

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*DM*

# ВОПРОСЫ ТЕАТРА

3-4

PROSCAENIUM



МОСКВА  
2008

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2008

Журнал посвящен  
актуальным проблемам театра  
и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра»,  
который выходил в Институте искусствознания  
с 1965 по 1993гг., в 2006 и 2008 гг.

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

## Про настоящее

### *Новый театр, старая сцена*

6

Марина ТОКАРЕВА  
РАВНОДУШНЫЙ КРАСАВЕЦ-2008

10

Елена ГОРФУНКЕЛЬ  
НЕ ВСЕ НА ПРОДАЖУ

20

Павел РУДНЕВ  
ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА

26

Вадим ЩЕРБАКОВ  
НЕНУЖНАЯ ПЬЕСА

### *Мастер-класс*

32

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ. НЕТРАДИЦИОННЫЙ ПОДХОД.  
К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Татьяна Шах-азизова. Ефремов как исторический человек

Владислав Иванов. Один за всех. Один против всех

Инна Вишневская. Вещий Олег

Елена Стрельцова. Попытки освобождения

Алевтина Кузичева. Пушкинское началов творчестве Ефремова

Александр Шерель. Маска дебюта и лицо финала

Вера Максимова. Олег Ефремов и Андрей Лобанов

### *Театральный процесс. Европа и Россия*

62

Владимир КОЛЯЗИН  
БЕРЛИНСКИЕ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ»-2008

92

Дмитрий КРЫМОВ  
ПРО ВЕРСАЛЬСКИЙ ЭКСПРОМТ И КАМЕНЬ В ТОЛПУ

97

Наталья КАЗЬМИНА  
«ОН ПОХОЖ НА ШАРОВУЮ МОЛНИЮ»  
К 70-летию Роберта Стурюа

### *Пространство игры*

122

ФОТОГРАФ СЕНЦОВ, КОЛЛЕКЦИОНЕР И ЗАНУДА

**Главный редактор:**

В.А. Максимова

**Ответственный**

**редактор:**

Н.Ю. Казьмина

**Редакционный**

**совет:**

А.В. Бартошевич

И.Л. Вишневская

В.Ф. Колязин

Д.В. Родионов

И.И. Рубанова

Ю.М. Соломин

Е.И. Струтинская

Е.Я. Суриц

Д.В. Трубочкин

И.П. Уварова

О.М. Фельдман

В.В. Фокин

И.М. Чурикова

А.Я. Шапиро

## Содержание

### Pro memoria

#### Сценография

130

Надежда ХМЕЛЕВА

СЦЕНИЧЕСКАЯ СРЕДА, ОТ БЫТА К АБСТРАКЦИИ

152

Елена СТРУТИНСКАЯ

«К СЧАСТЬЮ, ЕСТЬ РУССКИЕ»

193

Виктор БЕРЕЗКИН

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

#### Опыт

207

Александра ТУЧИНСКАЯ

МЕЙЕРХОЛЬД ИГРАЕТ ИБСЕНА

220

Юлия ГАЛАНИНА

Л.Д. БЛОК В ГАСТРОЛЬНОЙ ПОЕЗДКЕ ТРУППЫ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА (1908)

240

МАСТЕРСКАЯ МИХАИЛА ЧЕХОВА

243

Андрей КИРИЛЛОВ

«ИДЕАЛЬНЫЙ» ТЕАТР МИХАИЛА ЧЕХОВА

253

Андрей КИРИЛЛОВ

ЧЕХОВ ИГРАЕТ ЧЕХОВА

263

Алексей БАРТОШЕВИЧ

«ЧЕХОВСКИЕ ПАУЗЫ» В «ОТЕЛЛО» К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

274

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ТАЙНА НЕМИРОВИЧА

296

Елена ГАЛЬЦОВА

МИФЫ И ИХ ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ  
ДРАМАТУРГИИ

#### Люди, годы, жизнь

318

Наталья ВАГАПОВА

РЕЖИССЕР ПЕТР ФЕДОРОВИЧ ШАРОВ

336

Инна ВИШНЕВСКАЯ

МОИ БУЛЬВАРЫ, ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ В РАЗНЫЕ СТОРОНЫ

Редакция благодарит за помощь в работе Александринский театр, МХТ им. А.П. Чехова и лично Т. Горячеву, АБДТ им. Г.А. Товстоногова, Театр «Современник», «Балтийский дом», Театр Сатиры (СПб), РАМТ, Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина,

Фотографии Ю. Белинского, Е. Лапиной, В. Сенцова, Е. Цветковой и др.

Предпечатная подготовка издания: С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

В оформлении обложки использована картина...

