII столетий нередко шла рука об руку с эротизацией. Бенедетто Варки убежден, что красота телесна; ренессансные изображения античных богинь манят чувственностью, а Анджело Полициано в конце XV в. сочиняет гимн любовным ласкам, восхваляя красавицу: «Что могу я сказать о ее губах, которые сияют, более алые, чем кораллы, и которые я так часто и так продолжительно кусаю в пламенном поцелуе? Что сказать о зубах, белее жемчугов? О языке, который сплетается с моим, как только Венера соединяет наши желания <...>, и о цветущих приподнятых грудях, юных и сочных, как гранаты?»³². В труде «Эстетика Возрождения», в котором приведены эти строчки, Патриция Каstellи подчеркивает: отстаивая одухотворенную любовь, ренессансные художники признавали, что она порождается зрением³³, обращенным к чему-то материальному.

Исследователи живописи заметили, что Тициан, игравший важную роль при испанском дворе, создав «Венеру Урбинскую», будто разбудил нагую, не подозревающую, что на нее глядят, «Спящую Венеру» Джорджоне. Обилие Венер с зеркалом означало, «что женщина постигает себя преимущественно как зрелище»³⁴, и у Тициана, согласно Джону Бергеру, женские тела словно зовут их трогать и обнимать³⁵, воплощая податливость желанию. Речь идет о художнике, нарисовавшем величественные парадные портреты Карла V. Героическое и эротическое не принадлежат разным сферам бытия.

Тереса Киришнер обратила внимание, что в славящих подвиги замечательных лиц (включая Карла V) исторических драмах Лопе де Веги чаще всего беспредельное мужество соседствует с откровенной

чувственностью. Она рассматривает 22 произведения «Феникса гениев», в которых проявляются вопиющие нарушения табу – склонность к инцесту и откровенное сладострастие, живописуются супружеские измены, происходят изнасилования и т.п.³⁶ Так, в драме «Испанцы во Фландрии» красотка Росела предлагает себя сводному брату Филиппа II, дону Хуану Австрийскому, и становится его любовницей. В драме «Карл V во Франции» Леонора при первом же взгляде на монарха признается, что ее влечет не его слава, а его тело, и только и мечтает, чтобы предаться с ним любовным утехам (*gozarle*). Киршнер подчеркивает, что глагол *gozar* в театральном контексте XVI–XVII вв. означал сексуальное наслаждение, овладение любовницей или любовником, и это слово становилось лейтмотивом ряда произведений Лопе де Веги.

Зрители, спешащие в коррали, готовы были откликнуться не только на безупречные помыслы, но и на плотские желания действующих в спектакле лиц. Можно сказать, что в ощущении большей части публики сами здания публичных театров были овеяны своего рода эротической аурой. В Мадриде корраль дель Принсипе и корраль де ла Крус находились в районе пользовавшихся сомнительной репутацией гостиниц, публичных и игорных домов и жилищ богемы. Подобные места сулили греховные удовольствия³⁷. Девицы легкого поведения, сутенеры с картежниками не только окружали здания театров – их показывали на подмостках. Есть свидетельства, говорящие о том, что после спектаклей вельможные покровители, да и незнатные люди, проникали в женские гримборные, не напрасно надеясь на благосклонность актрис. Прочие мужчины могли довольствоваться тем, что приветствовали хорошеньких исполнительниц у дверей, ведущих, как сейчас бы сказали, к служебному входу. Другие же, как отмечает опубликованный в 1620 г. анонимный «Диалог о комедиях», наблюдали как одеваются и раздеваются актрисы³⁸. Искушению поддавались и короли, – тайком посещая корраль Принсипе, Филипп IV приметит талантливую Марию Кальдерон и комедиантка станет его возлюбленной, матерью самого знаменитого испанского полководца XVII в. – дона Хуана Австрийского, одержавшего, как и его живший в предыдущем столетии упомянутый нами тезка, ряд важных побед.

Сильной эротической приманкой для мужского партера была и актриса в мужском наряде – можно было полюбоваться на обнаженные до колена женские ножки, полностью закрытые для взглядов в привычном обиходе.

И все же не стоит преувеличивать значение подобных приманок, как и расхристанное настроение, прорывающееся в каждом спектакле, а в финальной мохиганге полностью охватывающие сцену и зрительный зал. Как бы ни обнаруживали свой нрав содержанки, девицы легкого поведения, шулера, пропойцы, мошенники, сутенеры, воры, разбойники, трактирщики и прочие действующие лица интермедий и мохиганг, они являлись не механическими отражениями низменного и преступного быта, а художественными созданиями – их артистизм был не меньшим, чем у героев драм и комедий. Они были призваны не столько увлекать развязностью, сколько доставлять эстетическое наслаждение. Иначе говоря, воплощая сексуальное влечение, они отстранялись от него, превращали в предмет пусть охальной, но мастерской, художественно отточенной игры.

И, главное, не забудем, что при всей своей яркости, колоритности и выразительности они оттеняли основные события спектаклей – представлений драм или комедий, в которых царила честь и возвышенная любовь. Спектакли давали время от времени разгуляться плоти на празднике, посвященном, однако, великолепному торжеству духа!

* * *

Но вернемся к нашей главной теме – к становлению нового сценического языка, на которое также оказало прямое воздействие увлечение художника чувственными проявлениями жизни. И, прежде всего, зримыми проявлениями живописности бытия.

Лопе де Вега – сын живописца и рисовальщика, с огромной охотой обучавшийся этим искусствам с детства, страстный коллекционер картин³⁹ в поэме «Красота Анджелики» называет живопись «божественной и чудесной», способной «породить страх, любовь, удовольствие и горечь». В этой же поэме он указывает, что с ней не может сравниться никакое другое деяние человека (*ninguna acción humana*)⁴⁰ – т.е. как справедливо заключает Антонио Санчес Хименес в монографии «Кисть и Феникс: живопись и литература в творчестве Лопе де Веги», ставит искусство живописи выше поэзии⁴¹.

Испанские драматурги – Лопе де Вега и младшие его современники были блестяще образованными людьми. Те, кого сейчас некоторые высоколбые и не очень хорошо знающие историю исследователи упрекают в потворстве неграмотным массам, в произведениях, к этим массам обращенных, свободно цитировали фрагменты из сотен лю-

бимых книг, досконально знали не только литературу, но и живопись, музыку, теологию и философию. На них, среди прочего, сильно воздействовал Фома Аквинский (1225–1274) – святой, высказавший ряд мыслей, которые будут господствовать над ренессансными умами. В «Сумме теологии» он признал зрение преимущественно эстетическим чувством, способствующим наслаждению телесным миром⁴². Пусть теолог и предупреждал против слишком сильного увлечения внешней красотой, написав, что «привлекательность женщины – это пламенеющий меч», но все же полагал, что зримые образы реальности способны передать внутреннюю красоту⁴³. Во второй половине XVI в. Тридентский собор, борясь с уничтожающими священные образы протестантами, постановил, что необходимо просвещать народ при помощи произведений живописи, которые «являют глазам верующих полезные примеры поведения святых, и явленные через них чудеса Господа»⁴⁴. Тот же собор, установивший важнейшие идейные ориентиры для католического мира, требовал считать преобразование хлеба и вина в плоть и кровь Господню во время мессы не символическим, а реальным, тем самым обожествляя нечто материальное.

Подобные умонастроения способствовали физической экспрессии театра и театрализации жизни. Храмы, по счастливому выражению, стали местом демонстрации чудес⁴⁵. Священники потрясали черепами, в нишах открывались окровавленные изваяния. Но еще в большей мере таким местом стала сцена. На ней не только все время говорили, но и постоянно показывали что-то поразительное. До драматурга-постановщика Лопе де Веги испанцы шли в публичные театры, чтобы слушать стихи; их так и называли «слушатели» (*oyentes*), Лопе превратит их в зрителей.

Продолжение следует

- ¹ Поэтический перевод на русский язык принадлежит О. Румеру. Строчки (*v. verso*, цитируем по изданию: *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*. ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- ² *Oehrlein J.* El actor en el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1993. P. 153–155.
- ³ *Шекспир В.* Трагедии. Сонеты. М.: Художественная литература, 1968. С. 181. Перевод Б. Пастернака.

- ⁴ Там же. С. 170.
- ⁵ *Соловьева И.* Пьеса «Гамлет» и Гамлет // «Гамлет» на сцене МХАТ Второго. М.: Московский Художественный театр, 2017. С. 66–67.
- ⁶ *Lope de Vega.* Собрание сочинений. М.: Искусство, 1965. Т. 5. С. 691–692. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- ⁷ Там же. С. 641.
- ⁸ *Valency M.* In Praise of Lope: An Introduction to the Love Poetry of the Renaissance. New York, 1958. P. 238.
- ⁹ *Denomy A.J.* Fin'Amors. The Pure Love of the Troubadours, its Amorality, and Possible Source // *Medieval Studies.* 1945. Vol. VII. P. 147; idem: *The Heresy of Courtly Love,* New York, 1947. P. 25–26.
- ¹⁰ Поэзия испанского Возрождения. М.: Художественная литература, 1990. С. 99. Перевод Вл. Резниченко.
- ¹¹ Там же. С. 102. Перевод Вл. Резниченко.
- ¹² *Denomy A.J.* Fin'Amors... P. 142.
- ¹³ *El que mas ama, Señora, / es el que menos desea...* / *Le Chansonnier espagnol d'Herberay.* Bordeaux, 1951. P. 80.
- ¹⁴ *Garin E.* El Renacimiento italiano. Barcelona, Ariel, 2016. P. 192.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 186.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 187.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 185–186.
- ¹⁸ *Lope de Vega.* Драммы и Комедии. М.: Правда, 1991. С. 85–86. Перевод М. Донского.
- ¹⁹ Там же. С. 85.
- ²⁰ *Green O.H.* Spain and the Western Tradition. V. I. Madison, 1963. P. 229.
- ²¹ *Ibid.* P. 165.
- ²² *Guevara, A. de.* Prosa escogida. Barcelona, 1943. P. 72–73.
- ²³ Испанская поэзия. Ук. изд. С. 291. Перевод Вл. Резниченко.
- ²⁴ *Green O.H.* Op. cit. P. 231.
- ²⁵ *Lope de Vega.* Драммы и Комедии. Ук. изд. С. 32. Перевод М. Донского.
- ²⁶ *El mundo de acá y de allá, / Mendo, todo es armonía. / Armonía es puro amor / porque el amor es concierto.*
- ²⁷ *Correia Pacheco A.* Plato's Conception of Lope. Indiana, 1942. P. 111.
- ²⁸ Нумерация стихов дается по изданию: *Lope de Vega.* El acero de Madrid, ed. S. Arata. Castalia, 2000.
- ²⁹ *Ibid.* P. 38.
- ³⁰ *Cortijo Ocana, Adelaida, Antonio:* Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII: *Revista de Filología Española,* LXXXIV, 2004. P. 408.

- ³¹ Hesse E. *Theology, Sex, the «Comedia» and Other Essays*, Madrid, 1982. P. 37.
- ³² Cit.: Castelli, P. *La estética del Renacimiento*, Madrid, La Bolsa de Medusa, 2011; P. 231–232. Nº 42.
- ³³ Ibid. P. 229.
- ³⁴ Berger J. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gil. 2000, P. 59.
- ³⁵ Berger J. *Sobre los artistas*. Vol. 1. Barcelona, Gustavo Gil, 2017. P. 106–107.
- ³⁶ Kirschner T. J. *El discurso sexual como subversión del amor en Lope de Vega*; en: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, t. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993. P. 549–559.
- ³⁷ Fernández E. *Los corrales de comedias del siglo XVII madrileño: espacios de sensualidad urbana*; en: *Bulletin of the Comedians*, 2008, vol. 60, Nº 1. P. 71–90.
- ³⁸ Cotarelo y Mori, E. *Bibliografía de los controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada; Archivum, 1997. P. 599^a.
- ³⁹ В доме его было 10 гобеленов с красочными сюжетами, много живописных полотен, 12 эскизов к картинам и более мелкие произведения искусства.
- ⁴⁰ *Lope de Vega*, Poesía, ed. A. Carreño. Madrid, Biblioteca Castro, 2002. A Canto XIII, esto 31.
- ⁴¹ Sánchez Jimenez. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*; Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2011. P. 95.
- ⁴² Bayer R. *Historia de la estética*, México, Fondo de cultura económica, 2017. P. 89.
- ⁴³ Ibid. P. 95.
- ⁴⁴ XXV сессия собора. Декрет «О пользе и почитании реликвий святых и священных образов», cit.: *Blasco Esquivias B. Introducción al arte barroco*, Madrid. Cátedra, 2015. P. 29.
- ⁴⁵ Ibid. P. 129.

Людмила Старикова

Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Императорские труппы

В царствование императрицы Елизаветы Петровны театрально-зрелищная жизнь России и, прежде всего, в обеих ее столицах становится (по сравнению с предшествующим десятилетием) еще более интенсивной, и разнообразно-обещающей.

Именно в эту эпоху в истории нашего национального театрального искусства произошло важнейшее событие – 30 августа 1756 г. был, наконец, учрежден в Петербурге государственный публичный постоянно действующий профессиональный «Русский для представления трагедий и комедий театр». Этап активного формирования всех основных составляющих национального театра падает на первое десятилетие елизаветинского царствования, на 1740-е – начало 1750-х г., подготовивших «кульминацию», произошедшую в середине второго десятилетия ее правления.

I. Театр в церемониале русского императорского двора

В 1740-е г. театр становится неотъемлемой частью официального придворного церемониала. Регулярное и обязательное присутствие театральных представлений в официально установленном распорядке придворной жизни, в ее ежедневном регламенте является едва ли не важнейшей особенностью функционирования профессионального театра в русском быту 1740–1750-х г. Более того, театральные представления не только обязательно присутствуют (как развлечение для придворных), но в царствование Елизаветы Петровны («веселой царицы») занимают в жизни двора место весьма важное, о чем наглядно свидетельствуют официальные документы: записи в «Журналах Церемониальной части»¹, «Журналах дежурных генерал-адъютантов»² и «Камер-фурьерских журналах»³, где в одном ряду с сообщениями о «Конференциях» при дворе, аудиенциях иностранных посольств и других важнейших государственных мероприятиях находятся записи о спектаклях – назначенных, состоявшихся, перенесенных или отмененных. В трех вышеназванных «Журналах» (как и в других документальных источниках) год за годом фиксируются все, даже самые незначительные изменения, происходившие в театральном регламенте, обусловленные самыми разными причинами: изменением политической ситуации, реальными общественными потребностями, а также сменой настроения, желаний, привязанностей и предпочтений императрицы и ее приближенных. Видно, как постепенно вырабатываются определенные правила и театральный распорядок, в котором согласуются: придворный этикет, политические приоритеты, фамильные обязанности, художественные пристрастия, личные симпатии, бытовое благоразумие, насущные надобности и еще много всякого



Императрица Елизавета Петровна.
Гравюра И. Штенглина
с оригинала Л. Каравакка. 1744

другого. На укоренение театра в сознании и привычках формирующегося русского общества именно присутствие театра в каждодневном придворном ритуале оказало существенное влияние.

Вместе с тем, придворный театр в России того времени – это, прежде всего, театр Ея Императорского Величества, и императрица в нем первое лицо и главный распорядитель. В 1740-е г. спектакль в театре при русском дворе происходил только в случае, если его посещала императрица. С появлением великого князя Петра Федоровича (наследника престола), а затем и его супруги великой княгини Екатерины Алексеевны представление могло состояться и без присутствия императрицы, но непременно при наличии кого-то одного из представителей великокняжеской четы. Театральное представление не начиналось, пока высочайшая особа (или особы) не прибывала в зрительный зал, а все остальные присутствующие, включая иностранных послов, должны были по этикету занять свои места раньше высочайшего приезда⁴. В апреле 1749 г., во время пребывания в Москве, Елизавета вводит новшество: «<...> быть французским комедиям неотменно, хотя Ея Императорское Величество, когда и присутствовать при том не соизволит, точю [только – Л.С.] в присутствии Их Императорских Высочеств и господ чужестранных министров <...> Ежели, когда Их Императорские Высочества свое при комедии присутствие нечаянно изволят отменить,



Великий князь Петр Федорович
и великая княгиня
Екатерина Алексеевна.
Худ. И.Г. Гроот. 1740-е гг.

а чужестранные министры будут уже находиться в Оперном доме, то комедии играть»⁵. В начале 1750-х г., в подобной ситуации «чужестранные послы» уже не были главным аргументом в пользу представления спектакля и при отсутствии высочайших особ. Так 19 апреля 1751 г. в именном указе предписывалось: «<...> в каждой неделе по вторникам и пяткам в том оперном доме быть комедиям и трагедиям как в высочайшие присудствии Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств во время тех пиэс, также и в неприсудствии; да хотя, когда Ея Императорское Величество со Их Императорскими Высочествы изволят быть и в походах, точию тем комедиям быть же неотменно, которые действием начинать не далее пополудни седмаго часу»⁶. 21 мая 1751 г. последовало подтверждение этого указа: «Ея Императорское Величество изволила указать: с нынешнего времени в каждой недели по вторникам и пяткам в оперном доме быть французским комедиям и трагедиям, которые действием начинатся имеют не далее по полудни семи часов, хотя Ея Императорское Величество и Их Императорския Высочествы (ко оному времени) когда прибыть не изволят»⁷. Но нужно отметить, что императорская фамилия пропускала театральные представления довольно редко.

Для начала представлений существовало, так называемое, обыкновенное время, но как видно из документов, оно колебалось и спектакли

начинались: «в 4-м часу»⁸, «в 5-м часу»⁹, «в начале 6-го часа»¹⁰, «в 6-м часу»¹¹, «в 7-м часу» (чаще всего)¹², «в половине 7-го часа», «в 8-м часу»¹³ и даже в «9-м»¹⁴, «в 10-м»¹⁵ и «11-м часу»¹⁶. Из этого можно заключить, что все придворные зрители приезжали в театр заранее, как на службу, и ждали появления высочайшей особы, как ожидали обычно в покоях и залах дворца. А императрица могла за несколько часов, а иногда и за час до начала отменить или назначить представление¹⁷, заменить труппу или пьесу (французскую комедию на трагедию, или на итальянскую интермедию, и даже на куртаг)¹⁸.

Елизавета Петровна – главная хозяйка в своем «оперном Ея Императорского Величества доме»: она сама тщательно, предельно расчетливо распределяет и расписывает места в зрительном зале. Так, в свой приезд в Москву, в апреле 1744 г. она указала церемониймейстеру «определить места послам и министрам чужестранным, откуда бы им во время оперы и придворных комедии оныя смотреть можно было: <...> По левую сторону театра первую ложу для Ея Императорского Величества, насупротив тоя для духовенства. Большую внутри ложу для послов. Ложу по левую сторону посолской – для одних только чужестранных второго ранга министров, которые при здешнем дворе находится будут. Ложу по правую сторону посолской – оставить для министров Ея Императорского Величества. А тот эстрад, на котором кресла Ея Величества и Его Высочества прежде стояли, сломать и сукно снять, а оставить порозжее место, на котором вместо того поставить две параллельные скамьи (лавки) каждую о двух местах и оным быть для принцов и принцесс Императорской фамилии»¹⁹. Через десять дней (после представления оперы в честь очередной годовщины коронации) императрица делает поправки в размещении важных зрителей²⁰.

Вернувшись в Петербург, императрица «в новопостроенном оперном доме» в мае 1745 г. «изволила определить будущие места»²¹. Кроме этого, на особо торжественные представления опер места в зрительном зале распределялись каждый раз специально²². «Особо» определялись места для некоторых дипломатических персон, как, например, для Римско-императорского посла: «в новопостроенном пред старым летним садом театре <...> для него особливая ложа подле ложи Их Императорских Высочеств определена, а в партере, такая ж лавка, как и в прежнем театре, была поставлена; и ему, послу, дать на выбор: в ложе ли или в лавке сидеть похочет <...> Посол, выслушав, что ему на выбор ложа или лавка оставляются, сказал сперва свое благодарение

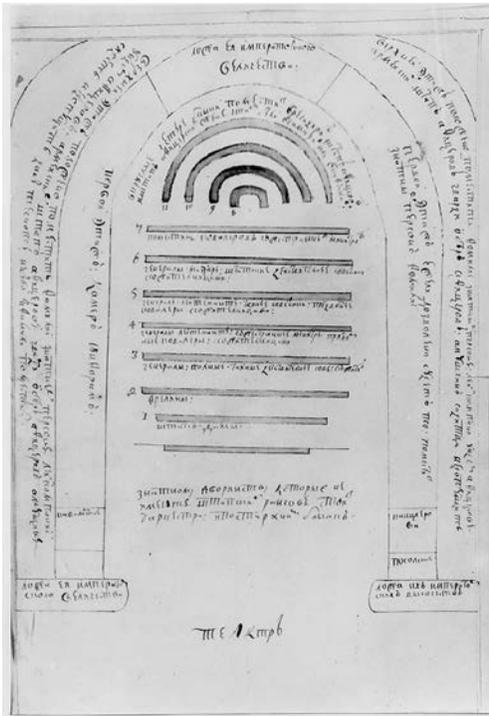
за высочайшую Ея Императорского Величества к нему милость и атенцию, а потом сказал, что как он приедет, тогда сам увидит, где ему лутче покажется <...> И как посол приехал, то ему переводчик Решетов обои двери, как в ложу, так и в партер показал с представлением, которое место он за лутчее избрать изволит. Но он, остановясь немного, сказал, что ему веселее быть в партере в компании с дамами и для того прямо туда пошел к своей посолской лавке»²³. А через 10 дней канцлер доносил церемониймейстеру, что «Римско-императорский посол граф Бернес намерен при будущих комедиях занять ложу, которая ему определена, и что для того разсуждается: лавке посолской в партере не быть <...> И Ея Императорское Величество соизволила указать: лавку посолскую снять, что и учинено. И в день комедии, которая была на другой день 25-го мая, посол занял свою ложу, которая ему подле Их Императорских Высочеств определена; и при нем из свиты его находился граф Гамильтон»²⁴. Через год, в апреле 1751 г. в «посольской ложе» потребовалось увеличить ее вместимость²⁵.

Еще через год, в апреле 1752 г. «26-го числа отправлялась в оперном доме, который при Старом Летнем Дворце, опера “Евдоксия”, для торжества 25-го дня [т.е. коронации – Л.С.], помещались в партер первых пяти классов обоего пола, и чужестранные Министры в банки по надписям, а лейб-компании унтер офицеры без фамилий; а знатное дворянство, которые штатских рангов не имеют, в банки не сажались, стояли у оркестра и по сторонам банок; також, ежели штаб-офицерская жена или гвардии офицерская – одета в самаре или кафтане [т.е. не в парадном платье «робе» – Л.С.], помещаться велено в задние банки; в ложи в 1-м ярусе на правой стороне – камер-юнкеры, на левой стороне – 1-го, 2-го и 3-го классов фамилиям; в верхнем ярусе – всех состоящих в штатских чинах и гвардии офицерские фамилии и знатное дворянство, а мужчинам в ложах сидеть было не дозволено»²⁶.

В следующий свой приезд в Москву Елизавета Петровна в январе 1753 г. озаботилась увеличением вместимости зрительного зала Головинского оперного дома: «А для лутчаго умещения Ея Императорское Величество указала выломать простенки лож и зделать галерею, равно такую же, как в Санкт-Петербургском оперном доме, и, кроме Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств лож, оставить токмо одну ложу для посла, а болше ни для кого»²⁷. Тогда же было в Церемониальной части утверждено «Описание Оперному дому, сколько имеется банок и ярусов»²⁸.

Императрица зорко следила, чтобы зрительный зал не пустовал и чтобы придворные не пренебрегали посещением спектаклей. Так 15 сентября 1752 г. «Ея Императорское Величество собственною своею персоною изволила усмотреть в партере в 1-й банке, что Статс-Дам не единой не имелось, указала к ним, господам Статс-Дамам, послать от Высочайшей своей персоны спросить: “не забыли ль оне, что сей назначенной день быть комедии?” И с тем Высочайшим соизволением к Статс-Дамам послан ездовой конюх»²⁹. А «пустующим» зрительный зал придворного театра оказывался тогда, когда «хозяйка» его по тем или иным причинам сказывалась отсутствующей, но находилась в зале «инкогнито», как зафиксировал Журнал Церемониальных дел: «Сентября 15-го во вторник была французская комедия, при которой Ея Императорское Величество (инкогнито) присутствовала»³⁰. Именно поэтому и «поймала» императрица своих прогульщиц – Статс-Дам.

В эпоху Елизаветы Петровны придворный театр втягивает в свою орбиту все более широкий круг зрителей: еще в коронационные торжества 1742 г. 29 мая на представление оперы «Милосердие Титово», на которую «все знатные и шляхетные, как мужеска, так и женска полу персоны, также и купечество [курсив мой – Л.С.] допущены были»³¹. В ноябре 1750 г. «Ея Императорское Величество всемилостивейшее соизволила дозволить: во время бытия при дворе комедии, ходить караульным лейб гвардии господам обер офицерам»³², которые до этого, будучи в театре на карауле, смотрели спектакли самовольно³³. В 1751 г. 25 июня во время французской комедии «<...> Ея Императорское Величество изволила усмотреть, что зрителей как в партере, так и по этажам весьма мало, всемилостивейше указать изволила: в оперной дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоего пола знатному купечеству, только б одеты были не гнусно»³⁴. Подобное повеление состоялось 4 сентября 1752 г. и по отношению к офицерским женам: «<...> когда в оперном Ея Императорского Величества доме имеют быть французские комедии, во оные лейб гвардии штап и обер афицерских да наполных полков штапских жен, которые донныне помещались вверху, ныне впускать в партир, точию оные были в шлафорках без мантилей, без платков и без капоров, но в прочих пристойных к тем шлафоркам убранствах»³⁵. Снисходила императрица и к другим категориям непридворной публики (но непременно указывалось на необходимость соблюдения формы одежды, требуемой придворным регламентом).



Зрительный зал
придворного театра
с размещением зрителей.
1752

Особые события в жизни придворного театра напрямую были связаны с главными событиями императорского двора и его центральной фигурой – монархиней. Для нее же важнейшие – восшествие на престол и коронация³⁶. К годовщинам этих событий готовились праздничные торжественные представления великолепных итальянских опер с балетами; в 1750-е г. были созданы и две «русские»³⁷; а с 1757 г. присутствуют и спектакли комических опер труппы Локателли³⁸.

А главная виновница торжеств ведет себя, как и положено настоящей хозяйке, принимая во всем непосредственное участие. Елизавета присутствует на оперных пробах «до самого окончания», «до самой ночи»³⁹; «с особливым вниманием слушает музыку»⁴⁰ и наблюдает за полнотой состава оркестра⁴¹; «с немалым удовольствием осматривает сделанных для украшения театра машин»⁴². Она вникает в детали оформления и оснащения сцены и зрительного зала⁴³, а также «пеняет» за нечистоту у оперного дома⁴⁴; интересуется шитьем костюмов для оперистов и танцевальщиков⁴⁵.

Императрица заботится о конфиденциальности репетиций, чтобы эффект первой постановки был более ярким и впечатляющим: «Ея Императорского Величества изволила указать: будущего 1751 году апреля к 25-му числу, то есть ко дню высочайшаго торжества коронования Ея Императорского Величества, приуготовить оперу; и когда оная сочинятся будет, тако впредь, ежели когда оперы [пробы – Л.С.] будут, то во время пробы тех опер, в Оперной дом, так и в квартиры тех действующих персон, где они пробы чинить будут, кроме тех, находящихся в действии людей и, кому неотменно при том для исправления быть надлежит, никого иного зрителей отнюдь не допускать; и о том оперистам и прочим, чтоб та опера к назначенному времени неотменно приуготовлена была, тако ж и зрителей на пробы ими отнюдь не пускано не было – объявить с подписками под опасением штрафа»⁴⁶.

Наблюдает Елизавета Петровна за полнотой состава оркестра⁴⁷ и «уведомившись», что музыканты на спектакли и концерты «ходят в оные» пешие с инструментами и, сочтя это «за весьма неприличное», повелела: «куды музыканты потребуются, лошадей с экипажем давать з большой конюшни»⁴⁸; а когда «при дворе Ея Императорского Величества во время обеденных и вечерних кушаний играет италиянская музыка, то в оные дни по окончании банкетного стола оной компании музыкантов всех кушанием и питьем доволствовать»⁴⁹.

Царица печется о придворных исполнителях: отменяются спектакли из-за болезни артистов⁵⁰ и посылается к ним лекарь с приказанием их «кушаньем и питьем доволствовать от двора» по усмотрению доктора, и «приставить придворного лакея» для ухода⁵¹. Занимают ее и комнаты, «где комедиантам убираться»; специальным указом определяются «для сохранения сумасшедшаго концертмейстера Мадониуса»⁵² шесть солдат. Она устраивает свадьбы⁵³ и судьбы певчих и артистов: повелевает срочно обвенчать итальянского танцовщика Тоулато, «которой находится в католицком законе, с русскою танцовщицею девицею Авдотьей Тимофеевою, которая от него очреватела» (приняв немедленно его в придворную труппу)⁵⁴. Не остается императрица равнодушной к мольбам о помощи вдов и детей артистов и музыкантов.

Кстати, в эту эпоху (начиная еще со времен Анны Иоанновны) музыкантские кадры – в огромной степени, и в меньшей вообще театральные – формировались «фамильно» (позднее скажут династически). «Фамильно», но не только из семей придворных профессиональных музыкантов, певцов, артистов, танцовщиков, художников-декораторов,

машинистов, а вообще из нижних придворных служителей. В этом можно усмотреть немаловажную услугу императорского двора русской культуре того периода.

С воцарением Елизаветы Петровны в придворном театре происходит рассредоточение зрительского интереса и отчасти перераспределение его (по сравнению с предыдущим царствованием). Десятилетие Анны Иоанновны в придворной театральной жизни (по доминанте присутствующих трупп и артистов) мы назвали условно «итальянским»⁵⁵. Начиная с 1740-х г. «удельный вес» итальянских комедийных спектаклей при русском дворе падает; и полного ансамбля итальянских актеров комедии дель арте при «Итальянской компании» уже нет. Довольствуются немногочисленными исполнителями интермедий (в основном, музыкальных), иногда пасторалей и, чаще всего, дуэтом буффов. Они в меньшей степени и в большей – спектакли драматической труппы «Французской компании» (комедии и трагедии) заполняют театральные «будни». Само появление в придворной жизни театральной «повседневности» свидетельствует об упрочении театра в придворном быту. Именно такое отношение к театральному искусству как к неотъемлемой части жизни российского императорского двора (и праздничной, и повседневной) подспудно, но безотказно работало на развитие мысли о необходимости заведения «своего» (т.е. русского национального театра при «своем» дворе) и способствовало формированию этой же идеи и в общественной жизни, т.е. за пределами двора.

II. «Итальянская компания»

Итак, в эпоху Елизаветы Петровны в придворной театральной жизни происходит некоторое смещение акцентов в театральных пристрастиях, вызванное реалиями дворцовой жизни. При «Итальянской компании» уже нет полного ансамбля исполнителей итальянской комедии дель арте (потребность в подобных представлениях удовлетворяется у русской публики уже не на придворных спектаклях, а вольными заезжими актерами немецких и других трупп). При дворе их заменяют изредка итальянские пасторали, чаще – музыкальные интермедии с участием «буфа и буфонки».

Главным для «Итальянской компании» становится подготовка торжественных великолепных оперно-балетных представлений с участием хора из придворных церковных певчих (что явилось важным новше-



Итальянские оперисты первой половины XVIII в.
Гравюра по рис. А.Д. Бертоли

ством елизаветинского времени), а также камерных и масштабных музыкально-вокальных концертов (при участии певчих и оркестра).

Во времена Елизаветы оперные спектакли происходят гораздо чаще, нежели в 1730-е г. Теперь, после первой пышной постановки, приуроченной к важнейшей дате (годовщине восшествия на престол и коронации), ее повторяют еще и ко дню рождения императрицы, и к тезоименитству, а потом восстанавливают еще раз через несколько лет⁵⁶ (что является совершенной новостью, по сравнению с предшествующими 1730-ми г.). Теперешняя виновница торжеств (и главная героиня всех опер, в том числе и комических, под тем или иным именем) – императрица – главенствует и во время подготовки их, вникая не только в административно-хозяйственные, бытовые проблемы, но и в художественно-творческие. Она дает указания, кого из артистов и откуда нужно ангажировать ко двору, кто именно должен петь в предстоящей опере⁵⁷, кто играть в оркестре⁵⁸ и т.п.

«Итальянская компания» основана была, как известно, еще в предшествующее царствование, но к моменту вступления на престол Елизаветы Петровны деятельность ее почти замерла. Еще в начале 1738 г. многие певцы и музыканты были «отпущены в их отечество»⁵⁹ (можно предположить, что в связи с болезнью императрицы Анны Иоанновны). Так в мае 1738-го (вероятно, после представления

оперы «Артаксеркс», состоявшейся 1 мая) уехали оперные солисты супруги Джоржи⁶⁰. В декабре 1738 г. покинул Россию один из музыкантов-виртуозов Дж. Верокаи⁶¹.

В июле 1739 г. во время торжественного обручения принцессы Анны Леопольдовны с принцем Брауншвейгским Антоном Ульрихом было представлено «преизрядное театральное действие, называемое Итальянским именем Пасторале»⁶², в котором, вероятно, участвовала вернувшаяся в апреле 1739 г. певица Розина Бон с мужем живописцем Боном⁶³ и остававшиеся в Петербурге певцы и музыканты. Вот список этих артистов с годовыми окладами, согласно выписке из «Штата придворного 1739 года», подписанного 25 сентября: «<...> Музыкантам: Басисту Эселту – 350 руб., Фаготисту Фридриху – 300 руб., Гобоисту Деберту – 300 руб., Скрипачу Вейзнеру – 300 руб., Пинкелю – 500 руб., Петру Миро – 700 руб., Капельдинеру – 60 руб., Копиисту Графту – 130 руб., Певчей фаготиста Фридриха жене – 600 руб., Певчей же Катерине Мазании – 700 руб.; <...> Музыкантам же иноземцам старым <...>»⁶⁴. В октябре 1739 г. поступил «в службу ко двору лютнист Тимофей Белогородский»⁶⁵ (уехавший в январе 1741-го в «Немецкие край»⁶⁶). В декабре 1739 г. приняли музыканта Игнатиуса Фриса⁶⁷. В декабре 1740-го уехал в Италию Пьетро Мира⁶⁸; в январе 1741-го туда же отправились фаготист Фридрих со своей женой «певчей Елизаветой Грунеман» и гобоист Деберт⁶⁹.

Однако, в апреле 1741-го вернулся в Россию певец-буфф Доменик Крико [Крикки – Л.С.]⁷⁰, в мае возвратились певцы Филипп и Катерина Джоржи⁷¹, а посланный в Италию еще при Анне Леопольдовне композитор Ф. Арайя уже спешил ангажировать к русскому двору новых и прежде бывших на императорской сцене певцов и музыкантов⁷². О балетмейстере Фузано озаботилась Елизавета самолично: едва успев вступить на престол 25 ноября 1741 г., она уже 19 декабря обратилась в Лондон через русского посла о его приезде⁷³. Коронация должна была состояться 25 апреля 1742-го, а вскоре и представление торжественной грандиозной оперы. Не оставалось ничего, кроме как собрать и взбудоражить имевшиеся в наличии творческие силы.

Для коронационного представления выбрали оперу уже известную и прославившуюся в Европе «Милосердие Титово» композитора И.А. Гассе (Хассе) на либретто П. Метастазियो, в которой весьма явственно прочитывались аналогии с поступком Елизаветы, помиловавшей после восшествия на престол Брауншвейгскую фамилию, так же как

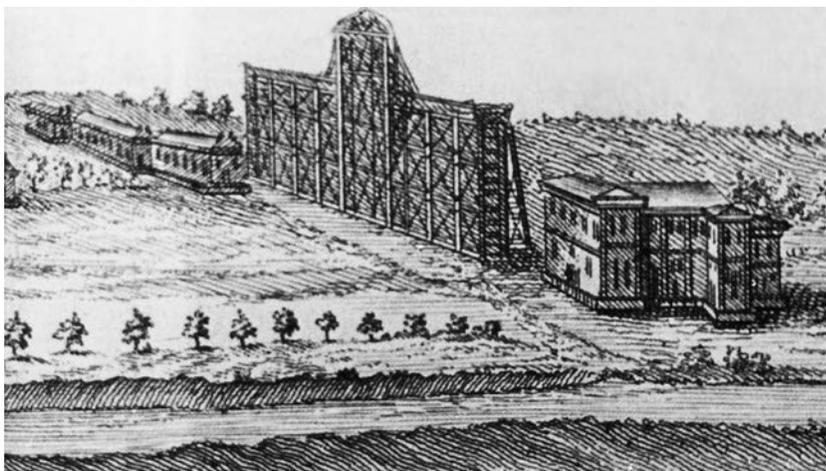
император Тит Флавий Веспасиан помиловал предавшего его друга Сестия, составившего заговор против него. Опере предшествовал Пролог – «Россия по печали паки [опять – Л.С.] обрадованная», написанный к данному случаю и напоминавший зрителям о прежде бывших исторических событиях, а также подтверждавших не только законность восхождения на трон Елизаветы, но и надежду на единственно возможное, благодаря ей, Спасение России от всех бед и напастей.

Текст Пролога написал Я. Штелин⁷⁴, музыку к нему сочинили Луиджи Мадонис и Доменик Далолио⁷⁵. Они же отчасти «компоновали» музыку и к опере, добавив несколько новых арий, «а в некоторых ариях музыка непременно осталась композиции г-на Гасса»⁷⁶.

В Прологе роль Рутении (России) исполняла Катерина Джоржи, Астреи – Роза Рувинетти Бон. В опере «Милосердие Титово» солировали: чета Джоржи, Розина Бон, Катерина Мазани (Катерля), кастрат Мориджи; одну из партий исполняла жена музыканта Мадониса Наталья Петровна⁷⁷.

И Пролог, и оперу дополняли балетные сцены. Так, в заключение Пролога «добродетели и добрые свойства» (Ее Императорского Величества) «танцуют радостный балет». В опере между действиями представлялись балеты: «крестьян латинских», «африканцов» и в финале «народа Римскаго, радующагося о милосердии Титовом»⁷⁸. «Балеты вымышлял балетмейстер Ланде»⁷⁹, а исполняли их его танцевальные ученики, достигшие уже известного мастерства⁸⁰, а также, вероятно, участвовал и Фузано с женой танцовщицей, которые не заставили себя долго ждать и прибыли из Лондона в Москву в апреле 1742 г.⁸¹

Важным и перспективным новшеством елизаветинского времени явилось участие хора придворных (церковных) певчих в итальянских операх. Впервые он был введен в «Милосердие Титово», где для торжественной хвалебной песни императору Титу понадобился хор. Впоследствии это стало неперменным правилом и украшением не только всех опер, но и камерных концертов. Певчие, начиная со времен Петра I (а, вероятно, и до этого), были непосредственно связаны с театрально-музыкальной придворной жизнью, а затем и собственно с театром. Например, певчие «комнаты государыни царевны Натальи Алексеевны» принимали самое живое участие в ее русских спектаклях, и не только как собственно певчие, а и как исполнители драматических



Оперный дом в Москве на Яузе с установкой для фейерверков.
Гравюра 1744 г. Фрагмент

ролей⁸². Во времена Анны Иоанновны певчие также значились среди исполнителей главных ролей в русских придворных комедиях⁸³. Елизавета Петровна была от природы очень музыкальна. Как и ее отец, Петр I, она любила церковное пение и благоволила к хорошим исполнителям. Как известно, один из ее главных фаворитов (и морганатический, т.е. тайный, супруг) А.Г. Разумовский был из среды придворных певчих, набравшихся в основном в Малороссии. Возвысившись после восшествия Елизаветы Петровны на престол, он стал покровителем своих бывших собратьев и их «патроном». А императрица и после коронации посещала (правда, «инкогнито») их вечеринки и свадьбы и «присматривалась их забаве и танцам»⁸⁴. По замечанию Екатерины (бывшей тогда великой княгиней), при дворе «вошло в моду все малороссийское»; и действительно, придворные певчие в царствование Елизаветы были поставлены в наиболее благоприятные условия, и для них открылись новые возможности для творчества⁸⁵. Постепенно из общего хора придворных певчих выделяются и оперные солисты (первый из них – М.Ф. Полторацкий, выступивший в 1750 г. в опере «Беллерофонт»⁸⁶). Сценические навыки, полученные придворными певчими во время участия в оперных спектаклях, пригодились некоторым из них в дальнейшем (тем, кто перешел на драматическую сцену⁸⁷).



Декорация Дж. Валериани к оперно-балетному спектаклю

Для коронационных спектаклей в Москве возвели («через два месяца», т.е. всего за два месяца!) новое театральное здание – Оперный дом. Его построили на берегу Яузы по проекту архитектора Растрелли⁸⁸ и в нем уже 29 мая 1742 г. начались представления оперы. «Декорации (украшения) учреждал Жероним Бон»⁸⁹, приехавший в Россию еще в 1734 г. «Сие представление украшено было декорациею лесов, площадей, облаков и прочим»⁹⁰, и все это оживало и, изумляя зрителей, двигалось на сцене, благодаря «машинисту Карлу Жибелли», также уже около десяти лет служившему на русской придворной сцене.

В июне 1742-го вернулся капельмейстер Арайя, и с ним «проехали через Ригу» прямо в Москву «из Берлина комедианты, <...> музыканты»⁹¹; возвратились в Россию: в июле 1742-го музыкант Фридрих с женою⁹².

В сентябре 1742 г. состав «Итальянской компании» выглядел весьма значительным:

«Ведомость

по сколку жалованья италианцам давать в год руб. коп.

Капелмейстеру Араю 2000

Кастрату Мориджи 1600

Кастрату Салетти 2000

Тенористу Жоржи 937 50

Жене ево, которая алта поет 937 50
Буфонке Розине 900
Певчице Катерле [Катерине Мазани – Л.С.] 600
Буфону Крике 1300
Мадониусу скрипачю 1550
Далоглио скрипачю 900
Далоглио виолончелисту 900
Старому Мадонису скрипачю 500
Пиери скрипачю 400
Пассерини скрипачю 500
Порта скрипачю 500
Фузану балетмейстеру 1400
Жене ево 1200
Лакроа помощнику Фузанову 600
Валериани театралной архитект и живописец 1500
Бон живописец муж Розины 500
Жибелли машиниста 400
Мончу машиниста 400
Статжи габоиста 1000

Итого 22525»⁹³.

В июне 1743 г. этот список пополняется:
«<...> Балетмейстеру Жан Батисту Ланде 1000
Французам Петру Малье с женою [учитель – Л.С.] 300
Канцеляристу Балбекову 150
Портному Цербсту 150
Композитору Бонетию [Бонекки – Л.С.] 600
Музыканту Фридриху 300

Да на содержание обретающихся в обучении балетов российских
12 человек, на платье, обувь и на прочее 650 <...>»⁹⁴.

В конце 1743-го русские балетные ученики Ланде официально вливаются в «Итальянскую компанию»: «Обретающимся при дворе нашем при операх, комедиях и интермедиях танцовалщиком, повелеваем годовое жалованье производить с начала сего 1743-го году из соляной суммы <...>



Эскизы костюмов к балету. Художник Р. Боке. Середина XVIII в.

А имянно:

французу Томасу Лебруну – четыреста; русским: Афонасью Топоркову, Михайле Литрову – по триста по пятидесят; Семену Брюхову, Александру Лаптеву, Андрею Нестерову, Козме Ордену – по двести по пятидесят; женска полу девкам: Аксинье Сергеевой – триста пятьдесят; Елизавете Борисовой – триста; Аграфене Ивановой, Аграфене Абрамовой – по двести по пятидесят; вновь принятой Авдотье Лаврентьевой – пятьдесят рублев»⁹⁵.

Русская балетная труппа оказалась первым ростком национально-профессионального театра, оформившимся в недрах «Итальянской компании». Предыстория ее, начавшаяся еще в эпоху Анны Иоанновны, достаточно известна⁹⁶, однако точный и полный состав учеников, набранных Ж.-Б. Ланде в 1738 г., выявляется только из вышеназванного документа 1743 г. В нем, правда, поименованы только 11 человек (не считая «француза» Томаса Лебруна): 6 юношей и 5 девушек. Из других документов выясняется, что до февраля 1742-го в их составе находилась «танцовальная ученица Прасковья Иванова», уволенная «за болезнь»⁹⁷ и «танцовальная ученица Анна Михайлова», уволившаяся в феврале 1743 г.⁹⁸; в середине 1740-х принимается Марфа Максимова⁹⁹.

До 1748 года в материальном положении танцевальщиков изменений не происходит¹⁰⁰, что может отчасти подтверждать и стабильность их профессионального уровня. В 1747 г., 26 февраля труппа потеряла

своего основателя Ж.-Б. Ланде¹⁰¹, а 26 октября умер танцовщик Александр Лаптев¹⁰².

В январе 1748 г. в составе русской балетной труппы происходят изменения: часть танцовщиков и танцевальщиц «увольняется» от двора и приходят новые¹⁰³. В свое первое профессиональное десятилетие (в 1740-е г.) русская балетная труппа в «Итальянской компании» существовала еще несколько особняком, в 1750-е русские «танцевальщики» и «танцевальщицы» присутствуют в ней уже и номинально, и фактически среди прочих иностранных артистов нераздельно (кстати, в эти годы в «Итальянской компании» – и прежде всего, среди балетных артистов – создаются интернациональные семьи¹⁰⁴).