*DM*

**ВОПРОСЫ ТЕАТРА**

**ПРО ИСТОЯЩЕЕ**

Марина ТОКАРЕВА

## РАВНОДУШНЫЙ КРАСАВЕЦ-2008

*В сезоне 2007/2008 все, казалось, было, как всегда: премьеры, фестивали, премии, суета – около, при и вокруг. Но что-то важное, скрепляющее, отсутствовало. Сезон жил исключением из ряда, единственностью и разделенностью событий, вне тенденций и общих движений. Типичское в нем выходило, даже выламывалось далеко «за рамки».*

Редкость сезона. Его открыл и завершил автор, почти не имеющий на российской сцене постановочной истории, – великий Андрей Платонов. Вначале, осенью, Дмитрий Крымов показал на Сретенке спектакль «Корова». На излете весны Михаил Ефремов для большой сцены «Современника» поставил пьесу «Шарманка». Одна из коллег, рецензируя постановку, поразила утверждением: «Платонова любить трудно». Захотелось узнать: а кого легко? «Ужас обыденного сознания», по формуле Сартра, лезет из всех щелей, даже критических, все ощутимей сдвигая профессию к самодетельности, – одна из тенденций, окрепших в сезоне. Но никакая приблизительность понимания не отменит очевидного: именно Платонов, которого Бродский, к примеру, ставил в ряд с Достоевским, как никто в XX веке изменил состав наших представлений о мире. Крымов и Ефремов, каждый по-своему, попытались воссоздать на сцене его метафизику. И что-то удалось. Спектакль Крымова сочинен изобретательно, с нежностью к автору, стилистически празднично. Главный смысл спектакля Ефремова – жизнь текста, которую не удается испортить даже слабой игрой иных участников. Ефремов ставит «Шарманку» как большой прикол, но и Платонов знал толк в приколах – чувствовал их внутри времени, власти и человека; и в лучшие моменты спектакль звучит иронично, горько, смешно.

Главное событие сезона, несомненно, «Берег утопии» в РАМТе. На все сомнения – имеет ли право на жизнь шестичасовой спектакль в трех частях, длящийся день; способен ли даже такой выдающийся автор, как Т. Стоппард, постичь русскую душу; нужен ли сегодня спектакль идей и может ли он быть нескудным, – театр

ответил утвердительно. Альянс Стоппарда, Алексея Бородина, молодой труппы и русской истории породил нечто, не бывшее (или забытое напрочь) на нашей сцене. Ее воздух насыщен грозным напряжением духовной жизни; материализованная артистами РАМТа, она пленительна. В этом могут убедиться все, кто не страшится выпасть из обычного хода вещей и готов на роль зрителя высоких зрелищ.

Гастроли сезона – Валерий Фокин и Алвис Херманис. Оба явили Москве свои способы жизни в профессии. Фокин – реконструкцию театра-дома, на могучий дряхлеющий ствол которого прививаются ветви новых культур и форм. Херманис – неспешный и точный, как труд часовщика, поиск настоящего на сцене и за ее пределами.

Биография режиссера, прошу прощения за трюизм, это цепь художественных поступков. Уход Валерия Фокина в Александринку – из них. Ни оцепенелый консерватизм Юрия Соломина, ни агрессия всеядной новизны Олега Табакова, ни медлительная осторожность Темура Чхеидзе не добыли модели управления, с которой можно приветствовать результат – роль театра в жизни современников, жизнь сцены в своем времени и для него. Модель Фокина – с вводом театра в мировой культурный контекст, приглашением европейских режиссеров, с реформой труппы и финансовой системы, с агрессией новых форм театральных и внутритеатральных отношений – уязвима, прежде всего, потому, что работает, пока во главе театра стоит сам Фокин – с его контактами, а главное – талантом и характером.

Разочарование сезона – Андрей Жолдак. Его стихийная одаренность с годами все более нуждается в поддержке ремеслом и образованием.

Новый театр, старая сцена



И. Денисова – Корова.  
«Корова»,  
Мастерская Д. Крымова

Сцена из спектакля  
«Шарманка»,  
«Современник»

Сцена из спектакля  
«Берег утопии»,  
РАМТ



И. Волков –  
Подколесин,  
Д. Лысенков –  
Кочкарев,  
Ю. Марченко –  
Агафья Тихоновна.  
«Женитьба»,  
Александринский театр

В нынешних экспериментах ясно прочитывается серьезное отношение – во-первых, во-вторых, в-третьих – к самому себе и своим интуитивным «озарениям», а затем – ко всем прочим: от Еврипида до Расина и от Чехова до Мериме.

Атмосфера сезона. То, что начиналось большими надеждами, закончилось вяло. Даже самые безусловные авторы показали в этом сезоне работы, отмеченные двойственностью: Кама Гинкас («Роберто Зукко»), Петр Фоменко («Бесприданница»), Сергей Женовач («Битва жизни»). В каждом случае серьезность намерений оказывалась существеннее результата, замысел жил отдельно от формы.

Болезнь сезона, далеко выходящая за его рамки, – поколенческий провал, генетический обрыв в режиссуре.

Иерархия сегодняшней театральной жизни прочна и хрупка одновременно. Временной фактор в ней как бомба замедленного действия. За нынешними сценическими долгожителями, существующими в диапазоне от румяной беспечности до сытой уверенности, от изнеможения до исступления, идет поколение активных звезд, все еще диктующих театральную моду: Лев Додин, Кама Гинкас, Валерий Фокин. За ними – слой вчерашних многообещающих, а ныне маститых худруков Михаил Левитин, Константин Райкин, Роман Козак. Особняком стоит надежда прогрессивных сил – Сергей Женовач. С разной долей успеха совершает набег на разные сцены кочевник Юрий Бутусов. В тени мастера работает Евгений Каменькович. Само собой – два присяжных «анфан террибля» столичной сцены, Кирилл Серебренников и Нина Чусова. Дальше – фрагментарные вспышки отдельных дарований, неровные авторские пульсы Ивана Вырыпаева, Константина Богомолова, etc. Единственная незамутненная радость в поколении тридцатилетних – Миндаугас Карбаускис – для столицы, как я понимаю, потерян. Ни школ, ни линий, ни даже вектора движения. Как будет выглядеть столичная сцена через пять-семь лет – тяжело вообразить. Кто виноват? Ответ – отчасти, в жизненной и творческой этике нынешней режиссуры, где доминирует несколько типов отношений с реальностью, самые существенные

из которых – «друг власти», «светский человек», «кризисный менеджер».

В первом случае – речь о подлинной самореализации, о связях, ходы в которых выстраиваются, как планы постановок, о большой режиссуре собственных обстоятельств, значимость которой перекрывает любые задачи искусства. Наблюдатель типажа с близкого расстояния не без цинизма сказал мне как-то: «Они вообще не выходят из наших коридоров, самое интересное и важное для них – тут, а вовсе не у себя в театре...»

«Светский человек» – персонаж гламурной ярмарки, друг всех, с кем имеет смысл состоять... любитель прогулок под сенью «Боско ди Чиледжи», отелей спа, изысканного шопинга. Его родная стихия – публичность; спектакли – не главное: не до них, когда на повестке – тяжелый труд блистать. А некогда знаменитый театр – крепостной фон, дисциплину в котором блюдет «староста», многоопытный директор.

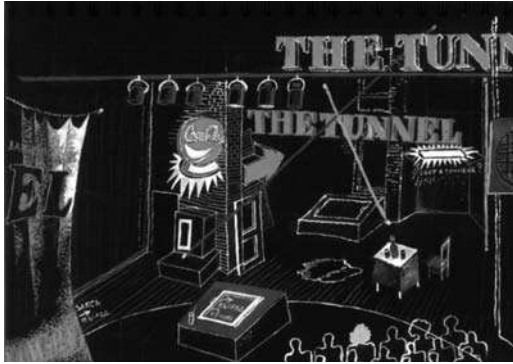
Наконец, «кризисный менеджер», человек старой закалки, заново нашедший себя в новых обстоятельствах. Успешный, авторитетный, всеядный. Театр с великой историей в его руках – динамичное предприятие, в котором с каждым годом набирает обороты евремонт истории, с размахом идет ревизия подлинности. Звезда профессии, баловень власти, свой везде – у президента, у патриарха, у олигарха.

Само собой, все это перемешано и слито друг с другом до неразличимости. Самое существенное здесь – вторичность искусства как религии и ремесла в системе принятых ценностей. Творец – малочисленный вид. Отшельник. Нет среды, нет единства, нет ощущения современности – нет и учеников. Режиссеров, озабоченных постановочными проблемами, занятых собственно поиском форм и смыслов, можно пересчитать по пальцам одной руки. В последнем номере журнала «Театр» Алексей Бартошевич горько заметил: «Еще никогда российский театр не был так демонстративно равнодушен к тому, что происходит за его стенами, как сейчас».

Это не сезонная болезнь, а острый кризис театрального организма, после которого умирают или начинают жить заново.



Новый театр, старая сцена



С. Бархин.  
Эскиз декорации к  
спектаклю «Роберто  
Зукко»

Е. Лядова – Девчонка,  
Э. Трухменев – Зукко.  
«Роберто Зукко»,  
МТЮЗ

Сцена из спектакля  
«Битва жизни»,  
Студия театрального  
искусства



И. Любимов – Паратов,  
П. Агуреева – Лариса.  
«Бесприданница»,  
Мастерская П. Фоменко

Г. Аболиньш – Соня.  
«Соня»,  
Новый Рижский театр

Павел РУДНЕВ

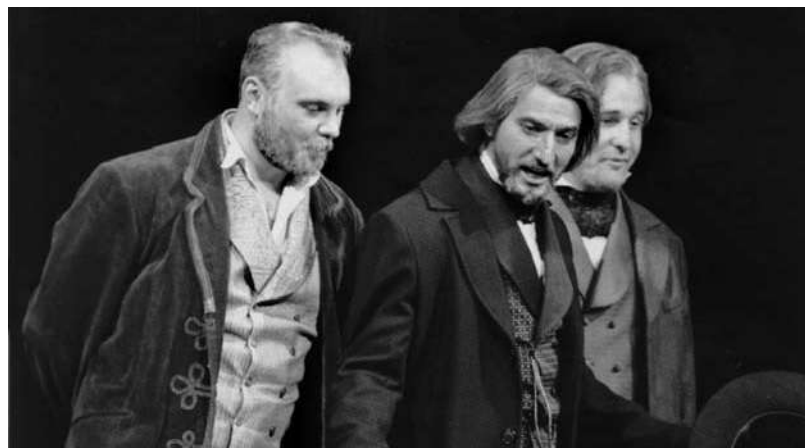
## ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА

7 важнейших событий минувшего сезона

### 1. «БЕРЕГ УТОПИИ» Т. СТОППАРДА. РАМТ. РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ БОРОДИН

Этот спектакль – внезапная вспышка идеализма в циничной театральной реальности. Он инопланетен, он ценность, попавшая к нам из другого, явно лучшего мира. Этот трехчастный шестичасовой гигант, этот трехпалубный дрейф вырос в настоящую гражданскую акцию

Бородин и его труппа сделали самую важную вещь. Герои Т. Стоппарда говорят о том, о чем, как правило, упорно молчит национальная сцена. Услышать со сцены честный разговор о будущем России, ее трагических судьбах, о ценностях свободы и об унижении гнетом, о вечном рабстве России, о чаемом царстве интеллекта и государственной реакции на интеллектуальную вольницу сегодня кажется неоправданной роскошью.