В 1740-е г. в «Итальянской компании» находилось лишь несколько иностранных танцовщиков, среди них балетмейстер Фузано с женой танцовщицей и его помощник Лакруа¹⁰⁵. В 1750-е г. в придворной балетной труппе иностранные танцовщики занимают уже значительное место: в июле 1750 г. в нее поступает танцмейстер Жосет¹⁰⁶; в конце 1750-го – танцовщики Гаetano Андреоцци и его будущая жена Коломба Маркони¹⁰⁷ и чета танцовщиков Иозеф и Мавра Фабиани¹⁰⁸, ангажированные Фузано, вероятно, специально для участия в балетах в опере «Беллерофонт»¹⁰⁹.

С конца 1758-го и в 1759-м г. в придворной балетной труппе происходят значительные изменения: в августе 1758 г. Фузано «за старостью и повреждением здоровья» попросил увольнения и в марте 1759-го покинул Россию¹¹⁰. На его место ангажировали в Вене (через посредство посла Кайзерлинга) балетмейстера Франца Гильфердинга с предписанием: «отпуск оного требовать от тамошнего двора на два года; с ним же танцовальщики, механист, музыкант для балета должны быть взяты на такое же время»¹¹¹. Гильфердинг «проехал чрез Ригу» с сыном Иозефом в январе 1759 г.¹¹². В этом же январе прибыли и танцовщики: супруги Фабиани и супруги Мекур¹¹³. В мае приехал в Петербург принятый «к сочинению балетов музыкант Штарцер»¹¹⁴ и с ним танцовщик Парадиз¹¹⁵, а в октябре определен «танцовальщик француз» Петр Убри¹¹⁶.

В эти годы, кроме специально выписываемых из-за границы танцовщиков, русский придворный театр получил возможность пополнять свой штат певцами и танцовщиками у себя дома – из труппы Ж.Б. Локателли, находившейся с конца 1757 г. в Петербурге. Так, после увольнения балетмейстера Фузано и до прибытия Гильфердинга танцовщик

Д.А. Сакко (Сакки) согласился «сочинить балеты»¹¹⁷, а потом, в сентябре 1759 г., он и его жена танцовщица были взяты в придворную труппу¹¹⁸. А несколько раньше от Локателли перешли танцовщики Карл Белюцци с женой, танцовщицей Анной¹¹⁹ и танцовщик Нюден¹²⁰.

В конце 1758-го и в течение 1759 г. происходят серьезные изменения и в составе русских танцевальщиков: на смену выбывшим¹²¹ набираются новые «малолетние ученики десять человек»¹²². К ним «для смотрения» с 1 апреля 1760 г. определяется Марья Коломбусова¹²³.

В конце 1759 г. в одном из указов Придворной конторы говорилось «<...> ныне при дворе Ея Императорского Величества италианская и французская компании весьма приумножены, о которых Ея Императорское Величество неоднократно отзыватся изволила, чтоб оные должность свою исправляли, показывая новыя и лутчия представлении, чтоб напрасно такой немалой суммы жалованья, какое им производится, получать не могли»¹²⁴. Это впрямую относилось и к придворным танцевальщикам.

Чего же достиг балет в России в эпоху Елизаветы Петровны почти за 20 лет своего существования? Он от прикладного элемента к оперным действиям развился в самостоятельный полноценный балетный спектакль. От украшающих оперные действия танцев в «Милосердии Титовом»¹²⁵, поставленных Ланде; от иллюстративных танцев в первых балетах Фузано¹²⁶ к танцевальным миниатюрам более поздних его балетов¹²⁷; через танцевально-пантомимические миниатюры в балетах Сакко¹²⁸ – к сюжетным балетным спектаклям Гильфердинга.

В одном из первых балетов, поставленных Гильфердингом в России – «Прибежище Добродетели» (1759 г.), на титульном листе появилась весьма показательная надпись: «Танцы и основание драмы г. Гильфердинга», тогда как об авторе текста указано: «Стихотворство и расположение драмы г. Сумарокова»¹²⁹. В 1760 г. Ф. Гильфердинг поставил большой спектакль-балет «Возвращение Весны, или Победа Флоры, пантомимический балет, сочиненный {в постановке} императорским балетмейстером гос. Гильфердингом»¹³⁰, для которого было издано подробное печатное либретто (как это делалось до этого для опер).

Итак, это двадцатилетие можно, по существу, назвать эпохой основания балетного театра в России. Бесспорно, к этому приложили силы и способности многие западноевропейские мастера: и балетмейстеры, и танцовщики. Но в этом процессе нельзя забывать о заслугах устроителей (заказчиков), создававших самые благоприятные условия



Ф. Арайя.
П. (И-Б.?) Франкарт.
Середина XVIII в.

(материальные, творческие и бытовые) для деятельности ангажированных артистов. Значительную лепту вложили в это и отечественные деятели балета.

«Итальянская компания», основанная еще в 1735 г., стала прообразом будущей Дирекции императорских театров. Целых три десятилетия (до 1766 г.) вырабатывались в ней организационные принципы и нормы, положенные потом в основу Дирекции и первого ее законодательного акта «Штата: всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям» (1766). Хотя называлась она «Итальянской», в нее, как известно, входили деятели всех национальностей и театрально-музыкальных профессий, поступавшие на службу в придворный театр и оркестр (кроме артистов «Французской компании»).

В 1740-е – 1750-е г. состав «Итальянской компании» постоянно увеличивается и становится интернациональным. При ярко выраженной подвижности этого состава, при все более усиливающейся калейдоскопичности его все-таки видно, что многие исполнители подолгу остаются «служить» на русской придворной сцене; или, покидая Россию, через некоторое время стремятся вновь быть ангажированными, принимая предложение от официальных российских лиц (за рубежом), или же предлагая свои услуги самостоятельно (приватно). Так, певец-буфф Доменико Крикки, выступавший еще в 1735 г. в эпоху Анны Иоанновны в одной из итальянских трупп комедии дель арте, где он составлял знаменитый интермедийный дуэт с певицей и актрисой

Розой Рувинетти Бон¹⁵¹, уехал из России в мае 1737 г.¹⁵²; затем вернулся в апреле 1742-го¹⁵³ и выступал до июня 1747-го¹⁵⁴. Скрипач-виртуоз Джиованни Пьянтонида вместе с женой певицей Констанцей (по прозванию Пастерля) находился в Петербурге в 1735 г. и, уехав в мае 1737-го¹⁵⁵, через десять лет снова предлагал свои услуги вместе с женой¹⁵⁶. Певица Розина Бон с мужем живописцем, состоявшие в придворной труппе в 1734 г., уехали «в отечество свое» в феврале 1738-го¹⁵⁷, в апреле 1739-го вернулись в Россию¹⁵⁸, в марте 1746 г. отбыли в Италию¹⁵⁹, а в ноябре того же 1746-го уже напоминали о себе приватным письмом к императрице с просьбой позволить им «припасть» к ее стопам¹⁴⁰ (т.е. просились обратно). Певцы Филипп и Катерина Джоржи, приехав в 1735 г. вместе с Ф. Арайей в составе первой оперной труппы, уехали в Италию в мае 1738-го¹⁴¹; возвратились в мае 1741-го¹⁴², в июне 1747-го отбыли назад в Италию¹⁴³. В ноябре 1748 г. они «просительным письмом» предлагали себя «в прежнюю их при дворе Ея Императорского Величества службу»¹⁴⁴, после чего, получив «высочайшее соизволение», прибыли в Россию в мае 1749 г.¹⁴⁵. В августе 1756 г. уволился и уехал в Италию Филипп Джоржи один¹⁴⁶ – его жена умерла в Петербурге 5 января 1756 г.¹⁴⁷. Уезжали из России и опять возвращались танцовщики супруги Фабиани¹⁴⁸; несколько раз (и во времена Анны Иоанновны, и в царствование Елизаветы Петровны) увольнялся и вновь поступал в придворный театр танцовщик и балетмейстер Фузано с женой и другие артисты, певцы, музыканты, живописцы и пр.

Более четверти века работал в России Франческо Арайя, прибывший в апреле 1735-го¹⁴⁹, несомненно, стоявший у основания русского оперного театра (сочинивший музыку к нескольким операм, представленным на русской сцене, в том числе и к первой «русской» опере «Цефал и Прокрис» на либретто А.П. Сумарокова), уволившись с 1 августа 1759 г. и уехав в Италию¹⁵⁰, он возвратился в мае 1762-го¹⁵¹, правда, ненадолго¹⁵².

В 1750-е г. в «Итальянскую компанию» стремятся попасть на службу и артисты (в основном, музыканты), приглашенные из-за границы в частные дома вельмож (по окончании их контрактов). Особенно выросла численно «Итальянская компания» в конце 1750-х г., за счет артистов комической оперы Дж.Б. Локателли, финансовое состояние которого неуклонно ухудшалось¹⁵³.

Очевидно: русская придворная сцена давала иностранным деятелям театра не только материальные блага (что и само по себе важно),

но и предоставляла широчайшие творческие возможности. Это касается не только таких великих мастеров, как Растрелли (в данном случае, в качестве театрального архитектора) или как театральный архитектор и живописец Валериани, композитор Арайя, балетмейстер и танцовщик Ринальди (Фузано), чета певцов Джоржи, для которых Россия стала настоящим «олимпом» (куда их могли и не вознести, будь они в другой стране), но и для фигур менее крупных¹⁵⁴.

Нужно отметить, что в эпоху Елизаветы Петровны, особенно в 1750-е г., «Итальянской компании» стала проявляться династическая преемственность театрально-музыкальных профессий (и, прежде всего, среди иностранных деятелей, остававшихся навсегда в России). «Вызревают» в ней постепенно и свои «российские» исполнители. Это относится и к балетным артистам, и к музыкантам, и к художникам-декораторам, и к оперным певцам (вслед за балетом, в оперу приходят женщины-певицы, правда, поначалу из семей иностранцев, осевших в России: Елизавета Билау, Шарлотта Шлаковская, Елизавета Белогородская¹⁵⁵).

Практика подписания контрактов, заведенная еще Петром I, требовавшая от иностранных мастеров (в том числе и творческих профессий: музыкантов, художников, балетмейстеров-танцовщиков и даже певцов), поступавших на русскую службу, брать для обучения учеников из «российской нации» (как правило, двух человек) и передавать им свое искусство «без утайки и закрытия» – способствовала выращиванию своих национальных кадров. Имели своих учеников многие из лучших музыкантов: литаврщики Яган Карл Винтер¹⁵⁶ и Иозеф Вилде¹⁵⁷, камер музыканты: скрипач Доменико и контрабасист Иозеф Даллио¹⁵⁸; декоратор Антоний Перезинотти¹⁵⁹. Еще при Анне Иоанновне появились свои «школы»: музыкантская (к руководителю придворного оркестра Иоганну Гибнеру в 1740 г. определили десять малых певчих, спадших с голосов, в музыкантские ученики) и балетная (в 1738 г. балетмейстеру Ланде отдали двенадцать детей из «придворной челяди»), воспитавшие в эпоху Елизаветы Петровны уже несколько поколений своих исполнителей.

III. «Французская компания»

Деятельность «Французской компании» (т.е. актеров французской драматической труппы), выступавшей на русской придворной сцене с 1742 г., невозможно переоценить. Она во многом содействовала

рождению русского профессионального театра и русской драматургии. Именно спектакли «Французской компании», начиная с 1740-х г., заполнили театральные «будни»¹⁶⁰ при дворе (взамен представлений итальянских трупп комедии дель арте, выступавших при дворе Анны Иоанновны в 1730-е г.).

В 1730-е г. успех у русской публики комедии дель арте был связан с тем, что она являла собой тип «долитературного» театра, т.е. представления ее не опирались в первую очередь на драматургию, на закреплённый текст, а использовали максимально зрелищные приемы и были доступны для восприятия любой зрительской аудиторией (не требуя дословного понимания текста). К 1740-м г. культурная ситуация несколько меняется. Среди русской публики уже появляется достаточно образованный слой, приобретший вместе со знанием французского языка потребность и желание видеть на сцене высоко литературное произведение, требующее неременного понимания его текста.

О пребывании французской труппы при русском дворе в 1742 г. было известно всем историкам (это, можно сказать, являлось «общим» местом), но конкретных фактических сведений имелось крайне мало.

На протяжении довольно долгого времени историки театра считали, что французские актеры появились при русском дворе в начале царствования императрицы Елизаветы Петровны именно из-за ее пристрастия ко всему французскому. Однако теперь, благодаря новым документальным данным, можно отойти от этого стереотипа.

Усилия по приглашению французской драматической труппы в Россию начались еще до вступления на престол Елизаветы Петровны, во времена Анны Леопольдовны. К октябрю 1741 г. (судя по документу¹⁶¹) уже была договоренность с «бандой французских комедиантов во главе с шефом де Гау», и от имени русского двора требовалось «ускорить по возможности их приезд»¹⁶². В ноябре 1741-го Левенвольде от имени Анны Леопольдовны писал русскому резиденту в Гамбург: «Ея Императорское Высочество Великая княгиня и Регентша Всея Руси всемилостивейше наложила резолюцию о принятии ко двору и прибытии сюда банды французских комедиантов (шеф которых называется Дю Клос и находится в Ганновере). Еще ранее в разное время отсюда этому человеку пересылались различные послания гофтанцмейстера г-на Ланде и дело закончилось подписанием, в конечном счете, контракта, а также на особый случай для подыскания нам нескольких хороших актеров ему, Дю Клосу, было выдано 1000 руб. и на проезд

сюда всей банды ассигновано 3000 руб., которую Дю Клос выразил готовность привести сюда и руководить ею»¹⁶³.

26 ноября 1741 г. (т.е. на следующий день после восшествия на престол Елизаветы!) Ланде писал Дюкло, сообщая, что новая «Императрица подтвердила приказ, повелев, чтоб вы приезжали»¹⁶⁴. К ангажированию французских артистов были привлечены высокие дипломатические персоны, включая нашего посла в Париже князя А.Д. Кантемира и посланника Франции в России маркиза де ля Шетарди. В присутствии доверенных лиц Дюкло согласовал все вопросы предварительного договора от 14 ноября старого стиля 1741 г., подтвержденный 5 декабря старого стиля (т.е. уже Елизаветой), и заключил контракт, в котором оговаривались обязательства русского двора¹⁶⁵ и его самого: «1. Со своей стороны Жан Батист Дюкло обещает и обязуется проявить усердие, чтобы привезти самое позднее 1 марта будущего года хорошую труппу французских актеров к русскому двору, способную играть трагедии и комедии столько раз, сколько будет угодно императорскому двору. 2. Труппа будет состоять из восьми актеров, семеро из которых уже ангажированы, а именно: Дюкло, Лесаж, Рикорвиль, д'Орвиль, Шатоннеф, Префлери-старший и Префлери-младший, готовые немедленно отправиться в путь, куда предложит руководитель; из шести актрис, а именно: м-ль Префлери, Дюбуле, Франсуаза Шатоннеф, д'Орвиль, Боней и Теодора Дюкло [с дочерью – Л.С.]; певца, певицы, скрипача-репетитора, суфлера, двух особ, способных играть детские роли, костюмера и двух курьеров. 3. Вышеозначенный руководитель обязуется иметь магазин [хранилище – Л.С.], чтобы предоставлять костюмы, необходимые, согласно обычаю, для трагедий, комедий и исполнения обычных музыкальных номеров. Если императорский двор согласится оставить у себя на службе названную труппу французских актеров сверх оговоренного двухлетнего срока, настоящий контракт может стать основой будущего <...> Составлено в двух экземплярах в Гамбурге 11 января 1742 г.»¹⁶⁶.

Несмотря на это Дюкло не успевал собрать труппу и приехать к коронации, хотя получил все обещанные деньги¹⁶⁷; он медлил, мотивируя тем, что «необходимые актеры» находятся: кто в Гамбурге, «кто в Мюнхене, кто в Ганновере, кто в Париже, кто в Марселе»¹⁶⁸ и в Страсбурге, а актеры ожидали его в разных городах, закладывая свой скарб, чтобы прокормиться; «часть труппы, прибывшая в Берлин, дрожит от холода в трактирах этого города»¹⁶⁹, доносили русскому послу в Берлине Чернышеву.



Гравюры фронтисписы изданий комедий Мольера с изображением главных персонажей и мизансцен: «Школа жен», «Смешные жеманницы». Гравюры XVIII в.

Наконец, актеры сами двинулись в путь, и «через Ригу» в мае 1742 г. проехали в Москву из Берлина и из Гамбурга «комедианты: Десериньи, Деразимонд, Дишумонт, Десент Мартен [сын Сериньи – Л.С.], Жан Батист Шатонеф» с женами¹⁷⁰. Еще в июле к Дюкло, находившемуся во Франкфурте, дипломат Гейнсен слал из Гамбурга гневные вопросы: «<...> Я жду от вас объяснений <...> Вам необходимо принять решение последовать за своей труппой <...>»¹⁷¹. Однако в августе из Берлина приехали «комедианты Жан Префлери с женою, с четырьмя детьми ко двору Ея Императорского Величества в Москву»¹⁷², и в ноябре из Берлина же: «комедианты Прейс, мадам Боды [Боней – Л.С.], Любсиерс, Доменик Префлери, Де Морамбер, Дегусон, Дорфилле с женою»¹⁷³, но своего руководителя труппа так и не дождалась. В ноябре, 9 числа, было повелено: «Балет мейстеру Жан Батисту Ланде, принятых из Соляной канторы, по силе имянного Ея Императорского Величества указа, на дачу обретающимся при дворе Ея Императорского Величества французским комедиантам жалованья – 3000 рублей».

1 марта 1743 г. с французской труппой был заключен новый контракт на пять лет, который подписал возглавивший ее «первый комедиант» Шарль Сериньи (Десериньи)¹⁷⁴.

Когда начались спектакли «Французской компании» точно сказать нельзя, так как более или менее постоянные записи о придворных спектаклях начинаются с 1744 г., в которых сообщалось: «Генваря в 3 день была при дворе французская комедия»¹⁷⁵.

На представлениях французской труппы на русской сцене использовался опыт спектаклей первой итальянской труппы комедии дель арте еще в 1731 г.: русскому зрителю предлагалась программа не только с названием пьесы и перечнем действующих лиц и исполнителей, но и переводом краткого содержания ее¹⁷⁶. Репертуар «Французской компании» нам известен далеко не весь, но в отдельные годы записи в Церемониальных журналах вел служитель, вероятно, бывший заядлым театралом, фиксировавший названия всех пьес, исполнявшихся французской труппой. Эти записи приходится на 1752–1754 гг.¹⁷⁷, они в подлиннике на франц. яз., мы их приводим (снабдив рус. переводом) полностью:

1752. (в СПб.) 2 апр. *Radamiste et Zénobie, Le haineux de qualité* – «Радамист и Зеновия» и «Безусловный ненавистник».

7 апр. комедия *Les deux fugitifs* после оной *Le retour de fend vejie* (la comédie anonyme au la quatre Etoile) – «Двое беглецов» и «Запрет возвращения» (комедия анонимная в четырех действиях).

10 апр. комедия *L'école des amis la baguette de Vulcain* – «Школа друзей, повинующихся Вулкану».

30 ноября трагедия *La Venise janvee (La Venise sauvée)* – «Спасенная Венеция».

1753. (в Москве) 19 янв. «трагедия *Radamiste et Zénobie* с маленькою пиесою *L'Arlequin poli par l'Amour*» – «Радамист и Зеновия» и «Арлекин, пораженный любовью».

22 янв. комедии *Le joueur, L'Épreuve réciproque* – «Игрок» и «Обоюдное испытание».

26 янв. комедии *La double inconstance, Le Portrait* – «Двойная неверность» и «Портрет».

28 янв. комедии *La double Extravagance* и *L'Avocat Patelin* – «Двойная экстравагантность» и «Адвокат Патлен».

2 февр. комедия *L'Arlequin Hulla* – «Арлекин Юлла».

9 февр. комедия *L'ambitieux et L'Indiscrète (Tragi-Comédie)* – «Трусливый и Болтливый» (трагикомедия).

19 февр. трагедия *La Venise sauvée* и «малинкая пиеса» *Le Bacha de Smyrne* – «Спасенная Венеция» и «Вакх из Смирны».

15 апр. комедии *Le dissipateur* и *L'Étourderie* – «Вздорщик» и «Легкомыслие».

30 окт. комедия *L'Électre* «с маленькою пиесою» *Les trois Gascons* – «Электра» и «Три парня» (или «Три гасконца»).



Фейерверк
в коронационные
торжества
Елизаветы Петровны.
1742

2 ноября комедия *Le Philosophe marie* «с маленькой пьесой» *La Nouvelle preuve* – «Женатый философ» и «Новое доказательство».

5 ноября комедия *Le jeu de l'amour ou du hasard* с «маленькой пьесой» *Le retour de la tendresse* – «Игра любви и случая» и «Возвращение нежности».

9 ноября трагедия *Le Britannicus* – «Британик».

12 ноября комедия *Le Glorieux* с «маленькой пьесой» *Le Coureur galant* – «Славный» и «Галантный ухажер».

17 ноября комедия *Le Glorieux* с «маленькой пьесой» *L'Arlequin poli par l'Amour* – «Славный» и «Арлекин, преображенный любовью».

19 ноября комедия *Le Signe* с «маленькой пьесой» *L'Avocat Patelin* – «Знак» и «Адвокат Патлен».

3 дек. «трагедия» *Le Maximien* «маленькой пьесой» *La fausse inconstance* – «Максимилиан» и «Ложная неверность».

21 дек. комедия *Le faucon* «маленькой пьесой» *La fausse inconstance* – «Сокол» и «Ложная неверность».

1754. 7 янв. трагедия *Le Maximien* «маленькой пьесой» *Le florentin* – «Максимилан» и «Флорентиец»

26 янв. комедия *Le joueur* «маленькой пьесой» *Le retour imprévu* – «Игрок» и «Неожиданное возвращение».

1 февр. комедия *Le distrait* «без маленькой пьесы». По окончании комедии на театре был фейерверк – «Рассеянный».

Весьма показательно влияние «Французской компании» на развитие русского театра в том, что один из первых любительских спектаклей кадет, представленный при дворе, вероятно, еще в конце 1747 г.¹⁷⁸, и повторенный по повелению императрицы в начале 1748-го, был на французском языке: «4-го дня генваря, пополудни, в оперном доме в присутствии Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств отправлялась на французском языке кадетами трагедия. Для смотра, кроме придворных, не впускали»¹⁷⁹. В 1750 г., когда начал функционировать при дворе любительский кадетский театр, среди его первых спектаклей также была представлена «французская комедия» на языке подлинника¹⁸⁰ (как следует из документа). В июле этого же 1750-го кадеты впервые сыграли трагедию А.П. Сумарокова «Синав и Трувор»¹⁸¹, которая вскоре была издана. А в феврале 1751 г. Сумароков в академической типографии издает эту же пьесу на французском языке¹⁸². Есть свидетельство о том, что ее исполняли в 1754 г. французские актеры: «была французская трагедия *Sinave et Trouvor* с маленькою пьесою *Les amours réunis*»¹⁸³.

В 1750-е г. дела «Французской компании» отнюдь не так хороши, как в предшествующее десятилетие. Об этом подробно повествует Записка директора Сериньи, поданная на высочайшее имя в конце 1752 г.¹⁸⁴.

С 1-го марта 1753 г. заканчивался срок второго пятилетнего контракта этой труппы, и ее директор был озабочен заключением нового контракта и его условиями. При этом он сообщал: «я в течение последних двух лет веду корреспонденцию с иностранными труппами, чтобы заполучить лучших актеров ко двору Ея Императорского Величества <...> Я желаю сделать труппу для Ея Императорского Величества самой лучшей из всех придворных, так как я в удручении, что в настоящий момент она так ослабла, а я весь в долгах».

В ответ последовал именной указ Елизаветы Петровны¹⁸⁵, повелевавший Придворной конторе заключить новый контракт на содержание французской труппы на пять лет до 1-го марта 1758 г., на ту же сумму 20 тысяч рублей в год, оговаривая некоторые условия (в том числе «ежели впредь, паче чаяния, повелено будет, во всех действиях, как прежде было повелено, балеты употреблять, которых ныне не употребляются»).

Однако Серенья не удавалось привести свою труппу в желаемое состояние, и в июне 1755 г. императрица повелела выдать ему «годовую сумму ныне вдруг на целый год дватцать тысяч рублей для



Герольд эпохи Елизаветы Петровны.
Гравюра 1744 г.

лутчего ему, Серенги, той компании поправления. А оные денги, дватцать тысяч рублей, вычитать у него ис положенной суммы при каждой трети» до окончания его контракта в 1758 г.¹⁸⁶. С 1-го марта 1758-го приказано было выдать Сереньи на французских актеров только на одну треть по июль месяц, и с августа контракт прекращал свое действие; многие актеры увольнялись и уезжали. В именном указе 6 августа говорилось, что Е.И.В. изволила указать «в дополнение французской труппы комедии на место тех актеров, кои отпущены из службы, выписать на остальную сумму новых, в такие роли, какие в комедии быть должны, ибо в прежнее время было на одну ролю по три человека, а на иную ни одного»¹⁸⁷. Именным указом 15 сентября повелевалось «сентября з 22-го числа по всем вторникам в Малом оперном Ея Императорского Величества доме <...> быть французским комедиям, которые представлять французским комедиантам, оставшим в службе Ея Императорского Величества»¹⁸⁸.

Вскоре начинают приезжать новые выписанные французские актеры: Рибу¹⁸⁹; Анна Питро¹⁹⁰; Клерваль, Сенепар, Коше, Ланжу¹⁹¹; Мари Гронет¹⁹²; Аглес Конвей, Анна Лоруа¹⁹³; Рокур¹⁹⁴; м-ль Грение¹⁹⁵; Бомонт с женой¹⁹⁶; а Сереньи определяют особое жалованье, «которого ему доньше с протчими французской компании комедиантами в даче не было» – 2500 руб.¹⁹⁷.

Французские артисты оставались в России до 29 декабря 1761 г., когда новый император сразу после смерти Елизаветы Петровны «соизволил высочайше указать: обретающихся при дворе французских комедиантов всех из службы от двора своего Императорского Величества отпустить»¹⁹⁸.

Продолжение следует

Принятые сокращения в примечаниях:

АВПРИ Архив внешней политики Российской империи.

ПКНО Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодники АН СССР; РАН.

ПФАРАН Петербургский филиал архива Российской академии наук.

РГАДА Российский государственный архив древних актов.

ТЖ. Вып. 1. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740.

Вып. 1 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М. 1996.

ТЖ. Вып. 2. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750.

Ч. 1. Вып. 2. Ч. 1 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2003.

ТЖ. Вып. 2. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750.

Ч. 2. Вып. 2. Ч. 2 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2005.

ТЖ. Вып. 3. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761.

Кн. 1. Вып. 3. Кн. 1 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2011.

- ¹ «Журналы Церемониальных дел» велись по годам, начиная с 1744 г., когда при Коллегии Иностранных дел была образована особая «Церемониальная часть». Автором обследованы эти журналы за весь XVIII в. и выявленные сведения, касающиеся театральной жизни в эпоху императрицы Елизаветы, опубликованы, см.: *Старикова Л.М.* Новый источник сведений по истории театра в России XVIII в. (эпоха Елизаветы Петровны) // ПКНО. 2000. М., 2001. С. 97–159. Так же. ТЖ. Вып. 2. Ч. 1; Вып. 3. Кн. 1.
- ² «Журналы дежурных генерал-адъютантов» сохранились значительно хуже; хранятся в РГИА. Ф. 439. Они изданы только за несколько лет с 1745 по 1752 гг. См.: Евдокимов 1897–1898/ 1–2. Автором исследованы эти Журналы в подлинниках в РГИА и выявленные сведения, касающиеся заявленной темы, введены в научный оборот, см.: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. и Вып. 3. Кн. 1.
- ³ «Камер-фурьерские журналы» сохранились за XVIII век почти в полном объеме и изданы в конце XIX – начале XX в. См.: Пг., 1853–1916.
- ⁴ Так, в 1744 г. (во время пребывания в Москве) в Журнале (камер-фурьерском) записано: «Апрель, 26-го, четверток. Пополудни в 5-м часу имелся съезд ко двору Ея Императорского Величества генералитету и всем знатым персонам обоего пола до 8-го класса и чужестранные министры и знатное шляхетство в масках; и ожидали оперы до 6-го часа пополудни. В 6-м часу Ея Императорское Величество и Его Императорское Высочество изволили из Головинского дворца прибыть в оперный дом, и при том представлена была опера <...>» (Цит. по: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 65. № 10).
- ⁵ Там же. С. 147. № 130.
- ⁶ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 39. № 17.
- ⁷ Там же. С. 42. № 26.
- ⁸ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 83. № 27; С. 84. № 28.
- ⁹ Там же. С. 114. № 52; С. 119. № 69.
- ¹⁰ Там же. С. 114. № 49; С. 120. № 73.
- ¹¹ Там же. С. 85. № 31; С. 111. № 44, № 48; С. 118. № 65; С. 119. № 66; С. 120. № 73.
- ¹² Там же. С. 82. № 24; С. 83. № 26; С. 85. № 30; С. 110. № 39, № 41, № 42.
- ¹³ Там же. С. 114–115. № 54, № 55, № 58; С. 118. № 64; С. 133. № 97/6, № 99; С. 139. № 112; С. 114. № 118/б.
- ¹⁴ Там же. С. 129. № 138; С. 162. № 174; С. 169. № 193/в; С. 174. № 205/а. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 33. № 2/а.

- ¹⁵ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 88. № 31. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 38. № 16/б; С. 219. № 690/б; С. 229. № 727/в; С. 230. № 728/б; С. 237. № 763/б.
- ¹⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 76. № 15. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 38. № 14/а; С. 239. № 774.
- ¹⁷ «В понедельник майя 20-го 1745 года в 4-м часу по полудни гофмаршал прислал ко мне, оберцеремонимейстеру, дворцового лакея с объявлением, что комедия в полчаса начатся имеет и, чтобы я немедленно чужестранным министрам об оном дал знать» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 83. № 27). «1750-го. В Четверток майя 24-го... назначено быть комедии, о чем 4-м чужестранным министрам было объявлено. Однако Ея Императорское Величество в самые полдни отменить изволила и на завтрея 25-го майя быть повелела» (Там же. С. 162. № 176; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 160–161. № 464).
- ¹⁸ Там же. С. 158. № 457/б.
- ¹⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 64–65. № 7.
- ²⁰ «<...> 3. Что большая внутри ложа останется для послов, так как Ея Величество уже определить изволила. 4. Ежели кто ис послов похочет с здешними господами сесть в лавках в партере без разбору, в том дать на их волю. 5. Той ложе, которая подле посолской по левую сторону, быть завсегда для чужестранных втораго ранга министров, а ежели так же из них кто захочет сесть в партере с здешними господами, то в том и им на волю дать. 6. Для здешних министров оставить тою ложу, которая возле посолской по правую сторону <...> 8. Что касается до двух лавок, определенных для Императорской фамилии, то бы в том никакой перемены не делать, также и порозжее место оставить так как оно было при прошедшей опере 26 апреля» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 75. № 14).
- ²¹ «В 1 банке [лавке – Л.С.] послы; в 2 и 3 банке обер гофмейстерине, штатс дамам и фрейлинам и перваго класса с фамилиею; в 4 и 5 – генералом и втораго класса министрам иностранным, генералским женам; в 8 и 9 – четвертаго и 5-го и 6-го классу; в 10 – посолским кавалерам, а в оставших лавках штаб офицерам да маэора с фамилиями; по галдареи обер офицерам; в 1-м ярусе: ложи – фамилиям генералским, выключая 4 ложи, а имянно: первыя две ложи от меньшей Ея Императорскаго Величества для дежурных кавалеров, а от ложи Ея Императорскаго Величества – 1-ая для Синоду, 2-ая для дворян; 2-ой ярус: придворным деушкам да обер офицерским фамилиям и протчим; верхней ярус: ложи знатным купцам и протчим» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 83. № 25).

- ²² Там же. С. 114. № 53; С. 120. № 74; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 143. № 401/б.
- ²³ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 159. № 174.
- ²⁴ Там же. С. 162–163. № 176.
- ²⁵ «<...> в оперном доме в посолской ложе пред прежним, следующим образом разположенной быть, а имянно: лавку, на которой послы садились, подвинуть назад к стене для кавалеров посолских и, буде она для уместения кавалеров не доволна покажется, то б прибавить; а для самого посла вместо лавки поставить стул <...> А когда послов случится болше, то, разумеется, что для каждого по такому же стулу поставлено быть должно» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 40. № 20).
- ²⁶ Там же. С. 59–60. № 101/в.
- ²⁷ Там же. С. 74. № 157.
- ²⁸ Там же. С. 75. № 158. Приводим это «Описание»: «В Партере банок девить, в которые помещаются: 1 – Статс-Дамы; 2 – Фрейлины; 3 – Генералы аншефы и тайные действительные советники, их сожителницы; 4, 5 – Генералы порутчики и чужестранные министры, тайные советники, придворные кавалеры и их сожителницы; 6 – Генералы маиоры, статские действительные советники и их сожителницы; 7, 8, 9 – Посолских свит кавалеры и с ними штап офицеры, гвардии офицеры с их фамилиями, причем приезжать в пристойных уборах, без мантилий и не иметь на головах платков; а которые там не поместятся, оные имеют вмещатся в галереях на обеих сторонах партирах.
- ²⁹ В первом ярусе на правой стороне от театру: ложа Ея Императорскаго Величества; другая, что с решеткою [тоже для императрицы – Л.С.]; от решетки до средней ложи Ея Императорскаго Величества – дежурныя кавалеры и камор юнферы; на супротив театру – ложа Ея Императорскаго Величества; на правой стороне: первая от театру – Их Императорских Высочеств; подле – посолская; от посолской до ложи Ея Императорскаго Величества – имеют помещатся перваго, втораго и третьяго классов. Во втором этаже на правой и левой стороне имеют помещатся четвертаго, пятаго и шестаго класов персоны, их фамилии. В третьем этаже на обеих сторонах: в первую половину – стат и обер офицеры и шляхетство с фамилиями; а в другую – знатное купечество с женами». ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 67. № 127/в.
- ³⁰ Там же. № 127/б.
- ³¹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 2.

- ³² Там же. С. 170. № 197/б.
- ³³ Там же. С. 78. № 17.
- ³⁴ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 43–44. № 31/в, г.
- ³⁵ Там же. С. 64. № 121. С. 66. № 126/б.
- ³⁶ Важнейшие даты дворцового календаря (по с/ст.): день Рождения Елизаветы Петровны 18 декабря (1709), восшествие на престол 25 ноября (1741), коронация 25 апреля (1742), тезоименитство 5 сентября.
- ³⁷ В феврале 1755 г. состоялась премьера русской оперы «Цефал и Прокрис» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 119–120. № 306–307); в июне 1758 – «Альцеста» (Там же. С. 194. № 590).
- ³⁸ В декабре 1757. состоялась премьера оперы Локателли «Убежище богов» (Там же. С. 174–175. № 517/а, г).
- ³⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1; 64. № 7; С. 65. № 9; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 40–41. № 21, 22; С. 140. № 393; С. 161. № 466/а,б; С. 193. № 583/в; С. 194. № 588; С. 215. № 682/б; С. 222. № 703/а.б.
- ⁴⁰ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1; 64. № 7; 65. № 9; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 140. № 393 и др.
- ⁴¹ Там же. С. 358. № 951, 952; С. 365. № 964; С. 375. № 983; С. 388. № 1000; С. 398. № 1007; С. 408. № 1024; С. 478. № 1093 и др.
- ⁴² ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 531. № 1180.
- ⁴³ «1750-го. В пятницу октября 26-го была в оперном доме италийская интермедия, на которой Ея Императорское Величество не в ложе, но в партере присутствовать изволила, где для онаго зделан эстрад о 5 ступенек красным сукном, а сверх онаго пунцовым бархатом накрытой. На котором эстраде поставлены три стула: один для Ея Императорского Величества, а другия два для Их Императорских Высочеств» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 169. № 195/а). Так было устроено в Москве в Головинском оперном доме, но в апреле 1744-го велено было «тот эстрад» сломать (см. примеч. 19), вероятно, для увеличения вместимости партера.
- ⁴⁴ «Ея Императорское Величество соизволила усмотреть, что около оперного дому великая нечистота и навешено по переходам разное платье для просушки» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 87. № 189).
- ⁴⁵ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 360. № 336; С. 376. № 354; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 370. № 974; С. 390. № 1002; С. 479. № 1096; С. 516. № 1161; С. 517. № 1162; С. 531. № 1181; С. 527–528, № 1175, 1176.
- ⁴⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 171. № 200; С. 363–364. № 345.

- ⁴⁷ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 221. № 700/а; С. 358. № 951, 952; С. 365. № 964; С. 375. № 983; С. 388. № 1000; С. 398–399. № 1007; С. 408. № 1024.
- ⁴⁸ Там же. С. 478. № 1093.
- ⁴⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 362. № 343.
- ⁵⁰ ТЖ. Вып. 3. С. 230–231. № 731/а, б; С. 235. № 754/а, б.
- ⁵¹ Там же. С. 360. № 954; С. 362. № 957; С. 365. № 963; С. 374. № 980; С. 387–388. № 999.
- ⁵² Там же. С. 498. № 1133.
- ⁵³ Там же. С. 98. № 225; С. 361–362. № 956; С. 372. № 977;
- ⁵⁴ Там же. С. 525–526. № 1173.
- ⁵⁵ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны // Вопросы театра. 2017. № 3–4. С. 203.
- ⁵⁶ Так опера «Милосердие Титово», показанная в 1-й раз 29 мая 1742 г. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 2), представляется в 1746 г. 21 декабря (Там же. С. 120. № 75, 76) «со всею тою музыкою <...> которая прежде в действе была в Москве» (Там же. С. 115. № 60). Опера «Селевк» – в 1-й раз 26 апреля 1744 г. (Там же. С. 65–66. № 10, 11), повторяется 17 июля (Там же. С. 76. № 15), затем представляется в 1746 г. 9 января и 26 апреля (Там же. С. 111. № 45; С. 114. № 53). Опера «Сципион» – в 1-й раз 25 августа 1745 г., повторяется 27 ноября (Там же. С. 85. № 31; С. 111. № 44); затем восстанавливается 8 сентября 1746 г. (Там же. С. 118. № 62, 63). Опера «Митридат» – в 1-й раз 26 апреля 1747 г. (Там же. С. 121. № 78/а,б); повторяется, судя по всему, 7 сентября 1748 г. (Там же. С. 141. № 118/а-в). Пастораль «Прибежище Мира» – в 1-й раз 26 апреля 1748 г. (Там же. С. 135–138. № 108–111), повторялась, вероятно, 12 сентября 1749 г. (Там же. С. 154. № 155/а). Опера «Беллерофонт» – в 1-й раз 28 ноября 1750 г., повторялась 21 декабря (Там же. С. 174–175. № 204–206; С. 183. № 210/а,б); повторялась 16 февраля 1751 г. (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 37–38. № 13, 14/а,б); восстанавливалась в 1753 г. 29 апреля и 24 октября (Там же. С. 84–85. № 178, 180/а,б; С. 87–88. № 190, 191/а,б). Опера «Евдоксия Венчанная» – в 1-й раз 28 апреля 1751 г., повторялась 24 мая (Там же. С. 41. № 23/а,б; С. 42–43. № 27–28/а,б); восстанавливалась в 1752 г. 26 апреля и 7 сентября (Там же. С. 59. № 101/а-в; С. 65. № 123/а-в). Опера «Цефал и Прокрис» – в 1-й раз 27 февраля 1755 г., повторялась 2 мая и 8 сентября (Там же. С. 119–120. № 306–308; С. 121–122. № 311, 312/а-в; С. 128. № 399/а-в); восстанавливалась в 1756 г. 24 февраля (Там же. С. 142–143. № 400/а-в).

Опера «Александр в Индии» – в 1-й раз 18 февраля 1756 г., повторялась 21 февраля, 28 апреля, 2 июля (Там же. С. 141. № 396/а-в; С. 141–142. № 397–399/а,б; С. 143–144. № 401/а-в, 402/а-в; С. 148–149. № 419/а,б, 420/а,б). Комическая опера «Убежище богов» – в 1-й раз 3 декабря 1757 г. (Там же. С. 174–175. № 517/а-г), повторялась с 8 декабря многократно и «для народа за деньги» и для двора (Там же. С. 652, илл.). Опера «Альцеста» – в 1-й раз 28 июня 1758 г. в Петергофе (Там же. С. 194. № 590), повторялась 19 февраля 1759 г. (С. 213. № 674/а-в, основываясь на док. См.: Там же. С. 310–313. № 908). О спектакле «Прибежище Добродетели» – в 1-й раз 6 мая 1759 г. (Там же. С. 215–216. № 682–683), основываясь на док. См.: Там же. С. 314–316. № 912, 913) и Прологе «Новые лавры» – 1-й раз «после 5 числа сентября» 1759 г. (Там же. С. 322. № 918) – сведений о повторении нет. Опера «Сирое» – в 1-й раз 13 декабря 1760 г., повторялась 20 и 29 декабря (Там же. С. 247–248. № 810/а,б; С. 249. № 814/а,б; С. 250. № 817/а,б), возобновлялась в 1761 г. 2 янв. и 29 апреля (Там же. С. 250. № 818/б; С. 258. № 845/а-в).

⁵⁷ Так, в сентябре 1749 г.: «Ея Императорское Величество изволила указать имянным своего Императорскаго Величества указом: будущего сентября 5 дня, то есть в день высочайшаго торжества тезоименитства Ея Императорскаго Величества, здесь в Москве в Оперном Ея Императорскаго Величества доме быть Опере, в которую для действия употребить италианской компании певчих Саллетия, Жоржу з женою и имеющуюся в Санкт Питер Бурхе Катерлю; которую, тако ж и танцовалщиков оттуда взять» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 151. № 147).

⁵⁸ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 358. № 951, 952; С. 388–389. № 1000.

⁵⁹ ТЖ. Вып. 1. С. 318–322. № 176.

⁶⁰ Там же. С. 324. № 178.

⁶¹ Там же. С. 327. № 182, 183.

⁶² Там же. С. 329. № 187.

⁶³ Там же. С. 328. № 185.

⁶⁴ Там же. С. 332. № 191. Вот список «старых музыкантов» за 1739 г.: «<...> Канцерт мейстеру Ягану Гибнеру – 450 руб., Камор музыканту Андреясу Гибнеру – 450 руб., Ягану Брунсту – 156 руб. Гиндрику Шварцу – 150 руб., Ягану Готфриду Раде – 150 руб., Юлиусу – 150 руб., Кашперу Кугерту – 300 руб., Бартоломеусу Шлаковскому – 150 руб., Георгию Поморскому – 250 руб., Ягану Клиберу – 156 руб., Ягану

Кернеру – 180 руб., Ягану Риделю – 450 руб., Копиисту нотному Паулине – 120 руб., при них капельдинеру одному – 60 руб.; Трубачам: Фридриху Венкстерну – 200 руб., Готфриду Борициусу – 200 руб., Григорью Мазуру – 200 руб., да к тому ж вдобавок трем; Валторнистам: Иозефу Кителю – 300 руб., Антону Шмиту 285 руб., Матису Валковскому – 285 руб., Якову Покорному – 250 руб.; Литавщикам: Яган Карл Винтеру – 200 руб., Андрею Винтеру – 200 руб., из арапов Федору Иванову – 100 руб., Петру Иванову – 80 руб.; бандуристу Санкевичу с женою – 150 руб. (Там же. С. 315. № 174).

⁶⁵ Там же. С. 332. № 191/2.

⁶⁶ Там же. С. 338. № 203/а,б.

⁶⁷ Там же. С. 332. № 191.

⁶⁸ Там же. С. 337. № 202.

⁶⁹ Там же. С. 342. № 204/а,б.

⁷⁰ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 210. № 230/а,б.

⁷¹ Там же. С. 185–186. № 214/а,б.

⁷² Там же. С. 188–189. № 218.

⁷³ Там же. С. 191. № 222. Балетмейстер Антонио Ринальди, получивший прозвание Фузано или Фоссано, т.е. веретено, назывался чаще всего и в официальных документах именно так. Впервые он приехал в Россию еще в царствование Анны Иоанновны.

⁷⁴ Подробно о создании этого спектакля см.: *Феррацци М.* Театральные торжества по случаю коронации императрицы Елизаветы Петровны: пролог «Россия по печали паки обрадованная» и опера-серия «Милосердие Титово» // *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века.* СПб., 2010. С. 311–324.

⁷⁵ О музыкальной стороне оперы см.: *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* «Милосердие Тита» в России // *Старинная музыка*, 1999, № 3. С. 8–11.

⁷⁶ См. либретто, цит. по: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 61. № 4.

⁷⁷ Там же. С. 54, 61. № 4.

⁷⁸ Там же. С. 60, 64. № 4.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ С 1743 г. были переведены в ранг профессиональных танцевальщиков и танцевальщиц (Там же. С. 376–378. № 355).

⁸¹ Там же. С. 210. № 231/а.