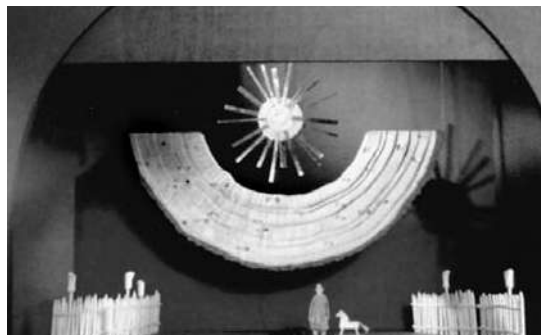


И. Исаев – Герцен,  
А. Устюгов – Тургенев,  
А. Розин – Огарев.  
«Берег утопии». РАМТ

по возвращению незаслуженно забытых кумиров XIX века, сформировавших русскую культуру и нравственные задачи интеллигенции. Более того, для автора трилогии Т. Стоппарда, европейского бунтаря-абсурдиста, антикоммуниста, российский кружок «западников» из Премухина – Герцен, Белинский, Огарев, Бакунин – это духовное начало европейской революции, это люди, вставшие на защиту свободлюбия, выбравшие путь правильно понятого патриотизма. Т. Стоппард сделал забытых в России кумиров частью европейской фронды, и российская культура должна склониться в поклоне перед человеком, понявшем нас лучше, чем мы сами. Режиссер Алексей

### 2. «КОНЕК-ГОРБУНОК» БРАТЬЕВ ПРЕСНЯКОВЫХ ПО МОТИВАМ СКАЗКИ П. ЕРШОВА. МХТ ИМ. А.П. ЧЕХОВА. РЕЖИССЕР ЕВГЕНИЙ ПИСАРЕВ

Репертуар МХТ пополнился большеформатным и громким спектаклем-акцией, на котором можно смело ставить лейбл «мюзикл № 2», имея в виду, что первым полноценным национальным мюзиклом был «Норд-Ост». В спектакле для взрослых и детей «Конек-горбунок» есть все, чтобы причислить его к образцам современного искусства, которые станут определять культурный климат в ближайшие несколько



З. Марголин.  
Эскизы декораций к  
спектаклю  
«Конек-Горбунок»

Сцены из спектакля  
«Конек-Горбунок».  
МХТ им. А.П. Чехова

лет. В обиженной, полузаброшенной области детского театра – это уже совершенно точно. Сделанный по современным сценическим технологиям, эффектно-монументально, полный иронии и полноценной энергетики, трескучей молодой актерской силы, легкого эротизма, пластичности, приобретший лоск европейского мюзикла, мхатовский «Конек-горбунок» – завидный пример роскошного, высокотехнологичного современного зрелища в жанре «семейного театра».

### 3. «СОРОК ПЕРВЫЙ»

**Б. ЛАВРЕНЕВА.**

**МХТ ИМ. ЧЕХОВА.**

**РЕЖИССЕР ВИКТОР РЫЖАКОВ**

В МХТ вышла не просто инсценировка «реабилитированной» повести советского писателя: здесь получился спектакль-диспут о мировоззрении современного человека, о той грани, где соединяются история, легенда и восприятие человека эпохи потребления, окончательно испорченного напором массовой культуры. Это спектакль о том, как мучительно современное сознание обретает подлинность

впечатлений, как сложно расчищать «культурные массы» и наслоения, чтобы пронзительней и правдивей зазвучали человеческая боль, человеческая трагедия. Это спектакль о том, как цивилизация постепенно окружает нас «амортизаторами», чтобы смягчить боль неизбежного падения. Комфортабельность массовой культуры приучила нас к легкому восприятию действительности, к философии «take it easy». В конечном итоге, спектакль Виктора Рыжакова приводит к мысли о том, что «забывание» вершин советской культуры – таких, как



Я. Сексте и  
П. Ворожцов в  
спектакле «Сорок  
первый».  
МХТ им. А.П. Чехова

«Сорок первый» Б. Лавренева, – это и есть одна из форм предательской «комфортизации» бытия. Легче забывать, чем анализировать, легче перестать тратить на сопереживание, чем прожить еще раз эту сентиментальную документальную искренность Б. Лавренева, послужившего некогда солдатом и в царской армии, и в Красной армии. Писателя, попытавшегося в своей повести представить две противоположные точки зрения, проявить сочувствие и к первооткрывательскому варварству юной большевички Марютки, и к жертвенности поручика Говорухи-Отрока. В спектакле «Сорок первый» есть еще и надежда на новую репертурную политику МХТ, на новые темы, которые интересно было бы развить прекрасной мхатовской молодежи.