⁸² *Старикова Л.М.* Русский театр петровского времени. Комедийная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // ПКНО. 1990. М., 1992. С. 148–154.

- ⁸³ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны. С. 198–201.
- ⁸⁴ *Маркович Я.А.* Дневные записки малороссийского подскарбия Якова Марковича. М., 1859. Ч. 2. С. 177.
- ⁸⁵ В 1740-е – 1750-е г. хор придворных певчих (больших и малых) насчитывал около 100 человек. Когда мальчики «спадали с голосов», их определяли в обучение, как правило, творческим профессиям: музыке, художествам, танцам (один из лучших учеников Ланде Андрей Нестеров поступил к нему из малых певчих). Придворные певчие пользовались многими привилегиями, например, их «дворы» освобождали от «постоя». Взойдя на престол, Елизавета вскоре издала Указ «О неукреплении малороссиян в вечное холопство» (РГАДА. Ф. Госархив, разряд XVI. Оп. 1. Д. 5. Ч. 2. Л. 58); и это впрямую относилось к певчим.
- ⁸⁶ См. док. об опере «Беллерофонт» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 174–179. № 206, 207).
- ⁸⁷ См. главу ниже, так же: *Старикова Л.М.* О роли церковных придворных певчих в «русских комедиях» первой половины XVIII века // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. М., 2016. С. 348–354.
- ⁸⁸ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 551–587. № 519.
- ⁸⁹ Там же. С. 61. № 4.
- ⁹⁰ Там же. С. 53–54. № 3.
- ⁹¹ Там же. С. 207. № 229/б.
- ⁹² Там же. С. 215. № 235.
- ⁹³ Там же. С. 216–217. № 238.
- ⁹⁴ Там же. С. 229–230. № 248/а,б.
- ⁹⁵ Там же. С. 376–378. № 355/2, 356.
- ⁹⁶ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны. С.183–196.
- ⁹⁷ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 269. № 349/а,б.
- ⁹⁸ Там же. С. 371. № 352.
- ⁹⁹ Там же. С. 376–377. № 355/2.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 380–383. № 358, 360, 361, 364.
- ¹⁰¹ Там же. С. 382. № 362. В моих первых статьях, посвященных данной теме, дата смерти Ланде указана «26 февраля 1746 г.» со ссылкой на документ (ЦГАДА. Ф. XVII. Оп. 1. Д. 322. Л. 36), где в записи, вероятно, была допущена описка копиистом; см.: *Старикова Л.М.* Первая русская балетная труппа // ПКНО. 1985. М., 1987. 105, 107.

- ¹⁰² ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 382. № 363.
- ¹⁰³ В свое время у историков вызвало удивление «почему их так скоро уволили в отставку?» [*Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История театрального образования в России. Т. 1. (XVII и XVIII вв.). СПб., 1913. С. 400]. Срок обязательной службы в придворном театре составлял тогда 10 лет, а исчислялся он (в данном случае для танцовщиков) с момента поступления в Танцевальную школу в 1738 г. В 1748 г. в балетную труппу были определены ученики, находившиеся «при балетмейстере Фузано во обучении балетов» с годовыми окладами: Сергею Нестерову, Алексею Михайлову – по 130 руб.; Марфе Максимовой, Наталье Сергеевой – по 110 руб.; Авдотье Тимофеевой – 250 руб.; Авдотья Лаврентьева с прибавкой стала получать – 110 руб. Из труппы уволились: Елизавета Борисова, Аграфена Абрамова и Андрей Нестеров (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 383–386. № 366). Андрей Нестеров стал первым русским танцмейстером (Там же. С. 386–392. № 367/а, б; 393–399. № 369. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 577–579. № 1245); вторым стал Михайла Литров (Там же. С. 579–580. № 1246).
- ¹⁰⁴ Там же. С. 371. № 975; С. 525–526. № 1173.
- ¹⁰⁵ Лакруа приехал, вероятно, вместе с Фузано в 1742 г. и уволился с января 1745 г. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 261. № 266).
- ¹⁰⁶ Дени Жосет принят в службу в июле 1750 г. (Там же. С. 362. № 341; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 356. № 946); уволился с января 1759 г. (Там же. С. 492–493. № 1020, 1021).
- ¹⁰⁷ Гаetano Андреотци Торди и Коломба Маркони были приняты в русскую службу балетмейстером Фузано в Венеции с апреля 1750 г. (Там же. С. 368. № 969).
- ¹⁰⁸ Джузеппе и Маура Фабиани были ангажированы в русскую службу балетмейстером Фузано в Венеции с апреля 1750 г. (Там же. С. 368–369. № 970). В апреле 1757 г. уволились и уехали из России (Там же. С. 469–472. № 1084, 1085/а,б). В январе 1759 г. опять вернулись (Там же. С. 493–495. № 1124, 1125).
- ¹⁰⁹ См. описание балетов в либретто оперы «Беллерофонт»: «По окончании первой части Театр перемещается в сад королевский с зеленью и статуями, с каскадами и фонтанами и прочим. Здесь отправляется первый балет. Показующий игру, называемую Коллен-малляр или жмурки, такую, как показана в действе, называемой бержефидель, или верный пастух в явлении втором в действии

третием. Потом приходит Опекун (господин Фоссан), старик ревностный, любезник малолетняя себе врученныя, который мало нечто огорчение свое показал, соизволил наконец благополучия и любви обоим возлюбленникам своим. Второй балет. Показующий собрание ловцев и ловиц, приносящих дар Диане. Но в то ж время, как жертва положена на жертвеннике, статуя Дианы не видима становится, и уступает место сплетенному имени Ея Императорскаго Величества. Сии балеты изобретены и управляемы господином Фоссано сочинителем балетов Ея Императорскаго Величества. В сем балете танцовать будут Господин Фоссано, Г. Коломба Маркони, Болонка; Г. Мавра Фабиани, Болонка; Г. Иозеф Фабиани, Флорентин; Г. Косто Андреоци, прозванием Жордино; Г. Тордас, Флоренец; также и прочие танцовальщики и танцовальщицы, обретающиеся Ея Императорскаго Величества в службе» (ТЖ. Вып 2. Ч. 1. С. 181. № 207).

¹¹⁰ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 483. № 1104; С. 485. № 1105–1107.

¹¹¹ Там же. С. 484–485. № 1108. Гильфердинг был принят в службу в ноябре 1758 г.

¹¹² Там же. С. 493. № 1123.

¹¹³ Там же. С. 493–494. № 1124, 1125.

¹¹⁴ Там же. С. 497. № 1131.

¹¹⁵ Там же. С. 498. № 1132.

¹¹⁶ Там же. С. 513. № 1156.

¹¹⁷ Там же. С. 496. № 1129.

¹¹⁸ Там же. С. 506. № 1145.

¹¹⁹ Там же. С. 486–487. № 1110.

¹²⁰ Там же. С. 489. № 1116.

¹²¹ В декабре 1751 г. умер М. Литров (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 366–367. № 967); в январе 1756 умерла первая танцовщица Аксинья Сергеева (Там же. С. 467. № 1081); в мае 1758 г. уволилась Авдотья Лаврентьева (Там же. С. 478. № 1094).

¹²² Имена этих танцевальных учеников вводятся в историю балета впервые. В 1759 г. среди танцевальных учеников находились: Федор Планциус и Егор Власов, которые «той должности явились непонятны» и были переведены в «валторнистные ученики»; Петр Коломбус – ноября с 29-го; ученица иноземка Режина Мелли – с 25 сентября; сентября с 1 числа: Степан Бубнов, Авдотья Яковлева, Матрена Петрова, эти трое 15 ноября «отрешены от двора за

непонятием» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 520. № 1168). С 1-го декабря 1759 г. значатся «вновь вступившие ученики»: Петр Максимов, Андрей Серков, Михайла Орлов; с 3 декабря – Алексей Мошковский и Пелагея Мошковская; в 1760 г. с 15 февраля – Семен Табаев, Иван Серов (Серой), Степанида Сидорова; с 1 марта – Авдотья Макарова; мая с 30-го – «арапка» Ульяна Александрова (Там же. С. 524–525. № 1171).

¹²³ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 523. № 1171.

¹²⁴ Там же. С. 516. № 1161.

¹²⁵ В Прологе: «Пять главных свойств или добродетелей Ея Императорского Величества, яко: Справедливость, Храбрость, Человеколюбие, Великодушие, Милость; Пять главных свойств верных подданных, яко: Любовь, Верность, Сердечная искренность, Надежда, Радость» – танцуют балет. В опере: «Конец первому действию – бал крестьян латинских»; «Конец действия второго – бал африканцов»; Конец III действия – «бал народа Римского, радующегося о милосердии Титовом» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 54. № 4).

¹²⁶ В опере «Селевк» 1744 г.: «Конец первого действия – балет гусарской»; «Второе действие оканчивается балетом, состоящим из людей разных народов, которые все в масках»; «Опера оканчивается балетом Героев, последующих за Славою» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 67–75. № 12).

¹²⁷ В опере «Сципион» 1745 г.: После I действия – «Балет представляет свадьбу Батанцов (старинного народа, которой ныне называется Голландцами). Для изобретения сего балета надлежит читать Корнелия Тацита о обыкновениях Германцов». После II действия – «Балет, котораго титул: Имя великаго более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели, кто делает отмщение. В сем балете представлена будет артель злодеев, которые хотели умертвить Сципиона, и которым надлежало за то казнь учинить; но по великодушию сего Героя объявляется им прощение». После оперы – «Балет представляет брак Купидона и Психе. Купидон, влюбившись в Психе, раздражает чрез то Венеру таким образом, что она клятвою клялась ее погубить, за то, для чего она своею красотою и самую Любовь распалила. Психе видя на себя толь великое гонение, припадает к ногам оныя богини и умягчив сердце ее своими слезами, получает напоследок к совершению с Купидоном своего желаемого брака» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 94–96. № 32). См. также балеты в операх: «Митридат» 1747 г. (Там же. С. 126. № 79), «Беллерофонт» 1750 г.

- (Там же. С. 180–181. № 207), «Александр в Индии» 1755 г. (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 294–295. № 894).
- ¹²⁸ В комической опере «Убежище богов» 1757 г. «в конце первой части следует балет Богов морских», а в конце представления «балет па-стухов» (Там же. С. 304–305. № 902).
- ¹²⁹ См. титульный лист «Прибежище Добродетели», цит. по: ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 317. № 914.
- ¹³⁰ Там же. С. 330–331. № 925. Экземпляр балетного либретто, публикуемого на указанных страницах, судя по всему, корректурный, в который были, вероятно, внесены некоторые исправления перед печатанием начисто; так как историки называют этот балет: «Победа Флоры над Бореем» (*Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета. Л., 1938. Т. 1. С. 28; *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. М., 1977. С. 35); «Пробуждение Флоры» (*В.М. Красовская.* Русский балетный театр. М.; Л., 1958. С. 49).
- ¹³¹ ТЖ. Вып. 1. С. 282, 283, 284, 288. № 150.
- ¹³² Там же. С. 309. № 166; так же: ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 474. № 1087/а.
- ¹³³ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 210. № 230/а,б.
- ¹³⁴ Там же. С. 308–309. № 300/а-г.
- ¹³⁵ ТЖ. Вып. 1. С. 310. № 168.
- ¹³⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 346–347. № 323.
- ¹³⁷ ТЖ. Вып. 1. С. 318–322. № 176.
- ¹³⁸ Там же. С. 328. № 185.
- ¹³⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 280–281. № 279/а-в.
- ¹⁴⁰ Там же. С. 295. № 292.
- ¹⁴¹ ТЖ. Вып. 1. С. 324. № 178.
- ¹⁴² ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 185–186. № 214/б.
- ¹⁴³ Там же. С. 305–309. № 300/а-г.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 333–334. № 316/а,б.
- ¹⁴⁵ АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3087. Л. 75. Публикуется впервые.
- ¹⁴⁶ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 463–464. № 1074, 1075/ а-в.
- ¹⁴⁷ Там же. С. 474. № 1087/а.
- ¹⁴⁸ См. примеч. 108.
- ¹⁴⁹ ТЖ. Вып. 1. С. 262. № 137.
- ¹⁵⁰ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 507–510. № 1147, 1149/б.
- ¹⁵¹ Там же. С. 548–550. № 1205/а-в.
- ¹⁵² Там же. С. 566–568. № 1231/а,б.
- ¹⁵³ ТЖ. Вып. 3. Кн.1. С. 653–722.

- ¹⁵⁴ Приведем для примера творческую судьбу в России личности, гораздо меньшего масштаба: актера Франческо Эрмана, прошедшего в России более полутора десятилетий и реализовавшего себя во многих качествах. Он прибыл к русскому двору еще с первой итальянской труппой комедии дель арте как «второй любовник» в начале 1731 г. (ТЖ. Вып. 1. С. 183–183. № 51). В декабре того же 1731-го вместе со всей труппой он отбыл назад к саксонско-польскому двору (Там же. С. 211–215. № 97). В июле 1732 г. он приехал в Петербург и числился при дворе и в 1733 г. «комедиантом» (Там же. С. 220. № 106; С. 260–261. № 135). В 1738 г., уволившись с придворной службы, он выступал с вольной труппой «немецких комедиантов», в том числе и при дворе, за что получил 200 руб. (Там же. С. 456. № 285). В 1742 г. он обязался к опере «Милосердие Титово» сочинить «потребные вирши» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 198, 200. № 224). Но, кроме этого, после увольнения из придворного театра, он поступил в дом графа Петра Апраксина «для обучения его с братьями французского языка и географии»; уехал «в отечество свое» в 1746 (ТЖ. Вып. 1. С. 725, прим. 106).
- ¹⁵⁵ См.: титульные листы опер «Цефал и Прокрис» 1755 г. (цит. по: ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 287. № 889) и «Прибежище Добродетели» 1759 г. (Там же. С. 317. № 914.).
- ¹⁵⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 288–289. № 283.
- ¹⁵⁷ Там же. С. 271–274. № 273.
- ¹⁵⁸ Они обещали «несколько российских отроков обучить музыке и во одной привести до таково совершенства, чтоб они со временем могли в оркестре заступить наши места» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 385–387. № 997).
- ¹⁵⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 610–612. № 535.
- ¹⁶⁰ «Французские комедии» представлялись, как правило, 2 раза в неделю; в разные годы дни недели менялись, но в основном (до появления «русского театра») это были вторники и пятницы, по средам – «италианские интермедии», по большим праздникам – торжественные оперно-балетные спектакли.
- ¹⁶¹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 401. № 370.
- ¹⁶² Там же.
- ¹⁶³ Там же. С. 401–403. № 371.
- ¹⁶⁴ Там же. С. 405–406. № 373. Считаю нужным процитировать начало этого письма: «Из С. Петербурга, 26 ноября /7 декабря 1741 года.

С сегодняшней почтой я получил ваше письмо, мой дорогой друг, датированное 23 ноября нового стиля. Это последнее письмо, которое вы написали мне из Ганновера. Надеюсь, что настоящее письмо не застанет вас там, поскольку вы уже уехали, чтобы собрать вашу труппу. Вас ожидают здесь с нетерпением. Вы должны были получить в Гамбурге деньги. Поскольку в своем последнем письме я просил вас поторопиться, я рассчитываю на вас. Великое событие, произошедшее в ночь со вторника на среду, будет лишь благоприятствовать вам и всей вашей труппе. На российский трон взошла государыня, обожаемая всеми, благодаря ее доблестям и прекрасным достоинствам. <...> Как только свершилось это событие, я приехал к его превосходительству маркизу де Лашетарди после того, как поговорил со своими друзьями, кои имеют честь находиться подле Ее Императорского Величества. <...> Его превосходительство маркиз де Лашетарди употребил все свое влияние, и я могу поздравить вас с тем, что вы получите больше, чем вам было обещано <...>».

- ¹⁶⁵ Условия контракта гласили: «1. Императорский двор Всея Руси выделяет Жану Батисту Дюкло 12000 руб. годовых для содержания труппы французских актеров, которых он должен немедленно препроводить в резиденцию Ее Императорского Величества, а помимо этих 12000 руб. он не должен ни на что претендовать ни под каким предлогом. 2. Кроме того, императорский двор выделяет еще вышеназванному руководителю 3000 руб. для поездки его и труппы. 3. Вышеназванному Жан Батисту Дюкло <...> императорский двор жалует тысячу руб., разумеется, если он действительно ангажировал еще нескольких умелых актеров, как он обязался в соответствии с настоящим контрактом. 4. За 12000 руб. названная труппа должна давать либо комедию, либо трагедию столько раз в неделю, сколько прикажет ей двор. 5. Труппа должна сама себя обеспечивать разного рода костюмами, необходимыми для театра, не будучи вправе требовать что-либо в костюмерной оперного театра. 6. Названная труппа начнет получать жалованье со дня своего отъезда из Германии к русскому двору (что произойдет не позднее 1 марта будущего [т.е.1742] года. <...> 7. Настоящий договор будет действовать на протяжении двух лет <...> 8. Согласно установленному обычаю императорский двор будет предоставлять театр, декорации, механизмы, танцовщиков, танцовщиц, оркестр,

- светильники, ложи, необходимые для одевания, и кареты труппе всякий раз, когда она будет отправляться в театр» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 411. № 381).
- ¹⁶⁶ Там же. С. 411–412. № 381.
- ¹⁶⁷ Там же. С. 406–410. № 377–379.
- ¹⁶⁸ Там же. С. 410. № 380; С. 420. № 392; С. 421–422. № 393.
- ¹⁶⁹ Там же. С. 435. № 411.
- ¹⁷⁰ Там же. С. 438. № 418.
- ¹⁷¹ Там же. С. 439. № 420.
- ¹⁷² Там же. С. 439. № 421.
- ¹⁷³ Там же. С. 439. № 422.
- ¹⁷⁴ Контракт этот, притом, что он был более пространным, нежели прежний, заключенный в Гамбурге в 1741г., по сути мало чем отличался от него, главное – он заключался на 5 лет и жалованья «Французская компания» получала по 20 000 рублей в год. В июле 1747 г. с Сериньи заключили еще подобного же содержания контракт с 1 марта 1748 по 1752 гг. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 442–445. № 430).
- ¹⁷⁵ Там же. С. 64. № 6.
- ¹⁷⁶ Там же. С. 441–442. № 428, 429; С. 445–446. № 432–434. Приведем из Программы комедии Мольера «Школа мужей» краткое содержание пьесы, опустив перечень исполнителей: «Сканарель, опекун Изабелы, и Арист, опекун Леоноры, оба хотят жениться на своих подопечных. Леонора любит Ариста, но Изабель терпеть не может Сканареля и любит Валера. Нет числа ее проделкам, цель которых вырваться из рук опекуна и соединиться с Валером. В конце концов, она добивается своего, для чего, выдав себя за Леонору, обманывает Сканареля, и выходит замуж за Валера, на чем комедия и заканчивается» (С. 442. № 428).
- ¹⁷⁷ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 57–111. Приводим эти записи на фр. яз. так как они написаны в подлиннике.
- ¹⁷⁸ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 790–791. № 694.
- ¹⁷⁹ Там же. С. 791. № 695/а. В записках Екатерины II есть об этом сообщении: «В течение зимы [1747 г. – Л.С.] <...> В Кадетском корпусе, бывшем тогда под управлением князя Бориса Юсупова, была разыграна этими молодыми людьми пьеса, которую императрица велела раз или два сыграть на придворном театре. Представляли “Заиру”; Мелиссино играл роль Оросмана; у него были очень красивые глаза, но вся эта труппа отвратительно произносила

по-французски. Остервальд играл роль Лузиньяна». (Записки императрицы Екатерины второй. СПб., 1907. Репринт. М., 1989. С. 116.)

- ¹⁸⁰ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 801. № 702/б. В данном документе говорится: «<...> имели быть на сделанном феатре представлены шляхетского кадетского корпуса кадетами две комедии: первая на русском диалекте, изданная Его сиятельства графа Алексея Григорьевича Разумовского генералс-адъютантом Сумароковым; а по окончании оной, оными ж кадетами играна была французская комедия <...>».
- ¹⁸¹ Там же. С. 803. № 709/б.
- ¹⁸² ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 273–274. № 883. Перевод на французский язык принадлежал кн. А. Долгорукову.
- ¹⁸³ Там же. С. 104. № 245/б; С. 111. № 272/б.
- ¹⁸⁴ Там же. С. 597–600. № 1261. Здесь она представлена в русском переводе с французского подлинника.
- ¹⁸⁵ Там же. С. 600–601. № 1262.
- ¹⁸⁶ Там же. С. 605–606. № 1269.
- ¹⁸⁷ Там же. С. 612. № 1286.
- ¹⁸⁸ Там же. С. 613–614. № 1288.
- ¹⁸⁹ Там же. С. 622. № 1304.
- ¹⁹⁰ Там же. С. 623. № 1305.
- ¹⁹¹ Там же. С. 626. № 1311.
- ¹⁹² Там же. С. 626–627. № 1312.
- ¹⁹³ Там же. С. 635. № 1322.
- ¹⁹⁴ Там же. С. 636–637. № 1324.
- ¹⁹⁵ Там же. С. 637–638. № 1325.
- ¹⁹⁶ Там же. С. 639. № 1328.
- ¹⁹⁷ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 616. № 1292.
- ¹⁹⁸ Там же. С. 645. № 1334.

Елена Дунаева

О русском Мольере

Дух и смысл мольеровских комедий прежде сценического искусства был раскрыт гениями русской словесности. Рост популярности театра в Москве и Петербурге по завершении Отечественной войны совпал с наступлением Золотого века русской литературы. Французский язык, на котором говорило русское дворянство, открывал путь к литературе мирового уровня. Россия стремительно догоняла европейскую культуру и уже в период романтизма зашагала с ней в ногу.

Театральная сцена России начала 1820-х гг. свидетельствовала о культурном паритете. В Петербурге в это время играют две французские труппы – замечательная возможность для сопоставлений. Пушкин, сравнивая мадемуазель Марс и Екатерину Семенову, отдает предпочтение русской актрисе. Национальная театральная культура обретает свой стиль, свою индивидуальность. Но проявляют свою индивидуальность русские актеры чаще всего во французской драматургии. Мольер в этом смысле – бесценный источник сценических образов. Тем более что в обеих столицах его играют и по-русски, и по-французски.

В 1816 г. Ф.Ф. Кокошкин сделал перевод «Мизантропа», в котором русифицировал имена героев: Альцест превратился в Крутона, Филинт – в Людмила, а Селимена – в Прелестину. В этом переводе А.С. Грибоедов и познакомился с Альцестом, ставшим для него любимой ролью в любительских спектаклях. Несомненно и то, что ему было хорошо известен французский оригинал пьесы, о чем свидетельствует текст комедии «Горе от ума».

Сравнительному анализу «Мизантропа» и «Горя от ума» посвящено множество литературоведческих исследований. Стараясь не повторять известные рассуждения фундаментальных исследований¹, попробуем обратиться к некоторым аспектам проблемы, которые интересны сегодня.

«Мизантроп» рассматривается многими французскими учеными как своего рода вершина, поэтический пик творчества Мольера. После премьеры пьесы в 1666 г. члены французской Академии единогласно признали ее шедевром и предложили Мольеру войти в число «бессмертных» с одним условием – он должен навсегда покинуть сцену, не компрометируя свой поэтический гений низким ремеслом комедианта. Мольер отказался от высокой чести – он считал себя прежде всего актером. После его смерти академики все же водрузили в парадном зале бюст Мольера с латинской надписью «Слава его не знает предела, для полноты нашей славы нам не хватает его»!

Человек театра, Мольер видел острые проблемы своей эпохи. Одной из центральных идей XVII в., вырабатывающего универсальное понятие гражданского общества, обучающего людей искусству жить вместе, был поиск «человека порядочного». К тому моменту, как Мольер начнет писать пьесы, в Париже уже существует салон маркизы де Рамбуйе – своего рода прообраз светских салонов. Оказавший большое влияние на современников Гез де Бальзак писал: «Порядочный человек

всегда излагает свои убеждения тем же тоном, что и свои сомнения, и никогда не возвышает голоса, чтобы получить преимущество перед теми, кто говорит не так громко. Ничего нет более отвратительного, чем проповедник в гостиной, благовествующий собственные слова и поучающий от собственного имени»². Русскому читателю невольно вспоминается Чацкий, молодой человек, произносящий обличительные монологи перед Фамусовым и Скалозубом.

В «Мизантропе» и «Горе от ума» много смысловых пересечений и «подстрочных» текстовых совпадений: «Таких ужасных книг преступно даже чтение! / Я книгу бы его без колебанья сжег» (Мольер); «Собрать все книги бы, да сжечь!» (Грибоедов). «Господствует разврат над жалким нашим веком, / и должен я порвать общенье с человеком» (Мольер); «Ваш век бранил я беспощадно... / – И знать Вас не хочу, / разврата не терплю» (Грибоедов). «Чтоб счастье вы могли глубокое вкусить, / Желаю я всегда друг друга вам любить. / Все предали меня, и все ко мне жестоки; / Из омута уйду, где царствуют пороки; / Быть может, уголок такой на свете есть, / Где волен человек свою лелеять честь» (Мольер); «Безумным вы меня прославили всем хором. / Вы прáвы: из огня тот выйдет невредим, / Кто с вами день пробывать успеет, / Подышит воздухом одним, / И в нем рассудок уцелеет. / Вон из Москвы! сюда я больше не ездок. / Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!..» (Грибоедов). Примеры можно множить, но главное – отмеченное всеми исследователями сходство Чацкого и Альцеста.

Пьесу Мольера Грибоедов воспринимал, конечно, через призму своего времени. Как и все европейцы, он не видел в ней сценического текста, восхищаясь литературными достоинствами, драматическими характерами, мыслями, афористичностью слога. К началу XIX в. сложился весьма значительный корпус французской критической литературы, посвященной «Мизантропу», и, скорее всего, русский автор был с ней знаком.

Блестяще образованный, один из самых ярких представителей своего века Грибоедов, как и его окружение, находился под влиянием идей французского Просвещения. Достаточно вспомнить про тайное общество «Чока», созданное московскими вольнодумцами, восхищавшимися идеями Руссо и его теорией общественного договора. Вполне вероятно, что Грибоедов был также знаком и с другими текстами Руссо, в частности, с «Письмом к д'Аламберу», в котором Руссо укорял Мольера: осмеивая порок, он не научил любить добродетель. В полемике,

которая развернулась вокруг «Мизантропа» (в ней участвовали также Мармонтель и Фабр д'Эглантин), выразилось предреволюционное настроение французов, в Альцесте видели настоящего борца с лицемерием общества, провозвестника Французской революции. Жаждой общественной деятельности была охвачена дворянская молодежь и в России времен Грибоедова. Героем дня становился Альцест, что не могло не повлиять на создателя образа Чацкого. Именно поэтому напряжение между идеологическими полюсами создается в паре «Чацкий–Фамусов», а не «Чацкий–Молчалин».

Но Грибоедов не мог игнорировать комедийные характеристики персонажа, которыми Мольер наградил своего Альцеста, что и обусловило нелепый энтузиазм в поведении Чацкого. Начиная с нарушения светских правил, заканчивая тем, что он остается в доме Фамусова на бал, хотя делать ему в этом доме уже нечего, и оставаться незачем. Высоко оценив комедию Грибоедова, на это обращает внимание Пушкин: «В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напивавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непροститительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб.»⁵. В странности поведения главного героя Пушкин усматривает недостаток комедии. Вряд ли в замысел Грибоедова входило превращение Чацкого в комедийный персонаж, издевка над его обличительными речами, в которых так живо обрисовалась физиономия московского света. Автор пьесы «Горе от ума» сознательно или невольно, но сохранил мольеровскую тональность по отношению к герою.

Альцест у Мольера – «смешной маркиз в зеленых бантах», роль, которую королевский комедиант писал для самого себя. Как всегда, он внимательно и остро наблюдал за собой, делая самого себя предметом театральных воплощений. Он сам – Мольер – был ипохондрик и мизантропом, влюбленным в Арманду Бежар, которую в «Мизантропе» превратил в молодую вдову. Он – критик собственного энтузиазма – в комедии обращается к одной из центральных проблем века: люди, образующие свет, ненавидят и презирают друг друга. Вера в разум, жажда

преображения человека через осмысленную деятельность и обнаруженную истину тщетны. Смех «Мизантропа» направлен на моральные искания человека в аморальном обществе. Философский комизм пьесы в полной мере оценили и простые зрители, и почтенные академики. Им и в голову не приходило, что Альцест – положительный герой и носитель главной идеи. На сцене мысль мольеровской комедии, в которой каждый персонаж – мизантроп, была абсолютно ясной. Каждый ненавидит каждого: все злословят, осуждают друг друга, затевают тяжбы. Единственный, кто призывает к терпимости – это Филинт, но и тот, возможно, действует из презрения к окружающим.

В зеркале театра каждый век отражается по-своему, и предреволюционная Франция превратила Филинта в соглашателя, умеренного роялиста, а Альцеста – в якобинца. Фамусов, кстати, называет Чацкого «опасным человеком», «карбонарием». Да, он – «карбонарий», но очень обаятельный и милый! Именно это словечко – «милый» – обронила однажды мадемуазель Жорж, игравшая Селимену. Нарушив сценический рисунок в финале спектакля (во время речи Альцеста она должна была закрыть веер и отвернуться, а она, вздыхая, долго смотрела на Альцеста, и только потом закрывала веер и отворачивалась), актриса пояснила: «Не могу по-другому, он такой милый!».

Тень мольеровского Альцеста долго не покидала русскую драматургию XIX в. Она проступает в пьесах А.Н. Островского, в его персонажах, борцах за правду. Первый в их ряду, конечно, Жадов – Альцест на русской почве, молодой дворянин-идеалист: «Да, мне все говорят, что я нетерпим, что от этого много теряю. Да разве нетерпимость недостаток? Разве лучше равнодушно смотреть на Юсовых, Белогубовых и на всякие мерзости, которые постоянно кругом делаются? От равнодушия недалеко до порока. Кому порок не гадок, тот сам понемногу втянется»⁴. Мир – явление социальное, в нем все подчинено материальному интересу и практической выгоде, но невозможно смириться с тем, что общество настолько развращено. «Зачем же нас учили!» – восклицает Жадов.

Разрыв между миром книжным и реальным мучительно переживается Жадовым. Островский с завидным постоянством возвращается к этой проблеме. Но Жадов высказывается по этому поводу наиболее развернуто и определенно: «Всегда, Полина, во все времена были люди, они и теперь есть, которые будут идти наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям. Не по капризу, не по своей воле,

нет, а потому, что правила, которые они знают, лучше, честнее тех правил, которыми руководствуется общество. И не сами они выдумали эти правила: они их слышали с пастырских и профессорских кафедр, они их вычитывали в лучших литературных произведениях наших и иностранных. Они воспитались в них и хотят их провести в жизнь... Общественные пороки крепки, невежественное большинство сильно. Борьба трудна и часто пагубна; но тем более славы для избранных: на них благословление потомства; без них ложь, зло, насилие выросли бы до того, что закрыли бы от людей свет солнечный»⁵.

Полемика, которая развернулась после появления «Доходного места», вращалась вокруг Жадова. Кто он: герой или пародия на героя? Для разночинской критики Жадов был, конечно, положительным персонажем.

Русские «альцесты» настолько оторвались от своего французского прообраза, что их социальные взгляды порой окрашиваются в тона религиозной проповеди. Мелузов из «Талантов и поклонников» не просто учителствует, он исповедует Негину: «А вот ты мне говоришь, что ты чувствовала, говорила и делала, а я тебе говорю, как надо чувствовать, говорить и поступать. Так ты постоянно и улучшаешься и со временем будешь... будешь совсем хорошей женщиной, такой, какой надо, как это нынче требуется от вашего брата»⁶. Учитель-разночинец, наивно пытающийся перевоспитать актрису, – тема глубоких личностных размышлений Островского, небезразличного к идее актерского наставничества. Со смешным, простодушным Петей Мелузовым он словно делится своими размышлениями: «Дуэль? Зачем? – спрашивает Мелузов Бакина. – У нас с Вами и так дуэль, постоянный поединок, непрерывная борьба. Я просвещаю, а вы развращаете... А если я перестану учить, перестану верить в возможность улучшать людей или малодушно погрнусь в бездействие и махну рукой на все, тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу»⁷.

Ригоризм Альцеста оказался близок бескомпромиссным героям русской драмы.

Мольеровская драматургия приходит в Россию XIX в., снабженная комментариями и рассуждениями французских просветителей, зачастую парадоксальными. Начиная с Руссо, Мольера упрекали в излишнем комизме, в имморализме, в слабо простроенной интриге и нелогичной разработке драматических характеров. Нетрудно заметить, что французские комментаторы XVIII в. изучали пьесы как

литературные, а не сценические тексты. Мольер был превращен в мудрого писателя, который не вполне владел искусством построения пьесы. Русские авторы не могли не попасть в силовое поле критического анализа его текстов.

Изучая внимательно пьесы Мольера, А.С. Пушкин вынес свой приговор: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков. Обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»⁸.

Противопоставляя Мольера Шекспиру, Пушкин опирался на сложившуюся традицию романтической драмы, которая к 1830 г. дала Франции и миру Дюма, Мериме, Гюго. Начав работать в Болдино над «Маленькими трагедиями», Пушкин внимательно изучает «Скупого» и «Дон Жуана». Несомненно, речь идет не о вульгарном заимствовании. Пушкина как истинного романтика влечет мир великих страстей: он превращает комедийные сюжеты Мольера в «маленькие трагедии». Его вывод точен и безупречен: «...Высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, <...> нередко близко подходит к трагедии»⁹. Кстати, о трагической природе «Скупого» Мольера еще в XVIII в. заговорил Вольтер, назвав эту комедию «наитрагичнейшей». Опуская исследование процесса рождения «Маленьких трагедий»¹⁰, обратим внимание на то, что Пушкин, в духе французских комментаторов XVIII в., выделяет в мольеровской комедии конфликт между отцом и сыном, молодым мотом и старым скрягой. На конфликте барона с сыном строится пьеса «Скупой рыцарь», Пушкин воспроизводит отдельные реплики из мольеровского «Скупого» – Клеант: Зачем нам все отцовское богатство, ежели оно придет к нам, когда минует наша цветущая пора, и мы уже не сможем наслаждаться жизнью? (Мольер).

Альбер: ...Да через тридцать лет / Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги / На что мне пригодятся. (Пушкин). Клеант: Да что ж мне остается делать? Вот до чего нас доводит проклятая отцовская скупость! И еще удивляются, что сыновья желают отцам смерти! (Мольер).

«В личном опыте Пушкин не имел удачи в жанре комедии. Дошедшие до нас отрывки и планы свидетельствуют, что комедия не давалась Пушкину», – заметил Б. Томашевский¹¹. Сосредоточившись на изучении психологической природы порока, он создал выдающийся драматический характер Скупого рыцаря.

Знакомство Пушкина с «Дон Жуаном» Мольера, вероятнее всего, было затруднено позднейшими интерпретациями сюжета – оперой Моцарта, новеллой Гофмана. Пушкинисты полагают, что поэт опирался даже не на мольеровский текст, а на испанскую легенду, многократно отраженную в разных художественных произведениях. Стоит в этой связи заметить, что и во французском театре после того, как сам Мольер снял пьесу с афиши (1665 г.), подлинный ее текст в полном объеме снова зазвучал на сцене *Comédie Française* только в 1841-м.

Чудесные превращения, которые претерпевал Дон Жуан с XVII в. – тема отдельного исследования. Но, лишь прикасаясь к ней, отметим, что именно Мольер создал классический образ – либертена, философа, ученого скептика. Используя известный сюжет о подвижной говорящей статуе, который в XVII в. лет пятьдесят играли итальянские труппы комедии дель арте, приехавшие в Париж, Мольер написал свою пьесу, опираясь на их сценарий. Упреки критиков всех времен в том, что Мольер сочинил комедию со «слабо оформленным сюжетом», звучали, конечно, из уст деятелей от литературы. Не случайно Пушкин не воспользовался сюжетными перипетиями мольеровской комедии, заметил даже имена главного героя и его слуги. Русского поэта привлекал только характер Дона Гуана, выразившийся в страсти, которая влечет человека к гибели.

Противопоставляя Мольера Шекспиру, Пушкин все же высоко оценивал его драматический гений. По мнению пушкинистов, Александр Сергеевич выше всех драматических произведений Мольера ставил «Тартюфа».

Самым внимательным читателем Мольера в России XIX в. оказался Н.В. Гоголь. Примечательно, что знакомство с мольеровской комедией у Гоголя произошло, когда он, актер-любитель, участвовал в гимназических постановках в Нежине. Исполнительский талант шестнадцатилетнего



М.С. Щепкин – Гарпагон.
С рисунка В. Сизова

ученика весьма высоко оценили друзья и зрители тех спектаклей, он даже попытался поступить актером на сцену Александринского театра. К счастью для русской литературы, руководство театра не оценило актерского дарования молодого Гоголя, и ему пришлось реализовать свою любовь к сцене на бумаге. Однако, встретившись с комедией Мольера на подмостках, Гоголь получил бесценный опыт построения действия, создания драматических характеров и ведения диалога.

Решив, что он усвоил уроки французского комедиографа, молодой Гоголь сообщил об этом Пушкину. «Пушкин, – говорил Гоголь, – дал мне порядочный выговор и крепко побранил за Мольера. Я сказал, что интрига у него почти одинакова и пружины схожи между собой. Тут он меня поймал и объяснил, что писатель, как Мольер, надобности не имеет в пружинах и интригах; что в великих писателях нечего смотреть на форму, что куда бы он ни положил добро свое, – бери его, а не ломайся»¹².

Гениальный актер Мольер чувствовал за плечами традицию средневекового французского фарса, непосредственно и органично воспринял опыт итальянских трупп, их импровизации на ренессансные сюжеты, опирающиеся на маски комедии дель арте. Он словно разложил на мелкие фрагменты, пружинки и колесики механизм комедии и собрал его заново, выведя на подмостки современные ему типы и характеры, формирующие обстоятельства, складывающиеся в пестрый узор жизни Парижа. Приглядевшись к своим соотечественникам, Мольер-актер

обнаружил в их чувствах, страстях и слабостях черты, искажающие личность, делающие всех и каждого (как и нас сегодня) смешными. Тонкий аналитик и знаток человеческой души, драматург зафиксировал на бумаге сюжеты, в которых родилась комедия нового типа. Переплавив сценический опыт в литературный текст, Мольер стал создателем своего рода матрицы европейской комедии.

Перечитывая внимательно комедии Гоголя, можно увидеть, как сам он обращается к сходным механизмам организации действия. В «Ревизоре» двигатель сюжета – страх чиновников перед разоблачением, а в «Тартюфе» – стремление Оргона приблизиться к идеалу; конфликт в обоих пьесах завершается вмешательством высшей государственной инстанции. Исследователи часто обращают внимание на сходство Хлестакова и Маскариля из «Смешных жеманниц», хвастающихся своими литературными успехами и связями в столицах, на сходство жены Городничего Анны Андреевны с самими жеманницами. Конечно, нельзя обойтись и без упоминания финального монолога Городничего, обращающегося к залу. Этот прием впервые в истории европейской комедии Мольер использовал в «Скупом», когда Гарпагон, обнаружив пропажу шкатулки, вылетал на сцену и начинал разговаривать сперва со зрителями, сидящими на сцене, затем с партером и галеркой, вызывая поочередно дикий хохот зрительного зала. Фарсовый прием использовался в высокой комедии, где нет добродетельных героев и единственным положительным лицом является смех автора.

Опыт Мольера Гоголь воспользовался и тогда, когда на него обрушилась лавина критики. Королевский комедиант, не считая себя писателем, отвечал оппонентам театральными постановками пьес, так появились на свет «Критика “Школы жен”» и «Версальский экспромт». Гоголь сочинил «Театральный разъезд после представления новой комедии».

Мольеровский след обнаруживается и в «Женитьбе», исследователи соотносят ее перипетии с поворотами сюжета в «Господине де Пурсоньяке»¹³.

Гоголь, знаток сцены, проникся особым чувством к Мольеру, продолжая открывать его для себя и после премьерных показов «Ревизора» в Петербурге и Москве. «Я был не так давно, – писал он в письме Прокоповичу 25 января 1837 года, – в *Théâtre Française*, где торжествовали день рождения Мольера. Давали его пьесы “Тартюф” и “Мнимый больной”. Обе были очень хорошо играны, по крайней мере в сравнении с тем,

как играют они у нас. Каждый год *Théâtre Française* торжествует день рождения Мольера. В этом было что-то трогательное. По окончании пьесы поднялся занавес: явился бюст Мольера. Куча венков вознеслась на голову его. Меня обняло какое-то странное чувство. Слышит ли он, и где он слышит это?»¹⁴. Диалог Гоголя с Мольером подарил русской сцене высокую комедию. До него никто в русском театре не смог овладеть всей палитрой комического – от добродушного юмора до сочного комизма, от едкой иронии до злой сатиры, переходящей в буффонаду, в фарс и гротеск.

Жанр комедии расцветал на русской сцене XIX в., оберегая нравственное и интеллектуальное здоровье человека. В борьбе с водевилем и мелодрамой Гоголь будет взывать к Мольеру: «О, Мольер, великий Мольер! Ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их». Интерес к характеру и к процессу «расчеловечивания» человека движет действие в комедиях А.В. Сухово-Кобылина, переключая их в жанр трагифарса. Пьесы А.Н. Островского усваивают в мягком варианте мольеровский комизм, погружая современников в мир социальный и бытовой. На первый взгляд трудно угадать в комедиях Островского знакомые «пружины» и «интриги», настолько глубоко укоренены они в русской почве. Формирующийся русский реалистический театр требует достоверности, порой катастрофичности сюжетных развязок. Герои Островского покорно подчиняются социальным условиям, печальным обычаям русской жизни. Но стоит только перенести акцент с сюжета на характеры героев, как проступают тени самодуров-отцов, взбалмошных и непокорных детей, продувных служанок, неожиданно разбогатевших купцов, одуревших от своего могущества хитрых сводней и властолюбивых родителей. Исследуя природу лицемерия и алчности, скупости и тщеславия, Мольер удерживает свои тексты в рамках комедии. Знаток русской жизни Островский балансирует на грани комизма (Аполлон Мурзавецкий: ...Близ города, среди белого дня, лучшего друга... Тамерлана... волки съели!), но историческое время берет свое, социальные конфликты разъедают человека изнутри, жизнь подминает его под себя.

Последним апологетом Мольера в России на излете XIX в. был Лев Толстой. Раскритиковав кумира своего столетия Шекспира, Толстой всякий раз, работая над пьесами, обращался к комедиям Мольера, как к первооснове драматургического жанра. Он высоко ценил мольеровский юмор и тонкое знание человеческой природы.

Пройдут сказочные тридцать лет и три года, и в 1933 году уже в советской России, любитель и страстный почитатель Гоголя, М.А. Булгаков примется заново переводить «Скупого», а затем обратит взор на жизнь и судьбу драматурга, обнаружив явное сходство с самим собой. По крупицам собирая биографию Мольера, проникаясь его юмором и силой духа, Булгаков откроет тайну жизни и творчества «лукавого и обольстительного галла», «королевского комедианта и драматурга», «в бронзовом парике и бронзовых бантах на башмаках».

¹ *Веселовский А.* Этюды и характеристики. М.: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К^о., 1894; *Пиксанов Н.* Грибоедов и Мольер. М.: Гос. изд-во, 1922; *Пиксанов Н.* Творческая история «Горе от ума». М.: Наука, 1971, и др.

² Цит. по *Бордонов Ж.* Мольер. М.: Искусство, 1983. С. 214.

³ Цит по: <http://www.literaturus.ru/2015/08/kritika-gore-ot-uma-griboedov-otzyvy.html> [Дата обращения 12.10.2018]

⁴ Цит по: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0050.shtml [Дата обращения 12.10.2018]

⁵ Цит по: http://rulibrary.ru/ostrovsky/doxodnoe_mesto/29 [Дата обращения 12.10.2018]

⁶ Цит по: <https://www.litres.ru/aleksandr-ostrovskiy/talanty-i-poklonniki-chitat-onlayn/page-2/> [Дата обращения 12.10.2018]

⁷ Цит по: <https://www.livelib.ru/book/3454/read-talanty-i-poklonniki-audiokniga-mr3-aleksandr-ostrovskij/~43> [Дата обращения 12.10.2018]

⁸ Цит по: <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=7&sub=11&part=3> [Дата обращения 12.10.2018]

⁹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 7. С. 213.

¹⁰ Это блистательно сделано Б. Томашевским в статье «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер.

¹¹ Цит. по: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/vr1/vr12115-.htm?cmd=2> [Дата обращения 12.10.2018]

¹² Цит. по: *Анненков П.В.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 323.

¹³ *Иваницкий А.И.* «Господин де Пурсоньяк» Мольера и «Женитьба» Гоголя. – <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1611>

¹⁴ *Гиппиус В.В.* Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 2014. С. 149.

Андрей Юрьев

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции¹

«В целом она так замечательно подходит для главной роли в “Кукольном доме”, будто та словно специально написана для нее». Под этими словами анонимного норвежского репортера (*Aftenposten*, 22 декабря 1879 г.)² с радостью подписалось бы абсолютное большинство зрителей и критиков, присутствовавших на премьере.

III

Постановщик спектакля Ханс Петер Хольст, несомненно, знал, на что рассчитывать, когда поручал роль Норы двадцатидевятилетней Бетти Хеннингс – безусловной любимице копенгагенской театральной публики. Ее участие в постановке «Кукольного дома» казалось не ему одному абсолютной гарантией сценического успеха пьесы; да и в творческой биографии этой неотразимо обаятельной артистки Хольст усматривал множество свидетельств, подтверждавших безошибочность такого выбора.

Свою сценическую карьеру Бетти Шнелль (в замужестве – Хеннингс)³ начала в девятилетнем возрасте – всего лишь через полтора года после поступления в балетную школу при Королевском театре. Исключительная пластическая одаренность маленькой Бетти сразу сделала ее фавориткой учителя-хореографа Георга Бродерсена, который и рекомендовал ее к выступлению в балетной интермедии «Маскарад», ставшей ее дебютом. Если помнить, что в сценическом искусстве Дании того времени стиль *Biedermeier* еще не отошел в прошлое, не будешь удивляться ранним сценическим успехам белокурого голубоглазого ангелочка, все чаще и чаще появлявшегося как в балетных, так и в драматических представлениях. Хореографические успехи юной ученицы становились с ходом времени настолько заметными, что после ее первого выступления в крупной партии (в балете «Вальдемар», показанном 21 ноября 1866 г.) легендарный датский балетмейстер Август Бурнонвиль начал активно занимать ее в своих новых постановках и предрек ей большое будущее.

Об удивительном пластическом и мимическом даре Бетти Шнелль с одинаково пылким восторгом отзывались и старики, и молодежь. Среди ее восхищенных почитателей были крупнейшие датские литераторы той эпохи. Завершавший свой жизненный путь Ханс Кристиан Андерсен с умилением называл ее «по-детски жизнерадостной, пленительной танцовщицей»⁴. Фредерик Палудан-Мюллер, один из наиболее значительных представителей позднего датского романтизма, восхвалял ее, цитируя свою давнюю стихотворную строчку: «O, *fine Gratie! Sjælefulde Ynde!*»⁵, а двадцатидвухлетний Йенс Петер Якобсен находил в этом прелестном создании источник для своего поэтического вдохновения.⁶

Однако не прошло и трех лет после сольного балетного дебюта, как танцовщице пришлось всерьез задуматься над своим театральным будущим. Благоволивший ей Бурнонвиль, и раньше замечавший, что

в сценических созданиях Бетти Шнелль «душа в большей мере, чем тело, придает искусству жизненность и блеск»⁷, стал с неудовольствием обращать внимание на то, что его любимица не совсем безупречно справляется с усложняемыми им номерами, требовавшими отточенной технической виртуозности. После недолгих, но довольно мучительных колебаний девятнадцатилетняя танцовщица приняла решение, определившее ее последующий путь. Вняв уговорам опытного театрального педагога Фредерика Хёдта (в прошлом выдающегося актера-романтика, прославившегося в первую очередь исполнением Гамлета), Бетти Шнелль решила сократить свои балетные выступления и стала его ученицей. 13 декабря 1870 г. результат занятий с Хёдтом был более чем успешно предъявлен публике Королевского театра: роль Агнесы в мольеровской «Школе жен» (где словно сама судьба назначила роль Ораса, а позднее и Арнольфа, будущему Хельмеру – Эмилию Поульсену) стала первым крупным достижением актрисы в драматическом репертуаре, образом, с которым она не расставалась на протяжении почти двух десятилетий. Даже Эдвард Брандес, недовольный тем, что в ее «приглаженной датской игре не хватает огня» и никак не проявляется пробужденная любовью «вулканическая натура Агнесы»⁸, не мог не подпасть под обаяние юной актрисы. «Дебют был блестящим, – вспоминал он спустя десятилетие, – доставившим ее учителю величайшую честь и еще раз свидетельствовавшим о прирожденном даровании фру Хеннингс. Молодая актриса поражала своей естественной и прочувствованной дикцией, а также подачей реплик, подобной мозаичному рисунку. Каждое слово жило собственной жизнью, каждая сцена была разработана с присущими ей настроением и тональностью: это как раз и были старые принципы Хёдта, ожившие в прозрачной и изысканно тонкой речевой манере дебютантки»⁹.

Сразу после первого выступления Бетти Шнелль в качестве драматической актрисы стало ясно, что в амплу инженю у нее не может быть соперниц. Легкая, грациозная пластика, звенящий серебристым колокольчиком голос, по-детски игривая веселость, свежесть и непосредственность, лишённые малейших следов манерности и фальши¹⁰, очень скоро сделали молодую актрису незаменимой в комедийном датском репертуаре – особенно в постановках пьес Людвиг Хольберга. «Ее темперамент был полон энергии, но не страсти, и в нем не было никаких проявлений чувственного огня, – отмечал крупнейший историк датской сцены Роберт Нейендам. – Однако она могла до бесконечности



«Школа жен».

Б. Хеннингс – Агнеса

варьировать тип ребячливой, но при этом способной быть не по годам рассудительной юной девушки, обаятельнейшего белокурого создания, которое умеет обходиться со своими поклонниками по-сестрински или по-матерински и чьи душевные порывы колеблются между рыданиями и смехом»¹¹. «Как она прелестна!» – вот возглас, сопровождавший из зала, по свидетельству Эдварда Брандеса, едва ли не каждое появление на сцене актрисы, чьи «мягкие детские черты лица с доверчивым и порой слегка тоскливым взглядом» могли трогать покоренных ею зрителей до самых глубин души¹².

Усматривая в Бетти Хеннингс воплощение национального женского идеала, взлелеянного всей предшествовавшей датской драматургией, Эдвард Брандес отмечал, что актриса, целиком сохраняя свое очарование, не была столь убедительна во французском репертуаре – «ибо эротическое начало лежит за пределами ее выразительных возможностей»¹³. Ее Джессика в «Венецианском купце» (где в роли Шейлока Эмиль Поульсен одержал одну из ярчайших своих творческих побед) также не смогла в полной мере удовлетворить требованиям наиболее строгих критиков. «Нетрудно понять, – писал все тот же Брандес, – что фру Хеннингс оказалась чужда неукротимая девушка-подросток, которая не только сбегает из дома, но и, сверх того, весело обворовывает отцовскую кассу ради своего возлюбленного,

чья мораль выглядит довольно-таки сомнительной. Если ты олицетворяешь собою регламентированную добродетель и самую что ни на есть предупредительную невинность, то уж никак не получится впустить в свою душу столь проблематичное создание, каковым является шекспировская юная еврейка. В ренессансной Венеции благообразный датский талант фру Хеннингс почувствовал себя лишенным нужной почвы»¹⁴.

Немудрено, что получив роль Норы, фру Хеннингс оказалась в той же растерянности перед финальной сценой, что и все первые датские критики ибсеновской драмы. Не получив подсказок ни от кого (включая явно опешившего от этой странной пьесы Хёдта), актриса могла, конечно, поискать их в успешно сыгранной ею три года назад роли Сельмы из «Союза молодежи». «Не могу я больше молчать, лицемерить и лгать! – запальчиво бросала она мужу и свекру в третьем акте ибсеновской комедии, перед тем как стремительно выпорхнуть из дверей богато убранной приемной камергера Братсберга. – <...> О, как жестоко, бессовестно вы все со мной поступали! Мне все только давали, а я ничего не могла дать. Я была как нищая между вами. Вы никогда не требовали от меня никакой жертвы... Никогда я не годилась ни на какую помощь! Как я вас ненавижу! Как вы мне противны! <...> Как я жаждала, чтобы вы уделите мне хоть каплю из ваших забот, из ваших печалей! Но если я просила, вы отделялись от меня шутками. Вы наряжали меня, как куклу, вы играли со мной, как с ребенком. А я бы с такой радостью перенесла многое... Я жаждала испытать хоть что-нибудь, что волнует, поднимает и возвышает душу. А теперь, значит, я годна, когда у Эрика ничего больше не осталось? Но я не хочу быть последней соломинкой! Я теперь знать не хочу твоего горя. Уйду от тебя. Лучше сделаюсь уличной певицей!.. Оставь меня, оставь меня!»¹⁵.

Однако от кратковременной и тщетной вспышки бурного темперамента до продолжительного и бесповоротного объяснения с супругом, в ходе которого *новая* героиня Ибсена (познавшая, в отличие от наивной Сельмы, почти всю тяжесть принесенной мужу жертвы) решительно и вполне осознанно бросает вызов не только ему, но и всему обществу, – дистанция огромного размера. Бетти Хеннингс вряд ли этого не чувствовала. Ведь вызов здесь брошен был и *ей* – тому самому пленительному светловолосому голубоглазому ангелу, что в совершенстве воплощал на сцене женский идеал, радикальнейшим образом преображенный Ибсеном в нечто бесконечно далекое от привычных



Б. Хеннингс – Нора

ожиданий публики. Если серьезность этого вызова ощущалась также и Хольстом, то у него все же сохранялась возможность, «умыв руки», сделать ставку на искусно исполненную тарантеллу и на хитроумно введенную им в спектакль рафаэлеву «Мадонну» – ту самую «вечную» и «непреходящую» ценность, что способна, как ему казалось, послужить ответом на любые вызовы, тревожившие покой благонамеренных господ консерваторов. Однако актриса, которой суждено было стать первой в истории мирового театра Норой, отделаться столь простыми ответами не могла, пускай тарантеллу танцевать умела замечательно. И независимо от того, понимала ли она в полной мере серьезность ситуации, конфликт «Хеннингс *versus* Ибсен» становился для актрисы угрожающе опасным. В глазах абсолютного большинства зрителей и критиков фру Хеннингс вышла из этого конфликта безусловной победительницей. Многие без колебаний согласились бы с утверждением одного из рецензентов, что в роли Норы актриса «отпраздновала один из величайших своих триумфов» (*Social-Demokraten*, 23 декабря). Назвав игру Бетти Хеннингс «в высшей степени поразительной и чарующей», ироничный и привередливый Микаэль Валлем Брун на сей раз не мог скрыть своего безусловного и безграничного восхищения: «Она преподнесла публике свою Нору в качестве рождественского подарка, который мы приняли с ликующей радостью и будем долго хранить как любимое, драгоценное воспоминание среди лучших и изысканнейших художественных наслаждений, полученных нами.



Г. Банг

В первом и втором актах она одарила нас таким милым, естественным и прекрасным изображением юной, неопытной, наивной и жизнерадостной жены и матери, что нам оставалось лишь сидеть и завидовать Хельмеру, обладающему столь восхитительным сокровищем» (*Folkets Avis*, 24 декабря).

В игре Бетти Хеннингс в первую очередь очаровывала *детская непосредственность* ее героини. Как отмечал Эрик Бёг, «невозможно представить себе более естественного обаяния и более безыскусной ребячливости, чем те, какими наделила артистка эту первоклассно вылепленную ею фигуру»¹⁶. Герман Банг, спустя почти год после премьеры сравнивая Бетти Хеннингс с другой Норой – Хедвиг Ниман-Раабе¹⁷, воплощавшей собою зрелую буржуазную даму, решительно отдавал предпочтение первой, ибо усматривал в ней, вопреки всем серьезным концептуальным возражениям Брандеса, воплощение наивысшего художественного совершенства: «Фру Хеннингс превращает Нору в дитя. На датской сцене Нора несостоятельна потому, что она ребенок, в то время как фрау Раабе являет нам несостоятельную женщину»¹⁸.

Фру Хеннингс доказала, однако, свою трактовку с такой неотразимой убедительностью, что даже при чтении не можешь противиться этой Норе ни на миг. В том-то как раз и состоит триумф ее подлинно гениального дара, что фру Хеннингс даже читателей превращает в зрителей, ибо после того как мы хотя бы раз увидели ее в театре, она следует за нами от сцены к сцене, и мы прикованы к ней, а не к Норе, даже при

чтении. И так получается потому, что мы неизменно и словно бы против собственного желания расставляем акценты там, где расставляет их фру Хеннингс, потому что задерживаемся там, где задерживается она, и закрываем глаза в те моменты, когда она закрывает их.

Посмотрите, как фру Хеннингс появляется на сцене. Посмотрите на эту маленькую дамскую шапочку, на эту скромненькую шубку, на эти ручки в муфточке. Тут сразу же мелькает мысль о юности, в семнадцать лет разыгрывающей перед всеми зрелость, о тех неоперившихся и только что вступивших в брак созданиях, для которых утренний чепец является символом величайшей важности, поскольку только он один и придает им вид замужних женщин. Когда фру Хеннингс сбрасывает верхнюю одежду и мы видим это узнаваемое платье, облегающее хрупкую девичью фигурку, притворщица как будто скидывает маску по прибытии домой, словно она только за пределами дома с наигранной солидностью демонстрирует достоинство замужней дамы, а теперь резко прекращает эту свою игру, дабы вновь стать “жаворонком”, “белочкой”, “мотыльком”...

Самое что ни на есть дитя!

Ибо эта Нора – именно дитя. Приглядитесь к ней внимательнее в первой сцене, где она порхает вокруг Хельмера с ребячьей деловитостью, ребячьей беспомощностью, ребячьей непосредственностью. Посмотрите, как распаковывает она свои покупки, показывая их мужу с восторженным детским изумлением, с той радостью, с какою выставляют напоказ грошовые приобретения, добытые на средства из копилки-“поросенка”, – в том возрасте, когда талер принимают за целое состояние.

Сколько удивленного неразумия в возгласе “И как дешево!”, сколько неподдельной детскости во всех этих самооправданиях! Вот оно, неизменное, вечное дитя, что заявляет о себе каждой мыслью, каждой фразой – например, словами о куклке и кукольной кровати для Эмми: “Простенькие, но она все равно их скоро поломает”. А дальше с искренней детской досадой о прислуге: “Анне Марии следовало бы, конечно, подарить побольше...”.

Фру Хеннингс говорит с детской торопливостью, детской поспешностью, но при всей этой торопливости каждая краткая реплика становится настоящей жанровой картинкой, знакомящей нас с Норой первого акта»¹⁹.

В трактовке и исполнении Бетти Хеннингс детскость была не игрой, не притворством любящей супруги, жаждущей угодить вкусам и пристрастиям дорогого мужа. Она была ее *прирожденной, исконной*,

неуничтожимой сущностью, которой по ходу действия ибсеновской драмы предстояло пройти через серьезнейшую проверку на живучесть. То, что в прошлом эта милая «белочка» спасла здоровье и даже жизнь Хельмера, вовсе не было отважным поступком взрослого человека, осознающего всю рискованность способа, к какому прибегла Нора для достижения своей цели. Актриса и здесь находила в своей героине наивность «вечного дитяти», которое абсолютно уверено в собственной правоте и защищенности, а потому не видит серьезных причин для беспокойства. Если же этот порхающий «жаворонок» мог испытывать какое-то мелкое неудобство, то лишь из-за того, что птенчик не может кому-то убедительно похвастаться своей мнимой взрослостью, пока в доме Хельмеров не появляется столь вовремя предоставившая Норе этот шанс фру Линне.

«Таким же был и весь разговор с Кристиной, где она выдает свою тайну подруге, – писал Герман Банг, продолжая восхищаться Норой-ребенком. – Фру Хеннингс шепчется, озирается по сторонам, затем опять шепчется – и все это с усердием школьницы, болтающей за спиной учителя. Есть в этом что-то стирающее, так сказать, значительность тайны, превращающее ее – чего в противном случае не случилось бы – в один из тех больших детских секретов, тех неиссякаемых сюжетов, которые творятся школьниками во избежание скуки и возбуждают интерес в переменах между уроками»²⁰.

Однако верхом очарования в исполнении Бетти Хеннингс становилась сцена Норы с детьми, названная одним из рецензентов «самой прелестной картиной, какую только можно представить себе на сцене» (*Berlingske Tidende*, 22 декабря)²¹. «Такая же точно ребячливость подчеркнута и в ее отношении к детям, – восторгался Банг. – Фру Хеннингс, безусловно, одна из тех матерей, которую не только льстецы назвали бы старшей сестрой ее малюток. Невозможно забыть ее шумливость, ее подвижность и восприимчивость, ее поразительно точную детскую манеру речи, стремительно быструю жестикуляцию, перемены дикции, придававшие ее болтовне с детьми какую-то слегка нервозную торопливость. Ибо этот монолог – как раз ребячья болтовня, и искусство фру Хеннингс, снова сотворившее из предложенной ситуации несравненную миниатюрную картинку, сумело одарить речью даже детей, которым поэт позволил пребывать в молчании»²².

Появление Кростада, изображавшегося Петерсеном с «печатью Каина» на угрюмом, насупленном лице, резко прерывало эту искрившуюся

весельем сцену, создавая чрезвычайно эффектный драматический перелом: «В первой же реплике, обращенной фру Хеннингс к Кругстаду, прорывается сильнейший детский испуг, – продолжал Банг свое описание. – Затем она тотчас берет себя в руки, хотя и не вполне осознает новизну положения. Наконец пытается принять начальственную позу по отношению к Кругстаду. И вот, в то время как она отсылает детей из комнаты, в ее торопливых движениях и интонации опять сильно чувствуется все тот же испуг. Но вот проходит совсем немного времени, и она превращается в избалованного, упрямого и своенравного ребенка. Обратите внимание, как по-детски радуется фру Хеннингс своему “влиянию”, то и дело ребячливо поддразнивая Кругстада и задирая перед ним нос. Фрау Раабе пользуется совсем иными средствами, пытаюсь достичь этого влияния.

Вообще мне кажется, что в этой сцене фру Хеннингс сосредоточивает весь свой замысел на разговоре, начинающемся с реплики: “Нет, это не так. Это я подписалась за папу”.

Нора, как видно, испытывает робость, на протяжении минуты она едва заметно ощупывает настольную скатерть, пальчики нервно теребят ее шерстяную ткань, она не желает говорить “да”, но она не хочет сказать и “нет”. Художница выдерживает паузу, которая приводит наши души в напряженнейшее состояние, мы ждем, затаив дыхание, как же она оформит свой ответ.

“Это действительно ваш отец подписался?”

Фру Хеннингс с минуту боязливо смотрит на Кругстада, как будто взвешивая желанную возможность убежать поскорее прочь. Но от жизни никуда ведь не спрячешься, *никуда. У нее нет выхода.*

Ища себе прибежище в *детском* упрямстве, она ведет себя, как ребенок, которого застали, схватили на месте преступления, а он, признаваясь в собственном проступке, почитает за великую доблесть смотреть на вас в упор; актриса и жестом, и мимикой, и самой интонацией выражает именно *это* упрямство, когда бросает Кругстаду: “Нет, это не так. Это я подписалась за папу”. И если бы это произносил не ребенок, такая интонация была бы наглой и циничной.

Но вот, когда признание уже сделано, она в следующей реплике начинает всеми своими перышками дрожать от страха: “Почему? Вы скоро получите свои деньги сполна”.

Она всегда и во всем остается ребенком, не так ли? Мы не можем не видеть в этой Норе ребенка, играющего с собственными детьми,

как с куклами, и такая трактовка становится единственно для нас возможной, ибо гениальный дар фру Хеннингс устраняет все наши сомнения – даже тогда, когда мы не смотрим, а читаем. Ее недостаточная развитость – это незрелость ребенка, ее ошибки – это детские ошибки, ее достоинства – детские достоинства. Нора уже восемь лет как замужем, и у нее трое детей, но она настолько несостоятельна, что эти восемь лет так и не сделали из нее женщину.

Легко понять, почему фру Хеннингс пришла к такому толкованию роли. настолько легко, что не можешь не сказать самому себе: для нее только это и было возможно, ибо к этому вело ее абсолютно все – ее ампула, ее обаяние, ее школа. Нора стала, должна была стать одной из ее многочисленных инженю – пускай на этот раз живущей в браке, но оставшейся, как они, ребенком, оставшейся невинной, как они, грациозной, нетронутой, хрупкой, как они.

Эта Нора не только прижила троих детей с чужим человеком, она прижила троих детей с чужим человеком и осталась, тем не менее, девственницей. Вот ведь как бывает: при бессознательном самоотречении даруются бессознательные наслаждения.

Тут-то и проявляет себя та самая бессознательность, что превращает игру Норы с чулком в детскую забаву»²³.

Этот тонкий, почти импрессионистский по стилю этюд молодого Банга, усмотревшего в сильной бессознательной склонности Норы к самоотречению не только причину ее несостоятельности и детской неразвитости, но также источник, подпитывающий эгоизм Хельмера, был, конечно, ответом на претензии, которые предъявлял актрисе Эдвард Брандес²⁴. В глазах же Брандеса подчеркнуто детский характер этой Норы выстраивал слишком большую дистанцию между созданием актрисы и героиней Ибсена: «Мне представляется, фру Хеннингс делает Нору уж чересчур обаятельной. Она опускает все жестокое, некультурное, эгоистичное, что в ней есть. Настоящая Нора страдает не так незаслуженно, как то бедное дитя, которым представляет ее фру Хеннингс»²⁵.

В то время как Банг прозорливо не усматривал в развитии культуры и цивилизации надежную панацею от страданий и пороков, чреватых любыми, самыми чудовищными эксцессами (вспомним, к примеру, его беглое замечание, что «чрезвычайная жестокость» – «духовная жестокость» – «отличнейшим образом сочетается с самой рафинированной утонченностью»²⁶), Эдвард Брандес – как и положено было



Бетти Хеннингс. Фотография 1875 г.

адепту провозглашенного его старшим братом «современного прорыва» – хотел видеть лишь благие плоды прогресса в деле просвещения, продолжать которое на ниве либерального социально-критического журнализма он чувствовал себя призванным. Если же трактовка Бетти Хеннингс заметно ослабляла, как считал Брандес, мощный социально-критический заряд ибсеновской драмы, то не выступить против такой трактовки он не мог. Однако успешно сопротивляться чарам хрупкой, нежной, поистине *англической* детской красоты был не в силах даже этот убежденный, намеренно строгий и последовательно тенденциозный публицист:

«На первом представлении *фру Хеннингс* была впереди всех прочих исполнителей. Гром восторга разносился по всему театру. Молодая артистка играла с предельно серьезной тщательностью и виртуозностью, которые одновременно поражали и радовали, ибо эта роль не вполне относится к той области, где может чувствовать себя, как дома, ее особый талант. Все по-детски порхающее и легкомысленное, все, что связано с желанием воспринимать жизнь как игру, получалось у нее просто превосходно. Были поистине изумительные подробности, особенно во всем, что касалось постоянной смены темпов в диалоге; у артистки есть манера время от времени как будто “вытанцовывать” слова в духе галопа, что делает ее речь исключительно оригинальной;

таково, например, обращенное к детям восклицание: “Что? В снежки играли? Ах, жаль, что меня с вами не было”. Не забыть и ее болтливое “вздор, вздор, вздор!” или “веселее, веселее!”, что так блестяще характеризуют склонность Норы к празднословию»²⁷.

Можно только пожалеть, что никто из критиков, включая Германа Банга и Эдварда Брандеса, не запечатлел в подробностях игру актрисы во втором и третьем актах. Однако из сохранившихся отзывов удается все-таки извлечь ту основу, на которой строилась вся последующая ее игра. – Фру Хеннингс уверенно делала акцент на первом действии, где характер Норы был уже представлен ею исчерпывающим образом и далее совсем не предполагал *коренных* изменений. О том, что перемены происходили не с образом Норы, а с игрой актрисы, дает понять умеренно критичное высказывание Карла Плоуга: «Фру Хеннингс должна была взяться за невероятно трудную и утомительную роль Норы Хельмер потому, что она как раз та из наших актрис, кому эта роль подходит наилучшим образом, и было бы большой неблагодарностью не признать, что получив от нее множество хлопот, артистка справилась со своей задачей лучше, чем мы смели ожидать. Но это касается только первого акта, той веселой, расточительной и легкомысленной молодой супруги, которая прекрасно подходит к таланту и натуре фру Хеннингс и которую на протяжении всего первого действия актриса представляла нам с предельным совершенством. Нарастающее отчаяние и особенно последняя сцена требуют все же и более нюансированной игры, и более полнозвучного голоса» (*Fædrelandet*, 22 декабря).

С мнением Плоуга решительно не соглашался Карл Тране, считавший, что мастерство актрисы было безупречным от начала спектакля до его конца: «Фру Хеннингс, так часто вынужденная в качестве инженеру играть менее значительные роли или характеры, которые отличаются тем, что характерами нисколько не являются, обрела в Норе одну из самых трудных для себя ролей, ибо та предполагает весьма своеобразное развитие характера. Конечно, заранее было понятно, что артистка сможет отлично изобразить все то, что свойственно “ребенку-жене”; а между тем она приготовила нам сюрприз, воплотив с величайшей точностью весь этот образ целиком. Нигде ни на секунду не теряя столь необходимых в этой роли легкости и грации, она играла с такой тонкой нюансировкой и с таким чувством, что все возрастание Норы от ребенка-жены до определившейся личности обретало естественную чеканку. На протяжении всего вечера публика бурно выражала свою

радость от того, что способностям актрисы нашлось столь превосходное применение в крупномасштабном материале» (*Illustreret Tidende*, 28 декабря).

Но к мнению Тране трудно все-таки отнестись с полным доверием – и потому, что оно не находит себе подтверждений ни в чьих описаниях, и потому, что в глазах критика развитие характера Норы сводилось к движению от сокрытия героиней своей человеческой сущности под искусно созданной ею для мужа маской «ребенка-жены» до решительного отбрасывания этой маски в финальной сцене. Между тем, как свидетельствуют все остальные отзывы рецензентов, в трактовке Бетти Хеннингс не было ничего такого, что могло бы вызвать подозрения в сокрытии Норой своего подлинного «я». Не только перед Хельмером, но и в его отсутствие, по сцене порхал очаровательный «жаворонок» – то бесконечно милое «вечное дитя», что вызывало во всем театре «гром восторга». Этой Норе было совершенно нечего скрывать от мужа, кроме долгового обязательства, сопряженного с подделкой подписи ее отца. Если так, то упрек Карла Плууга, касающийся недостаточной нюансировки в игре актрисы во втором и третьем действиях, вполне закономерен и объясним. После изысканнейших яств, предложенных актрисой публике в первом акте и подробно описанных Германом Бангом²⁸, фру Хеннингс была уже не в состоянии захватить зрителей чем-либо столь же впечатляющим, за исключением тарантеллы в финале второго действия, исполнять которую она умела блестяще со времен своих занятий с Бродерсенем и Бурнонвилем. Несомненно, что по завершении первого акта, насыщенного предельно отточенными и выразительными нюансами, фру Хеннингс весьма предусмотрительно и умело сэкономила силы для эффектного танцевального номера. Однако эта экономия ни в коей мере не мешала ей всюду сохранять, как заметил Тране, «легкость и грацию». Не удивительно, что, по мнению абсолютного большинства критиков, в игре актрисы на протяжении всего спектакля было две продолжительные кульминации, соперничавшие друг с другом по силе воздействия: одна – от сцены с детьми до украшения елки, другая – тарантелла второго акта. Третье же действие никто к числу артистических шедевров Бетти Хеннингс не отнес.

Увы, ни один из рецензентов, видевших премьеру, не оставил сколь-нибудь подробного описания тарантеллы. Ясно только, что по окончании захватывающего номера, исполненного «с изумительными блеском и легкостью» (*Aftenposten*, 22 декабря), зал разразился бурной

и чрезвычайно долгой овацией, несомненно требовавшей от искусной танцовщицы повторения и полностью заглушавшей слова Хельмера: «Вот чему бы никогда не поверил – ты решительно перезабыла все, чему я тебя учил. <...> Да, придется подучиться»²⁹. Публика, разумеется, никак не могла поддержать недовольного такой «репетицией» супруга и, если бы хорошо расслышала слова, пришла бы, скорее всего, в неопишемую ярость, а в конце спектакля сочла бы настигшую Хельмера кару более чем справедливой. Зрители безоговорочно согласились бы с известным писателем Свенем Леопольдом, который многие годы спустя так вспоминал о своей детской реакции на тарантеллу во время гастролей фру Хеннингс по скандинавской провинции: «Она кружилась по сцене с ниспадающими на плечи волосами и красным поясом, перехватывавшим талию, а мне хотелось, чтобы этот танец не заканчивался целый вечер и чтобы не было никакого объяснения с мужем в финале, которого я совершенно не мог понять»³⁰.

«Но, милая, дорогая Нора! Ты пляшешь так, точно дело идет о жизни!», – восклицал Хельмер-Поульсен, наблюдая за своей танцующей супругой. Однако в тарантелле Бетти Хеннингс не проявлялось, по свидетельству Брандеса, ни толики страсти, хотя «блеска и легкости» в ней было предостаточно: «Разумеется, она – это бывшее дитя балета – умела с убедительной быстротой, но без всякой чувственной самоотдачи, которой требует эта сцена, кружиться в *каприччиозном* танце, символизирующем эротическую кульминацию брака Хельмера с Норой. Но вполне осознать, что эта Нора позднее стыдится своей любви к “чужому человеку”, с которым прижила троих детей, было невозможно»³¹.

Конечно, после такого утонченного балетного лакомства третий акт не мог не произвести на публику шокирующе мрачного впечатления. Актриса выглядела уставшей, хотя ей, безусловно, хватало мастерства по возможности это скрывать. Но утомленность все же сказывалась – не только в движениях, но и в речи: «Весьма сомнительно, – писал Плуот, обращая внимание на ослабевший в третьем акте голос актрисы, – что большая часть зала могла расслышать все реплики, которые производились так приглушенно и из которых нельзя пропустить ни одну без ущерба для понимания» (*Fædrelandet*, 22 декабря). Эдвард Брандес, писавший о «меланхоличных» ответах Норы Хельмеру в финальной сцене³², несомненно проецировал то настроение, которое придавала им актриса, на образ героини у самого Ибсена. Позднее, уже несколько скорректировав свой взгляд на драму, он с сожалением отмечал, что

«фру Хеннингс не хватало властности в последней сцене пьесы – в обвинениях, бросаемых Хельмеру, и вынесении ему приговора»³³.

Разумеется, «меланхоличность» и «отсутствие властности» никак нельзя списывать на усталость актрисы к концу спектакля. Это была, конечно, вполне осознанная и единственно возможная для нее интерпретация, призванная логично связать, как казалось фру Хеннингс, Нору предшествовавших двух действий с Норой последнего акта. «В заключительной сцене, – отмечал Брандес в своей рецензии, – во всей натуре фру Хеннингс, в прекрасных чертах ее лица с его чуть застывшей мимикой эта Нора сохраняла свою детскую сущность. Создавалось такое впечатление, что перед нами не женщина, а напуганный ребенок, от которого отскакивают любые упреки по причине его неразумия и неопытности. На изображении, которое появится в следующем номере “За рубежом и дома”³⁴, Нора предстает именно такой в тот самый момент, когда она с невинной серьезностью возвращает мужу кольцо – так, как будто она совсем не понимает, что же все это было. Не берусь судить, насколько подобное толкование правильно»³⁵.

В таком случае можно понять и сочувствие одного из рецензентов Хельмеру, женившемуся на «легкомысленной маленькой девочке» (*Dags-Telegraf*en, 23 декабря)³⁶, и причину смешанной с недоумением мрачной подавленности, с какой зрители покидали театр. Не верилось, что этот ребенок способен на столь отчаянный и возмутительный шаг, не хотелось верить в то, что этот ребенок уходит навсегда.

Критики во всем винили драматурга. «Нельзя ставить в укор артистке столь внезапный перелом, – заявлял Плоуг, – ибо ответственность за него лежит исключительно на драматурге. Холодные и спокойные ясность и серьезность, сменяющие легкомыслие Норы и ее слабодушное отчаяние, не могут явиться так внезапно, они должны быть подготовлены множеством размышлений и наблюдений, драматургом пропущенных». С Плоугом целиком и полностью соглашался Брун: «Если в финале третьего действия ей [актрисе – А.Ю.] не хватило достаточно силы, чтобы изобразить навязанную ей драматургом перемену, то это дает нам право думать, что никто из смертных не в состоянии безупречно решить столь гетерогенные задачи, ибо они ведут к таким кричащим диссонансам, что нет и не может быть такой красоты и гармонии, в которых они могли бы обрести разрешение».

Эрик Бёг еще более энергично брал Бетти Хеннингс под свою защиту, утверждая, что ибсеновская Нора – это не одна, а две совершенно

разных роли: «Только что Нора являлась перед нами как маленькая северная Фру-Фру³⁷, – иронизировал он, – и вот она преобразается в мгновение ока, чтобы стать Сёреном Кьеркегором в юбке. <...> Фру Хеннингс сыграла обе свои роли бесподобно – и маленькую порхающую, как мотылек, ребенка-жену, и ее холодную бесчувственную тень. Решая последнюю безотрадную задачу, она сделала все возможное, чтобы сплавить ее с первой, и не допустила в этом деле ни малейшей оплошности»³⁸.

Итак, Нора «номер один» и Нора «номер два» сплавливались актрисой настолько крепко и прочно, насколько это вообще было возможно. Но есть ли причины винить драматурга в том, что все равно их заметно разделяло? И не было ли в ибсеновской Норе – как и во всем «внутреннем действии» драмы – чего-то, что не смогли разглядеть ни Бетти Хеннингс, ни ее преданные критики-адвокаты, ни требовавший от нее «мятежного духа» Эдвард Брандес³⁹, ни такой заправский «ибсенист», как Бернард Шоу, который усматривал в «Кукольном доме» модель «хорошо сделанной пьесы», ломаемую в финале ради торжества «драмы-дискуссии»⁴⁰?

Продолжение следует

- ¹ Продолжение. Начало см.: Вопросы театра. Proscenium. 2017, № 3–4. С. 239–250; 2018, № 1–2. С. 305–339.
- ² За исключением особо оговоренных случаев, здесь и далее тексты первых датских рецензий на «Кукольный дом» приводятся по их полным публикациям на интернет-сайте «Ibsen.nb.no»: <http://ibsen.nb.no/id/208.0> (дата обращения – 01.07.2017)
- ³ Актриса сменила фамилию в июле 1877 г. после вступления в брак с композитором и музыкальным издателем Хенриком Якобом Хеннингсом.
- ⁴ Цит. по: *Neiiendam R. Hennings, Betty // Dansk biografisk Leksikon, København: J. H. Schultz Forlag, 1936. Bd. 10. S. 88.*
- ⁵ О, прекрасная Грация! Воодушевленное очарование! (*датск.*).
- ⁶ См.: *Neiiendam R. Hennings, Betty // Dansk biografisk Leksikon, Bd. 10. S. 88; Neiiendam R. Fra Kulisserne og Scenen. København: Nyt Nordisk Forlag, 1966. S. 68–69.* Балетным искусством Бетти Шнелль всегда восхищался и Эдвард Брандес, позднее сравнивавший ее с Марией Тальони и

- Фанни Эльслер [см.: *Brandes E. Betty Hennings (1935)* // Brandes E. *Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar*. København: Politiken, 1947. S. 173–174].
- ⁷ *Neiiendam R. Hennings, Betty* // Dansk biografisk Leksikon, Bd. 10. S. 87.
- ⁸ *Brandes E. Fru Hennings* // Brandes E. *Dansk Skuespilkunst: Portræstudier*. København: Philipsen, 1880. S. 227.
- ⁹ *Ibidem*. S. 226.
- ¹⁰ Как писал Эдвард Брандес, «можно не опасаться, что в ее таланте проступит хоть что-либо вычурное и искусственное, поскольку в нем живет нежная, хрупкая душа юности» (*Ibidem*. S. 229).
- ¹¹ *Neiiendam R. Fra Kulisserne og Scenen*. S. 72.
- ¹² См.: *Brandes E. Fru Hennings* // Brandes E. *Dansk Skuespilkunst: Portræstudier*. S. 224.
- ¹³ *Ibidem*. S. 228.
- ¹⁴ *Ibidem*. S. 232.
- ¹⁵ *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 704.*
- ¹⁶ *Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem»* // Bøgh E. *Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat»)* fra 1879. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880. S. 261.
- ¹⁷ Хедвиг Ниман-Раабе (1844–1905) – немецкая актриса, сыгравшая Нору в спектакле берлинского Резиденц-театра, который был впервые показан 20 ноября 1880 г.
- ¹⁸ В связи с этим замечанием нужно учитывать, что в спектакле берлинского Резиденц-театра конец пьесы был переделан самой Ниман-Раабе на вполне благополучный – героиня оставалась с мужем и детьми. Поскольку возмущенному таким самоуправством драматургу не удалось добиться возвращения актрисы к авторской развязке, он настоял на принятии ею специально им самим написанного по-немецки альтернативного финала, в котором Хельмер решительно увлекает к дверям детской спальни уже собравшуюся уходить Нору, из-за чего растроганная мать «после сильной внутренней борьбы роняет из рук саквояж и говорит»: «О, я грешу перед самою собою, но не могу их бросить», а ее супруг под занавес «радостно, но тихо» восклицает: «Нора!» (см. полный русский перевод альтернативного финала: *Ибсен Г. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. Т. 3. С. 4*). Разрешив в крайних случаях использовать эту переделку на немецкой сцене, Ибсен всегда категорически возражал против печатных ее публикаций.

- ¹⁹ *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2001. S. 366–367.*
- ²⁰ *Ibidem. S. 368.*
- ²¹ Цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1971. Vol. 2. P. 92.*
- ²² *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. S. 368–369.*
- ²³ *Ibidem. S. 369–370.*
- ²⁴ Поэтому не стоит удивляться тому, что некоторые наблюдения Банга (а впрочем, пожалуй, и весь созданный им портрет актрисы в роли Норы) получили спустя несколько десятилетий краткий, но довольно ироничный ответ-комментарий со стороны Эдварда Брандеса: «Вся эротика была целиком и полностью вытравлена из этой изящной и благопристойной фигурки, представлявшей, тем не менее, женщину, что родила Хельмеру троих детей – родила благодаря той самой чувственности, в которой она раскаивается под конец пьесы и которую с очевидностью выдают радость Хельмера от ее танца и все его поведение после вечеринки» [*Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 151*].
- ²⁵ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4 Januar. S. 152.*
- ²⁶ *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. S. 362.*
- ²⁷ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4 Januar. S. 152.* Можно заметить, что впечатления Брандеса от игры актрисы были столь сильными и яркими, что он все же спроецировал их (видимо, полуосознанно) на свое собственное видение героини Ибсена: «Похожая на птичку в золоченой клетке, она скачет по дому с ребяческой веселостью [выделено мной – А.Ю.] и стучит своим клювиком в тех местах, где выкладываются вкусенькие сладости. Когда же к клетке подбирается неприятель и начинает тормошить ее перекладинки, птичка мечется и машет своими крылышками в смертельном страхе; кажется, что чуть ли не воочию наблюдаешь птичкино сердечко в его лихорадочном биении» (*Ibidem. S. 150*).
- ²⁸ Примечательно, что Банг не считал необходимым хоть как-то охарактеризовать игру Бетти Хеннингс во втором и третьем действиях,

видимо, решив, что сказанное им о первом акте дает исчерпывающее представление о трактовке актрисой роли Норы.

- ²⁹ *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1957. Т. 3. С. 428.
- ³⁰ Цит. по: *Marker F., Marker L.-L.* The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 2. P. 92–93.
- ³¹ *Brandes E.* Betty Hennings (1935) // *Brandes E.* Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177.
- ³² См.: *Brandes E.* Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // *Ude og Hjemme*. 1880. № 118. 4 Januar. S. 149.
- ³³ *Brandes E.* Betty Hennings (1935) // *Brandes E.* Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177.
- ³⁴ Т. е. в номере *Ude og Hjemme*, вышедшем 11 января.
- ³⁵ *Brandes E.* Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // *Ude og Hjemme*. 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.
- ³⁶ См.: *Marker F., Marker L.-L.* The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 2. P. 86.
- ³⁷ Прозвище Жильберты, героини комедии «Фру-Фру» французских драматургов Анри Мельяка и Людовика Галеви, впервые поставленной на сцене в 1869 г. и опубликованной отдельным изданием в Париже в 1870 г. «Ведь в этом именно вся вы! Фру-Фру! <...> Капризничаете, смеетесь, поете, играете, танцуете, скачете и опять исчезаете. Фру-Фру, всегда Фру-Фру...» – так характеризуется героиня в самой пьесе (*Мельяк А., Галеви Л.* Фру-Фру. М.: Лит. Моск. театр. б-ки С.Ф. Рассохина, 1900. С. 4). *Bøgh E.* Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // *Bøgh E.* Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. S. 260–262.
- ³⁸ *Bøgh E.* Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // *Bøgh E.* Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. S. 260–262.
- ³⁹ Даже спустя многие годы Брандес считал, что «превращение Норы, безусловно, остается не до конца проясненным самим драматургом и тем самым создает трудности для сценического воплощения» [*Brandes E.* Betty Hennings (1935) // *Brandes E.* Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177].
- ⁴⁰ См.: *Шоу Б.* О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 68–69.

Ольга Шабунина

Великорусские оркестры и балетное искусство на рубеже XIX–XX вв.: творческие контакты и совместные начинания

**Музыкальная эстрада в России рубежа
XIX–XX веков отличалась своеобразием и
включала необычные для современного
восприятия сценические формы,
сочетающие танец, музыку и пение.**

В конце XIX в. в музыкальную жизнь Петербурга прочно вошел новый вид сценического искусства – концертное исполнительство на балалайках. Во главе балалаечного движения стоял великорусский оркестр В.В. Андреева. Выдающийся музыкант В.В. Андреев поднял свой коллектив на высокий уровень художественного совершенства, добился признания в России, сделал великорусский оркестр символом русской музыкальной культуры за границей. Балалаечное направление, развиваемое В.В. Андреевым и его последователями, оказало серьезное воздействие на концертную жизнь России.

Начало XX в. стало также временем обновления русского балета. Классический танец, выходя за пределы театра, включается в различные концертные программы. Обращение ряда танцовщиков и балетмейстеров к русским народным инструментам свидетельствует об особой ситуации в сфере музыкальной эстрады более ста лет назад, возникшей по причине небывалого художественного и общественного взлета великорусских оркестров.

В этот же период выдвигается фигура М.М. Фокина – реформатора русского балетного искусства, автора триумфальных спектаклей первых четырех «русских сезонов» (1909–1912) С.П. Дягилева в Париже. В творческой биографии М.М. Фокина есть малоизвестная страница, связанная с исполнительством на народных музыкальных инструментах, описанная в его воспоминаниях¹.

М.М. Фокин освоил несколько народных инструментов: играл на мандолине в привилегированном петербургском ансамбле мандолинистов Джинислао Париса, на мандоле в любительском трио, участниками которого были его товарищи И.И. Чекрыгин и Н.С. Ошевнев², на балалайке и домре в организованных им кружках и великорусском оркестре П.О. Савельева³. «Венцом» своей инструментальной карьеры М.М. Фокин считал участие в великорусском оркестре В.В. Андреева, в котором играл приблизительно с 1898 по 1904 гг.⁴ Семнадцатилетний Фокин был в составе соединенного кружка любителей балалаечников в 250 человек, участвовавшего в концерте по поводу десятилетнего юбилея коллектива В.В. Андреева 22 марта 1898 г.⁵, а затем поступил в штат оркестра. Ушел Фокин из оркестра В.В. Андреева вскоре после исполнения великорусским оркестром Скерцо из Четвертой симфонии П. И. Чайковского под управлением венгерского дирижера А. Никиша⁶.

Игра на национальных инструментах способствовала совершенствованию личностных и музыкантских качеств балетмейстера-новатора

Михаила Фокина. Получив опыт оркестрового, ансамблевого, сольного исполнителя, Фокин научился отлично разбираться в оркестровых партитурах. Практические музыкальные знания имели весомое значение для выстраивания драматургии реформаторского балетного спектакля.

Начиная деятельность балетмейстера, Фокин задумал применить «древнерусский оркестр», который бы состоял из «гудков, гуслей, сопелок, домр и балалаек», в пляске скоморохов в постановке «Смерть Ивана Грозного» А.К. Толстого режиссера А.А. Санина в Александринском театре в 1906 г. Для аккомпанемента пляске Фокин намеревался собрать оркестр из своих товарищей, участвовавших в великорусских оркестрах В.В. Андреева и П.О. Савельева. Замысел не осуществился: дирекция Императорских театров отклонила кандидатуру Фокина-балетмейстера для этой постановки⁷.

В 1911 г. на петербургской концертной эстраде появилось новое сценическое произведение – балетная постановка И.Ф. Кшесинского под названием «Боярская вечерница» в сопровождении великорусского оркестра Б.С. Трояновского⁸.

Династия Кшесинских обладала влиянием на петербургской сцене. Принципы классического танца, развиваемые Иосифом Феликсовичем и Матильдой Феликсовной Кшесинскими, были усвоены ими от своего отца, танцовщика и педагога, выходца из Польши, Феликса Ивановича Кшесинского. Кшесинский-старший участвовал в гастрольном спектакле польской балетной труппы в России – балете «Крестьянская свадьба» («Свадьба в Ойцуве») в 1851 г., после чего вскоре переехал в Россию окончательно. Исследователи свидетельствуют, что Кшесинский уделял особое внимание характерному танцу, стремился «выявить в народном танце его национальную и социальную сущность, а не ограничивался лишь техническим его исполнением»⁹.