#### 4. ГАСТРОЛИ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ) В МОСКВЕ

Одним из главных событий фестиваля национального театра «Золотая маска» 2008 года стали обширные гастроли обновленного



Сцена из спектакля  
«Женитьба».  
Александринского  
театра

В. Коваленко –  
г-н Голядкин,  
Д. Лысенков – двойник  
г-на Голядкина.  
«Двойник»

А. Шимко – Тригорин.  
«Чайка»

Сцена из спектакля  
«Живой труп»  
Александринского  
театра



Александринского театра. Один из старейших театров России, театральная академия Санкт-Петербурга, предъявила себя Москве в той форме, к которой привел ее нынешний лидер, московский режиссер Валерий Фокин. До его прихода театру длительное время просто не везло: он был практически вычеркнут из культурной ротации, оставаясь архитектурным памятником, но не театром-нюсмейкером. Фокин взял курс на «новый академизм», предпринял попытку на основе классического театра создать новый и привлекательный художественный организм, сохранить обаяние классического образа и ввести элементы эстетического радикализма, новейших европейских постановочных технологий, поддержать традицию, не следуя ей зеркально, подражательно, но преобразовывая и дополняя. С этой задачей – осознать смену времен, зрительских предпочтений, нынешнюю театральную моду и сохранить достоинство академической сцены, баланс между классикой и современностью, не стать музейным реликтом, – с этой задачей мало кто справился на сегодняшний момент. Александринский театр нашел новую художественную форму в эпоху, когда произошел весомый и разительный разрыв между театральным авангардом и ветшающей традицией, разрыв, мешающий и тому, и другой гармонично развиваться. Показ в Москве спектаклей В. Фокина «Живой труп», «Женитьба» и «Двойник», а также «Чайки» поляка Кристиана Люпы доказал, что в стиле «нового академизма» Александринский театр работает изящно и актерски плодотворно, и, кажется, найдена формула – спасти классическое искусство, сделать его живым, а не утомительным.

**5. СПЕКТАКЛИ ВЛАДИМИРА ПАНКОВА:  
«МОЛОДЕЦ» ПО М. ЦВЕТАЕВОЙ  
В ТЕАТРЕ НАЦИЙ  
И «ГОГОЛЬ.ВЕЧЕРА. ЧАСТЬ I»  
В ЦЕНТРЕ ИМ. ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА**

Самый серьезный художник из младорежиссеров и почти единственный подлинный авангардист в своем поколении, Владимир Панков маниакально верит в слияние энергии



Режиссер и музыкант  
В. Панков

П. Нинней – Молодец,  
А. Сычева – Маруся.  
«Молодец»



Сцена из спектакля  
«Гоголь.Вечера.  
Часть I»



живой музыки и театрального действия. Изобретенный им жанр «саундрамы» – новация современного театра, где Панков делает музыку, музыкантов не просто действующими лицами спектакля, а на основе live-концерта своего ансамбля создает живой театр. Он делает музыку, ритм, музыкальный драйв режиссером своих спектаклей. Музыка, ее нерв дирижерски «организуют» артистическую

атмосферу, корректируют ее изнутри спектакля. В спектакле «Гоголь. Вечера. Часть I», первой части проекта по «Вечерам на хуторе близ Диканьки», Владимир Панков, отдавая дань украинскому фольклору, пытается работать на мало знакомой российскому театру территории современной оперы. Панков делает Гоголя не веселеньким и сладким в разноцветных костюмах, с горилкой, напротив – мистически глубоким, подлинно страшным. В завываниях хора, в протяжной песне, в экстатической пляске открывается алогичный, мятущийся славянский дух, запутавшийся между православием и язычеством. В «Молодце», поставленном по эмигрантской поэме М. Цветаевой, Панков поддерживает оброненную традицию Александра Пономарева с его памятными спектаклями по «Зангези» В. Хлебникова и «Победой над Солнцем» А. Крученых.

По сути, «Молодец» – это важнейшая со времени «Творческих мастерских» попытка соединить авангардную русскую поэзию XX века с драматическим театром и музыкой, звукодрамой. Здесь варварская энергия революционных 1920-х в русском стихосложении обращена к своим истокам, соединяется с мощной фольклорной стихией заплачек и причитаний, их «ведьминской» мистической агонией. Здесь, в жанре «саунДрамы», воплощается в драматических образах изумительная игра со словом: внезапный взрыв стиха и рассыпание букв и слогов, усиленная аллитерация и языковый футуризм, звукопись и пространственные энергетические тире, мерцание рифмы и поэтические параболы, кривые самовозбуждения и самоугасания, былинный слог и минимализм цветаевской строфы. Для воплощения всего этого поэтического вулкана найдена чувственная, волнующаяся театральная плоть, живая, как водоросль в речной воде.

**6. «ГРОЗА» А.Н. ОСТРОВСКОГО.  
МАГНИТОГОРСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ.  
РЕЖИССЕР ЛЕВ ЭРЕНБУРГ**

Лев Эренбург, одна из заметных фигур современного театра, позорно не признаваемый Санкт-Петербургской культурной властью, в

этом году добился важной для себя премии – «Золотой Маски» – в номинации «Лучшая драматическая постановка малой формы». В «Грозе» Магнитогорского театра драмы Россия А.Н. Островского – не глянцева и не ситцевая, не христианская, а языческая, богоборческая. (Словно городской романс спет нетрезвым суицидником.) Сцена разделена на две части – на баню и бассейн. Бассейн, имитирующий реку города Калинова, зрителю виден только в зеркало, повисающее с колосников. И вид на купающихся только сверху. Река – образ потустороннего мира теней, прибежище смерти, хитроумно преобразованное зеркалом. Баня – аллегория «здешности», место, где пытаются отмыться от нечистоты, от быта, но и место, где пьют, балаганят, утопают в скотстве и грязи. Баня – и церковь, и кабацкая такая «Гроза», которую представляет Лев Эренбург.



Сцена из спектакля  
«Гроза».  
Магнитогорский театр  
драмы

**7. «ГАМЛЕТ» У. ШЕКСПИРА.  
«КОЛЯДА-ТЕАТР» (ЕКАТЕРИНБУРГ).  
РЕЖИССЕР НИКОЛАЙ КОЛЯДА**

В «Гамлете» Николая Коляды поминки, перешедшие в свадьбу, – свидетельство чревоугодия граждан Эльсинора. Они просто любят праздники – поесть, выпить, повеселиться. Лишь бы был повод. Впечатляют массовые сцены – глухое слепое большинство с выпученными, «выкаченными» животами, глазами, ушами, языками; люди-приматы во главе с обезьяним королем Асыкой – Клавдием, которого бесстрашно сыграл Антон Макушин. Раблезианское шествие приземистых уродцев в растаманских шапочках, рыгающих, пускающих газы, вертящих языками, тешащих свою властность и свою трусливость. Они целуются, передавая винную пробку изо рта в рот. Не смешно, не страшно. Коляда создает спектакль средствами откровенного, броского, площадного театра, в котором словно бы еще живы обрывки шаманских, языческих ритуалов. В мире людей-приматов образ красоты – тиражированная в десятке репродукций «Мона Лиза», которую клавдиевы подданные то лобызают, то над ней глумятся, то насилуют портрет. Красота для них лишь способ выразить свой негатив или позитив; то, на чем можно «сорваться» в обожание или поругание. Игрушки этих зверьков – клетки с повешенными в них куколками-жертвами. Калибан – Клавдий купается в огромной ванной-гробе, наполненной дарами. Каждый исходящий из его тела звук толпа встречает восторженным одобряющим криком. Гамлету (Олег Ягодин) приходится каким-то образом взаимодействовать с этой «фауной» – то ли принимать обличие человека, то ли прикидываться самоудовлетворяющимся зверем. С Гамлета звериное моментально слетает, стоит ему увидеть тщедушного старика с крылышками и пушистым нимбом волос. Между неживым отцом и сыном – нежнейшие, задушевные отношения. Явление отца-человека в обличи ангела будоражит мозг Гамлета. Гамлет берет иголку и суровую красную нитку и протыкает портрет Моны Лизы, «дорисовывая» ей кровавые губы и кровавую слезу. Обезьяна



О. Ягодин – Гамлет.  
«Коляда-театр»,  
Екатеринбург

заболела унынием. Гамлет Николая Коляды и Олега Ягодина завис над страшной дилеммой: либо идентифицироваться со зверем, «совпасть с костями», либо, победив зверя в себе, унижить его насилием и подобно Клавдию, возглавить ослиное племя; убив дракона, самому стать драконом. В смерти этого Гамлета, остановившего себя на пути превращения из зверя в тирана, нравственный тупик.



Вадим ЩЕРБАКОВ

## НЕНУЖНАЯ ПЬЕСА

*–Что ты дурак теперь узнает вся Москва. Причём дурак старый, ворчливый и совершенно отсталый. Брюзга и ретроград! – Так думал я всякий раз, как собирался описать свои впечатления от спектакля театра «Современник» по мотивам комедии Грибоедова. Разумнее, конечно же, было бы промолчать. Однако и моё мнение зачем-то непременно понадобилось редактору «Вопросов театра». Что ж, получите...*

Над загадками «Горя от ума» трудились в позапрошлом веке Пушкин, Белинский, Григорьев, Гончаров и множество менее могучих дарований, каждое из которых легко оставило бы за флагом сегодняшних витий. Театр реагировал на эти труды чаще с меньшим, чем с большим вниманием, но частым повторением сценических реализаций все-таки накапливал прецеденты ответов. Самая репертуарная пьеса! Она почти не сходит с обеих Императорских сцен. Многие дарования начинают в ней свою карьеру Петрушкой, а заканчивают князем Тугоуховским. Провинциальные антрепренеры составляют свои труппы, пользуясь ею, как шаблоном: расходятся все роли «Горя» – значит, полный комплект. Тысячи любителей пробовали в ней свои силы. Иногда из них получались актеры (Репетиловым впервые взошел на подмостки гимназист Мейерхольд, например), чаще – заинтересованные, можно даже сказать, профессиональные зрители.

В XX веке к пьесе Грибоедова обращались реже. Однако каждая попытка интерпретации «Горя» театрами, обладающими своей художественной идеей, становилась событием. Для Немировича-Данченко, Мейерхольда и Товстоногова выбор первой комедии русского репертуара носил принципиальный характер. Их трактовки комедии имели прямое отношение к переживанию и осознанию современной им действительности, а не только к театральной традиции. Хотя и последняя была для них чрезвычайно важна. Великие спектакли создавались наследниками накопленных богатств, хорошо понимающими, какими сокровищами они владеют. Их ответы на загадки «Горя» включались в полемику века прошедшего, учитывали ее и предполагали, что их публике она так же известна.

Эти хрестоматийные примеры и тривиальные истины понадобились мне не ради желания продемонстрировать кое-какую образованность. Просто ситуация со спектаклем «Современника» до смешного противоположна вышепоименованным.