На рубеже XIX–XX вв. балетные номера обычно включались в привычные для музыкальной эстрады сборные концерты с контрастно-составными программами. Короткие балетные постановки соседствовали в подобных концертах с другими видами искусства, такими как: игра на разных инструментах от классических до «неформатных» (фортепиано, скрипка, гитара, концертина и т.д.), пение (от оперного вокала до цыганских романсов и народных песен), драматическое чтение в исполнении театральных актеров. Причем балетные номера были признаком масштабных блестящих «светских» устройств: в рядовые сборные концерты они попадали очень редко.

Характерный танец в классическом балете занял специальное место¹⁰. И на концертно-музыкальной сцене закрепились в первую очередь национальные танцевальные стилизации¹¹. Танцы разных народов (испанские, польские, шотландские, французские, немецкие, грузинские, американские и др.) исполнялись классическими танцовщиками в сопровождении балльных оркестров или фортепиано как отдельные концертные номера.

Особенным успехом пользовались новинки: танцевальные постановки с аккомпанементом различных национальных инструментов. Такие номера могли возникнуть только на концертной эстраде. Настоящие (подлинные) румынские, венгерские, испанские оркестры были популярны в развлекательной культуре Петербурга. Встречались также подражательные оркестры, использовавшие национальные костюмы и инструментарий, исполнявшие тот же репертуар, но не являвшиеся аутентичными по происхождению.

Примером объединения творческих сил могут служить номера, представленные в благотворительном концерте-монстре¹² 19 февраля 1899 г., когда дуэт Марии Петипа и Сергея Легата выступал в сопровождении испанского оркестра Де-Санте, а румынский оркестр Окки-Альби¹³ аккомпанировал Матильде Кшесинской и Альфреду Бекефи. 21 января 1906 г. в театре «Аквариум» в экстраординарном пель-мель спектакле¹⁴ в балетный дивертисмент входил чардаш под аккомпанемент румынского оркестра.

Вместе с инонациональными элементами значительную часть в танцевальных постановках занимали русские народные стилизации. Балетные номера с характерными названиями «Русская», «Тройка» в исполнении ведущих танцовщиков часто появлялись в концертных программах.

В мемуарах М.Ф. Кшесинская азартно рассказывала о своем коронном номере «Русская», поставленном специально для нее балетмейстером Клавдией Куличевской. Музыка танца была соткана из русских народных мелодий: «Вдоль да по улице», «Коробушка», «Камаринская», а балерина и два ее партнера разыгрывали в танце неприхотливую по сюжету сценку¹⁵.

В 1900-х гг. в сопровождении характерных танцев стали использоваться великорусские оркестры. 26 января 1907 г., в балетном дивертисменте благотворительного концерта М.Ф. Кшесинская в дуэте с А.А. Кусовым исполнила «Русскую пляску» под аккомпанемент оркестра балалаечников Лейб-гвардии Конного полка¹⁶.

В Москве, в благотворительном концерте 18 февраля 1909 г. русским танцам в исполнении дуэта танцовщицы-любительницы О.И. Яблонской и артиста петербургского балета И.Ф. Кшесинского аккомпанировал специально приехавший из северной столицы великорусский оркестр В.Н. Маркузе¹⁷.

Экстраординарным событием на петербургской концертной сцене стал номер, представивший танец М.Ф. Кшесинской в сопровождении великорусского оркестра В.В. Андреева. В концерте 23 апреля 1910 г. в пользу общества защиты детей от жестокого обращения великорусский оркестр Андреева аккомпанировал М.Ф. Кшесинской в номере «Соловей» из балета «Конек-Горбунок» Ц. Пуни¹⁸. Появление балерины в сопровождении оркестра Андреева снискало огромный успех.

В ряду подобных номеров – три русские пляски («Я на камушке сижу», «Барыня», «Вдоль по Питерской») в исполнении Ю.Н. Седовой под аккомпанемент великорусского оркестра Е.Р. фон Левена в благотворительном концерте 4 марта 1911 г. «Русскую» Седова держала в своем репертуаре, периодически исполняя ее в концертах в сопровождении великорусского оркестра в середине 1910-х гг.

Популярной на концертной сцене становится русская пляска «Полянка» Н.И. Привалова¹⁹. Привалов обработал народную песню из недавно изданного сборника Железновых²⁰. Первоначально написанная в качестве Пляски скоморохов для оперы «На Волге» с аккомпанементом великорусского оркестра (премьера в 1902 г.)²¹, «Полянка» исполнялась как оркестровый номер (изюминкой которого было звучание деревянных ложек) и как короткая балетная постановка. Пьеса была издана отдельно в виде клавира и партитуры для оркестра балалаек с авторским посвящением «создательнице этой пляски на сцене высокодаровитой М.Ф. Кшесинской». «Полянка» входила также в репертуар Марии Мариусовны Петипа²². На обложке фортепианной версии пьесы – изображение драматической актрисы Е.Н. Рощиной-Инсаровой и балетного артиста А.В. Ширяева, исполняющих «Полянку».

Таким образом, на исходе первого десятилетия XX в. на русскую концертную сцену пришла новинка: балетные артисты, воспитанные в классических традициях, стали выступать в жанровых танцах под аккомпанемент великорусских оркестров.

Балалаечное исполнительство, оркестровое и сольное, в 1900-х гг. переживает особенный подъем. По образцу великорусского оркестра В.В. Андреева его сподвижники и другие талантливые музыканты



А.В. Ширяев и Е.Н. Рощина-Инсарова,
исполняющие «Полянку»

создают свои коллективы. С 1910 г. обретает независимость Б.С. Трояновский, прежде – солист оркестра Андреева. Теперь прославленный виртуоз, не оставляя сольной игры на балалайке, появляется в новом амплуа – руководителя собственного оркестра.

Получив творческую свободу, Трояновский вскоре наладил связи с исполнительницей цыганских романсов А.Д. Вяльцевой. В прессе все чаще появляются анонсы о выступлениях двух артистов в одном концерте. В концерте певицы 25 марта 1911 г. балетная пара М.М. Петипа и И.Ф. Кшесинский исполнила специально подготовленный номер – «Тореадор и Андалузка» в постановке И.Ф. Кшесинского с аккомпанементом великорусского оркестра Б.С. Трояновского²³.

Сама Вяльцева симпатизировала балету, включая в свои концерты балетные танцы и целые постановки. Например, 22 февраля 1908 г. в благотворительном концерте Вяльцевой был поставлен одноактный балет «Привал кавалерии»²⁴ с участием М.М. Петипа и труппы балетных артистов.

Истоки балетных симпатий А.Д. Вяльцевой, возможно, следует искать в ее юности и в балетной группе Киевской антрепризы И.Я. Сетова²⁵. Несмотря на то, что дебют Вяльцевой в качестве танцовщицы не получил развития, расположение к балету она выказывала на протяжении всей своей сценической карьеры.

В свою очередь, балетные артисты сочувственно относились к цыганскому репертуару. Известно, что М.Ф. Кшесинская была неравнодушна к цыганскому пению. Рассказывая о солистке хора Н.И. Шишкина Марии Ильиничне Морозовой, К.А. Бауров пишет, что Матильда Кшесинская была большой ее поклонницей²⁶. В.Д. Сафошкин, биограф А.Д. Вьяльцевой, писал о привязанности Кшесинской к певице: «Матильда Кшесинская, “пушинка русского балета” и страстная поклонница романсов Вьяльцевой, долгое время мечтала о создании собственной хореографической композиции, которую могла бы посвятить “несравненной”. Был даже ангажирован балетмейстер – сам Мариус Петипа»²⁷. Неизвестно, воплотились ли мечты М.Ф. Кшесинской, но И.Ф. Кшесинский осуществил в концерте А.Д. Вьяльцевой целую балетную постановку «Боярская вечерница» в сопровождении великорусского оркестра Б.С. Трояновского.

Упомянем некоторые явления русской концертной эстрады того времени, своеобразно преломлявшие в танце народные мотивы. Народная певица Н.В. Плевицкая, едва появившись на столичной сцене, в начале 1910 г. предприняла попытку найти себя в русском танце, исполняя народные пляски в стилизованном костюме. В дальнейшем певица отказалась от танца ради более близких ей форм исполнения русских песен, в том числе и в сопровождении великорусского оркестра.

Московская артистка Н.Н. Собинова-Вирязова, гастролировавшая в Петербурге с марта 1911 г., опираясь в своем искусстве на «босоногие» новации Айседоры Дункан, новыми методами воплощала характерную русскую тематику. Синтетический номер, созданный Собиновой-Вирязовой, состоял из «старинных русских песен» и пластичных танцев «в стильном художественном русском боярском костюме, воспроизведенном в нестеровских тонах»²⁸.

Сценический прием исполнения народных песен в характерных «боярских» одеяниях, ведущий начало от капеллы Д.А. Агренева-Славянского, словно переживал второе рождение. В стилизованных костюмах выступали многие певческие коллективы, так или иначе пропагандировавшие русские народные песни, в том числе, возвысившийся в начале XX в. концертный хор В.В. Певцовой, а также певцы-солисты, выступавшие с народным репертуаром.

Поиски новых форм характерных танцевальных стилизаций привели к созданию крупной балетной постановки – хореографических картин «Боярская вечерница». Премьерный показ «Боярской вечерницы»

состоялся в концерте А.Д. Вяльцевой 13 апреля 1911 г. Подробные газетные анонсы извещали, что в балете «Боярская вечерница» реконструированы старинные русские пляски. Артисты балетной труппы во главе с М.М. Петипа и И.Ф. Кшесинским, а также музыканты великорусского оркестра Б.С. Трояновского оделись в «роскошные старинные русские костюмы»²⁹. В рецензии подчеркивалось, что «особенно шумный успех имело представление “Боярской вечерницы”» с отличившимися балетными солистами³⁰.

Постановка И.Ф. Кшесинского обобщала череду «русских» балетных номеров и «боярских» стилизаций на концертной сцене. Характерные балетные танцы впервые воплотились в форме целостной, законченной постановки на более или менее связанной сюжетной основе под аккомпанемент великорусского оркестра.

Спектакль получил название: «Мимические сцены и танцы былого времени»³¹. Жанр «Боярской вечерницы» можно обозначить как дивертисмент из характерных и национальных танцев на бытовом сюжете в «quasi-русском духе». События разворачивались в хорах знатного боярина. Постановка состояла из череды стилизованных русских танцев: боярских, крестьянских, сенных девушек, шутовских и скomorошьих – то есть характерных танцев, «танцев в образах» соответствующих персонажей. Музыка была скомпонована из народных песен, которых в репертуарном багаже великорусских оркестров к этому времени накопилось немало. Именно поэтому партитуры балета как таковой, видимо, никогда не существовало³².

«Боярскую вечерницу» через год давали снова, в празднование двадцатипятилетнего юбилея И.Ф. Кшесинского 31 января 1912 г. Аккомпанировал великорусский оркестр П.А. фон Рейнике под управлением Н.М. Варфоломеева³³. В возобновленной постановке участвовали и ведущие артисты (М.М. Петипа, В.Н. Стуколкин), и молодые танцовщицы (Е.Э. Бибер, Л.Н. Муромская и другие), а также сам юбиляр. Пляски исполнялись с большой отдачей и увлечением, а «Боярская вечерница» явилась украшением юбилейного торжества, ставшего заметным светским культурным событием³⁴.

«Боярская вечерница» И.Ф. Кшесинского была наследницей русских дивертисментов начала XIX в. Известно, что в 1810-х гг. огромной популярностью пользовался дивертисмент «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» балетмейстера А.П. Глушковского. Жанр не предполагал развитой сюжетной линии, связанного последовательного действия,

но представлял собой череду характерных русских плясок с песнями или без них, посвященных одной тематике. То же самое через сто лет решил повторить и Кшесинский, предложив публике свое видение боярских празднеств, сведенное к стилизованному представлению в модном «русском духе». Впечатление усиливалось благодаря музыкальному сопровождению оркестра балалаек и домр.

«Боярская вечерница» синтезировала достижения разных видов сценических искусств. Созданное В.В. Андреевым музыкальное направление вошло в далекую, казалось бы, сферу балетного танца. Специфические качества великорусских оркестров, прежде всего, их яркий национальный колорит, оригинальный тембровый состав и тонко разработанные способы передачи русской песни в инструментальном звучании оказались незаменимыми в создании национальных танцевально-музыкальных композиций. Концертные постановки и отдельные балетные номера в сопровождении народных инструментов вносили важный вклад в формирование неповторимого облика русской концертной эстрады начала XX в.

¹ *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / Редактор-составитель и автор вступительной статьи Ю.И. Слонимский. Комментарии составлены П.С. Линде, Ю.И. Слонимским, Г.В. Томсон. М., Л.: Искусство, 1962. С. 140–144.

² Комментаторы воспоминаний Фокина ошибаются, думая, что товарищ Фокина, танцовщик Сергей Осипов, играл на народных инструментах (см.: *Фокин М.М.* Против течения, с. 25, 140). В примечании сказано: «В подлиннике эта фамилия написана неразборчиво, похоже на “Ошевнов”. Но такого лица среди знакомых и близкого окружения Фокина тех лет нам обнаружить не удалось. По-видимому, здесь описка, и Фокин имел в виду Осипова» (там же, с. 564). Однако, на самом деле Фокин написал верно. В оркестре В.В. Андреева некоторое время участвовал Николай Степанович Ошевнев, игравший на малой домре.

³ *Фокин М.М.* Против течения, с. 140.

⁴ Датировка не отражена в воспоминаниях балетмейстера, но восстанавливается по косвенным свидетельствам.

- ⁵ В книге воспоминаний Фокина помещена фотография В.В. Андреева с дарственной надписью: «Сердечное спасибо за участие 22-го марта 1888–98 г. В. Андреев». (Указ. соч. С. 141).
- ⁶ В описании М.М. Фокиным эпизода с исполнением великорусским оркестром В.В. Андреева Скерцо из Четвертой симфонии П.И. Чайковского под управлением Артура Никиша (указ. соч., с. 144) наблюдается типичное для мемуаристов явление совмещения двух событий в одно. На самом деле публично Скерцо было исполнено великорусским оркестром совместно с симфоническим оркестром в концерте 18 января 1904 года в Дворянском собрании под управлением дирижера А.Л. Горелова (см.: *Шабунина О.М.* Симфонические сюжеты великорусского оркестра В.В. Андреева: из истории русской музыки начала XX века // *Музыковедение*, 2016, № 4. С. 9–18). В мае 1904 г. А. Никиш, гастролировавший в Петербурге, выразил желание продирижировать Скерцо из Четвертой симфонии П.И. Чайковского в исполнении великорусского оркестра В.В. Андреева, что и было осуществлено в частном порядке на квартире Андреева.
- ⁷ См.: *Фокин М.М.* Против течения. С. 163–165.
- ⁸ Трояновский Борис Сергеевич (1883–1951) – балалаечник-виртуоз, участник великорусского оркестра В.В. Андреева (1905–1911), концертирующий исполнитель, автор обработок русских песен и переложений музыкальной классики для балалайки.
- ⁹ См.: *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. 4-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2009. С. 179.
- ¹⁰ О развитии сценического характерного танца см.: *Слонимский Ю.И.* Путь характерного танца // *Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И.* Основы характерного танца. 4-е изд. СПб.: Планета музыки; Издательство «Лань», 2010. 344 с. С. 9–58.
- ¹¹ Проблему стилизации как творческого метода работы с фольклорными элементами в связи с реформой М.М. Фокина рассматривает Ю. Слонимский («Путь характерного танца». С. 41–42).
- ¹² Концерт-монстр – разновидность эстрадно-музыкальных устройств дореволюционной концертной сцены, отличавшихся развернутой программой, большим количеством участников: как солистов (певцов, инструменталистов), так и исполнительских коллективов (оркестров, цыганских хоров, ансамблей балетных танцовщиков).
- ¹³ Жорж Н. Окки-Альби – капельмейстер румынского оркестра, композитор, автор пьес для фортепиано.

- ¹⁴ Пель-мель спектакль («пель-мель» означает «всякая всячина»), в дореволюционной концертной жизни – составное эстрадно-музыкальное мероприятие, организованное по типу сборного концерта с чертами концерта-монстра, в программу которого могли входить относительно законченные театральные постановки, например, отдельные акты оперетт.
- ¹⁵ См.: *Киесинская М.Ф.* Воспоминания. М.: АРТ, 1992. С. 129
- ¹⁶ Программка: РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1336, л. 1–4. В первом отделении концерта соло на балалайке исполнял Б.С. Трояновский. Второе отделение полностью было отдано великорусскому оркестру В.В. Андреева.
- ¹⁷ Концерт в пользу бедных детей // *Руль*, 1909, № 158, 16 февраля.
- ¹⁸ В балете Пуни «Конек-Горбунок» № 12 был составлен на музыку русских песен «Соловушка» и «По улице мостовой».
- ¹⁹ Привалов Николай Иванович – горный инженер, музыкант, этнограф. Участник великорусского оркестра В.В. Андреева в 1896–1913 гг. Руководитель собственного великорусского оркестра.
- ²⁰ См.: *Железнова А., Железнов В.* Песни уральских казаков. Записали Александра и Владимир Железновы. СПб.: [Б. и.], 1899. С. 115–116.
- ²¹ См.: *Акулович В.И.* Н.И. Привалов – создатель и руководитель любительских оркестров и ансамблей народных инструментов // <http://skomorokhi.narod.ru/art/art7.html> [Дата обращения: 11.04.2013]
- ²² М.М. Петипа исполняла «Полянку» в юбилейном концерте великорусского оркестра Н.И. Привалова 6 марта 1911 г. Рецензия: А.Е. Концерт Привалова [15-летний юбилей] // *Петербургский листок*, 1911, № 64, 7 марта.
- ²³ Анонсы: *Петербургская газета*, 1911, № 72, 15 марта; *Петербургский листок*, 1911, № 74, 17 марта. Рецензия: О.С. Концерт А.Д. Вяльцевой // *Петербургский листок*, 1911, № 83, 26 марта.
- ²⁴ Комедийный балет «Привал кавалерии» был создан в 1896 г. балетмейстером М.И. Петипа на музыку композитора И.И. Армсгеймера. Бесвязный сюжет с любовными элементами был лишь канвой для зрелищной танцевальной постановки.
- ²⁵ Имеется фотография 1889 г. из государственного архива Брянской области, на которой изображена Настя Вяльцева – статистка балетной труппы театра «Бергонье» И.Я. Сетова и А.Э. Блюменталь-Тамарина. См.: *Кизимова С.П.* Несравненная Анастасия Вяльцева // <http://www.booksite.ru/localtxt/vyal/tseva/1.htm#1>. [Дата обращения 13.05.2015].

- ²⁶ Бауров К.А. Цыганские хоры старого Петербурга. Очерк. СПб.: [Б. и.], 1991. С. 22.
- ²⁷ Сафошкин В.Д. Под чарующей лаской твоею: жизнеописание А. Вяльцевой. Песни. Романсы. М.: изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 195.
- ²⁸ Афиша вечера русских и цыганских песен и романсов 2 марта в Дворянском собрании // *Петербургский листок*, 1911, № 58, 1 марта. В концерте также участвовал великорусский оркестр В.В. Абазы, балалаечник-вундеркинд Ника Осипов, цыганская певица Н.В. Дулькевич, балетный дуэт М.М. Петипа и И.Ф. Кшесинский.
- ²⁹ О.С. Пасхальный концерт А.Д.Вяльцевой // *Петербургский листок*, 1911, № 87, 30 марта.
- ³⁰ Концерт А.Д. Вяльцевой // *Петербургский листок*, 1911, № 100, 14 апреля.
- ³¹ Анонс концерта 13 апреля: *Обозрение театров*, 1911, № 1357, 30 марта. В рецензии указывалось иное: «Боярская вечерница» представляла собой отрывок «из балета “Мимические сцены и танцы”», сочиненного И.Ф. Кшесинским. (Концерт А.Д. Вяльцевой // *Петербургский листок*, 1911, № 100, 14 апреля).
- ³² Предварительно сообщалось, что Б.С. Трояновский аранжировал музыку для балета и будет дирижировать постановкой. На деле и то, и другое выполнял участник его коллектива Н.М. Варфоломеев. (Концерт А.Д. Вяльцевой // *Петербургский листок*, 1911, № 100, 14 апреля; Плещеев А. [Юбилей И.Ф. Кшесинского] // *Новое время*, 1912, № 12893, 2 февраля).
- ³³ Б.С. Трояновский также участвовал в этом концерте как исполнитель на балалайке.
- ³⁴ Плещеев А. [Юбилей И.Ф. Кшесинского] // *Новое время*, 1912, № 12893, 2 февраля; Светлов В. Юбилейный спектакль И.Ф. Кшесинского // *Петербургская газета*, 1912, № 31, 1 февраля. *Бинокль*. В зрительном зале [об официальной части чествования И.Ф. Кшесинского] // Там же.

Елена Хайченко

Образ театра в литературе предвоенного десятилетия

1936–1937 гг. – время, когда тема театра и его публики становится одной из наиболее востребованных и в драматургии, и в большой литературе. В 1936 г. К. Манн издает свой роман «Мефистофель», в 1936–1937 гг. над «Театральным романом» работает М. Булгаков, в 1937 г. выходит в свет «Театр» С. Моэма.

Театральный роман XX в. существенно отличается от произведений предшествующих эпох. Героями его становятся уже не зрители, подобно Вильгельму Мейстеру («Театральное призвание Вильгельма Мейстера»), барону де Сагиньяку («Капитан Фракасс») или Николасу Никльби («Жизнь и приключения Николаса Никльби»), волею случая, ставшие актерами, а высокие профессионалы, как реально существовавшие, так и вымышленные автором. И, если тревожные приметы времени останутся за пределами «Театра» С. Моэма и «Театрального романа» М. Булгакова, исключая, конечно, самоубийство Максудова из последнего романа, столь симптоматичное для литературной среды России этих лет, то под пером К. Манна театральный роман впервые становится романом политическим.

История одной карьеры, как называет его автор, не просто разворачивается на фоне политической истории Германии рубежа 20–30-х гг., она становится лакмусовой бумажкой, проявляющей процесс деформации человеческой личности в условиях антигуманного режима. С традицией театрального романа автора связывает разве что эпиграф, взятый из «Вильгельма Мейстера» Гете: «Все слабости человека прощаю я актеру, и ни одной слабости актера не прощаю человеку». И дело здесь не только в том, что в центр повествования ставится актер, прототипом которого послужил знаменитый Густав Грюндгенс. Тема актерства как бесстыдного самолюбования, всепоглощающей жажды успеха, дешевого, хоть и не лишнего блеска комедиантства во имя выгоды становится главной темой антифашистского романа К. Манна.

«Когда он чувствовал себя частью публики – человеком среди многих, он испытывал робость, ему было не по себе, – напишет автор о своем герое, Хендрике Хефгине. – Уверенность возвращалась к нему, он чувствовал себя победителем, когда имел возможность отделиться от публики, вступить в полосу яркого света и сиять. По-настоящему безопасно он чувствовал себя лишь на возвышении, один на один с толпой, которая существовала лишь для того, чтобы преклоняться перед ним, восхищаться им, рукоплескать»¹. Даже двойное имя главного героя – Гейнц (данное при крещении и, по его мнению, вульгарное) и странное, не поддающееся объяснению, сценическое Хендрик (вместо Хенрик), – подчеркивает склонность его носителя не только к сценическим, но и к жизненным метаморфозам. Сторонник революционного рабочего театра в начале своего пути и директор государственных театров в условиях нацистского режима, ведущий актер «Третьего рейха»

Хендрик Хефген вынужден признать: «В жизни я неказист... Зато на сцене... На сцене я могу быть забавным». И действительно, увидев его в ярком луче света, товарищи по цеху соглашаются: «Комедиант. Ослепительный комедиант»².

Правда, театр в романе К. Манна – это не только сцена гамбургского или берлинского государственного театра, где играет Хефген. Перед нами сцена самой истории, на которой выступают все герои этого густонаселенного романа, и, прежде всего, те, кто вершит судьбы прочих, и по поводу кого главный герой, попав в зону их величественной тени, опрометчиво заметит: «Не так уж страшны». Все они, будь то премьер-министр (Геринг) или министр пропаганды (Геббельс), не против поиграть по сценарию ими же написанному. Театральность становится одной из форм репрезентации нового режима. «У него была склонность к романтическому. Поэтому он любил театр, похотливо принюхивался к закулисной атмосфере и с удовольствием сидел в бархатной ложе, выставляясь напоказ публике, прежде чем увидеть что-нибудь приятное на сцене»³, – напишет автор о премьер-министре, покровителе Хефгена.

Сцена, в которой Хендрик Хефген в костюме и гриме Мефистофеля посещает ложу премьер-министра, описана как захватывающее представление: «Все в партере распахнули рты и глаза. Все буквально глотали жесты троих там, в ложе, как некий невиданный спектакль, как волшебную пантомиму под названием “Артист обольщает власть”... Сцена, которая была представлена в ложе премьер-министра, была куда увлекательнее “Фауста”»⁴.

История одной, в равной мере стремительной и губительной карьеры, должна подвести нас, читателей, к мысли о том, что, «когда играешь, надо учитывать возможность проигрыша», ведь покровители Хефгена из романа К. Манна так похожи на Горных великанов из пьесы Луиджи Пиранделло, всегда готовых растерзать художника, искусство которого не отвечает их запросам.

В середине 30-х гг. тема театра как модели современной ситуации в Европе заинтересует сразу двух великих драматургов. В «Горных великанах» Л. Пиранделло и в «Публике» Ф. Гарсия Лорки речь идет о людях театра и о тех, кому служит их искусство. Обе пьесы остались незаконченными: их оборвала смерть авторов. Да и сама история была в тот момент на переломе.

Действие «Горных великанов» Пиранделло разворачивается высоко в горах, где вдали от людей стоит вилла проклятых или неудач-

ников. Хозяин виллы – поэт Котроне отделился от людей, осознав, что искусство им не нужно. Окружив себя такими же, как он, чудаками-неудачниками, он творит искусство «для себя». Всякого, кто приближается к вилле, ее обитатели отпугивают, наряжаясь привидениями, пуская фейерверки, имитируя разряды молний.

Но прибывающих на виллу актеров это не пугает, а скорее даже радует: ведь они привыкли жить в иллюзорном мире, полном спецэффектов. История этой бродячей труппы такова. Когда-то в премьершу, графиню Ильзе, оставившую театр после замужества, влюбился Поэт. Он написал для нее «Легенду об обмененном сыне». Так как любовь его была отвергнута, а искусство – не признано, Поэт покончил с собой. Потрясенная этой смертью Ильзе решает, что ее долг состоит в том, чтобы вернуться в театр и принести людям последнее творение Поэта. Но публика не принимает ее простого и сурового искусства. «Никто не хотел слушать. Свистели так, что дрожали стены», – говорят об этой публике актеры. Поездка в горы – последняя попытка этой труппы достучаться до людей.

Глава «прóклятых» неудачников Котроне предостерегает Ильзе, утверждая, что времена великого театра остались позади: ведь и в их деревне здание театра хотят снести и на его месте, потакая желанию публики, построить стадион или кинотеатр. Он уверен, что опасно покидать пределы чистой фантазии, и заманивает Ильзе в свой театр, творимый из грез и сновидений. Но ее влечет мир обычных человеческих чувств, она уверена, что ее сказка должна жить среди людей, ведь нужна толпа, чтобы воссоздать на сцене подлинное чудо – воображение художника.

Переночевав на вилле Котроне, актеры едут в близлежащую деревню, чтобы сыграть там «Легенду об обмененном сыне». В деревне в это время происходит праздник в честь бракосочетания правителей здешних мест – Великанов. Обитатели горных вершин у Пиранделло – это класс правителей, построивших свою власть на культе силы и присвоении вещественных ценностей. Жители деревни, они же слуги Великанов, – оболваненный народ, который жаждет дешевых развлечений. Трагический монолог матери, потерявшей своего сына, в исполнении Ильзе их не трогает. Звучат грубые шутки, хохот, от нее требуют, чтобы она спела красивую песенку. Озверевшая толпа невежд бросается на сцену и разрывает актрису на куски. Погрузив тело Ильзе на телегу, бродячие комедианты возвращаются в долину.

Пиранделло успел завершить работу лишь над двумя актами пьесы, содержание последнего, где разыгрывается спектакль, оканчивающийся смертью героини, известно в изложении сына драматурга, Стефано Ланди. Дж. Стрелер в постановке 1966 г. воплотил этот финал на сцене, главным образом, пантомимическими средствами. «Темнеющие фигуры актеров на мгновения застывают в различных позах немого отчаяния, затем поднимают тело Ильзе и выносят его на авансцену, – пишет М.Г. Скорнякова. – Они несут ее вперед головой с широко раскрытыми руками – так, как если бы ее только что сняли с креста... Мысль о цене искусства, которая еще не вполне ясна была вначале, теперь звучит ясно и определенно. Каждый акт творца, каждый выход актера к зрителям – это священнодействие, жертвоприношение. И это всегда путь на Голгофу»⁵.

Конфронтация театра по отношению к зрительному залу лежит и в основе драматургического замысла последней и самой загадочной пьесы Федерико Гарсия Лорки «Публика». Написанная в 1931 г. «Публика» дорабатывалась драматургом вплоть до дня его кончины, но так и осталась недописанной. Может быть потому, что диалог поэта с его публикой оборвать могла только преждевременная смерть. Главным героем пьесы Лорки становится не поэт и не драматург, а режиссер – театральный строитель XX столетия. Причудливый калейдоскоп развернутых в пьесе сюрреалистических картин, на первый взгляд абсолютно не связанных друг с другом, при всей их многозначности призван прояснить главное – взаимоотношения режиссера с его публикой.

Первая картина разворачивается в кабинете Режиссера, где на окнах вместо стекол – рентгеновские снимки:

«Слуга. *Сеньор!*
Режиссер. *Что?*
Слуга. *К вам публика.*
Режиссер. *Проси*»⁶.

Пришедшая к Режиссеру публика – это трое бородатых во фраках, отличить их друг от друга практически невозможно. И только зайдя за ширму – традиционный атрибут театральных представлений – каждый из них обретет свое лицо, став Энрике, Гонсало, Женщиной в венке из маков, и сыграет в спектакле предназначенную ему роль. Следуя велению публики, Режиссер «театра на свежем воздухе», как он сам назовет себя в начале действия, на глазах у нас погрузится в «театр,

погребенный песком». Орфей спускается в Ад, чтобы вывести оттуда дорогие каждому из нас тени. «А как быть с публикой? – восклицает Режиссер. – Что если, сокрушив перила, я не справлюсь с публикой? И личина сожрет меня. Я видел однажды, как маска жрала человека...»⁷

По мере движения от картины к картине каждый из героев пьесы переживет не одну театральную трансформацию, примерит на себя множество причудливых личин, как традиционных – Фигура, увитая виноградными лозами (Дионис), Фигура, увешенная бубенцами, (Карнавальный шут), Арлекин, так и созданных причудливой фантазией драматурга – балерина Гиллермина и другие. Среди действующих лиц драмы есть Елена и Джульетта, и даже сам Иисус Христос. Правда, в пьесе он фигурирует как персонаж по имени Гольый – красного цвета, в венке из синих терний и готовится к хирургической операции под названием «распятие».

Человек из публики в пьесе Лорки становится театральным персонажем, персонаж теряет свой костюм – знак выбранной им роли (по ремарке автора тот буквально соскальзывает с героя и прячется за ширму), маски надеваются и снимаются одна за другой, но за снятой маской обнаруживается белое лицо, похожее на страусовое яйцо. Пробиваясь к правде, скрытой в песках, герои Лорки должны отказаться от всякого лукавства и всякого лицемерия. Театральное платье сдирается прямо с кожей, снятая маска обнажает живую пульсацию вен. Герои на сцене страдают и умирают. Они становятся жертвами анархии и жестокости, подобно маленькой Джульетте, прячущейся в своем склепе от разнuzданных парней, которые хотят пририсовать ей чернильные усы. Спаситель, он же Гольый, одиноко умрет, пригвожденный к обычной больничной кровати. Ромео и Джульетту вновь убьет распоясавшаяся толпа. Лишь бы открылся «театр, скрытый в песках», столь отличный от уже существующего, – «афиши на могилах, газовые рожки и длинные ряды кресел».

В пятой картине на сцене появляются арки и лестницы, ведущие на ярусы театра. Там заканчивается спектакль, и зрители готовятся казнить Режиссера. Ведь Ромео оказался тридцатилетним мужчиной, а Джульетта – парнишкой пятнадцати лет! «Публика не должна соваться за шелковый занавес и любопытствовать, что скрывает картонная стенка, выстроенная поэтом. Ромео может быть птицей, а Джульетта камнем. Ромео может быть крупинкой соли, а Джульетта – географической картой. И публике нет до этого дела!»⁸ – произносит по воле

Лорки персонаж по имени Первый студент. Но публика громит театр, расправляется с неугодными исполнителями, а заодно добывает и подлинную Джульетту, которую находят за креслами со связанными руками и кляпом во рту.

«Четвертый студент. Их казнили, и это совершенно недопустимо.

Первый студент. А заодно убили и настоящую Джульетту... Выволокли из-под кресел и убили.

Четвертый студент. Из чистого любопытства – чтоб узнать, что там у них внутри»⁹.

Взаимоотношения Режиссера и его Публики – это драка до боли, противостояние, из которого есть только один выход. «Если я потрясен и тем счастлив, какое мне дело, кто они такие», – говорит по окончании спектакля Первый студент.

В последней шестой картине пьесы Режиссер вступает в диалог с Фокусником, скептиком, убежденным в бесплодности его творческих усилий. «Но ведь это ложь. Театр! – восклицает Режиссер. – И чтоб сокрушить эту ложь, три дня и три ночи я боролся с корнями и волнами... И если в театре Ромео и Джульетта умирают только затем, чтоб вскочить, едва опустится занавес, и побежать кланяться, у меня они жгут занавес и действительно умирают на глазах у публики. Но все рухнуло, потому что вмешались море, кони и полчища трав. И все же, когда сожгут последний театр, где-нибудь за креслами, за грудой золотых чаш из папье-маше отыщут всех наших мертвых – всех, казненных публикой. Надо сокрушить театр или жить в театре! А не свистать из зала»¹⁰.

Известный российский испанист и переводчик пьесы Н. Малиновская, исходя из масштабности драматургического замысла Лорки, называет «Публику» мистерией. Правда, у этой мистерии нет четко разграниченного Ада, Чистилища и Рая. Они – в пространстве одной сцены. Ведь герои Лорки – люди XX в., живущие в мире привычных апокалиптических катастроф. «Только вышибив двери, можно вернуть драме смысл», – уверяет Режиссер, этот Треплев середины XX столетия.

Драматург назвал «Публику» «поэмой, которую освищут». «Когда доктрина срывается с цепи, она сметает с лица земли даже самые безобидные истины», – писал он в своей пьесе. 19 августа 1936 г., через месяц после того, как в последний раз прочел друзьям свою «Публику», Федерико Гарсия Лорка был расстрелян франкистскими войсками.

10 декабря того же года ушел из жизни и Луиджи Пиранделло. В ночь перед смертью, по свидетельству биографов, он обдумывал третий акт своих «Горных великанов», тот самый, в котором озверевшая толпа расправляется с Поэзией.

«Думаю, что не найдется ни трупы, которая захочет ее поставить, ни публики, которая, не возмущившись до глубины души, вытерпит представление», – напишет о своей «Публике» великий испанский поэт и драматург¹¹. А между тем, причудливый, полыхающий экзотическими красками, перенасыщенный философской символикой и зашифрованной образностью мир «Публики» как нельзя более точно отражает одну из самых простых театральных аксиом, сформулированных гуру режиссуры Ежи Гротовским: «...Театр способен существовать без грима и костюма, без традиционной сцены, без игры света, без музыкального фона и т.п. Он не может существовать, если нет связи “актер-зритель”, без их осмысленного, непосредственного, живого общения»¹².

¹ Манн К. Мефистофель. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 107.

² Там же. С. 147.

³ Там же. С. 204.

⁴ Там же. С. 201–202.

⁵ Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С. 113.

⁶ Лорка Ф.Г. Поэзия. Проза. Театр. М.: ДИ-ДИК, АСТ, 2000. С. 565.

⁷ Там же. С. 568.

⁸ Там же. С. 596.

⁹ Там же. С. 600.

¹⁰ Там же. С. 605.

¹¹ Малиновская Н. Джульетта и духи // Суфлер, 1995, № 2. С. 125.

¹² Гротовский Е. К Бедному театру. М.: АРТ, 2009. С. 13.

Виталий Дмитриевский

Некоторые факты из истории детского театра в Советской России

С конца 1920-х гг. в идеологической пропаганде тезис неминуемого грядущего процветания нового социалистического государства и социального и нравственного благополучия общества стал уже программным.

В этом пространстве государственная социальная политика детства рассматривалась как система принципов, оценок, конкретных мер организационного, экономического, правового, информационного и кадрового характера, нацеленная на всестороннее улучшение условий, материального уровня и духовного качества жизни детей. Существенная особенность нового этапа развития страны была обусловлена тем, что в 1930-е гг. в жизнь входило поколение людей, родившихся уже после Октябрьского переворота, выраставших в условиях новой среды коллективного и индивидуального общения, нового политического, социального, экономического, коммунального быта. В стремительно меняющейся идеологической атмосфере формировались новая иерархия ценностных ориентиров, механизмы массовой психологии, новые представления об образе жизни, межличностных отношениях и проч. Поэтому образование и воспитание нового поколения строилось в соответствии с задачами реального идеологического и познавательного процесса. Отсюда столь пристальное внимание новой власти к искусству, к школе и, в частности, к детской литературе, кинематографу и театру для детей.

Как известно, специфика искусства как одной из форм отражения действительности – природы и общества – во многом определяется тем, что оно воплощает. То есть каков предмет искусства и как, в какой форме действительность выражена в художественном произведении. Это обстоятельство чрезвычайно важно для понимания места и значения театра для детей в эти годы.

Понять, чем заполнялось духовное и «житейское» пространство ребенка, подростка и как реальная жизнь присутствовала и функционировала в общественном сознании – важная исследовательская задача.

С конца 1920-х гг. в идеологической пропаганде тезис неминуемого грядущего процветания нового социалистического государства и социального и нравственного благополучия общества стал уже программным. В этом пространстве государственная социальная политика детства рассматривалась как система принципов, оценок, конкретных мер организационного, экономического, правового, информационного и кадрового характера, нацеленная на всестороннее улучшение условий, материального уровня и духовного качества жизни детей. Существенная особенность нового этапа развития страны была обусловлена тем, что в 1930-е годы в жизнь входило поколение людей, родившихся уже после Октябрьского переворота, выраставших в условиях новой среды

коллективного и индивидуального общения, нового политического, социального, экономического, коммунального быта.

Зависимость «правды искусства» от «правды жизни» со всей очевидностью присутствовала в советской художественной культуре в целом, но, может быть, особенно отчетливо она проявлялась, «резонировала» в искусстве для детей, в детской литературе, кинематографе и театре, наконец, в системе образования; в этих сферах идеологический контроль был особенно жесток, он демагогически оправдывался высокими идейно-воспитательными целями нравственного становления будущего поколения «строителей коммунизма», и потому разрыв в оценке социальной реальности и ее художественного отображения на книжных страницах, на экране, на сцене нередко был огромен.

Для формирования и воспитания подрастающего поколения серьезные последствия имела весьма противоречивая и размытая государственная политика, регулирующая положение детей в новой советской семье. В соответствии с задачами высвобождения трудящейся женщины от обременительных семейных обязательств внедрялась трехступенчатая система социального воспитания. Во-первых, так называемые «детские площадки» (в 1927–1928 гг. в РСФСР их насчитывалось около 4000), где находились дети, начиная чуть ли не с младенческого возраста и до 3-х лет. Во-вторых, «детские сады», которые объявлялись учреждениями, способствующими раскрепощению рабочих и крестьянок от бытового гнета. Наконец, третья ступень – «детские дома» – учреждения социального воспитания для детей и подростков до 17 лет. Уже в 1921–1922 гг. их насчитывалось в стране 540 тысяч¹.

Культура детства и отрочества уже с ранних этапов своего становления прививала навыки принимать разные социальные образы-маски, позволяющие сохранить приватность своего духовного мира, личностные пристрастия в условиях жесткой реальности, противопоставить себя суровой действительности. Вростание ребенка в жизнь взрослых через институты социализации – ясли, детские сады, школу, пионерскую организацию – насыщено серьезными житейскими драматическими коллизиями, необходимостью научиться существовать в условиях «двойных стандартов», что в определенной степени отразили литература, театр, кинематограф.

«Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» – этот лозунг в 1930–1950-х гг. широко тиражировался и украшал едва ли не все школы, пионерские лагеря, детские дома и дома пионеров, санатории,

больницы, стадионы, дворовые площадки, клубы, детские театры, библиотеки и т.д. Он непременно звучал на разного рода празднествах, скандировался во время массовых представлений, на концертах, торжественных собраниях, демонстрациях...

В контексте этих обстоятельств проблематика искусства и театра 1930-х гг. также претерпевала существенные изменения. Театр для детей должен был плотно вписаться в сложившийся идеологический режим. Со всей очевидностью это проявилось в репертуарной политике, в соответствии с которой со сцены исчезла опозитизированная романтика свободного лихого беспризорничества. Программными персонажами тюзовской сцены утвердились образцово-показательный «эталонный» школьник, пионер, комсомолец и активный помощник революционеров-большевиков, если речь шла об исторической пьесе. Как и в советском искусстве в целом, наметилась жесткая изоляция театра от сложной противоречивой реальности, при этом декларировалась картина всеобщего социального благополучия.

В середине 1930-х гг. было широковещательно объявлено о завершенной ликвидации детской беспризорности. Отмечалась возросшая общественная роль в воспитании детей, разрабатывалась система мероприятий по предупреждению безнадзорности и беспризорности, новые меры борьбы с нарушениями прав несовершеннолетних, повышалась ответственность родителей за воспитание детей. Однако 31 мая 1935 г. было принято новое Постановление ЦК ВКП(б) и Совнаркома «О ликвидации детской беспризорности и безнадзорности». Пункт пятый Постановления озаглавлен «О детской литературе и кинофильмах». Отделам культпросветработы, печати и издательств ЦК ВКП(б) и соответствующих подразделений в союзных республиках предписывалось «усилить наблюдение за детской литературой и кинофильмами, не допуская произведений, могущих иметь вредное влияние на детей (приключения уголовных преступников и т.д.)». Надо полагать, что деятельность театров для детей также подвергалась жесткому цензурному контролю.

21 февраля 1935 г. Совет Народных Комиссаров СССР принимает Постановление «О театрах юного зрителя»². В нем особо отмечается художественная ценность Ленинградского ТЮЗа, Центрального ТЮЗа в Москве, Московского театра для детей, Московского ТЮЗа, а также Архангельского, Ростовского, Орехово-Зуевского ТЮЗов. Считая основными задачами ТЮЗов оказание помощи школе в деле коммунистического воспитания подрастающего поколения, расширение кругозора



Центральный детский театр в день своего открытия

школьников путем их ознакомления с лучшими образцами искусства, организацию культурного досуга детей, Совнарком обязал Наркомпрос содействовать повышению идеологического качества репертуара, обеспечить театры кадрами, расширить пространство гастролей, шире практиковать выездные выступления в школах, клубах, колхозах. На эту работу выделялись дополнительные средства. Пункт 3 Постановления признавал необходимым открыть ТЮЗы в Хабаровске, Челябинске, Грозном, Прокопьевске, в Башкирской и Крымской автономных республиках и довести в 1935 г. сеть профессиональных кукольных театров до шестидесяти. Также предлагалось восстановить деятельность Казанского ТЮЗа и усилить подготовку творческих кадров в специальных техникумах на базе лучших театров юного зрителя.

Социалистический реализм предполагал неперемный показ социальных достижений в узнаваемых житейских формах, в праздничных, ликующе-победных интонациях «мажора» – по выражению А. Макаренко. Жизнелюбие подкреплялось возбужденной уверенностью в грядущем успехе, неудержимым коллективным восторгом единства и сплоченности. «Правда жизни», «правда социализма» должна была быть утверждающей, бодрой, общепонятной, всеохватной, общедоступной.

Культ всеобщей радости предполагал создание «оптимистическо-го» искусства для масс: «Победивший класс хочет смеяться радостно. Это его право, и этот радостный смех советская кинематография должна

дать зрителю», – утверждал энергичный руководитель кинематографа Б. Шумяцкий, награжденный за безусловные заслуги Орденом Ленина, но в 1938 г. расстрелянный как «враг народа»³. Установка на развлечение в кинематографе, как и в других сферах искусства, реализовывалась весьма успешно. «Веселые ребята», «Светлый путь», «Цирк», «Волга-Волга», «Подкидыш», «Трактористы» и множество других комедийных фильмов заполнили экраны, увлекательные комедийные сюжеты определили и содержание фильмов для детей, которые составляли немалую часть – около трети общего объема планируемой кинопродукции в 1930-е гг.

Однако важнейшим направлением культурной политики остается милитаризация в воспитании детей. Она пронизывает все стадии и звенья художественно-педагогической практики 1930-х гг. Публичный казарменный быт, в котором человек не может заслонить свою частную жизнь от назойливых глаз окружающих, романтизируется в спектаклях, фильмах. Красный командир, моряк, пограничник, летчик, чекист – герой времени, верный друг и старший наставник, главная ключевая фигура жизни.

Краснозвездная военная символика украшает школьные тетради, блокноты, наглядные пособия, игрушки, конфеты и проч. «Возьмем винтовки новые, на штык флажки! И с песнею веселою пойдем в кружки». «Климу Ворошилову письмо я написал: “Товарищ Ворошилов, народный комиссар...”», «И в наши дни, и в старину – сто лет тому назад – всегда была игра в войну любимой у ребят», – заклинал С. Михалков.

Страна жила в преддверии войны, и милитаризованная воспитательно-идеологическая концепция Макаренко-Вишневского-Гайдара-Михалкова-Симонова отвечала установкам режима и поддерживалась Горьким.

Режим спешил, методы и детали управления и манипулирования социальным сознанием отработывались «в процессе», по ходу дела. Тотальная театрализация, декорирование городского пространства знаменами, броскими плакатами «Окон РОСТА», агитпоездами, агитбаржами, агиттрамваями, агитгрузовиками и т.п. стремительно преобразовывали среду публичного обитания, лица городов, улиц, площадей.

В 1920-х гг. у ТЮЗов появились конкуренты – пролеткультовские театры рабочей молодежи. Создание так называемого «Пионерского ТРАМа» должно было приблизить театр к пролетарской массе. Если учесть, что в эти годы «левый театральный фронт» яростно выступал

против «психологического», реалистического театра, рапповская критика отвергала сказку, классику, а Пролеткульт требовал объединения детских театров с культурно-просветительскими организациями, то нетрудно представить, сколь сильно лихорадило театры для детей.

Роспуск РАПП и Пролеткульта ослабил давление на ТЮЗы, на какое-то время отпали упреки в недостаточной пропаганде «революционно-пролетарских идеалов», в «отсталой академичности», в афишу вернулись классика и сказка.

Еще в первую годовщину петроградского ТЮЗа журнал «Жизнь искусства» приветствовал труппу напутствием режиссера С.Э. Радлова: «Хотелось бы, чтобы искусство в сожительстве с педагогикой не оказалось под башмаком этой немного педантичной дамы»⁴. Впоследствии театру не раз приходилось вступаться за подлинное искусство и сдерживать натиск тех, кто пытался ограничить функции ТЮЗа примитивными мнимо-педагогическими и пропагандистскими назиданиями.

На рубеже 1920–1930-х гг. приемы затейнических игро-спектаклей и агитмассовых представлений приелись, обнаружив свою упрощенную схематичность, несостоятельность; возникла насущная потребность в полноценной драматургии. Однако предпринятый в эти годы разгром педологии был воспринят некоторыми деятелями ТЮЗов как сигнал к полному отказу от какой-либо воспитательной специфики детского театра вообще. В известной мере этому способствовала крылатая фраза К.С. Станиславского, сказанная при встрече с Б.В. Зонем: «Для детей нужно играть как для взрослых, только еще лучше! Еще правдивей и чище»⁵. Высказывание мэтра, часто толкуемое весьма произвольно, способствовало размыванию четких представлений о художественно-воспитательных задачах ТЮЗа, безграничному расширению тюзовской аудитории, ее возрастного диапазона. Складывалось мнение, что в театрах для детей может работать режиссер любой художественной направленности, сценической школы, а расширение в 1930-е гг. сети детских театров содействовало приходу в труппы и в их руководство случайных людей, далеких от понимания специфических тюзовских задач.

Серьезное воздействие на создание современного характера подрастающего поколения на тюзовской сцене оказывали «взрослые» театры, где концепция детства часто трактовалась в вульгарно-упрощенных понятиях, заданных еще в 1920-е гг. «В государстве, последовательно отрицающем любую частную собственность, – пишет В. Гудкова, – становится неважным, чей ребенок, кто его воспитывает: с момента рождения

он принадлежит “обществу” в целом. Родственные связи рвутся, частные чувства вытеснены из свода правил нового государства. Партия призвана заменить отца и мать всем детям, с младенчества до комсомольского возраста. На смену детям, для которых родители воплощали идеал Человека, приходит ребенок, родителей ниспровергающий... Пропагандируется и распространяется идея М. Горького: ребенок не опирается на опыт прошлых поколений, а, отринув его, ищет выход в светлую жизнь»⁶.

Уже в первые годы существования театра для детей воссоздание жизни юных современников на сцене в большей или меньшей мере опиралось на реалии конкретного быта, даже если тема решалась в жанре приключенческого детектива или фантастического обозрения. Экзотическое путешествие отважного мальчишки-папиросника в Америку, «перековка» беспризорников в условиях воинской части, столкновения характеров в школьном коллективе. Позднее, в 1930-е гг. жизненно достоверные коллизии все чаще отодвигаются в театре условно-назидательными, образцово-показательными и умозрительно сконструированными «примерами для подражания». В меньшей степени такая упрощенная «стерилизация» репертуара коснулась историко-фольклорной тематики.

От деятелей искусства для детей все настоятельней стали требовать оправдания пропагандистски приукрашенных сюжетов, демонстрирующих социальную и моральную перспективность развития избранного советским обществом исторического пути и неизбежность наступления лучезарного будущего. В предложенной модели социалистического развития отчетливо выявилась рассогласованность пропагандистской политики и реальной социальной практики. В этих условиях не только ребенку, но и взрослому человеку важно было обрести гармонию поведения, поступков, оценку реальных событий, согласованную с мотивациями окружающих, их ценностными ориентациями и установками, утвердиться в стереотипах повседневного поведения близкого окружения и социальной среды.

Тем временем государственная культурная политика продолжала укрепляться. Вслед за первыми театрами, открывшимися в Петрограде, Саратове, Москве, Екатеринодаре, Харькове, театры для детей стали учреждаться по всей стране. В республиках и округах обычно формировались две труппы или даже два театра, работающие на русском и национальном языках. Театры много ездили на местные и

всесоюзные гастроли, их спектакли украшали парадную витрину достижений социалистического общества, и главным ее показательным экспонатом стал Центральный детский театр, открывшийся в Москве в 1936 г.

Этому событию предшествовал ряд серьезных творческих и организационных мероприятий. В 1928 г. торжественно отмечалось десятилетие Московского театра для детей, в 1933 г. – его пятнадцатилетие. Исключительную культурную значимость события отмечала газета «Известия» 18 марта 1933 г.: «Это факт огромной и радостной значимости для всех, кто любит наших ребят. Но такой юбилей, как у 29-летней Наталии Сац, может быть только у нас, в СССР, потому что “тетя Наташа” воспитана революцией, потому что только пролетарская революция открыла занавес первого в мире театра для детей»⁷.

До определенной поры театры для детей находились на периферии внимания Агитпропа, отдавшего их на откуп Наркомпросу, и потому их концепции, искания, эксперименты формировались и осмыслялись, прежде всего, педагогами, психологами и критиками. Ситуация изменилась в конце 1920-х гг., когда началась масштабная коллективизация сельского хозяйства, индустриализация страны, а также реформа образования на всех уровнях. С ужесточением политического и идеологического режима, с разгромом относительно независимых объединений ученых и художников началась и жесткая организационно-управленческая реформа научной и творческой деятельности.

В ходе борьбы за идеологическую чистоту советского искусства реорганизованы или закрыты несколько театров, в том числе и МХАТ Второй. Его труппа распределена по другим московским театрам, а вместительное многоярусное здание на площади Свердлова передано новому театру – Центральному детскому.

5 марта 1936 г. на торжественном собрании общественности театр объявили открытым. «Сегодня впервые поднимается занавес Центрального детского театра, созданного по решению Совнаркома Союза ССР и ЦК ВКП(б), – писала газета “Известия”. – Партия и Правительство предоставили Центральному Детскому театру одно из лучших театральных зданий столицы... За годы революции, кроме первого созданного пионером и инициатором большого дела Наталией Сац театра для детей, организовано около 60 детских театров. Прошлогодняя поездка Наталии Сац за границу сопровождалась полными изумления и восхищения статьями о детском театре в СССР»⁸.



Исполнитель роли Сережи Стрельцова
М.М. Ещенко возле афиши спектакля

Фасад и интерьеры театра украшены лозунгами: «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!», «Привет Никите Сергеевичу Хрущеву от детей Москвы!» «А вот и он сам – главный руководитель московских большевиков, лично позаботившийся обо всех мелочах в этом театре для ребят столицы!» – ликующе сообщает в своем репортаже «Наша газета» от 5 марта 1936 г.⁹

После торжественных приветствий публике показали спектакль «Сережа Стрельцов», критика с удовлетворением оценила обращение театра к проблеме социальной адаптации детей в современной действительности и ее умелое решение.

Таким образом, театр для детей благодаря столь помпезному открытию Центрального детского театра был возведен в ранг важнейшего художественно-воспитательного института нового советского общества, и в этих условиях перед ним открылись исключительные возможности привлечения к творческой деятельности ведущих мастеров искусства. Для ЦДТ начинают работать талантливые деятели искусства – литераторы Е. Шварц, А. Барто, М. Даниэль, В. Катаев, А. Толстой, композиторы Д. Кабалевский, С. Прокофьев. В концертных программах ЦДТ выступают «звезды» Большого театра – солисты оперы В. Барсова, И. Козловский, многие другие знаменитости...

Как уже говорилось, театр открылся спектаклем о современной школе «Сережа Стрельцов» по пьесе В. Любимовой. В репертуаре

остались «Негритенок и обезьяна», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане». Покинув маленький зал кинотеатра «Арс», обновленная группа осваивала новую большую сцену.

Централизация театральной системы распространялась теперь и на другие детские театры. Сообщение об открытии ЦДТ газета «Правда» сопровождала публикацией специального Постановления Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б), в нем особо отмечалось «первостепенное культурное значение Центрального детского театра. Простота, ясность и правдивость – необходимое условие для правильного роста искусства для детей»¹⁰. В «Комсомольской правде» подчеркивалось: «Создаваемый Центральный детский театр должен стать крупнейшей организацией, творческим центром и образцом высокой культуры для всех детских театров Союза. Решение партии и правительства ясно и недвусмысленно говорит об **организации** Центрального детского театра, а не о переезде уже существующего театра в новое помещение. Создание Центрального детского театра должно явиться в полном смысле слова первостепенным культурным событием в стране, делом всей советской культуры. <...> Центральный детский театр должен отвечать самым высоким требованиям советской культуры»¹¹. Газета «Правда» 28 февраля публикует развернутую программную статью Н. Сац «Центральный детский театр»¹².

В своей книге «Дети приходят в театр», вышедшей в 1961 г., Н.И. Сац рассказывала о новых формах массовой работы со зрителями, в которую с энтузиазмом включился театр по инициативе видного партийного деятеля, тогдашнего наркома пищевой промышленности А.И. Микояна. «Анастас Иванович внес интереснейшее предложение: превратить всю так называемую кондитерскую тару из безликой или аляповатой в художественно осмысленную, превратить конфетные коробки, которые мы дарим детям, в игрушки. Художественному воспитанию детей должен способствовать весь окружающий их быт, а у Пищепрома огромные возможности»¹³.

Идея была успешно реализована художниками театра В.Ф. Рындиным, Е. Мадленбергом, В. и З. Брумбергами, Г. Гольцем, сотрудничеством Кукрыниксов. Кондитерские наборы были оперативно оформлены броской упаковкой: яркими коробками и обертками. Их высоко оценили собравшиеся на открытии театра высокие гости – партийные руководители Н.С. Хрущев, А.И. Микоян, секретарь ЦК ВЛКСМ А.И. Косарев и другие «высокоавторитетные товарищи», как пишет Н.И. Сац.

Но главной заботой театра, естественно, оставался репертуар, он обогатился яркими и очень разными по тематике и по жанрам творческими удачами – революционным спектаклем «Белеет парус одинокий» по произведению В. Катаева, оперой «Петя и Волк» С. Прокофьева, концертными программами с участием выдающихся мастеров театра. Триумфальным стал спектакль «Золотой ключик» по пьесе А. Толстого, над которым театр работал в тесном сотрудничестве с автором. Особенно впечатляла детскую и взрослую публику финальная символическая кульминация представления – волшебным ключиком дети открывали заветную дверь в реальное светлое будущее:

*Далёко, далёко за морем
Стоит золотая стена.
В стене той – заветная дверца,
За дверцей большая страна.
Ключом золотым открывают
Заветную дверцу в стене,
Но где отыскать этот ключик
Никто не рассказывал мне...*

Но – мечта свершилась! – Советская страна гостеприимно приняла в свои объятия кукольных борцов за свободу.

Пресса пестрела восторженными заголовками. «Успех “Золотого ключика” – это успех не только драматурга Алексея Толстого, постановщиков Сац и Королева, актрисы Кореневой. Это успех превосходного жанра театральной сказки, по непонятным причинам находившегося много лет в загоне», – констатировала газета «Советское искусство»¹⁴.

Сам А.Н. Толстой программно оценивал выход новых героев на сцену театра для детей: «Ребенок хочет затащить в свой детский мир нового человека – героя, строителя нашей жизни. Не нужно думать, что герой детской повести должен непременно совершать двенадцать подвигов Геркулеса. Важно его поведение – факты могут быть самыми повседневными, но поведение героя повести такое, что оно должно возбуждать одобрение, восхищение, подражание. Поведение героя должно быть по плечу нашему времени. Пусть это будет рассказ про мышей – все равно – мышенок должен поступать как советский мышенок – этого требует маленький читатель»¹⁵.

Новый герой – образцово-показательный школьник в окружающем его здоровом коллективе. В «Серее Стрельцове» беспризорики нет,



«Сергея Стрельцов». Сцена из спектакля

покладистые одноклассники окружают заботой и требовательным вниманием ошибающегося индивидуалиста и способствуют его нравственному совершенствованию.

Н.И. Сац, собравшая в театре зрительскую конференцию, так резюмирует ее итоги: «Они (школьники) хотели бы видеть на сцене своего театра пьесы о многообразной, интересной и увлекательной жизни советской школы, завоеваниях стратосферы, пьесы на исторические сюжеты, из жизни цирковых артистов и акробатов, пьесы на темы об изобретательстве, пьесы о превращении детского социально опасного элемента в полезных граждан советской страны»¹⁶.

Репертуарные планы грандиозны. В.П. Катаев согласен инсценировать свою повесть об участии детей в революции – «Белеет парус одинокий». В ближайшей перспективе – пьеса о Христофоре Колумбе Н.Н. Шаповаленко, об изобретателе книгопечатания Иоганне Гутенберге М.Н. Даниэля, о советских пограничниках С.Г. Розанова, сказка «Красная Шапочка» Е.Л. Шварца. Расширяется жанровая палитра театральных представлений – ставятся симфоническая сказка С.С. Прокофьева «Петя и Волк», опера Л.А. Полонкиной «Богатырь Ванюша» на либретто Н.Я. Шестакова, устраиваются музыкальные вечера и концерты.

Грядущий 1937 г. предвещал новые творческие открытия и свершения...

Однако события развивались иначе. В августе 1937 г. Наталия Ильинична Сац была арестована как жена «врага народа» и изменника Родины народного комиссара торговли И.Я. Вейцера, вскоре расстрелянного. Местом ссылки Н.И. Сац определили лагерь А.Л.Ж.И.Р в Казахстане.

А тем временем в 1940 г. в Москве пышно проводится Смотр детских театров. Тюзовские труппы демонстрируют свои достижения, многие деятели театров для детей удостаиваются высоких наград...

- ¹ Малая Советская энциклопедия. М.: ОГИЗ, 1930. Т. 2. С. 833.
- ² Постановление Совнаркома СССР от 21 февраля 1935 года «О Театрах юных зрителей» // Культура в нормативных актах Советской власти. 1930–1937. М.: Юстицинформ, 2011. С. 351.
- ³ Цит. по: *Шумяцкий Б.З.* Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 249.
- ⁴ *Радлов С.* К пятилетию государственных театров в Петрограде // *Жизнь искусства*. 1923. № 8. С. 9.
- ⁵ *Зон Б.В.* Режиссер и зритель // *Театр*. 1939. № 6. С. 15–16.
- ⁶ *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов. М.: НЛЮ, 2008. С. 144–145.
- ⁷ Юбилей Московского театра для детей // *Известия*. 1933. 18 марта. С. 2.
- ⁸ Открытие театра // *Известия*. 1936. 5 марта. С. 2.
- ⁹ Центральный детский открыт! // *Наша газета*. 1936. 5 марта. С. 1.
- ¹⁰ Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о Центральном детском театре // *Правда*. 1936. 5 марта. С. 2.
- ¹¹ Дело первостепенного культурного значения // *Комсомольская правда*. 1936. 3 марта. С. 2.
- ¹² *Сац Н.И.* Центральный детский театр // *Правда*. 1936. 28 февраля. С. 4.
- ¹³ *Сац Н.И.* Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. С. 234.
- ¹⁴ «Золотой ключик» в Центральном Детском театре // *Советское искусство*. 1936. 17 декабря. С. 3.
- ¹⁵ *Толстой А.Н.* Золотой ключик, или Приключения Буратино. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 94.
- ¹⁶ *Сац Н.И.* Что хотят видеть дети в своем театре // *Литературная газета*. 1936. 10 апреля. С. 4.

Елена Хайченко

**«О, что за
чудесная война!»
Джоан Литтлвуд –
опыт создания
политического
мюзикла**

Идея представить историю как театр, а политических деятелей как актеров не нова, своими корнями она уходит в «шекспировские хроники». А вот идея превратить историю в музыкальный спектакль с шутками, песнями и танцами принадлежит 60-м гг. XX столетия.

Шоу под названием «О, что за чудесная война!», которое, по словам известного театрального критика Майкла Биллингтона, буквально потрясло английское общество, родилось в 1963 г. на сцене театра *Workshop*. История создания спектакля вкратце такова. В День заключения перемирия 1 ноября 1962 г. актер театра *Workshop* Гарри Раффлз услышал трансляцию радиомюзикла Чарльза Чилтона «Длинный, длинный след», написанного для *BBC Home Service* и посвященного событиям Первой мировой войны. Чарльз Чилтон осуществил эту постановку в память об отце, участнике Первой мировой войны, которого он потерял в возрасте шести лет, и чье имя было увековечено на памятнике павшим воинам во французском городе Аррасе. Радиоспектакль представлял собой документальный рассказ, построенный на фактах военной истории, статистических данных, воспоминаниях и песнях того времени, дающих ироническое отражение реальности войны. Песни были взяты из книги, опубликованной в 1917 г. под названием «Мелодии Томми», куда вошла и лирика, рожденная в окопах, и знаменитые песни той эпохи, звучавшие в Вест-Энде.

Раффлз поделился идеей превращения этой радиопостановки в театральное зрелище с Джоан Литтлвуд – руководителем театра *Workshop*, но она и слышать об этом не хотела, сказав, что ненавидит Первую мировую войну, военную униформу и все, что с этим связано. Тем не менее, Гарри Раффлз привел в театр Чарльза Чилтона, и они вместе исполнили несколько песен из этого радиоспектакля. В результате Джоан Литтлвуд сдалась и приступила к созданию самого удивительного и необычного спектакля о войне, где документальные свидетельства тех лет, высказывания исторических личностей соединились с песнями и танцами, приемами балагана и мюзик-холла. Режиссер воплотила в жизнь известный принцип С.М. Эйзенштейна: «Сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную – цирковую программу...»¹.

В качестве первого шага к воплощению своей идеи она наотрез отказалась от униформы цвета хаки и приняла решение одеть своих актеров в костюм Пьеро, возродив, таким образом, традиции музыкально-пародийных пьеро-шоу, популярных в английских приморских городах в начале XX столетия.

Подчеркнуто театральные костюмы, заимствованные из итальянской комедии дель арте, создавали иронический контраст с военными касками, которые, становясь солдатами, надевали исполнители.



«О, что за чудесная война!». Театр *Workshop*. Сцена из спектакля

В этом спектакле на сцене никто не умирал. Джоанн Литтлвуд, по ее собственным словам, хотела, чтобы зрители уходили из театра не рыдая, а смеясь над вульгарностью и пошлостью войны.

Спектакль был сделан популярным в те годы методом коллективного творчества. В нем были заняты постоянные актеры труппы: Брайан Мерфи, Виктор Спинетти, Глин Эдвардс и другие, игравшие каждый по несколько ролей. Актеры сначала изучали первоначальный сценарий, написанный на основе радиоспектакля Чарльза Чилтона и документальной книги Алана Кларка под названием «Ослы» (1961), обвинявшей военачальников британской армии («армии львов под управлением ослов») в потере целого поколения, а затем переходили к импровизации, воплощая этот сценарий на сцене не только с помощью своих собственных слов, но с помощью самых разнообразных

выразительных средств, включая приемы цирка и мюзик-холла. Каждый участник театральной мастерской должен был самостоятельно изучить какую-то тему или проблему, связанную с войной, как, например, бельгийский город Ипр – место последнего крупного сражения на Западном фронте в 1914 г., или газ как орудие газовой атаки, и т.д. Актеры играли на фоне подлинных военных сцен, проецируемых на задник слайд-ператором, и светящегося экрана, где появлялись последние вести с фронтов (художник Джон Бари). Например: «25 сентября. Британские потери в течение трех часов составили 8 236 солдат, немецкие потери равняются нулю» или «Число жертв от 5000 до 50 000 человек в день» и т.д.

Сценическое действие распалось на две, контрастные по отношению друг к другу части. В первой – нашли отражение события, происходившие до 1914 г., когда цари, министры, генералы и президенты уверяли, что меньше всего на свете они хотят воевать. Здесь было много юмора и комедийных номеров. Звучали как шуточные, беззаботные, так и бодрые патриотические песни.

Но вот приходит весть об убийстве австрийского эрцгерцога. Австрия объявляет войну Сербии. «Займите свои места в извечной игре, называемой войной», – говорят своим солдатам генералы, обещая им веселое представление с песнями, сражениями и шутками. Состояние войны продлится недолго, утверждают те, кто ее затеял. Однако контекст, в котором звучали эти бодрые патриотические выкрики, настораживал: уже шла окопная война, первые раненые отправлялись с фронта домой.

Вторая часть спектакля была посвящена грубой и грязной изнанке войны. «Отныне ваша жизнь не стоит ни гроша, смеяться будете, когда будете умирать», – говорили своим солдатам командиры. На смену веселым приходили антивоенные сатирические песни. Кеннет Тайнен, назвавший Джоан Литтлвуд единственным режиссером, кто «делает театр театром», писал: «По ходу пьесы песенки становятся все более злыми и горькими, главнокомандующим назначают маньяка Хэйга и, точно памятник его непробиваемому самодовольству, гниют в горах трупы убитых солдат. Но по-прежнему неистребимая, хотя и всегда неожиданная, врывается в действие песня»². В статье под названием «Триумфальное возвращение Литтлвуд» Тайнен утверждал, что постановка эта и по форме, и по содержанию являет собой пример подлинно революционного искусства.

Джоан Литтлвуд строила свой спектакль на контрасте между грубой и грязной изнанкой войны, от которой страдают миллионы, и безответственным фанфаронством развязавших ее политиков. Она иронически высмеивала бесплодные попытки тех, кто пытался доказать, что мирная жизнь продолжается, и война еще не разделила историю на «до» и «после» нее. Так, например, на светящейся панели появлялась надпись: «Потери союзных войск в течение августа – 300 000 человек», а одновременно девушка на авансцене рекламировала шоколад, ванильное мороженое и конфеты, информируя публику о том, что на следующей неделе в этом театре будет представлена знаменитая американская комедия «Тедди, получи свое ружье» и ее продолжение «Он не хочет этого делать, изображая труса». Затем звучала веселая песенка «Хитчи-као», и на экране появлялась реклама укрепляющих пилюль, правда, уже не способных помочь тем 300 000 солдат, которые отдали свои жизни в этой бойне. Следующий рекламный слайд гласил: «Остерегайтесь покупать зонты, сделанные на немецкой основе. Покупайте зонты производства Фокса», давая зрителю понять, что цветы предприимчивой коммерции в военные годы так и не увяли.

Наряду с сатирическими и разоблачительными во второй части спектакля звучали и лирические песни. На экране появлялась надпись: «Средний срок службы пулеметчика в ходе атаки на Западном фронте 4 минуты», и в то же самое время высокий женский голос запевал песню «Храните домашний очаг», выражавшую мечту всех солдат о доме и семье.

Одной из наиболее сильных сцен второго акта становилась пародия на религиозный сервис, по мнению создателей спектакля, активно способствовавший патриотическому угару этих лет. Слова священника о великодушии архиепископа Кентерберийского, разрешившего своей пастве трудиться по субботам, главного раввина, позволившего евреям не воздерживаться в окопах от свинины, и папы Римского, согласившегося с тем, чтобы католики ели мясо по пятницам, завершались призывом к коллективной молитве за успех грядущей бойни. В спектакле звучали пародии на известные религиозные гимны из числа тех, что действительно пели в окопах Первой мировой войны. Но при этом, если капеллан и хор медсестер использовали оригинальные слова гимна «В Иисусе друга обретем», то солдаты исполняли свою собственную версию этого гимна под названием «Когда закончится эта вшивая война». Слова капеллана «покойся с миром» звучали в этом контексте горько иронически.



«О, что за чудесная война!». Театр *Workshop*. Сцена из спектакля

Песня «О, что за чудесная война!», давшая название спектаклю и ставшая одним из главных его хитов, была написана Д.П. Лонгом и М. Скоттом в 1917 г. и вошла в репертуар звезды мюзик-холла Эллы Шилдс. «По пояс в воде, / До глаз – в грязи, / Используя язык, / От которого краснеет сержант, – / Кто не захочет присоединиться к такой армии. / О! О! Что за чудесная война! / Кто не захочет быть солдатом!» – пели солдаты.

Премьера этого антимилитаристского колкого политического шоу состоялась в театре *Royal Stratford East* 19 марта 1963 г. В том же году спектакль был сыгран в Вест-Энде, а в 1964 г. – показан на Бродвее в США. Примечательно, что официальная цензура не сразу дала разрешение на исполнение спектакля в Вест-Энде и даже попыталась скорректировать его содержание. Так, военное министерство было крайне недовольно негативным изображением на сцене командующего Первой британской армией Дугласа Хэйга и возражало против слайда, на котором было написано «Пассендейл: британцы потеряли 135 000 мужчин в первый день сражения», предложив поменять «мужчин» на «офицеров», на что Джоан Литтлвуд ответила: «Мы оказали честь вашим офицерам, назвав их мужчинами».

На первом представлении (историк английского мюзикла Шеридан Морли назвал его «самым чудесным вечером, который я

когда-либо провел в британском музыкальном театре») спектакль заканчивался страстным антивоенным монологом, произнесенным на пустой сцене актером Виктором Спинетти. Позднее, когда спектакль был перенесен в Уиндхем, его решили завершать попури на темы всех звучавших песен, чтобы зрители расходились по домам, напевая знакомые мелодии.

Открытие Джоан Литтлвуд и театра *Workshop* состояло в том, что серьезная политическая тема, раскрытая с документальной точностью, была представлена на сцене в виде эффектного завораживающего шоу, соединившего в себе и традиции агитационно-плакатного театра 30-х гг., и приемы театра Брехта, и принципы отечественного мюзик-холла. В одном из своих интервью Питер Брук позднее скажет, что в период работы над «US», политическим спектаклем, направленным против войны во Вьетнаме, «мы постарались мысленно вернуться к спектаклю “О, что за чудесная война!”, и тут же наши лица озарились радостью воспоминания. Почему это произошло? Прежде всего, потому, что это было “чудесно”, и лишь затем вспоминалось все, что тревожило или тяготило»⁵.

В 1969 г. режиссером Ричардом Аттенборо на основе спектакля Джоан Литтлвуд и театра *Workshop* был снят фильм «О, что за чудесная война!». Сюжетной структурой фильма стала история пяти мужчин из семейства Смит, уходящих на фронт и переживающих все тяготы войны для того, чтобы никогда уже не вернуться домой. Главные роли в этой картине сыграли малоизвестные актеры, а для исполнения эпизодических ролей, в основном тех, кто развязал эту войну или стремился на ней нажиться, начинающий режиссер, а впоследствии сэр Ричард Аттенборо, пригласил величайших актеров английской сцены: Джона Гилгуда, Лоренса Оливье, Майкла Редгрейва, Ральфа Ричардсона, Дирка Богарда, Ванессу Редгрейв, Мэгги Смит и других, превратив их участие в этой картине в своеобразную манифестацию против любых военных действий.

Одной из лучших в этом фильме становилась сцена братания немецких и английских солдат, когда в Сочельник, сидя в окопах, они обменивались рождественскими гимнами, а на следующий день, покинув свои укрытия, шли навстречу друг другу, чтобы всем вместе выпить за Рождество.

«В войне нельзя победить, в ней нет победителей», – в этих словах героини Ванессы Редгрейв заключалась основная мысль фильма,

героями которого становились не правители государств, не политики и военачальники, а солдаты по фамилии Смит. Джек Генри, Гарри Арнольд, Джордж Патрик Майкл, Фредерик Перси, Бертран Биттл – представлялись они в начале фильма, покупая входные билеты в парк развлечений под названием Первая мировая война. Но веселая воскресная прогулка в Брайтоне оборачивалась для них жестокими испытаниями и бессмысленной гибелью. В финале фильма, припав к земле, с которой им никогда уже не встать, погибшие солдаты прорастали бесчисленными белыми крестами, заполнявшими весь кадр.

Герои спектакля Джоан Литтлвуд и фильма Ричарда Аттенборо не являлись героями в привычном смысле этого слова. Они не стояли у руля истории, а скорее ложились под гусеницы ее танков, обманутые и преданные теми, кто взял на себя смелость порулить, но не утратившие своего человеческого достоинства, солидарности и веры.

- ¹ *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. В 6-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 272.
- ² *Тайнен К.* На сцене и в кино. М.: Прогресс, 1969. С. 149–150.
- ³ *The best of Plays and Players. Vol.1: 1953–1968.* L.: Methuen, 1989. С. 232.

Елена Дунаева

«Шторм» в ЦТСА

7 мая 1959 г. начальник ГлавПУ приказом № 14 освободил Александра Леонидовича Дунаева от должности главного режиссера Русского театра ПрикВО в связи с переводом в Центральный театр Советской Армии, и 21 мая 1959 г. он становится главным режиссером ЦТСА. Колесо судьбы сделало очередной оборот.

«Я Сашу спросил тогда, – вспоминал его старый приятель по Третьему Детскому театру¹, – не боишься на этой сцене утонуть?»

«Сам не утону. Потопят», – невесело пошутил он.

А.Л. Дунаев пришел на смену Алексею Дмитриевичу Попову, что ставило его в весьма непростое положение. Предстояло доказать свою творческую состоятельность, сформировать определенное отношение критики к театру, сохранить и по возможности умножить то лучшее, что оставалось ему в наследство. Но самым главным было сохранение своего творческого, духовного «я» и возможность тонкого умного маневра между Сциллой и Харибдой власти и таланта.

Он уже знал, что 18 февраля 1959 г. не стало его первого театрального учителя, Андрея Михайловича Лобанова. Друзья шепотом рассказывали какие-то жуткие истории про то, как его, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии, на собраниях коллектива зло критиковали недовольные артисты руководимого им же Театра им. Ермоловой. А в 1957-м, по их же просьбе Лобанова освободили от занимаемой должности. Попросту выгнали. За год до смерти, в 1958-м, он поставил в Театре сатиры замечательный спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», – яркое, приметное событие театральной Москвы. Не было у Лобанова в ту пору ни творческого кризиса, ни упадка, про которые ожесточенно-громко кричали его соратники. Те самые, которые потом старались не вспоминать о моральном уничтожении своего режиссера.

Удобно, выгодно и просто списывать на время, эпоху или обстоятельства трагические события прошлого, решения, которые поворачивали ход истории, часто в угоду быстро меняющимся точкам зрения. Да, советская власть была лицемерна и коварна с деятелями отечественной культуры. Но зачастую руководителям от культуры и не надо было принимать особых усилий – они сами согласно приносили своих лидеров в жертву, используя хорошо усвоенный идеологический арсенал своего времени.

До сих пор неизвестны точные причины ухода А.Д. Попова из ЦТСА. Чем и почему не угодил он тогдашней власти?.. В том, что просто устал ставить военные спектакли, правды немного. Известно, – последние годы Попов часто ссорился с руководством ГлавПУ, конфликтовал с начальниками Министерства культуры, писал заявления об уходе... И одно из них внезапно подписали.

Есть и другая, тоже близкая к истине точка зрения.

После XX съезда партии, когда спустя десятилетия сквозь наглухо закрытые «окна» стали пробиваться первые робкие солнечные лучи «оттепели», в их свете оказались и те, кто в глазах общественного мнения олицетворял культ личности. Резкая смена тьмы и света мигом привела к мгновенной утрате обществом остроты зрения, того самого, что позволяет видеть вещи во всем объеме... Да, А.Д. Попов был человеком властным. Твердой рукой управлял он своим театром, что, кстати говоря, и делало его одним из лучших театров страны. Но говорить, что он был апологетом, а уж тем более безоговорочным проповедником сталинского режима – несправедливо. После речи Н.С. Хрущева на XX съезде партии страна словно онемела, на мгновение потеряла дар речи. Сказанное новым вождем советского народа было столь ошарашивающе-невероятным и неожиданным, что первое время даже верные ленинцы никак не могли разобраться в ситуации и остерегались вообще что-либо говорить про культ личности Сталина. Тень умершего отца народов словно все еще незримо витала в кабинетах партийных руководителей. И только спустя без малого три года власть наконец-то стала вслух оценивать прошлое. Лихо закрученное сверху властями не менее лихо, со свойственным энтузиазмом, было подхвачено снизу. Посыпались разоблачения, отставки, перемены... Разумеется, театры не могли оказаться в стороне от разрешенных предлагаемых обстоятельств. Главные режиссеры заменялись коллегиями. Предполагалось, что театры сами, без «вождей» смогут управлять своим маленьким государством.

Актерскими руками в 1957-м освободились от А.М. Лобанова. В 1958-м – от А.Д. Попова.

Верные, преданные партийцы были всегда, в любом театре. Их наличие в труппе во многом определяло мнение большинства. «Верными» в основном были артисты труппы, мало занятые в спектаклях. В ЦТСА таких было много. Внутреннее недовольство Поповым поддерживало и ГлавПУ, которое никак не могло находиться «в стороне от столбовой дорожки развития марксизма».

Об увольнении Попов узнал случайно, подойдя к окошку кассы бухгалтерии за жалованьем...

«Алексей Дмитриевич, а Вы у нас больше не работаете», – сказала спокойно женщина-кассир.

Так театр простился с одним из «последних могикан» великой театральной эпохи, осененной именами К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова... Как и Андрей Михайлович Лобанов,

Алексей Дмитриевич Попов проживет после этой истории недолго. Его не станет в 1961-м.

Талантливое поколение либеральной театральной критики, пришедшее в театр на волне «оттепели», отлично помнит разгром своего цеха в 1949-м, а жесткое оппозиционное противостояние с властью вошло, наверное, в генетическую память профессии. В уходах режиссеров из театра его историки всегда будут видеть в основном идеологический конфликт с властью. Но так ли это на самом деле? Не всегда. Часто конфликты зарождались снизу, в актерской среде, долго вызревали, и только со временем накапливаемое недовольство приводило к взрыву – актеры обращались к власти. Многие критики об этом знали, но не принимали всерьез. Такая причина трагических развязок ими даже не рассматривалась. Между тем, обращения «снизу–вверх» срабатывали почти безотказно. Меры принимались, виновные находились и строго наказывались в зависимости от «состава преступления». Формально ситуация конфликта и его развязки определялась властью верно. А его источники, по выработанной ею же традиции сокрытия авторов доносов или информаторов, всегда оказывались в тени, – как поименно, так и повзводно... И уж кому-кому, но только не нашей театральной критике братья бы за серьезные разоблачения или глубокие исследования причин или предпосылок возникновения театральных конфликтов! Хотя именно там, в глубинном и тайном, сокрыта одна из причин, которая с годами приведет к так называемому «кризису режиссерского театра», к «концу театральной эпохи». Об этом ясно свидетельствует и современная театроведческая мысль.

Любой театр, как и все в природе, имеет свой определенный жизненный цикл. Однако создатели русского режиссерского театра К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко, осознававшие это, пытались не только сохранить, но и далеко отодвинуть последние дни своего детища. Несколько поколений мхатовцев заботливо-трогательно поддерживали медленно угасающий огонь родного очага, продлевая тем самым жизнь своего театра-дома. И никакие конфликты между отцами-основателями театра, разлады или драмы в труппе не смогли уничтожить до конца этот великий театр. Естественный уход Станиславского, затем Немировича-Данченко, а за ними постепенно и всего первого актерского поколения, совпал с глубокими переменами в жизни страны 50-х гг. Режиссерский театр, основа которого исключительная и безусловная художественная идейная власть единственного лидера, «хоровождя»,



А.Л. Дунаев

по выражению Н.В. Гоголя, покачнулся именно тогда. Хору показалось, что новый вождь, пришедший на смену предыдущему, продлит их творческую жизнь, вернет навсегда утраченный голос или заставит по-другому звучать их до оскомины надоевшие зрителям песни.

По приезде в Москву Дунаев часто общался с Поповым. Он понимал, что встать у штурвала такого громадного корабля, как ЦТСА, не разобравшись в деталях, сразу не удастся. Но, спустя немного времени после обязательных заверений руководства ГлавПУ, что постановка военно-патриотических спектаклей в театре продолжится и расширится, он неожиданно заявил в прессе о намерении строго придерживаться художественной линии, выработанной в ЦТСА его создателем, А.Д. Поповым.

На новом месте Дунаев сталкивается с новыми «предлагаемыми обстоятельствами» театрального коллектива, его особенностями. Богатая история, прекрасная труппа помогают быстро освоиться в должности, делают его «хранителем», «собирателем» театра.

Театр живет репетициями, спектаклями, творческими планами... Актеры должны работать, а их желания и устремления реализовываться.

«Так создается спектакль. За кулисами ЦТСА»² – называлась заметка в газете «Вечерняя Москва» от 11 июня 1960 г.; небольшой фоторепортаж и информация о том, что происходит в театре. Отмечалось, что одновременно репетируются 4 спектакля, в которых занята почти вся

труппа; А.Л. Дунаев работает над пьесой Н.Ф. Погодина о М.В. Фрунзе, повествующей о разгроме армий Колчака под Уфой в 1919 г.; Б.А. Львов готовит пьесу о молодежи «Увидеть вовремя» Л.Г. Зорина, начинающего тогда драматурга; идут репетиции пьесы З.М. Аграненко «Живет на свете женщина», где заняты 17 актрис труппы; и наконец, сын А.Д. Попова, Андрей Алексеевич Попов, работает над своим режиссерским дебютом, пьесой норвежского автора Акселя Хьелланна «Он сказал нет».

Афиша театра формировалась Дунаевым умело и разнообразно. К работе привлекались все режиссерские силы. Себе Дунаев оставлял самое трудное, неподъемное, но, увы, неизбежное – героические пьесы об армии.

Одной из таких пьес стала «Не померкнет никогда» Н.Ф. Погодина. Это был режиссерский дебют Дунаева в ЦТСА, подготовленный к очередной, сорок третьей годовщине Октябрьской революции. Взятый материал был идеальным со всех точек зрения. Н.Ф. Погодин – признанный и облаканный властью создатель трилогии о Ленине, – написал пьесу о рождении Красной Армии, которая под руководством В.И. Чапаева из анархистских полупартизанских банд формировалась в настоящую регулярную действующую армию. Пьеса ходульная, схематичная, напыщенная, с едва просматривающимися характерами героев, исторически лживая и официозная. Над текстом приходилось работать вплоть до премьеры, выполнять, как оно и бывает в таких случаях, задачу режиссерского «исправления» плохой драматургии сценическими методами. Убедить драматурга такого полета изменить хоть что-нибудь в тексте пьесы ради получения вменяемого драматургического результата, было немислимо. Автор твердо верил, что из-под его пера выходят только шедевры и к ним необходимо относиться соответственно.

Найти выход из сложнейшей ситуации с погодинской пьесой можно было только режиссерскими, постановочными методами. Это и было умело выполнено режиссером при помощи грандиозного пространства сцены и, разумеется, добротной актерской игры.

Художник спектакля Б.И. Волков использовал поворотный круг сцены, чтобы быстро менять место и время действия. Сценическая атмосфера сгущалась светом. Режиссер резал пространство линейными мизансценами, создавая тревожность, опасное ощущение войны. Площадка заполнялась толпами солдат, крестьян... Причем, как замечал критик, «массовые сцены в спектакле были сделаны так, будто на каждом представлении актерам дается право полной импровизации»³.

В один голос пресса хвалила первую сцену спектакля – своеобразный пролог, где Фрунзе в исполнении Д.Л. Сагала дремал в сквере у Кремлевской стены, поджидая Ленина: «Вот сидят они рядом, беседуют о самом главном, самом сокровенном, мысли их обращены в будущее. Усталость Фрунзе как рукой сняло – и уже загорелись искорки в его глазах»⁴. На роль Ленина Дунаев предусмотрительно пригласил С.А. Маркушеву из Малого театра, который уже играл роль вождя мирового пролетариата. Мастерски он исполнил эту роль и в ЦТСА. Спустя много лет эту сцену из видевших спектакль мало кто вспомнит. Наверное, она была очень ходульная, а вот мизансцены и режиссерские находки помнятся.

«В памяти осталась огромная сцена театра, запруженная массой людей. На телеграфном столбе, обняв его одной рукой, повис красноармеец [играл его А.Я. Кутепов. – *Е.Д.*]. Фанатично, безграничной верой горят глаза. Он читает “Скифов”. И в стихах Блока полное и абсолютное выражение мыслящего, анализирующего свои поступки человека. Человек на пределе своих интеллектуальных возможностей раскрылся полностью и раскрыл тем самым смысл пьесы. Думаю, не случайно этот, в сущности, эпизодический персонаж, именно эта, не главная у автора сцена, запомнились на много лет»⁵.

Репетируя спектакль «Не померкнет никогда», Александр Леонидович впервые работал с актерами новой для себя труппы. Все были разными по характеру, возможностям, отношению к творчеству. И, конечно же, сравнивали ушедшего Попова с Дунаевым. Каждое режиссерское замечание вызывало пристальный интерес, оценку и формировало впечатление. Тогда многих поразила непривычная манера Дунаева-режиссера делать замечания актерам не громко и широкожестко, что было очень свойственно его предшественнику, а почти шепотом, тихо, неагрессивно.

Дунаев просто выходил из-за режиссерского столика, поднимался на сцену и почти интимно что-то говорил актеру. Манера такого тонкого, личного отношения к индивидуальности актера, интеллигентного такта была постепенно высоко оценена труппой. Каждый исполнитель, даже в массовых сценах, был хорошо виден новому главному, но не чувствовал себя на последнем плане творческого замысла, а являлся равноправным, приметным и важным для создания будущего театрального действия.

Центральным образом спектакля, по единодушному мнению критиков и зрителей, был В.И. Чапаев. После прославленного Чапаева –

Б.А. Бабочкина приступить к этой роли П.И. Вишнякову было необычайно сложно. В ту пору актеры работали над образом тщательно, стремились к тому самому знаменитому внутреннему перевоплощению, о котором подробно писал К.С. Станиславский, через поиск внешнего сходства. Режиссер посоветовал актеру не использовать ни одной краски Бабочкина, но найти свой собственный, уникальный путь к роли. И Чапаев у Вишнякова получился абсолютно другим, – не озорным воякой, гордым своим невежеством и незнанием, а наоборот, – спокойным, даже стыдящимся своих ошибок. Но при этом человеком твердой воли и природной военной смекалки. «И эту современную тематику в характере легендарного красного командира разглядел и отдал людям артист Вишняков, – отмечала И.Л. Вишневецкая. – Это не просто отличная актерская победа, но и успех гражданский, обогативший не одни лишь эстетические представления о героях легендарных лет. Конечно, сам по себе, один артист, даже и артист талантливый, вряд ли смог бы найти столь современное зерно в характере своего Чапаева без драматурга Погодина, без работы с режиссером»⁶.

Внутренний мир артиста, его духовная составляющая интересовали режиссера гораздо больше, чем достижения или очевидные неудачи на сцене. Критика хвалила также Д.Л. Сагала, В.Б. Сошальского, М.Н. Перцовского, А.М. Ходурского. Н.Г. Колофидина... Тех, кем Дунаев был особенно доволен, он помечал красным карандашом прямо на театральных программах. Синий цвет был цветом неудачи и говорил о необходимости срочной дальнейшей работы с актером. Так, в погодинском спектакле П.И. Вишняков дважды подчеркнут красным.

Лучшим спектаклем Дунаева в ЦТСА стал «Океан» по пьесе А.П. Штейна, поставленный ко Дню Победы в 1961 г. Почти одновременно в Москве эту пьесу поставил Н.П. Охлопков в Театре им. Вл. Маяковского, а в Ленинграде, в БДТ – Г.А. Товстоногов. Естественно, спектакли сравнивали. И почти всегда в пользу Театра Армии. На обсуждении спектакля в ВТО 24 июня 1961 г. Ю.П. Анненков сказал: «Самый центральный спектакль этого сезона. Это лучший спектакль из всех “Океанов”, виденных мною»⁷; В.Ф. Пименов: «Спектакль театра Советской Армии расцениваю как серьезную удачу, успех в идейном и художественном отношении. Не так много у нас спектаклей большого дыхания. А это именно такой спектакль»⁸. Пресса вторила устному обсуждению профессионалов: «Это был спектакль больших актерских побед, так как режиссер сделал главным подробную разработку характеров героев»⁹.