Комедия Грибоедова вполне вписывается в стремление театра иметь на своей сцене произведения из школьной программы. Не важно, какие именно. Лишь бы разыграны они были наименее хрестоматийным образом. Это создает впечатление случайности выбора пьесы. Почему, к примеру, не перелицевать Алексансергеича нашего, Грибоедова?! Режиссера Римаса Туминаса и театр как будто не тревожили ни традиция, ни тени гигантов XIX столетия с их умными версиями ответов на загадки комедии. Да и тех загадок-то не увидели они в «Горе от ума».

Сегодняшний отечественный театр вообще массово поворотился к былому своему величию задом. Ему, очевидно, надоело сравнивать себя с предшественниками. Не желая видеть разительные несоответствия масштаба, он просто перестал глядеться в зеркало прошлого. Он отказывается от тяжелого бремени наследия, избегая сопоставления величин дарований нынешнего и минувшего века. Этот побочный продукт памяти чрезмерно разросся в сознании актуальных режиссеров и вышел на первый план. А «у воды» оказалось самое ценное в наследии прошлого – глубина и размах постановки задач.

В результате деятелям сего дня стала не нужна история взлетов и падений русского сценического искусства, его изрезанный ландшафт, где на вершинах дуют ледяные ветры, а в провалах пляшут мертвецы. Они предпочитают





видеть мир современного театра средневропейской равниной, на которой куда как проще насыпать свой небольшой холмик.

Конечно, есть исключения из этого правила. Однако общая тенденция, по-моему, именно такова.

Отринув пыльные загадки, постановщик «Горя» Римас Туминас отказался и от Чацкого-протестанта. Протесты нынче не в моде (слава Богу, и Оресты пока еще не очень ко двору). Сейчас торжествует личный интерес, парадоксальным образом сплавленный с единением в словесном бичевании внешнего врага. Это теперь единственная форма общественного мнения, которое во всех остальных аспектах утратило какую-либо действенность.

Его Чацкий очень молод и влюблен буквально до слез. Он много бегаёт по сцене, энергично взламывает воображаемую дверь софийной комнаты, кипятится поминутно, но при всей эдакой активности вылетает после спектакля из памяти тут же. Я абсолютно не помню, как – с каким смыслом – он произносит свои монологи, не понимаю, что – кроме желания обладать Софьей – он играет.

Такой Чацкий вступает в неизбежные противоречия с написанным для него Грибоедовым текстом. Да если бы он один! Что изображают Софья, Лиза и Скалозуб – понять лично я совершенно не в силах.

Самое сильное в актерском отношении место спектакля – Фамусов Сергея Гармаша. Только в его работе – да и то отдельными вспышками – начинает проступать замысел. Он с наслаждением хулиганит, исполняя действенные аттракционы, раскрашивает и перетолковывает текст. Вместо привычного вельможи его Фамусов совершенно неожиданно предстает самодуром и мильёнщиком Хлыновым из «Горячего сердца»! Плевать он хотел на мнения «света». Разыграв финальный скандал и выперев с его помощью надоедливый Чацкий из дому, они с дочкой мирно покуривают и наслаждаются предвкушением того, «что будет говорить княгиня Марья Алексевна». Их это... забавляет!

Спорили люди в позапрошлом веке о Фамусове: барин ли он природный, или чиновник, службою выбившийся в начальственное лицо? Как одному, так и другому автором данные

речи шли. Оба могли, к примеру, видеть в книгах источник разврата. Этот купец с уголовным прошлым, каким живописуют его Туминас и Гармаш, посреди разврата живет и ничуть того не стесняется. Режиссер дает актеру в руки мясницкий топор, которым тот лихо отрубает от какой-то книжки лишние части. Гармаш делает это смачно, но без ненависти – просто предлагает тем, кого подобный вопрос почему-то тревожит, способ решения проблемы.

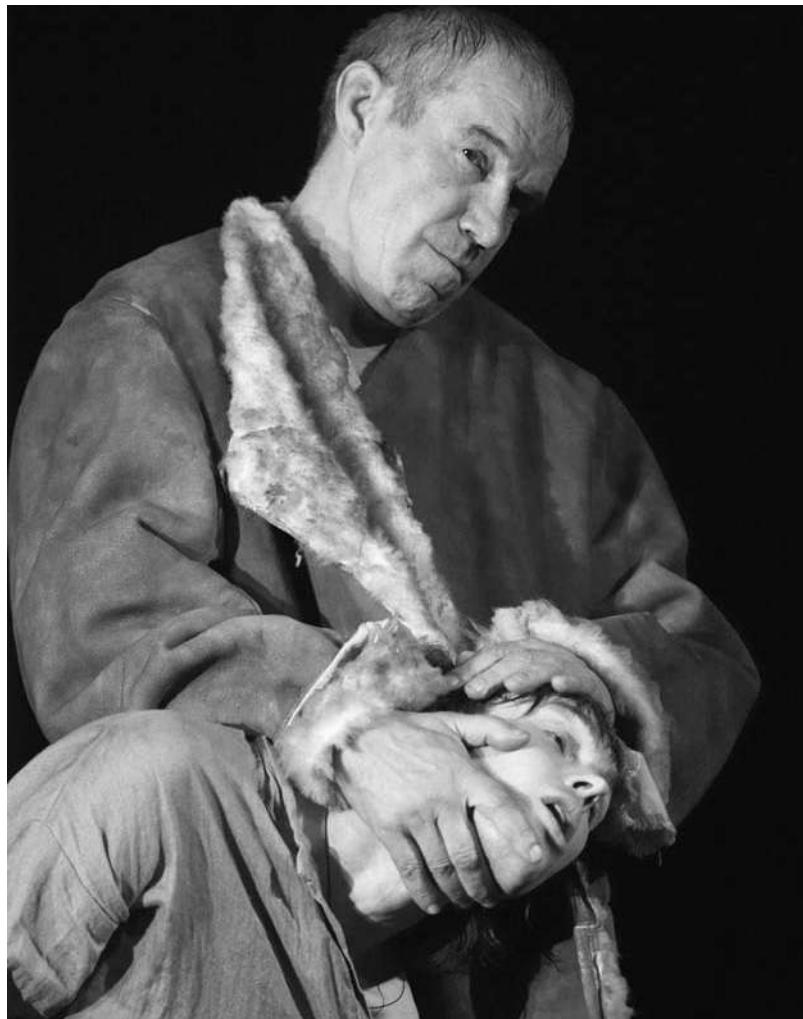
Описанные моменты замечательны! Через них, повторю, можно разглядеть замысел спектакля. Но это только проблески, которые обидно гаснут под спудом никак не обработанных слов. Элегантная и емкая поэзия Грибоедова превращается в глыбы «дикого мяса». Как и его товарищам, Гармашу, кажется, тоже мешают слова. Нет, актер, конечно же, умеет с ними работать. И делает это много лучше остальных исполнителей «Горя». А все-таки тебя не покидает ощущение, что Гармаш тяжело продирается сквозь непролазный бурелом слов.