«Океан». Центральный театр Советской армии. Сцена из спектакля. 1961

Дуэт Андрея Попова и Людмилы Касаткиной заставлял критиков подробно писать об исполнительской манере каждого, сравнивать с охлоповскими исполнителями Е.В. Самойловым и В.М. Орловой.

Д.Л. Сагал играл одну из главных ролей в «Океане». Он вспоминал: «После просмотра он [Н.П. Охлопков. – Е.Д.] пришел к Александру Леонидовичу и во всеуслышание при актерах – я тоже присутствовал при этом – сказал: “Ну, Дунаев, ты положил меня на обе лопатки!”»¹⁰.

Пресса была переполнена хвалебными статьями, но никто не знал, какого огромного труда стоило А.Л. Дунаеву добиться возможности поставить эту «военную» по теме и, казалось бы, профильную для театра пьесу.

Военным чиновникам из ГлавПУ не нравилась сюжетная коллизия пьесы, где один офицер, Часовников, нарушает военный Устав, а другой, командир корабля Платонов, покрывает друга, понимая, что тот делает это умышленно, желая уйти с флота и сбежать от своей несостоявшейся любви к Анечке, жене Платонова.

«Понимаете, – объяснял Дунаев военным, – чтобы защищать Устав, нужно, чтобы кто-то на него нападал!»

Пьесу он отбил, и талантливо поставленный спектакль стал одним из центральных событий московского театрального сезона.

Но, как и следовало ожидать, власть конфликтов не прощает.

В ГлавПУ запомнили дерзкий, настойчивый демарш главного армейского режиссера.

«Океан» – спектакль-долгожитель ЦТСА. Он продержится в афише театра почти 13 лет – солидный срок! Зрители вообще любили постановки Дунаева в этом театре. Они были живыми, настоящими, интересными, с точно выстроенными характерами и подлинными движениями души героев. «Игра без правил» Л.Р. Шейнина, спектакль, который Дунаев поставил очень быстро, понуждаемый необходимостью заполнить паузу в работе театра, хотя он сам его не любил, проживет 11 лет.

На «Океан» в 1961 г. невозможно было купить билеты. Спектакль захватывал зрителя образной масштабностью, метафоричностью при абсолютно точном, психологически достоверном существовании актеров в предлагаемых обстоятельствах. Вместе с художником театра Б.И. Волковым режиссер полностью открыл всю огромную сцену – прямо в зрительный зал был устремлен нос корабля, который покачивался и, казалось, шел прямо на зрителя, в людской океан.

Морские сцены разыгрывались на раскачивающихся мостках, создававших у зрителя полную иллюзию движения корабля по волнам. Эти же качающиеся мостки давали актерам верное психофизическое самочувствие, подкрепляли действие точно выстроенным эмоциональным рисунком.

Образ океана читался режиссером широко – это был океан самой жизни, бесконечный, бурлящий, изменчивый... Ведь стихия живет в душе каждого, со своими штормами и штилями, ветрами, отливами и приливами дней, лет и событий... Каждый человек чем-то и сам похож на океан. А столкновения людей, их характеров и судеб порой порождают настоящие бури. Хрупкость, внутренняя неустойчивость персонажей оттенялась масштабными массовыми сценами – диагональные парадные построения матросов на корабле, поворот голов в бескозырках, сдача рапорта капитану... Все эти захватывающие стройностью и симметрией режиссерские линии намеренно подчеркивали хаос – мощную, управляемую стихию бытия.

Бытовые сцены, напротив, выносились режиссером из глубины на авансцену, максимально приближали персонажей к зрителю.

В «Океане» Дунаев совладал не только с огромной сценой, но и продемонстрировал себя как блестящий «актерский режиссер». Подробно познакомившись с труппой театра, в которой по старой «поповской» выучке каждого называл по имени и отчеству, он быстро разобрался

в возможностях каждого актера, оценил, взвесил сильные и слабые стороны. Роли в «Океане» были распределены блестяще. Казалось, актеры не играли, а жили в романтическом, но суровом мире «Океана»: А.А. Попов – Платонов, В.М. Зельдин – Часовников, Д.Л. Сагал – Куклин, Анечка – Л.И. Касаткина.

Вальс, специально написанный для спектакля композитором П.К. Аедоницким, в исполнении духового оркестра словно собирал в единую мелодию весь спектакль, оказывался камертоном внутренней жизни каждого героя, вел тему офицерской морской чести, не дробил и не «забытовлял» главное его действие. Дунаев будто приподнял пьесу Штейна, приделал ей крылья, выведя на первый план вечные, нравственные коллизии, вопросы человеческой совести и достоинства, которые всегда неизмеримо выше времени или любых идеологических установок.

На премьеру «Океана» приходил А.Д. Попов. Поздравил Александра Леонидовича с большим успехом, а потом очень долго и тепло разговаривал с актерами, некогда предавшей его труппы.

Почему же вдруг после такой абсолютной победы, общего признания и успеха в театре начались какие-то внутренние собрания, заседания, склоки? Спустя десятилетия найти ответ немислимо. Но это было! Увы, было!.. И, получив свой первый инфаркт, А.Л. Дунаев уходит из театра. Что случилось тогда в 1962–63 гг.? Даже спустя много лет Людмила Ивановна Касаткина упрямо твердила только одно: недоразумение, чья-то злая воля, ошибка...

Театры хорошо хранят тайны. И отнюдь не потому, что актеры умеют молчать. Театр – дело коллективное, общее, почти семейное... Тут предательство одного оказывается почти всегда безнаказанным, тонет в массовом, коллективном «неучастии» остальных.

Брожения в театре начались в 1962-м, спустя год после смерти Попова. Протоколы художественных советов, заседаний как плотная вуаль, за которой едва угадывается суть происходившего, облеченные в расплывчатые, казенные формы изложения, так далеки от единственной живой правды! О многом теперь остается только догадываться.

Факты таковы.

Министерство культуры СССР 12 октября 1962 г. принимает очередное постановление об улучшении работы художественных советов театров. По некой сложившейся «доброй традиции» постановления такого рода всегда оборачивались противоположным результатом. Бюрократические методы, замешанные на густом идеологическом

растворе, тяжело и разрушительно ложились на воздушные конструкции театрального искусства, становились причиной гибели как самих театров, так и его людей.

На очередном Художественном совете 11 сентября 1962 г. Дунаев заявляет, что работу совета необходимо сделать более действенной. Целый ряд названий в афише, по его мнению, нуждается в реставрации, в противоположном случае старые спектакли придется снимать с репертуара. «При этом нужно помнить, – читаем в протоколе выступление Дунаева, – что проблема загруженности актеров – проблема, в первую очередь, творческая. <...> В “Каса маре” Добржанская должна играть одна. <...> Актер Гаврилов не может заменять Попова в спектакле “Последняя остановка”. <...> Творчество должно стать не дисциплинарной необходимостью, а внутренней потребностью каждого актера»¹¹. Главный режиссер предлагает разделить Художественный совет на секции, как это было при Попове: первая – репертуарная, работающая с молодежью, вторая – по контролю за текущим репертуаром, третья – по формированию труппы и загруженности актеров, четвертая – художественно-постановочная.

Дунаев хорошо изучил опыт Попова, который выстроил эффективную работающую структуру гигантского, сложного театрального механизма. При Попове контролировались все формы деятельности театра. Так, пять талантливых режиссеров, отобранных им лично, составляли регулярные рапорты-отчеты на каждого актера труппы. В них прописывался его творческий портрет с учетом прошлых заслуг и перспективой на будущее. На каждом таком рапорте А.Д. Попов ставил свою резолюцию – «согласен» или «не согласен» и подпись.

Рапорты просуществовали в театре до 1980-х гг. и всегда традиционно передавались лично в руки новому главному режиссеру. Потом таинственным образом исчезли. Разумеется, неслучайно.

Конечно, Дунаев был хорошо знаком с рапортами.

В начале 1962 г. ему становится ясно, что огромную труппу необходимо реформировать, – сокращать и омолаживать. Одним из направлений реформирования тут должно было стать создание учебной студии при театре, по примеру Школы-студии МХАТ. Дунаев говорил об этом неоднократно, ссылаясь на опыт Попова. Режиссеры и художники театра эту идею активно поддерживали. Актерский страх быть уволенным создавал в коллективе колоссальное психологическое напряжение. Каждому был памятен драматический уход Попова, хорошо

подготовленный снизу, именно в актерской среде, где каждый боялся теперь оказаться в его положении.

Большую роль в том уходе сыграл секретарь партийной организации театра актер М.М. Майоров, который вряд ли задумывался о столь серьезных последствиях своих действий. Так, в духе того времени, партийной ячейкой проявлялась некая демократичность и критичность по отношению к руководству театра. После смерти А.Д. Попова в общественном сознании труппы произошел резкий откат назад. Начались терзания нечаянно проснувшейся совести почти в духе решений XX съезда партии. Теперь Майорову уже казалось, что надо было поступить «по совести», – то есть передать бразды правления свергнутого главного режиссера его сыну, Андрею Алексеевичу Попову. Ведь последний при Дунаеве стал режиссером. Но это всего лишь мои предположения, мысль – в строку, факт далеко не очевидный.

Протоколы Художественного совета прямо и косвенно подтверждают явный раскол в партийном и в художественном руководстве ЦТСА. Актеры требовали от главного режиссера перемены репертуарных планов. Наперебой предлагали «Мятеж» Д.А. Фурманова и «Большую руду» Г.Н. Владимова вместо пьесы В.С. Розова «Перед ужином» с приглашенным на роль Алексеем Владимировичем Баталовым и «Вишневого сада» с Л.И. Добржанской в роли Раневской. Дунаев выслушивал всех, в дискуссии не вступал и высказался всего один раз: «Грустно и больно выслушивать многое, потому что как будто бы это и не заслуженно. И самое главное – требования коллектива не расходятся с моими желаниями. Я шел сюда сопротивляясь, я не хотел, но раз меня назначили, я согласился... Я не хотел идти вразрез с направлением театра. Мне было очень трудно работать над пьесой Погодина, но я считаю, что этим спектаклем продолжаю традиции Попова. Меня творчески поддерживает только Львов¹²!».

Отчаяние одиночества звучит в последней реплике. От него, в сущности, требовали определения творческого кредо. И он отвечал, что продемонстрирует его «Кавказским меловым кругом» Б. Брехта, репетиции которого были прерваны из-за смерти Л.М. Фетисовой.

Пьеса Брехта так и не была поставлена.

Вскоре Дунаев попал в больницу с первым инфарктом. Лежал долго, и часть труппы, похоже, искренне за него переживала. А свое сорокатрехлетие он встретил дома. Из ЦТСА Александр Леонидович уйдет и больше туда ни разу не вернется.

Сразу после его ухода театр покинули Б.А. Львов-Анохин, Б.В. Эрин, еще раньше ушел А.З. Окуничков.

Спустя много лет старожилы ЦТСА будут вспоминать очень редкое качество Дунаева – «отцовство». «Он был добрый режиссер», – скажет потом в некрологе Д.Л. Сагал. И будет прав, – Александр Леонидович до конца своих дней искренне верил, что театр возможно созидать только сообща и вместе. А основой тому – любовь к искусству через любовь к человеку, его внутреннюю красоту и гармонию.

Эту идею театра как Жизнетворчества он навсегда принял от В.Г. Сахновского. Творцы театра верили, что актер новой формации, интеллигент во всех смыслах этого слова, способен особым и таинственным образом воздействовать своим искусством на зрителя. А зритель в свою очередь, духовно преображенный театром, сможет столь же талантливо преобразить жизнь вокруг себя. Да, такой была одна из последних романтических идей XX века, – прекрасной, высокой, благородной... Каких духовных откровений и подлинных открытий требовала она от своих апологетов и поклонников!

¹ Из беседы дочери А.Л. Дунаева с Ю.А. Аргиропуло.

² Павлов О. Так создается спектакль. За кулисами ЦТСА // *Вечерняя Москва*, 1960, 11 июня.

³ Вольфсон А.Я. Не уставать удивляться // *Труд*, 1979, 27 сентября.

⁴ Поюровский Б. Утверждая героическое // *Литература и жизнь*, 1960, 27 октября.

⁵ Вольфсон А.Я. Не уставать удивляться // *Советская культура*, 1983, 6 авг., № 94, С. 5.

⁶ Вишневская И. «Не померкнет никогда» // *Театр*, 1961, №1. С. 106.

⁷ Протокол обсуждения спектакля «Океан» в ВТО 24 июня 1961 г. Из архива А.Л. Дунаева.

⁸ Там же.

⁹ Князевская Т. Два «Океана» // *Советская культура*, 1961, 6 мая.

¹⁰ Сагал Д. С благословения Попова и Охлопкова // *Вечерняя Москва*, 1995, № 72, 27 марта. С. 4.

¹¹ Протокол заседания Художественного совета Центрального театра Советской Армии от 13 сентября 1962 г. Архив А.Л. Дунаева.

¹² Речь идет о Б.А. Львове-Анохине.

Видмантас Силюнас

Театральность праздника и праздничная зрелищность театра

**Европейский театр Нового времени
зародился на праздниках и долгое время
хранил кровную связь с ними.**

Спектакль испанского Золотого века (конец XVI – начало XVIII столетия), пишет Хуан Олеса, – «это царство масок, скрытых имен, тайна любви, переодеваний...»¹ Слово «маска» не только постоянно передается из уст в уста. Например, оно звучит 179 раз в 63 комедиях Лопе де Веги, самые разнообразные маски блистают на сцене в «Учителе танцев», «Валенсианской вдове», «Валенсианских безумцах», «Совершенном принце», «Империи Отона», «Арагонских турнирах», «Мадридских ярмарках», «Юности Роланда» и других его пьесах...

В комедии Кальдерона «Счастье и несчастье от имени» (*Dicha y desdicha del nombre*) Серафина и ее служанка, надев карнавальные наряды, оказываются в гуще праздничной толпы среди шутовски разряженных масок, «которых должно быть как можно больше» (*de máscara, vestidos de locos, los que puedan*²). «Как можно больше» – ремарка говорит о том, что драматург стремился к созданию сценической картины всеохватывающего гулянья.

Выразителем карнавального духа в спектаклях был и шут – грасьосо. Галан – герой-любовник – боролся за права сердца, грасьосо отстаивал права плоти; кабальеро витал в небесах, слуга крепко стоял обеими ногами на земле, и казалось, что его питают ее соки. Лучшим соком сам он признавал вино – оно вдохновляло его, как и обильная закуска. В эротически-пиршественном раздолье неугомонного весельчака была ключом энергия неоскудевающего бытия. Грасьосо оттенял звоном шутовских колокольчиков печальные и драматические ноты или заглушал их. Полномочный посол площади, он оказывался посредником между сценой и залом. Отправляясь в театр, испанцы говорили, что идут на праздник, придворные постановки и спектакли ауто сакраменталь не только давались лишь на праздниках, но и назывались *fiestas*. И это было справедливо. Театр становился подобным празднику, праздник – подобным театру.

На празднике Тела Господня улицы и площади превращались в подобие исполинских декораций, дома украшались дорогими тканями и коврами, на балконах стояли цветы и картины. Нередко полотна с изображениями прекрасных дворцов закрывали здания, превращаясь в своего рода живописные маски. Преображались усеянные цветами и пахучими травами мостовые, возводились временные триумфальные арки, импровизированные алтари и помосты, на которых красовались композиции из скульптур. Так, согласно описанию праздника Корпуса Кристи в июне 1594 г. в Севилье, сделанному писателем и художником

рейсом Мессией де ла Сердой³, только на улице Серпе стояло 28 помостов с «живыми картинами», включающими полотна и скульптуры. С одной стороны стояли герои Ветхого Завета, а с другой – Нового: напротив Авраама, Сарры и посетивших их трех ангелов находились Благовещение и Сивилла Кумская; Иосиф с братьями помещались против Христа, умножившего хлеба и рыб; Иона, выходящий из пасти кита, оказывался против Воскресения Христова и т. д. Высокие (около 2,20 м) помосты примыкали к домам, чтобы не мешать процессии, в которой везли и несли изваяния в драгоценных костюмах. Композиции были полны такого драматизма и столь выразительны, что, казалось, передают и энергию жеста, и душевные движения⁴. Так, в сцене, изображающей изгнание Агари, успешно преодолевалась статика: «Печальная Агарь проливала слезы, видя, что ее гонят прочь из дома госпожи, к которой такую любовь и уважение испытывала <...>. На нее как бы издали смотрит старая Сарра в еврейском головном уборе, <...> в воздухе парит ангел, который, казалось, хотел утешить отвергнутую...»⁵

Мы имеем полное право сказать, что священные действия, как и придворные спектакли, – не что иное, как максимально театрализованные праздники, и можно проследить, как они созревают в праздничном лоне.

Вспомним несколько «предродовых» форм. Будущий король – шестилетний принц Филипп – в 1533 г. исполняет важную роль на празднике в Сарагосе. Его мать, императрица Изабелла Португальская, с замиранием сердца следит за тем, как представляющий Святую Энграсию сын под пение нескольких хоров спускается с вершины высоченной триумфальной арки, чтобы вручить ей корону, а затем медленно поднимается ввысь⁶. Руководитель первой знаменитой испанской труппы профессиональных актеров Лопе де Руэда выступал на пышной встрече наследника трона Филиппа в 1554 г. в Корунье и при свете причудливых фейерверков разыграл представление. Когда же 24 октября 1570 г. Филипп II посетит Бургос, то среди прочего его во дворце коннетабля Кастилии поразит статуя Нептуна высотой 18 м с трезубцем в одной руке и огромнейшей зеленой свечой – в другой. У ног этого гиганта лежал исполинский кит, рядом была сооружена гора, на которой вместе со святым Тельмо находились сирены, тритон и морские чудища, а в пещере 12 певцов распевали звонкие куплеты. По вечерам город освещался тысячами факелов, вспыхивали фейерверки, загорался воплощающий дьявола «превеликий дракон с зеленой чешуей» и

раскинутыми крыльями, разъезжали повозки со скульптурами, гремел артиллерийский салют, исполнялись танцы... На следующий день, как гласила простодушно-восторженная хроника, труппа Кристобаля Нааро представила спектакль – смесь пантомимы, танца и шутовства. Следующим вечером на главную площадь выезжали двенадцать галер и галеон, устраивался морской бой и сражение; рыцари во главе с Амандисом побеждали римлян.

Глаза не только наслаждались, но и стремились проникнуть в зачистую «бессловесный текст» зрелища. Например, в 1564 г. в мадридском алькасаре королева Изабелла Валуа и принцесса донья Хуана создавали в покоях дворца шарады, исполнявшиеся ими самими и дамами свиты. Согласно описанию свидетеля, выдумка принцессы «была лучше всех. В огромном зале стены были покрыты плющом, да так умело, что казалось, будто он здесь произрастал, в глубине был помост, <...> на нем стояла хижина, сплетенная из цветущего розмарина, роз и прочих цветов, <...> и фонтан, изрыгающий с шумом воду. В хижине находилась Принцесса с дамами в виде нимф... Была тут и богиня Диана – донья Магдалена де Бобадилья без маски, в роскошнейшем наряде, в каком живописуют богинь, в короне огромной цены из жемчужин величиной в орех, <...> с драгоценнейшим же колчаном и луком. Принцесса держала в руках смычковую виуэлу, у остальных нимф были смычковые и щипковые виуэлы и арфы <...>.

Фонтан окружало четверо сатиров, стоящих на серебряных ступенях, на которых помещалось тридцать шесть белых свечей, озаряющих хижину. Спереди висела тонкая шелковая ткань с восемью алыми лентами. <...> Начала звучать музыка, и всех услаждало то, что ей аккомпанировали струя фонтана и пение канареек, сидящих в клетках в хижине и на покрытых плющом стенах, так что все это походило на рай»⁷.

Подобные шарады учили пристально вглядываться в «немое содержание» образов.

Театрализация праздников продолжалась в Золотом веке.

Так, 11 апреля 1605 г., на третий день после рождения принца (будущего короля Филиппа IV), в Вальядолиде, ставшем на некоторое время столицей страны, на Пласа Майор сорок трубачей и барабанщиков объявили начало праздника; 120 человек несли огромный помост, на котором находились ряженые в масках – Аполлон, Семь Свободных Искусств, музыканты и проч. 16 июня того же года *máscara y sarao* – т. е. бал-маскарад – был устроен во дворце, в зале, увешанном гобеленами,



Макет декорации театрального представления в парке Буэн Ретиро. 1630

изображающими завоевания Туниса Карлом V. В центре зала стояла сцена с тронем и позолоченными мифологическими, аллегорическими и историческими изваяниями. Искусно сделанная механическая фигура Славы трубила, провозглашая начало торжеств, хор славил младенца-наследника, пони вывозили триумфальную колесницу с инфантой на троне и т. п.

Подобный праздник был не пустым времяпрепровождением, он наполнился смыслом. Испокон веков, как установили этнологи (Бронислав Малиновский, Карл Керени, Мирча Элиаде и др.), праздники обладали сакральным статусом и жизнестроительной силой.

Жизнестроительная сила была столь велика, что в интересующее нас время праздник мог повлиять на судьбу всей страны. Один из таких праздников начался в феврале 1559 г. в честь бракосочетания недавно унаследовавшего трон Филиппа III с Маргаритой Австрийской. Его устраивал Франсиско Гомес де Сандоваль, маркиз Денийский. 11 февраля в порту Дении две эскадры затеяли потешный морской бой с пушечной пальбой, затем последовал пир в честь монарха и его сестры⁸. Маркиз постарался, чтобы вопреки воле покойного Филиппа II свадебная церемония состоялась не в Барселоне, а поближе к Дении – в Валенсии. Именно он приветствовал новую королеву, находясь во главе шестидесяти рыцарей в роскошных с позолотой нарядах и восьмидесяти слуг в ярких ливреях. 18 апреля, когда Маргарита направилась на

бракосочетание в валенсианский кафедральный собор, за ней следовали испанские и австрийские дамы верхом, в серебряных седлах, двести кабальеро в украшениях, стоящих несметных денег, шестнадцать грандов, пажи и лакеи. Свадьбу отмечали все – знать и простолюдины. Как свидетельствует хронист Луис Кабрера де Кордова, по ночам было светло, как днем, – на стенах, крышах, в окнах рдели светильники и факелы, на площадях и улицах горели костры, стреляли пушки, в воздухе вспыхивали ракеты, дома были убраны коврами, следовали друг за другом турниры, балы, бои быков, маскарады, сражения на тростниковых копьях...⁹ Проведя подобным образом два месяца в Валенсии, а затем в Барселоне, Филипп III возвращается в вотчину маркиза Денийского, который с 24 июля по 24 августа обрушивает на короля новый шквал увеселений на море и на суше, за которыми следуют триумфальные въезды и торжества в Сарагосе и Мадриде...

Прошли всего две недели после окончания этих длившихся восемь месяцев торжеств, как 11 ноября 1599 г. маркиз Денийский получил титул герцога Лермы и встал во главе правительства. Страна оказалась в его руках, чего он последовательно и неуклонно добивался – цель была достигнута во многом благодаря великолепию праздников.

В течение ряда лет герцог Лерма удерживал власть, покоря гипнотической силой праздников и участников, и зрителей. К примеру, 18 июля 1604 г. в принадлежащем герцогу парке в Вальядолиде для Филиппа III и королевы Маргариты были разыграны «маска» и турнир. Поединкам предшествовало дефиле пажей, семиглавой, извергающей из каждой пасти огонь гидры, Геркулеса с палицей в руке и карлика верхом на коне с пикой, к которой был подвешен вызов на дуэль. Далее следовали мажордомы, люди в масках, барабанщики и трубачи, триумфальная колесница, на которой восседала богиня Белона и т. д. Продолжала парад свита главного камердинера Филиппа III графа де Майальде – карлик, 24 лакея, камердинеры короля, фрейлины королевы, двигался замок Волшебницы, ехали драконы, 100 дуэний на мулах, шут, одетый как Доктор в комедии дель арте, амур на колеснице... Лишь после этого 24 пары рыцарей сходились в сражении на тростниковых копьях. Все завершалось новым маскарадом и танцами, в которых красовались дамы и кавалеры, ряженные римлянами, нимфами и проч.¹⁰

Участие в подобных празднествах, которые могли длиться несколько месяцев, заставляло знатных людей рисковать всем. Были раненые на боях с быками аристократы (например, в 1623 г. в тавромахии,

устроенной на Пласа Майор в Мадриде в честь прибытия принца Уэльского, маркиз де Велада, получив удар рогом, отправился перевязывать рану лишь после приказа короля), другие шли на огромные расходы (на некоторых торжествах в парке Буэн Ретиرو в 40-е г.г. XVII в. каждого вельможу должны были сопровождать пятьдесят слуг и т. п.). Но игра стоила свеч. Сходным с герцогом Лермой образом делали карьеру и другие гранды – скажем, блиставший в роли тореро участник многих празднеств маркиз де Осера не остался незамеченным королем и получил золотой ключ камердинера, дававший ему свободный доступ к монаршей особе¹¹.

Спектакли и праздники соревновались в зрелищности. К зрелищности тяготела и общественная жизнь. Мы только что могли убедиться в том, что король, чтобы стать полноценным правителем, должен был дать лицезреть себя королевству – заниматься социальной репрезентацией. Художественные образы в свою очередь были обращены к глазу, актуализируя глубинную традицию.

Не случайно в русском языке слово «образ» изначально связано со словом «зрение». В древнегреческом языке «идея» – *eidos* и «образ» – *eidelon* имеют общий корень *idein* – «видеть»¹². То же самое мы находим и в испанском языке. Слово *imágen*, употребление которого было зафиксировано еще в первой половине XIII в., восходит к латинскому *imago, imagines* – «представление, портрет» (исп. *representación, retrato*). В первом испанском толковом словаре Себастьяна де Коваррубиаса (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611), любимом художниками XVII столетия, сказано про *Imágen*: «обычно мы, верные католики, называем образами фигуры, которые представляют Господа Нашего Христа, его благовест, святую Деву Марию, апостолов, святых и таинства нашей Веры <...>. Что же касается образов, запечатлевающих лики людей, смотри слово “Портрет”»¹³. Речь, стало быть, идет о зримости, наглядности.

Характер зримости образов связан со сменой стилей. Ренессанс обращен к бесконечному разнообразию открывающегося глазу мира; маньеризм упоен игрой его формами и красками. Показательно, что невероятно колоритной и зрелищной становится маньеристская поэзия. Так, в первой строфе «Истории Полифема и Галатеи» (1613) Луис Гонгора виртуозно рисует изощренную красоту хроматической гаммы зари, включая розовую, пурпурную и ярко-красную краски. Живописной выразительности, как это будет и в придворном театре, подстать и

звуковая экспрессия. Описывая летающих ночью отталкивающих птиц, Гонгора в двух строчках четыре раза использует букву «r», что можно обозначить графически:

*...Infame tuRba de noctuRnes aves
Gimiendo Ristes y volando gRaves. (vv. 39–41)*

Мы словно слышим карканье посланниц мрака. Грозной, рыкающей «р» противопоставляется сладостная «л» и т. п.¹⁴ Но главной остается наполненная важным смыслом зрелищность, зачастую спорящая у маньеристов с ренессансным культом благой природы: нередко образы тем ужаснее, чем они естественнее. Циклоп здесь – само естество, но его черные волосы – «волны темных вод Леты», его борода – бурный опасный водопад, его кожа – пестрая шкура хищника, весь он – «гора из членов», его пещера – зев земли (vv. 43–68) и т. п.

Природа хороша только тогда, когда она стилизована и эстетизирована: сияющие глаза Галатеи, прекраснейшей из пятидесяти nereид, подобны звездам на ее лилейно-пурпурном челе; Купидон устилает на земле брачное ложе ей и Ацису, посылая дождь из фиалок и лилий; Ацис терпит муки Тантала, влекомый хрустальным, как чистый источник, сиянием тела возлюбленной. Нагляден и финал поэмы: швыряя камни в коз, Полифем разрывает навес из плюща, которым бог любви прикрывал предающуюся ласкам пару, и кидает огромную скалу в Ациса. Кровь раздавленного юноши превращается в ручей, втекающий в море, где он, преобразившись, соединится с чудесной нимфой... Овидий, от которого отталкивался Гонгора, не напрасно бьет рекорды популярности среди творцов барокко: искусство XVII в. поражает богатством метаморфоз. В театре, к примеру, действующие лица меняют наряды, имена, обличья, героини выдают себя за кавалеров, аристократки за простолюдинок и т. п. Это также навеяно праздничностью. Праздник – переселение в другой, необыденный мир, а культура XVII в. стремится к созданию небывалых миров.

Один из примеров универсального охвата мира во все времена – творчество Атанасиуса Кирхера, прочно связанного с Испанией. В иллюстрациях к его многочисленным книгам предстают земля и небо, и недра планеты с протекающими в них водами, и внутренности вулкана, и Ноев ковчег и все его секции, в каждой из которых спасались разного вида твари, картина горы Арарат и тропинки, по которым спускались вниз приплывшие на ковчеге, и Китай, и Египет, изображения

на обелисках, символические образы на изваяниях и гравюрах древних восточных богов и богинь, ноты песен, исполняемых ангелами, всевозможные растения и животные, Вавилонская башня изнутри и снаружи, город Вавилон со всеми зданиями, улицами, предместьями, окружающими просторами с флорой и фауной – все на белом свете, все, что кроется в крошечной тьме. Не случайно одна из книг Кирхера называется «Экстатический путеводитель, или образы универсального знания» (1656): в творческом упоении Кирхер хочет показать весь универсум, и его страстное увлечение магией неразрывно связано с верой в неограниченные возможности человека. В трактате «Великое искусство Света и Тени» (*Ars magna Lucis et Umbræ*, 1646) он, согласно его собственным словам, описывает «Чудеса Света и Теней». «Наблюдение неисчерпаемых богатств, скрытых даже в самых незначительных вещах», ведет, по его собственному признанию, к «сверхъестественным явлениям», к Магии, но не к «ложной, полной предрассудков, нечистой, плоду дьявольского учения», а естественной, вскрывающей сокровенную сущность природы¹⁵.

Подобная магия направлена не только на то, чтобы проникнуть в заветные тайны сущего, но и на то, чтобы создавать нечто небывалое. Так, Кирхер утверждает, что Боэций мог создать говорящие статуи, а «медицинская магия достигнуть неслыханных способов излечения болезней» и т. п. Среди же способностей Магии Света и Тени – «преобразования одних объектов в другие при помощи различного типа зеркал»¹⁶.

Таково и «зеркало искусства» в барокко, представляющее все что угодно, делающее видимым невидимое и вместе с тем многое волшебным изменяющее. Одно из чудес игры Света и Тени, творимых Кирхером, – изобретенный им аппарат, проецирующий изображения на экране, предвестник кинематографа. Пример, еще раз красноречиво говорящий о стремлении все сделать зримым.

Потребность сделать даже незримое зримым во многом продиктовала и появление множества имеющих широкое хождение сборников эмблем. Так, «Моральные эмблемы» (*Emblemas morales*, 1589) Хуана де Ороско поясняли, что запутавшийся в колючем кустарнике агнец – образ оклеветанной невинности, Голубь с масличной ветвью в клюве – воплощение милосердия. Книги с эмблемами, состоящими из изображения, девиза над ним и подписи внизу, сыпались как из рога изобилия: за «Духовными и моральными импрезами» (*Empresas espirituales y morales*, 1613) Хуана Франсиско де Вильявы, «Божественными аффектами со

священными эмблемами» (*Afectos divinos con Emblemas sagradas*, 1633) Педро де Саласа следовало великое множество более поздних сочинений этого рода.

Во всех эмблемах центральное место занимает гравюра – пластический эквивалент идеи, и на нее прежде всего устремлен взгляд.

Но книги были доступны далеко не всем. Праздники же в Испании и ее заморских владениях превращали насыщенные смыслом зрелищные образы во всеобщее достояние. Им, подчеркнем еще раз, было присуще удивительное зримое разнообразие и многообразие. К уже сказанному следует добавить, что в процессиях участвовали знать и простолюдины, военные и священники, студенты, мастеровые, крестьяне, монашеские ордены и церковные братства; были представлены библейские персонажи, ангелы и черты, святые и монстры. Устраивались потешные сражения, танцы и целые «минибалеты», в которых выступали ряженные зверьми танцоры, дрессированные звери и так далее... Зрелищные элементы праздников все больше накапливались, о чем свидетельствует, например, «Аллегорический Нептун» (*Neptuno alegórico*, 1680) Хуаны Инес де ла Крус. Рассмотрим это любопытнейшее сочинение: в нем слово стремится непременно стать видимым, превратиться в визуальный образ. Прекрасная поэтесса, сперва придворная дама мексиканской вице-королевы, затем образованнейшая монахиня создает своего рода программу, определяющую облик триумфальной арки, которая будет возведена перед входом в кафедральный собор в городе Мехико, чтобы через нее 30 ноября 1680 г. вошел новый вице-король Манрике де Лара, граф де Паредес. Сестра Хуана подробно указывает, какую живопись надлежит создать на восьми больших полотнах (*lienzos*) на верхней части арки и на шести меньших подобных же фрагментах (*jeroglíficos*) на нижней ее части, решая, какого цвета должно быть то или иное изображение. Каждая из этих секций представляет собой эмблему со стихотворной подписью. Хуана Инес де ла Крус сочиняет все эти тексты, как и текст из 257 строк, который будет публично прочитан в день праздника, давая ключи к художественному языку арки. Она хорошо понимала, как все это будет вписываться в общий контекст торжества: прибытие вице-короля в собор всегда сопровождалось звоном колоколов, проездом триумфальных колесниц, процессией, пением хоров, музыкой, было оваяно запахом ладана, – т. е. устраивалось настоящее «пиршество чувств»¹⁷. Как сейчас бы сказали, мультимедийный проект Хуаны де ла Крус – это основа представления,

соединяющего архитектуру, музыку, литературу, живопись, театр, декламацию и реальное политическое действо.

Поражает и размах праздничного торжества, и сопряженность всех его элементов, и в первую очередь переключка космоса и социума. Согласно замыслу Инес де ла Крус, центральное место должно занимать полотно с изображением Нептуна и его супруги Амфитриты (имеющих явное сходство с вице-королем и вице-королевой), правящих колесницей, которую влекут по волнам два зеленогривых морских коня в золоченой упряжке. Их сопровождают тритон, дующий в раковину, nereиды, украсившие волосы ракушками и жемчугами, герой Палемон верхом на дельфине... В четырех углах полотна помещены ветры – как пишет сестра Хуана, «северный Аквилон, или Борей, со свирепым лицом, растрепанными волосами на голове и в бороде, в ледяной короне, со сложенными крыльями и двумя ужасающими змеиными хвостами вместо ног»; южный Нот, или Австр, в короне из облаков; восточный «Эвр, черный эфиоп, в короне из лучей солнца, которое из-за чрезмерной близости скорее жгло, чем освещало его лицо...»; западный Зефир, «пригожий юноша в короне из цветов, сеющий весну и благовония...»¹⁸. Над трезубцем Нептуна красуется девиз на латыни *Minere triplex* («Тройной в своих делах»), а стихотворная надпись на испанском поясняла, что имеются в виду тройные обязанности короля – гражданские, военные и судебские.

Итак, представим себе роскошное изобилие образов этой огромной арки, декорированной согласно указаниям Хуаны Инес де ла Крус, арки высотой более 25 метров и шириной почти 14 метров, разукрашенной позолоченными, бронзовыми и зелеными, будто сделанными из яшмы, колоннами разных ордеров, нервюрами, капителями, архитравами, карнизами, масками, статуями, барельефами и щитами. Арки, картины которой являют кроме упомянутых выше изображений окруженную морем Кибелу в колеснице, влекомой львами; поросший лесом остров Делос, Латону, готовую родить Аполлона-солнце и Диану-луну; битву греков с троянцами, ярость Ахилла, нападающего на Энея, Венеру, летящую на облаке на помощь сыну; преследуемых Гераклом кентавров, величественную Троию, рядом с которой стоит «великолепный мексиканский храм»¹⁹ – кафедральный собор Мехико и т. д. и т. п. Прибавим к этому сопровождающий план арки текст, в котором мгновенно возникает целый сонм художественных переключек и ассоциаций. Аллегии, метафоры, эмблемы растут как на дрожжах, становясь неисчислимыми,

словно их рождает магическая творческая продуктивность. Это образы египетские и древнунубийские, греческие и латинские, средневековые и ренессансные, маньеристские и барочные – они ветвятся, не зная границ и удержу. Возникает исполинский лес или сад символов. В этом-то и дело: Культура утверждает себя как духовная материя, не менее исполинская, щедрая и предметная, чем физическая природа.

Так, «Аллегорический Нептун», появившийся в завершающий этап барокко, перекликается с «Историей Полифема и Галатеи», созданной на пороге этого стиля. И в строчках Гонгоры бросается в глаза невероятная насыщенность метафорами и символами, стремление создавать свои особые миры, в которых одно перетекает в другое, составляя единый организм. Плотная вязь и непрерывные сочленения тропов ткнут тело искусства. Оно в свою очередь творит все новые произведения, помогает их художественному становлению, питая воспоминания об обладающей неисчерпаемыми смыслами родословной, которая заново воскресает в свежих побегах.

Подчеркнем, что разные виды искусства словно соревнуются между собой, доказывая свою способность все сделать зримым.

* * *

Символике, которой мы уделяем внимание, способствовали определенные традиции христианской культуры. Она изначально тяготела к своеобразному удвоению мира: предполагала мир горний и дольний, небесный и земной – Христос обладал двойной, божественной и человеческой, природой. Все истолковывалось в духе основополагающей радикальной двойственности. Данте настаивал на том, что любой образ в «Божественной комедии» имеет не только прямой, но и аллегорический смысл. Термин «аллегория» восходит к греческому корню, означая «сказать нечто большее»: христианское мировидение во всем усматривало сокровенный смысл²⁰. Рассуждения Платона о сути, таящейся за видимостью, по-своему преломились у отцов Церкви. Средние века рассматривали Вселенную как Книгу Бытия, заполненную символично-аллегорическими начертаниями. Иоанн Дамаскин писал, что «видимые вещи суть образы вещей невидимых и непостижимых, на которые они отбрасывают слабый свет. <...> Вещи Бог с начала творения мира сделал видимыми посредством образов»²¹. Аллегорико-символическое истолкование Ветхого Завета не только позволяло включить иудейские книги в корпус Священных текстов христианства, но и служило

ключом к истолкованию всего прочего. Но это было и художественное мировидение: теология сходилась с эстетикой. В IV в. нашей эры Псевдо-Дионисий прямо писал, что «теология <...>, конечно же, использует поэтический символизм»²². Еще раньше Августин в трактате «О христианской доктрине», закладывая основы интерпретации «Песни песен» как истории любви Бога и Души или Церкви, «восхваляемой в виде женщины»²³, указывал на радость постижения образного строя языка.

И все же Средневековье, даже в наиболее тяготеющих к изобразительности католических станах, прежде всего полагало, что образы посюстороннего мира – это отсылки к потустороннему миру, к первообразам. Облики окружающего мира обрели самостоятельную ценность в эпоху Возрождения. они сохраняли связь с идеальным, но оно воплощалось в небывало чувственно конкретных и индивидуализированных формах. Увлечение зримым многообразием и разнообразием присуще и маньеризму, и барокко. Маньеризм предавался игре в формотворчество; барокко, подмечая иллюзорное, стремилось постичь истинное, показать, как сквозь кажущееся проступает подлинное.

Обнаруживался духовный смысл чувственных образов. II эклога Вергилия, в которой говорится о грядущем рождении чудесного младенца, воспринималась как пророчество о пришествии Христа. Благодаря трудам Марсилио Фичино и других мыслителей флорентийской Платоновской академии политеистические религии были провозглашены «префигурациями» христианского учения, свидетельствующими о разноликости форм преклонения истинному Богу. Это позволило творцам ренессанса и барокко присваивать религиозно-мифологические образы любых стран и континентов. Творцы и впрямь пользовались вседозволенностью, и Хуана Инес де ла Крус могла спокойно утверждать в драме «Божественный Нарцисс», что Нарцисс – это Спаситель, что ацтекские кровавые жертвоприношения на алтарях – достойное предвестие кровавой Христовой жертвы!

Свойственная христианству и особенно католицизму склонность сближать богословие и художественное творчество наиболее мощно проявится в Испании – единственной стране, в которой, как мы видели, формируется уникальный род сценического искусства – священных действ.

Нет такого важного для той поры понятия, включая самые отвлеченные философски-богословские категории, которые не превратились бы в кальдероновских ауто в красочных персонажей и не вышли бы на

подмостки для обозрения толпы. Так появлялись во плоти Дерзость – *El Atrevimiento*; раздор – *La Dicordia*; Вера – *La Fe*; Слух – *El Oido* («Осажденная Церковь» – *La Iglesia Sitiada*); Надежда – *La Esperanza*; Милосердие – *La Caridad*; Вкус – *El Gusto*; Обоняние – *El Olfato* («Новый дворец Буэн Ретиро» – *El Nuevo palacio del Retiro*); Вина – *La Culpa*; Благодать – *La Gracia*; Природа – *La Naturaleza* («Военные ордена» – *Los órdenes militares*); Бракосочетание – *El Matrimonio*; Естественный Закон – *La Ley Natural*; Ум – *El Pensamiento*; Атеизм – *El Ateismo*; Покаяние – *La Penitencia*; Последнее Причастие – *La Extremaunción* («К Богу согласно государственной необходимости» – *Díos por razón de estado*); Чистота – *La Pureza*; Богатство – *La Riqueza*; Справедливость – *La Justicia*; Страдание – *El Dolor*; Цель – *El Propósito*; Закон Благодати – *La Ley de Gracia*; Любовь к Ближнему – *El Amor del Próximo* (лоа-вступление к «Живописцу своего бесчестия» – *El pintor de su deshonra*); Уверенность – *La Seguridad*; Покорность – *La Obediencia*; Прощение – *El Perdón*; Презрение – *El Desprecio*; Невинность – *La Castidad* («Святой год в Риме» – *El año santo de Roma*). Барочный художник был способен наглядно воплотить любые чувства и мысли, представить их на подмостках. В последнем из выше упомянутых ауто – «Святой год в Риме» – Любовь говорит, что она превращает мысль в аллегория (*haciendo <...> alegórico un concepto*²⁴), что концепция делается зримой. Но Кальдерон не только открывает и представляет перед зрителями потаенные в глубинах сердца и ума идеи и чувства, но и живописует окружающий мыслящего и чувствующего человека мир. «Памятки» Кальдерона (*Memoriales*) – записки, направляемые загодя мастерам, готовящим постановки ауто, свидетельствуют, что он настаивал на том, чтобы спектакли были феерическими зрелищами. Этому способствовали две, а во второй половине XVII в. – четыре телеги с огромными сценографическими конструкциями, в нужный момент примыкавшие к стоящим на площади подмосткам. В записке, гласящей о том, что потребуется в 1662 г. для ауто «Мистический и реальный Вавилон», Кальдерон отмечает: «На первой телеге должны быть беседка <...>, окруженная кипарисами <...>. Посередине телеги должно находиться дерево <...>, чья крона покрыта настоящей или искусственной листвой. На кроне полным-полно разных птиц, а у подножия дерева пасутся различные животные <...>». «На второй повозке должна находиться скала <...>, у подножия которой видны овцы и козы, либо сделанные из папье-маше, либо вырезанные...»²⁵ На третьей телеге будет стоять башня, на четвертой – дворец и т. п. Для постановки ауто

«Сад Фалерины» (*El jardín de Falerina*, 1675) среди прочего требуются декорации, изображающие пейзажи, – луга и леса, и, как пишет Кальдерон, «семиглавая гидра, на вершине которой сидит женщина, которая, исполняя песню, пересекает сцену...»²⁶ В других ауто с неба спускались усыпанные звездами облака, они раскрывались, и сидящая на гирлянде из цветов посланница небес спускалась на подмостки. Прибавим к этому наряднейшие костюмы и бутафорию вроде той, которую Кальдерон предназначает для ауто «Медный змей» (*La serpiente de metal*, 1676). «Лукошко с цветами для Весны»; сноп с колосьями для Зимы; корзины с фруктами для осени; <...>, позолоченный крест для ангела; <...> факел. Корзина с травами, ветки с плодами <...>; весы для Закона; стол с письменными принадлежностями, чернильницей, перьями, колокольчиком и креслом»²⁷.

В этом священном действе спутники Моисея танцевали, радуясь освобождению из египетского плена, скатывался со склона горы раненый воин, ангелы парили в небесах и рассыпали манну, на горе возвышался золотой телец, проваливающийся сквозь землю после того, как Моисей ударял его жезлом, кровь покрывала лица и руки грешников, являлся Младенец на кресте и т. п. – словом, глаза зрителей получали обильную пищу, радуясь неперемennomу праздничному торжеству Причастия.

Ауто замечательно развивали традиции средневековых моралите и мистерий; на придворной сцене воплощение ярчайшей праздничной зрелищности привело к рождению нового типа театра.

¹ Oleza J. La propuesta del primer Lope de Vega; en: Teatro y prácticas escénicas, II, La comedia, ed. Canet Valles. J. L. London: Tamesis. P. 254.

² *Calderón de la Barca P. Obras completas*. T. II. Madrid: Aguilar, 1956. P. 1806^b.

³ *Messía de la Cerda R. Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochía y vezinos de Sant Salvador hizieron*. <...> Año 1594; Ed. V. Lleo Canal. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura, 1985.

⁴ *Alvarez Sellers A. Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*; Valencia: Universidad de Valencia. Pp. 149–276.

⁵ *Ibid.* P. 210.

- ⁶ *De La Granja A.* Felipe II y el teatro cortesano en la Península Ibérica; en: Teatro Cortesano en la España de los Austrias, «Cuadernos de teatro clásico»/ Madrid, 1998. V. 10. P. 34.
- ⁷ *Ferrer Valls T.* La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe II. London: Támesis, 1991. P. 98.
- ⁸ *Villiams P.* Un Nuevo estilo de grandeza. El duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598–1621), en: Dramaturgia festiva y cultura nobilitaria en el Siglo de Oro, ed. B. J. García García, M. L. Lobato. Madrid: Ibroamericana, 2007. P. 169–199.
- ⁹ *Ibid.* P. 173.
- ¹⁰ Apéndice documental; en: *Martínez Hernandez S.* Fragmentos del ocio nobilitario. Festejar en la cultura cortesana: en: Dramaturgia festiva y cultura nobilitaria en el Siglo de Oro, ed. cit. P. 76–87.
- ¹¹ *Ibid.* P. 62.
- ¹² *Pinotti A.* Estética de la pintura. Madrid: La bolsa de Medusa, 2011. P. 11.
- ¹³ *Covarrubias Horozco S.* De Tesoro de la lengua castellana o española. Vervuert: Iberoamericana, 2006. P. 1091.
- ¹⁴ *Ponce Cárdenas J.* Introducción; en: Góngora L. de; Fábula de Polifemo y Galatea; ed. cit. P. 128–130.
- ¹⁵ *Kircher A.* Ars magna Lucis et Umbrae, Santiago de Compostela, ed. Universidad de Santiago, 2000. P. 338^a.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 338^b.
- ¹⁷ *Arenal E.* Introducción, en: Inés de la Cruz, J. Neptuno alegórico, ed. V. Martín. Madrid: Cátedra, 2009. P. 18.
- ¹⁸ *Inés de la Cruz J.* Neptuno alegórico, ed. V. Martín. Madrid: Cátedra, 2009. P. 123.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 163.
- ²⁰ *Kluge S.* Baroque. Allegory. Comedia. The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth Century Spain. Kassel: Reichenberger, 2010. P. 41 y pas.
- ²¹ *Ibid.* P. 46.
- ²² *Ibid.* P. 50.
- ²³ *Ibid.* P. 51.
- ²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. III. P. 496^a.
- ²⁵ Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca; ed. L. Escudero y R. Zafra. Universidad de Navarra: Kassel, 2003. P. 69.
- ²⁶ *Ibid.* P. 157.
- ²⁷ *Ibid.* P. 165–166.

АППЕНДИКС

аннотации

Нина Шалимова

Островский своими словами, штрихами и красками

В статье анализируются спектакли, постановленные по пьесам Александра Островского: «Безприданница» Дмитрия Крымова, «Гроза» Евгения Гельфонда, «Не от мира сего» Екатерины Полощевой. В центре внимания – проблемы современного воплощения образов и образности великого драматурга. *Ключевые слова:* Островский, пьесы жизни, Крымов, Гельфонд, Полощева, толкование классики, искусство актера. Джамия Кумукова

«Романтика» М.И. Цветаевой на сломе эпох

Статья посвящена первому драматургическому циклу М.И. Цветаевой «Романтика» (1918–1919). Пьесы цикла, созданные поэтом в первые годы русской революции и тематически обращенные к другой рубежной эпохе – XVIII–XIX веков, дают обобщенный образ исторического слома как такового. Революционный сдвиг осмысливается здесь как глобальная вселенская катастрофа.

Образ скрещения веков, так или иначе, возникающий в драмах «Романтики», уловлен театром. Чем объясняется в статье возникший интерес сцены к цветаевской драматургии в конце XX – начале XXI века. Именно на нынешнем рубеже тысячелетий и были поставлены все драматургические произведения Цветаевой.

Ключевые слова: Марина Цветаева, поэтическая драма, «Романтика», «Фортуна», Казанова

Александр Чепуров

«Без театра нельзя...»

Кристиан Люпа в работе над чеховской «Чайкой» в Александринском театре

В статье анализируется работа поль-

ского режиссера Кристиана Люпы над текстом сценической адаптации пьесы А.П. Чехова «Чайка», которая была сделана для постановки в Александринском театре в 2007 г.

Ключевые слова: А.П. Чехов, К. Люпа, «Чайка», адаптация, интерпретация, Александринский театр,

Ксения Стольная

В поиске вечности

Рецензия на спектакль «Черный монах». Какие мысли и чувства вызывает у нынешних 20-летних постановка Камы Гинкаса, которой в 2019 г. исполнится 20 лет. Что изменилось со дня премьеры 1999-го? Что осталось неизменным?

Ключевые слова: Чехов, «Черный монах», ТЮЗ, Кама Гинкас, Сергей Бархин, Сергей Маковецкий, Игорь Ясулович, Валерий Баринов, Виктория Верберг, Юлия Свежакова, Иван Дыховичный, Станислав Любшин

Ирина Бойкова

«Юность пушкинского театра в России...»

Обзор летнего фестиваля молодежных театров «Михайловское-2018», посвященного дню рождения А.С. Пушкина. Программу составили пушкинские и гоголевские спектакли. Анализируя их, автор размышляет о сценическом прочтении русской классики, о фантастическом и чудесном в произведениях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя.

Ключевые слова: Фестиваль молодежных театров, «Михайловское-2018», Музей-заповедник «Михайловское», Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, театр «Пушкинская школа», Тюменский Большой драматический театр, Магнитогорский театр куклы и актера «Буратино», Пермский ТЮЗ, Санкт-Петербургский академический драматический театр им. В.Ф. Комиссаржев-

ской, сценическое прочтение русской классики, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, «Барышня-крестьянка», «Пушкин, Моцарт и Сальери», «Капитанская дочка», «Мертвые души», «Невский проспект», «В одном департаменте», В. Рецепттер, В. Курбатов, Е. Ханжарова, В. Кустов, Р. Габриа, Н. Аузин, С. Ягодкин, В. Гурфинкель, Ю. Стромов, Г. Корольчук.

Лариса Кучанская

Dance Macabre, или

Жизнь после смерти в саду

«Сад» по пьесе А.П.Чехова «Вишневый сад» Театра кукол Республики Карелия (Петрозаводск) стал лауреатом театрального фестиваля «Лифт. Карелия. Молодой театр» (2018) в номинации «лучший спектакль» и номинирован на премию «Золотая Маска». Режиссер Александр Янушкевич берет на себя роль Вергилия, проводящего зрителя по кругам ада, где томятся души героев. Кукол нет. На сцене – артисты в масках, которые скрывают лица, но обнажают суть каждого персонажа. Чрезвычайно оригинальной – по форме и мысли – работе театра посвящена статья.

Ключевые слова: Театр кукол Республики Карелия, Петрозаводск, фестиваль, «Лифт. Карелия. Молодой театр», А.П.Чехов, «Вишневый сад», «Сад», Александр Янушкевич, Татьяна Нерсиан, Александр Козин, Дмитрий Бабкин, маска.

Александр Фукс

Голгофа на четверых

Программу второго фестиваля «Лифт. Карелия. Молодой театр», который проходит в Петрозаводске, завершал внеконкурсный спектакль петербургского Небольшого драматического театра «Братья Карамазовы». Этому спектаклю в контексте творчества режиссера Льва Эренбурга посвящена статья. Автор приходит к выводу, что речь в спектакле идет о молодом христианстве, одолеваемом бесами.

Ключевые слова: Небольшой драматический театр, Лев Эренбург, Полина

Мищенко, Ф.М.Достоевский, «Братья Карамазовы», Ж. Ануй, «Оркестр», «Три сестры», «Вишневый сад».

Диалог о театре

Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса

Разговор Людмилы Бакши с Хайнером Гёббельсом, одним из виднейших деятелей нового европейского театра, в которой затрагиваются темы музыкальности сценической композиции и новаций в области театрального образования.

Ключевые слова: музыка, театр, взаимодействие, «эстетика отсутствия», акустические голоса, Университет Гиссена

Екатерина Кретова

Все разрешено

Аналитическая статья о ситуации, сложившейся в современных оперных домах с режиссурой, по форме представляет комментарии критика к высказываниям постановщиков спектаклей. Современный представитель авторского режиссерского театра сегодня в полном согласии с законом и, что самое главное, в полном альянсе с господствующим культурным дискурсом, может чувствовать себя абсолютно свободным по отношению к авторскому тексту, то есть партитуре.

Ключевые слова: Станиславский, Немирович-Данченко, Борис Покровский, Дж. Верди, П.И. Чайковский, Дмитрий Бертман, Александр Титель, Дмитрий Черняков, оперный театр, режопера.

Марина Раку

К вопросу о китах.

100 лет Московскому академическому музыкальному театру

Посвященное юбилею МАМТ размышление об историческом пути театра. Автор предлагает увидеть в том, как его отцы-основатели осваивали и формировали советскую оперу, положив в ее основу «три кита» – песню, танец и марш.

Ключевые слова: МАМТ, К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, «система» Станиславского, советская опера

Александр Чепуров

Профессия – теоретик театра

Статья знакомит читателя с основными положениями, выдвинутыми известным театроведом Ю.М. Барбоем (1938–2017) в его трудах по теории драмы и театра. Методологические подходы ученого к изучению сценического искусства рассматриваются в контексте современных театральных теорий.

Ключевые слова: Теория театра, актер, роль, структура, действие, конфликт, противоречие.

Наталья Скороход

Горький vs Достоевский: и снова – о «карамазовщине»

Статья анализирует имевшую место более ста лет назад дискуссию «о карамазовщине», начатую Максимом Горьким в газете «Русское слово» в октябре 1913 г. Писатель резко выступил против появления на сцене МХТ спектакля «Николай Ставрогин» по роману Достоевского «Бесы». Рассматривая произведения самого Горького (пьесу «Зыковы» и рассказ «Карамора»), а также опираясь на статью Д. Мережковского «Горький и Достоевский», автор приходит к выводу, что пролетарский писатель сам испытывал нешуточное влияние Достоевского и боролся прежде всего с ним.

Ключевые слова: Горький, Достоевский, Немирович-Данченко, Мережковский, МХТ, «Бесы».

Анна Петрова

Марина Тимашева

Вначале было Слово

Публикация анкет по теме «сценическая речь». В опросе, проведенном в 1977–2015 гг. приняли участие 103 человека, среди них – самые знаменитые актеры и режиссеры, такие как М.О. Кнебель, В.Я. Станицын, Ю.А. За-

вадский и многие другие. Анкеты разработаны профессором Школы-студии МХТ им. Чехова А.Н. Петровой.

Ключевые слова: сценическая речь, художественное слово, законы речи, действенный анализ

Мария Исплатовская

Надежда Шкода

Менуэт и классический танец

В статье рассматриваются некоторые аспекты развития менуэта как сценического танца. Детально описывается его манера исполнения и место в общественной жизни.

Ключевые слова: менуэт, сценический танец, этапы развития, танцевальная культура, техника исполнения.

Видмантас Силюнас

Утоление жажды, или

Секреты успешного драматурга

Статья посвящена самому успешному драматургу испанского «Золотого века» – Лопе де Вега. Автор подробно разбирает поэтику спектакля в корralле, его структуру, приемы, принципы зрелищности, его взаимоотношения с публикой. В задачу автора входит намерение проанализировать то, как драматург Лопе де Вега на уровне текста осуществляет режиссуру будущего спектакля.

Ключевые слова: Испанский «Золотой век» театра, Лопе де Вега, корраль, устройство сцены и зрительного зала, режиссура драматурга

Людмила Старикова

Театрально-зрелищная жизнь

российских столиц

в эпоху Елизаветы Петровны.

Императорские трупы

В царствование императрицы Елизаветы Петровны в России произошло важнейшее событие – 30 августа 1756 года был, наконец, учрежден в Петербурге государственный публичный постоянно действующий профессиональный национальный театр. В статье представлены основные составляющие,

способствовавшие его основанию:

1. Театр в церемониале русского императорского двора;
2. «Итальянская компания»;
3. «Французская компания»;
4. «Вольные» театрально-зрелищные предпринимательства в России 1740-х – 50-х годов и «Немецкая комедия»;
5. Русский любительский и полупрофессиональный театр (труппы «охотников» и кадетский);
6. «Русский для представления трагедий и комедий театр»;
7. Организация «Российского театра» в Москве;
8. Публичные маскарады как театрализованное зрелище.

Ключевые слова: Театр в церемониале русского двора; Итальянская компания; Французская; труппы «охотников»; театр кадет Шляхетского корпуса; Русский для представления трагедий и комедий театр.

Елена Дунаева

О русском Мольере

Драматургию Мольера русская культура восприняла преимущественно как явление литературное. Автор статьи анализирует влияние Мольера на драматические сочинения Грибоедова и Островского; суждения о нем Пушкина, Гоголя и Толстого.

Ключевые слова: Мольер, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Островский, Толстой, Щепкин, французский театр, русский театр

Андрей Юрьев

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции

В третьей статье речь идет о выдающейся датской актрисе Бетти Хеннингс и ее интерпретации роли Норы. В драме Ибсена образ героини претерпевает по ходу действия сложную психологическую эволюцию, отражающую киркегоровскую концепцию личности и превращающую Нору в трагическую фигуру. Однако в исполнении Бетти Хеннингс Нора до конца спектакля оставалась «вечным

ребенком», образ которого оказался последним в ряду театральных образов датского романтизма.

Ключевые слова: Хенрик Ибсен, Кукольный дом, скандинавская драматургия, история датского театра, Бетти Хеннингс, Эдвард Брандес, Герман Банг, Сёрен Киркегор

Ольга Шабунина

Великорусское оркестры и балетное искусство на рубеже XIX–XX веков: творческие контакты и совместные начинания

В статье раскрываются возникшие на рубеже XIX–XX столетий сценические взаимосвязи двух, казалось бы, далеких областей искусства: балетного танца и концертного исполнения на народных музыкальных инструментах. В творческой биографии выдающегося балетмейстера М.М. Фокина имеется малоизвестная страница, связанная с его опытом игры в великорусских оркестрах. Основной темой статьи является история неизвестной ранее балетной постановки И.Ф. Кшесинского «Боярская вечерница», осуществленной с музыкальным сопровождением великорусского оркестра.

Ключевые слова: великорусский оркестр, балет, характерный танец, Василий Андреев, Михаил Фокин, Иосиф Кшесинский, Борис Трояновский.

Елена Хайченко

Образ театра в литературе предвоенного десятилетия

Статья исследует, как писатели и драматурги 30-х гг. XX в. через тему театра и его публики стремились отобразить не только специфические особенности самого театра и его взаимоотношений с публикой, но и надвигающуюся угрозу фашизма, жертвами которого становились как герои литературных произведений, так и авторы, подарившие им жизнь.

Ключевые слова: театр, публика, роман, пьеса, актер, режиссер, зритель.

Виталий Дмитриевский

Некоторые факты из истории детского театра в Советской России

Статья посвящена развитию сети детских театров в послереволюционной России в контексте идеологических установок советского государства. Рассматриваются культура детства и отрочества в довоенной России, проблемы государственной культурной политики в отношении социалистического воспитания детей и юношества, репертуар детских театров, подвергавшийся строгой цензуре.

Ключевые слова: детский театр, советская идеология, культурная политика, репертуар

Елена Хайченко

«О, что за чудесная война!»

Джоан Литтлвуд – опыт создания политического мюзикла

Статья посвящена антимилитаристскому политическому шоу Джоан Литтлвуд «О, что за чудесная война!», в котором события Первой мировой войны были представлены на сцене в традициях мюзик-холла, агитационно-плакатного театра и эпического театра Б. Брехта.

Ключевые слова: Джоан Литтлвуд, война, песня, политика, история.

Елена Дунаева

«Шторма» в ЦТСА

Исследование обстоятельств прихода А.Л. Дунаева в ЦТСА, его постановок в этом театре и скорого изгнания с поста главного режиссера. Особое внимание автор публикации уделяет той симфонии недовольства актеров труппы и политического руководства театром, которая была столь характерна для административно-карательных решений советского начальства над культурой.

Ключевые слова: А.Л. Дунаев, Центральный театр Советской армии, А.Д. Попов, «Океан» А.П. Штейна, А.А. Попов, Политуправление Советской армии (ПУР/ТПУ СА)

annotations

Nina Shalimova

Ostrovsky in one's own words, strokes and colors

The article analyses productions of Alexander Ostrovsky's plays: *Without a Dowry* by Dmitry Krymov, *The Storm* by Yevgeni Gelfond and *Not of This World* by Yekaterina Polovtseva. The problems of contemporary embodiment of characters on the one hand, and of the great playwright's world on the other are in focus of the author's attention.

Keywords: Ostrovsky, 'plays of life', Krymov, Gelfond, Polovtseva, interpretations of classics, the art of acting

Dzhamilya Kumukova

Tsvetaeva's Romance at the turn of the centuries

The article is about the first verse drama cycle of Marina Tsvetaeva called *Romance* (1918–1919). The topics of the plays created by the poet during the first years after the Russian revolution address another landmark epoch – the turn of the XVIII–XIX centuries. They give a generalized image of a historic shift as such. Revolutionary shift is conceived as a global universal catastrophe.

The image of 'crossed centuries', which emerges in the dramas of the *Romance* cycle is captured by the theatre. This explains growing interest to Tsvetaeva's dramas at the end of the XX – beginning of the XXI centuries. It is then that most of poet's dramas were staged.

Keywords: Marina Tsvetaeva, verse drama, *Romance*, *Fortune*, J. Casanova

Alexander Chepurov

'One Can't Do Without Theatre...'

Krystian Lupa Working on

***The Seagull* in the Alexandrinsky Theatre**

The article analyses the work of a polish stage director Krystian Lupa upon the text of a stage adaptation of Anton Chekhov's play *The Seagull*, which was

written to be staged in the Alexandrinsky Theatre in 2007.

Keywords: Anton Chekhov, K. Lupa, *The Seagull*, adaptation, interpretation, Alexandrinsky Theatre

Ksenia Stolnaya

In Search of Eternity

A review of *The Black Monk*. Which thoughts and feelings does an almost 20-year-old production of Kama Ginkas conjure in the souls of people who are 20 years now? What has changed in the production since its first night in 1999? What remained unchanged?

Keywords: Chekhov, *The Black Monk*, Moscow Youth Theatre, Kama Ginkas, Sergei Barkhin, Sergei Makovetsky, Igor Yasulovich, Valery Barinov, Victoria Verberg, Julia Svezhakova, Ivan Dykhovichny, Stanislav Lyubshin

Irina Boykova

'Youth of the Pushkin's Theatre in Russia...'

A review of *Mikhailovskoye-2018* Youth Theatres summer Festival assigned to Alexander Pushkin's birthday. The program of the festival comprises productions of works by Alexander Pushkin and Nikolai Gogol. Analyzing them the author ponders on scenic interpretations of Russian classics, on the fantastic and miraculous motives in the works of Pushkin and Gogol.

Keywords: Youth Theatres Festival, *Mikhailovskoye-2018*, Mikhailovskoye Museum-Reserve, State Pushkin Theatre Center in St. Petersburg, Pushkin School Theatre, Tyumen Drama Theatre, *Buratino* Magnitogorsk Puppet Theatre, Perm Youth Theatre, St. Petersburg Academic Komissarzhevskaya Drama Theatre, scenic interpretations of Russian classics, Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, *Lady Peasant*, *Pushkin*, *Mozart and Salieri*, *The Captain's Daughter*, *Dead Souls*, *Nevsky Prospect*, *In a Department*, V. Retseptser, V. Kurbatov, E. Hanzharova, V. Kustov, R. Gabriela, N. Auzin, S. Yagodkin, V. Gurfinkel, Yu. Stromov, G. Korolchuk

Larissa Kuchanskaya

Dance Macabre or

Life after Death in Hell

The Orchard production of the State Puppet Theatre of the Republic of Karelia staged by Anton Chekhov's play *The Cherry Orchard* became the winner of the *Lift. Karelia. Young Theatre. Festival* (2018) in the nomination of best production and is *Golden Mask* Award nominee. Director Alexander Yanushkevich takes on the role of Vergilius who leads the spectator around the circles of Inferno with the souls of the characters languishing there. No puppets are used. On the stage are artists who hide their faces but strip the being of each character. The article is devoted to a very special production both in its form and thought.

Keywords: State Puppet Theatre of the Republic of Karelia, Petrozavodsk, *Lift. Karelia. Young Theatre. Festival*, Anton Chekhov, *The Cherry Orchard*, *The Orchard*, Alexander Yanushkevich, Tatyana Nersisyan, Alexander Kozin, Dmitry Babkin, mask

Alexander Fuks

Calvary for Four

An out-of-competition production *Brothers Karamazovs* of the Nebolshoi Drama Theatre was shown at the end of the program during the *Lift. Karelia. Young Theatre Festival*. The article is devoted to this production in the context of the creative activity of stage director Lev Erenburg. The author concludes that the production is about young Christianity attacked by demons.

Keywords: Nebolshoi Drama Theatre, Lev Erenburg, Polina Mischenko, Fyodr Dostoyevsky, *Brothers Karamazovs*, J. Anouilh, *The Band*, *The Three Sisters*, *The Cherry Orchard*

Dialogue about Theatre

Conversation between Lyudmila Bakshi and Heiner Goebbels

A conversation between Lyudmila Bakshi and Heiner Goebbels, one of the leading new European theatre professionals

touches upon such topics as musicality of a scenic composition and novations in the field of scenic education.

Keywords: music, theatre, interaction, aesthetics of absence, acousmatic voices, University of Giessen

Ekaterina Kretova

Everything is Permitted

The analytical article is dedicated to the present-day situation with stage direction in opera houses. In its form the article is a critical comment on the statements made by the participants of the productions. In complete agreement with the law – and, which is more important, in complete alliance with the dominating cultural discourse – a modern representative of author's and director's theatre feels absolutely free to treat the author's text, i.e. the score, as he or she wishes.

Keywords: Stanislavsky, Nemorovich-Danchenko, Boris Pokrovsky, Giuseppe Verdi, Petr Tchaikovsky, Dmitry Bertman, Alexander Titel, Dmitry Cherniakov, opera house, "rezhopera"

Marina Raku

The Three Pillars. Moscow Academic Music Theatre celebrates 100 years

The article is a reflection about historical way of the Moscow Academic Music Theatre dedicated to its anniversary. The author expands on how the founders of the theatre mastered and shaped Soviet opera, laying the tree pillars in its basis: song, dance and march.

Keywords: Moscow Academic Music Theatre, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, The Method of Stanislavsky, Soviet opera

Alexander Chepurov

The Profession of a Theatre Theorist

The article introduces the reader into the main ideas put forth by a famous theatre scientist Yury Barbov (1938 – 2017) in his works on drama and theatre. Methodological approaches of the scientist to the study of performing art

are scrutinized in the context of modern theatre theories.

Keywords: Theatre theory, actor, role, structure, action, conflict, contradiction

Natalia Skorokhod

Gorky vs Dostoevsky:

once again about

'karamazovshchina'

The article analyzes the discussion started by Maxim Gorky over a hundred years ago in the *Russkoye Slovo* newspaper. The polemic concerned Dostoevsky's texts and their stage adaptations. The writer sharply opposed the Moscow Art Theatre's intentions to adapt Dostoevsky's novel *The Possessed* to the stage. Considering Gorky's works: the play *Zykovs* and the story *Karamora*, and also taking into consideration the article *Gorky and Dostoevsky* by D. Merezhkovsky, the author concludes that Gorky himself experienced the influence of Dostoevsky and had a fighting inside.

Keywords: Gorky, Dostoevsky, Nemirovich-Danchenko, Merezhkovsky, Moscow Art Theater, *The Possessed*

Anna Petrova

Marina Timasheva

In the Beginning Was the Word

A publication of questionnaires on scenic speech. 103 persons took part in the survey held during the period 1977 – 2015. Among them were the most famous actors and stage directors such as Maria Knebel, Viktor Stanitsyn, Yury Zavadsky and many others. The questionnaires are elaborated by Moscow Art Theatre School professor Anna Petrova.

Keywords: Scenic speech, art of declamation, speech laws, active analysis

Maria A. Isplatorovskaya

Nadezhda N. Shkoda

The Minuet and the Classical Dance

The article considers some of the aspects of the development of minuet as a stage dance. The manner of its execution and its place in the cultural life are described in detail.

Keywords: minuet, classical dance, periods of development, dance culture, execution technique

Vidmantas Silyunas

**Quenching one's Thirst
or The Secrets of a
Successful Playwright**

The article is devoted to the most successful playwright of the Spanish Golden Age – Lope de Vega. The author gives a detailed analysis of the poetic style of a corral production, its structure, technique, principles of staginess and its relationship with the public. The author intends to consider the way the playwright Lope de Vega implements the future production on the level of text

Keywords: Spanish Golden Age, Lope de Vega, corral theatre, stage and auditorium arrangement, playwright's directing

Starikova Lyudmila

**Theatre and entertainment in the
Two Russian Capitals in the Epoch
of Elizaveta Petrovna. Imperial
companies**

In the reign of Empress Elizaveta Petrovna one of the most important events of the Russian theatre history took place – on the 30th of August 1756 the state public permanent professional national theatre was finally established. The article presents the main components that contributed to its foundation.

Namely: 1. The role of theatre in the ceremonial etiquette of the Russian Imperial Court; 2. *The Italian company*; 3. *The French Company*; 4. The independent theatre and entertaining enterprises in Russia in the 1740s – 1750s and *The German Comedy*; 5. Russian amateur and semi-professional theatre (the companies of amateurs and cadets); 6. The Russian Theatre for Staging Tragedies and Comedies; 7. The establishment of the Russian Theatre in Moscow; 8. Public masquerades as a theatrical entertainment.

Keywords: Theatre in the ceremonial

etiquette of the Russian Court; the Italian company; the French Company; companies of amateurs; theatre of the Szlachta Cadet Corps; The Russian Theatre for Staging Tragedies and Comedies

Elena Dunaeva

On the Russian Perception of Molière
Russian culture has assimilated Molière's drama mainly as a literary phenomenon. The author analyzes Molière's influence on Griboyedov's and Ostrovsky's dramas and the judgments of Pushkin, Gogol and Tolstoy about him.

Keywords: Molière, Griboyedov, Pushkin, Gogol, Ostrovsky, Tolstoy, Shchepkin, French theatre, Russian theatre

Andrey A. Yurieva

**A Doll's House Staged First:
a Reconstruction of the
Performance and Its Reception**

The third article deals with the great Danish actress Betty Hennings and her interpretation of Nora. The central character of Ibsen's drama passes through a complicated psychological development correlating to the Kierkegaardian conception of the self and finally transforms into a tragic figure. However, in Betty Hennings' performance Nora remained an "eternal child" who became the last romantic image in Danish theatre.

Keywords: Henrik Ibsen, *A Doll's House*, Scandinavian Drama, History of Danish Theatre, Betty Hennings, Edvard Brandes, Herman Bang, Søren Kierkegaard

Olga Shabunina

**Great Russian Orchestra and Ballet
at the turn of the XIX–XX centuries:
creative contacts and joint ventures**

The article reveals the scenic interaction of two seemingly distant art areas at the turn of the 19th and 20th centuries: the ballet dance and the concert performance on folk instruments. There is a little-known page in the creative biography of the outstanding

choreographer Michail Fokin related to his playing experience in the Great Russian orchestras. The main topic of the article is a story of a previously unknown ballet performance by Joseph Kshesinsky *Boyar Feast*, performed with the musical accompaniment of the Great Russian Orchestra.

Keywords: Great Russian Orchestra, ballet, Vasilij Andreev, Mikhail Fokin, Joseph Kshesinsky, Boris Troyanovsky

Elena Khaichenko

The Image of Theatre in the Pre-war Decade Literature

The article explores how the writers and the playwrights of the 1930s intended to reflect through the theme of the theatre and its audience not only the specific features of the theatre and its relationship with the public, but also the impending threat of fascism, the victims of which were both the literary characters and the authors who had given them life.

Keywords: theatre, audience, novel, play, actor, director, spectator

Vitaly Dmitrievsky

Some Facts from the History of the Children's Theater in the Soviet Russia

The article is devoted to the development of the network of children's theaters in post-revolutionary Russia in the context of the ideological attitudes of the Soviet state. The author considers the culture of childhood and adolescence in pre-war Russia, the problems of state cultural policy with regard to the socialist education of children and youth and the repertoire of children's theaters which was strictly censored.

Keywords: children's theater, Soviet ideology, cultural policy, repertoire

Elena Khaichenko

Oh, What a Lovely War!

Joan Littlewood – Experience of Creating a Political Musical

The article is devoted to the anti-

militarist political show by Joan Littlewood *Oh, What a Lovely War!* in which the events of the First World War were presented on stage in the traditions of the music hall, the agitation and poster theatre and B. Brecht's epic theatre.

Keywords: Joan Littlewood, war, song, politics, history

Elena Dunaeva

'Storms' in the Central Theatre of Soviet Army

An investigation into the circumstances of Alexander Dunaev's coming to the Central Theatre of Soviet Army, his productions there and his soon expulsion from it. The author pays special attention to the symphony of discontent expressed by the actors of the company and by the political leaders of the theatre. The situation was typical of administrative and punitive decisions on culture taken by the Soviet authorities.

Keywords: Alexander Dunaev, Central Theatre of Soviet Army, Alexey Popov, *The Ocean* by Alexander Shtein, Andrey Popov, The Main Political Department of the Ministry of Defense

об авторах

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

Бойкова Ирина

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург), театральный критик. В 1991–1993 гг. была в составе учредителей и первой редакции «Петербургского театрального журнала». Автор статей о современном театре в театральной периодике («Петербургский театральный журнал», «Театральная жизнь», «Балтийские сезоны», «Независимая газета» и др.) и научных сборниках.

Контакты: irinaboikova1@rambler.ru

Дмитриевский Виталий Николаевич

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Контакты: ekatdmtr@gmail.com

Дунаева Елена Александровна

Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой искусствоведения Высшего Театрального института имени Бориса Щукина, ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада ГИИ искусствознания, профессор кафедры Истории театра и кино РГГУ, член Ученого совета Театрального института им. Б.В. Щукина, член жюри ряда театральных фестивалей и конкурсов драматургии, заслуженный работник Высшей школы.

Исплатовская Мария Алексеевна

Преподаватель кафедры народно-сце-

нического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии.

Контакты: ispla@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

Кумукова Джамия Дмитриевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра в Российском институте истории искусств, доцент кафедры зарубежного искусства в Санкт-Петербургском государственном институте сценических искусств.

Контакты: dkumukova@yandex.ru

Кучанская Лариса Владимировна

Окончила театроведческий факультет СПбГАТИ. Театровед, театральный критик. Редактор художественных программ на Санкт-Петербургском кабельном телевидении. Автор статей в разных региональных СМИ.

Контакты: larissa.736@mail.ru

Петрова Анна Николаевна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Школы-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХТ им. А.П. Чехова (с 1956 г. по сей день). Академик Академии гуманитарных наук России. Руководитель лабораторий и семинаров ВТО – СТД РФ по сценической речи для театральных педагогов и актеров театров СССР. Ведет мастер-классы по проблемам голоса и речи в России, странах ближнего и дальнего зарубежья. Автор книг и учебных пособий: «Художественное слово в воспитании актера» (1964), «Методы системы К.С. Станиславского в работе

по сценической речи» (1968), «Сценическая речь в русском театре XVIII–XIX веков» (1977), «Сценическая речь. Проблематика, методология, обучение» (1980), «Сценическая речь» – учебник для театральных ВУЗ(ов) и училищ (1982), «Слово в эфире» – справочник для журналистов (2001), «Искусство речи» – учебное пособие для журналистов (2008).

Раку Марина Григорьевна

Доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник сектора истории музыки. Член Ученого совета. С 2010 и по настоящее время – редактор интернет-журнала ГИИ «Искусство музыки. Теория и история». Ответственный научный редактор «Нового собрания сочинений Дмитрия Шостаковича в 150 томах» (М.: DSCH); член Комиссии по музыкознанию и музыкальной критике Союза композиторов Москвы; заведующая музыкальной частью, помощник художественного руководителя московского театра «Мастерская Петра Фоменко».

Контакты: raku@rambler.ru

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, с 1984 г. Профессор, с 1986 г. Заслуженный деятель искусств РФ. С 1986 года – заведующий сектором иberoамериканского искусства. Заведующий кафедрой искусствознания Школы-студии МХАТ; профессор Государственного Университета театрального искусства; член Правления и член Жюри Международного фонда К.С. Станиславского

Скорород Наталья Степановна

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 театрального искусства РГИСИ.

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 Триеннале 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

Стольная Ксения

Студентка театроведческого факультета ГИТИСа.

Контакты: 5758583@mail.ru

Тимашева Марина Александровна

Театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ. Руководитель театроведческого курса ГИТИСа.

Контакты: marinatimashева@gmail.com

Фукс Александр

Литературовед, театральный критик, журналист, член Экспертного совета конкурса новой драматургии «Ремарка», победитель конкурсов союза журналистов республики Карелия (2010, 2015, 2017 г.г.). Журналист газеты «Карельская Губерния». Автор статей в раз-

ных СМИ, включая «Контакт», «В Новом свете», «Иностранец».

Контакты: Fuchs65@mail.ru

Хайченко Елена Григорьевна

Профессор кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания.

Контакты: ekhaychenko@gmail.com

Чепуров Александр Анатольевич

Профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, заведующий кафедрой театрального искусства РГИСИ, заместитель художественного руководителя Александринского театра. Автор книг: «Александринская «Чайка»» (СПб., 2002); «А.П. Чехов и Александринский театр» (СПб., 2006); «Гоголевские сюжеты Валерия Фокина» (СПб., 2010).

Контакты: chepurov57@mail.ru

Шабунина Ольга

Соискатель по специальности музыкальное искусство. Государственный институт искусствознания (Москва).

Контакты: olge-sem@yandex.ru.

Шалимова Нина Алексеевна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. Член диссертационных советов ГИТИСа, ГИИ, СПбГАТИ. Сфера научных интересов: история русского театра, русская классика, современный театральный процесс. Автор 46 энциклопедических статей в изданиях «Энциклопедия литературных героев» (1997) и «Энциклопедия литературных произведений» (1998). Автор книг: «Русский мир А.Н. Островского» (2000), «Театральные основы творчества А.Н. Островского» (2001), «Человек в художественном мире А.Н. Островского» (2007). Автор рецензий и статей о современном театре в отечественной периодике.

Контакты: nislanova@rambler.ru

Шкода Надежда Николаевна

Старший преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, заслуженный учитель Российской Федерации.

Контакты: shkodanata2008@rambler.ru

Юрьев Андрей Алексеевич

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). 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).

Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

Bakshi Lyudmila

PhD in Art History, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music. Russian Composers' Union member, member of the Union of Theatre Workers of Russia. The author of more than 100 articles on the problems of contemporary art published in specialized scientific volumes, magazines, newspapers, including *Muzykalnaya Academia*, *Theater*, *Znamya*, *Oktyabr*.

Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Boykova Irina

PhD in Art History, associate Professor at the department of Russian theatre at Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), theatre critic.

In 1991–1993, she was one of the founders and took part in the first edition of *The Petersburgsky Theatral'niy Zhurnal*. The author of articles about contemporary theatre in professional periodicals *Petersburgsky Theatral'niy Zhurnal*, *Teatral'naya Zhizn'*, *Baltiyskie Sezony*, *Nezavisimaya Gazeta*, etc., and scientific miscellanies.

Contacts: irinaboikova1@rambler.ru

Chepurov Alexander

Professor, Doctor of Arts, Honored Artist of Russia, Head of the Theatre Art Department at the Russian State Institute of Performing Arts, Deputy Artistic Director of The Alexandrinsky Theatre. Author of books: *The Seagull of Alexandrinsky Theatre* (St. Petersburg, 2002), *Anton Chekhov and the Alexandrinsky Theatre* (St. Petersburg, 2006), *Valery Fokin's Gogol* (St. Petersburg, 2010)

Contacts: chepurov57@mail.ru

Dmitriyevsky Vitaly

Doctor of Arts, Chief Research Scientist at

the State Institute for Art Studies.

Contacts: ekatdmtr@gmail.com

Dunaeva Elena

Doctor of Arts, Head of the Art Studies Department at Boris Shchukin Theatre Institute, leading researcher of the Contemporary Art of the West at the State Institute for Art Studies, Professor of Theatre and Cinema History at the Russian State University for the Humanities, member of the Academic Council of the Boris Shchukin Theater Institute, a member of the jury of a number of theatrical festivals and contests of drama, Honored Worker of the Higher School.

Fuks Alexander

Literary historian, theatre critic, journalist, member of the Expert Council of a new drama contest *Remarka*, winner of the contests of the Union of journalists in the Republic of Karelia (2010, 2015, 2017). Journalist at *Karelskaya Guberniya* newspaper. Author of articles in various media including *Kontakt*, *V Novom Svete*, *Inostranets*.

Contacts: Fuchs65@mail.ru

Isplatovskaia Maria A.

Lecturer of the Department of Folk, Historical and Contemporary Dance at the Moscow State Academy of Choreography (Bolshoi Ballet Academy).

Contacts: ispla@mail.ru

Khaichenko Elena

Dr. habil. of Art Criticism, Professor of the World Theatre History at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Leading Researcher of Western Contemporary Art Sector at the State Institute for Art Studies.

Contacts: ekhaychenko@gmail.com.

Kretova Ekaterina.

Musicologist, journalist, music critic, PhD in Art History. Graduated from the Gnessin Academy of Music (theory of

music) and took a postgraduate course at Moscow State Tchaikovsky Conservatory (philosophy), music reviewer of the *Moskovsky Komsomolets* newspaper, literary manager and director of Moscow theatre the School of Modern Drama.

Contacts: kretova@neglinka29.ru

Kuchanskaya Larissa

Graduated from the theatre studies faculty of the Russian State Institute of Performing Arts in St. Petersburg. Editor of art programs on the St. Petersburg cable television. Author of the articles in different regional mass media.

Contacts: larissa.736@mail.ru

Kumukova Dzhamilya

PhD in Art History, senior theatre researcher at the Russian Institute of Art History, foreign art lecturer at the St. Petersburg State Institute of Performing Arts.

Contacts: dkumukova@yandex.ru

Petrova Anna

Doctor of Arts, scenic speech professor at Moscow Art Theatre School (since 1956). Member of the Arts Academy of Russia. Director of laboratories and workshops on scenic speech held by the Union of Theatre Professionals for theatre teachers and for actors of the USSR theatres. Runs masterclasses on the problems of voice and speech in Russia, countries of the former Soviet Union and of the far abroad. Author of books and study guides: *The Role of Art Declamation in the Upbringing of an Actor* (1964), *Methods of the Stanislavsky System in Scenic Speech* (1968), *Scenic Speech in the Russian Theatre of XVIII–XIX centuries* (1977), *Scenic Speech. Problems, methods, training* (1980), *Scenic Speech* (1982) – textbook for theatre universities and colleges, *Word on Air* (2001) – reference book for journalists, *The Art of Speaking* (2008) – study guide for journalists.

Raku Marina

Doctor of Arts, leading researcher of

music history at the State Institute for Art Studies. Editor of the online magazine *The Art of Music. Theory and Practice*. Musical manager, Assistant to Artistic Director of the Pyotr Fomenko Workshop Theatre.

Contacts: raku@rambler.ru

Shalimova Nina

Doctor of Arts, Professor of Russian Theatre History at the Russian Institute of Theatre Arts. Member of dissertation councils at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), the State Institute for Art Studies, the Russian State Institute of Performing Arts. Research interests: history of Russian theatre, Russian classics, modern theatre process. The author of 46 articles in encyclopedic editions: *Encyclopedia of literary characters* (1997) and *Encyclopedia of literary works* (1998). Author of books: *Russian World of Alexander Ostrovsky* (2000), *Theatrical Foundations of Alexander Ostrovsky's Art* (2001), *A Human Being in the Artistic World of Alexander Ostrovsky* (2007). The author of numerous reviews and articles on contemporary theatre in the national periodicals (*Peterburgsky Teatralny Zhurnal*, *Stanislavsky*, *Teatralnaya Zhizn*, *Strastnoy Bulvar 10*, *Kultura*, *Nezavisimaya Gazeta*, *Rossiyskaya Gazeta*). Member of the Commission on theatre criticism in the Theatre Union of Russia.

Contacts: nislanova@rambler.ru

Shkoda Nadezhda N.

Senior lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts, at the Moscow State Academy of Choreography (Bolshoi Ballet Academy), Honored Teacher of the Russian Federation.

Contacts: shkodanata2008@rambler.ru

Silyunas Vidmantas

Doctor of Arts, Professor, Honored Artist of Russia. Head of the Iberoamerican Art Sector at the State Institute for Art Studies, Head of the Art Studies

Department at Moscow Art Theatre School, Professor at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), member of the board and jury member of the international Stanislavsky Fund.

Skorokhod Natalia

PhD, associate Professor of theatre art at the Russian State Institute of Performing Arts theatre author who deals with prose adaptations for more than twenty years. Her theatre adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin etc. 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).

Starikova Lyudmila

18th century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief theatre researcher at the State Institute for Art Studies. The area of expertise: documentary study of Russian theatre history of the 18th century. The author of 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 of Old Times. Heroes of Life and Stage*; Culture Achievements Award (2002).

Contact: liudmistar@gmail.com

Stolnaya Ksenia

Student of the theater studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Contacts: 5758583@mail.ru

Shabunina Olga

Doctoral student with for a degree in musical arts at the State Institute for Art

Studies (Moscow).

Contacts: olge-sem@yandex.ru.

Timasheva Marina

PhD in Art History, theatre critic. Graduated from the the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Worked as an observer on the Svoboda radio. Senior Researcher at the State Institute for Art Studies since 2012.

Contacts: marinatimasheva@gmail.com

Yuriev Andrey

PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Author of numerous articles published in Russia and abroad, including monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series of Literary Monuments (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Senter for Ibsenstudier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997–2000.

Contacts: andr_ibsen@mail.ru

Pro Present*Mirror of Stage*

- 10 Nina Shalimova
**Ostrovsky in one's own words,
strokes and colors**
- 26 Dzhamilya Kumukova
**Tsvetaeva's *Romance* at the turn of
the centuries**

Close up

- 40 Alexander Chepurov
**'One Can't Do Without Theatre...'
Krystian Lupa Working on
The Seagull in the Alexandrinsky
Theatre**
- 62 Ksenia Stolnaya
In Search of Eternity

Festivals

- 72 Irina Boykova
**'Youth of the Pushkin's Theatre in
Russia...'**
- 88 Larissa Kuchanskaya
**Dance Macabre or Life after Death
in Hell**
- 94 Alexander Fuks
Calvary for Four

Top Artists

- 98 **Dialogue about Theatre**
Conversation between Lyudmila
Bakshi and Heiner Goebbels

Theatre Disputes

- 108 Ekaterina Kretova
Everything is Permitted

Anniversaries

- 124 Marina Raku
**The Three Pillars. Moscow
Academic Music Theatre
celebrates 100 years**

Experience and Reflection

- 130 Alexander Chepurov
**The Profession of a Theatre
Theorist**
- 138 Natalia Skorokhod
**Gorky vs Dostoevsky: once again
about 'karamazovshchina'**

Studies

- 150 **In the Beginning Was the Word
Questionnaires on scenic speech**
Anna Petrova and
Marina Timasheva publication
- 170 Maria A. Isplatonovskaya,
Nadezhda N. Shkoda
The Minuet and the Classical Dance

Pro Memoria*Theátro*

- 178 Vidmantas Silyunas
**Quenching one's Thirst or The
Secrets of a Successful Playwright**
- 198 Lyudmila Starikova
**Theatre and entertainment in the
Two Russian Capitals in the Epoch
of Elizaveta Petrovna.
Imperial companies**
- 244 Elena Dunaeva
**On the Russian Perception of
Molière**
- 256 Andrey A. Yuriev
***A Doll's House* Staged First:
a Reconstruction of the
Performance and Its Reception**

At the Intersection of Arts

- 276 Olga Shabunina
**Great Russian Orchestra and
Ballet at the turn of the XIX–XX
centuries: creative contacts and
joint ventures**
- 288 Elena Khaichenko
**The Image of Theatre in the Pre-
war Decade Literature**

Theatre Stories

- 296 Vitaly Dmitrievsky
**Some Facts from the History of the
Children's Theater in the Soviet
Russia**
- 310 Elena Khaichenko
***Oh, What a Lovely War!* Joan
Littlewood – Experience of
Creating a Political Musical**
- 318 Elena Dunaeva
**'Storms' in the Central Theatre of
Soviet Army**
- 334 Annotations and Authors

к сведению авторов

Редационный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: proscenium@yandex.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редационный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

вопросы театра PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The teatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: +7(903) 574-01-83
e-mail: proscsaenium@yandex.ru

Editorial Office Address:

The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.
Contact phone: +7(903) 574-01-83
e-mail: proscsaenium@yandex.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.
Отпечатано в ФГУП Издательство «Известия».