Со временем (много позже окончания спектакля) понимаешь: слова Грибоедова мешают не актеру, а его Фамусову. Они не подходят тому образу, который ими с режиссером придуман.

Таково свойство этого зрелища, похожего на плохо пропеченный пирог. Требуется время, чтобы улеглось раздражение от увиденного и услышанного, чтобы неясные мелкие ходы позабылись, и проступило главное – попытка увидеть людей, населяющих классическую комедию, сегодняшними глазами, найти им соответствия в современном московском обществе. Но эту доброкачественную начинку приходится мучительно выковыривать в клеклом тесте невнятицы.

Режиссер придумывает множество действенных трюков, каждый из которых сам по себе интересен, приковывает внимание зрителя. Однако последовательность аттракционов никак не складывается в единую, осмысленную монтажную фразу. Любое слово этого языка вроде бы понятно, а получается какая-то белиберда.

Вряд ли таков был замысел театра. Думается, так получилось от избытка ненужных, с точки зрения постановщика, слов автора комедии. Ведь именно текст Грибоедова и мешает понять смысл интерпретации. Несносные слова!



С. Гармаш – Фамусов,  
Е. Павлов – Петрушка

Сцена из спектакля  
«Горе от ума»

Действительно, эти хрестоматийные афоризмы совсем не подходят для современной Москвы и ее обитателей, какими их увидел режиссер. Понимаю! Он хочет всем нам дать по морде. Замечательно! Пьеса для того и написана. Но постановщик, думается мне, не знает, как сообразовать свое видение со словами комедии, которые – классика. И отступает в почтении перед хрестоматией, позволяя ей путать и актеров, и зрителей.

Особенно означенная коллизия становится очевидной в той части спектакля, которая у автора происходила в третьем акте. Здесь Туминас наконец решился. Речи гостей Фамусова почти

полностью вычеркнуты и заменены бессловесным действием. Собравшись, они первым делом припадают к истокам духовности и государственности. Образ оных явлен в виде кафельной печи, очертаниями напоминающей колокольню Ивана Великого. Процесс установления живой связи с корнями превращен в глум. К истокам гости припадают задницами, старательно отогревая их от укусов тяжелого климата. Затем сплоченная группа безмолвных хамов тупо смотрит примитивную пантомимическую иллюстрацию романа «Черная шаль», которой потчует их доморощенный актер Петрушка. С видимым напряжением исполняемый ритуал выхода «в свет» явно тяжел

для нынешних хозяев жизни. Они лишены речей, ибо стихи Грибоедова слишком хороши для них. Пришли, посмотрели аттракцион, поели и назад, туда, где можно расслабиться да поговорить на привычном матерке. Таков, кажется, взгляд постановщика на нынешнее московское общество.

Что ж, задумано хорошо. Пьеса ведь и писалась как пощечина в стихах. Это очень чувствовали современники, слова самиздатовских списков комедии жгли им щеки. Добиться подобных эмоций от сегодняшних зрителей – значит, выполнить волю автора. Если для этого надо выкинуть все его стихи, выкидывайте! Но такой радикализм оказался свыше сил театра.

Режиссер воспользовался подсказкой «Горя», а не собственно пьесой. Слова Грибоедова остались только словами. И почти похоронили замысел.

К сожалению, свои горсточки земли частенько бросает в эту яму и собственно театральный текст. Он дезориентирует зрителя. Туминас хочет показать нынешние московские нравы не как «дикое барство» даже, а в виде купеческого «темного царства». Однако его действенный рисунок не имеет точной привязки ко времени. Кажется, что нам толкуют, будто так было всегда.

Вроде бы постановщик так видит грибоедовскую дворянскую Москву. Первой реакцией публики на эту подмену (а у кого-то и единственной!) становится обида «славянофилов» и радостный гогот «западников» (термины, разумеется, условны и к своим историческим прототипам имеют малое отношение). В глазах зрителя театр бичует прошлое, не нанося урону его сегодняшнему комфортабельному мироощущению.

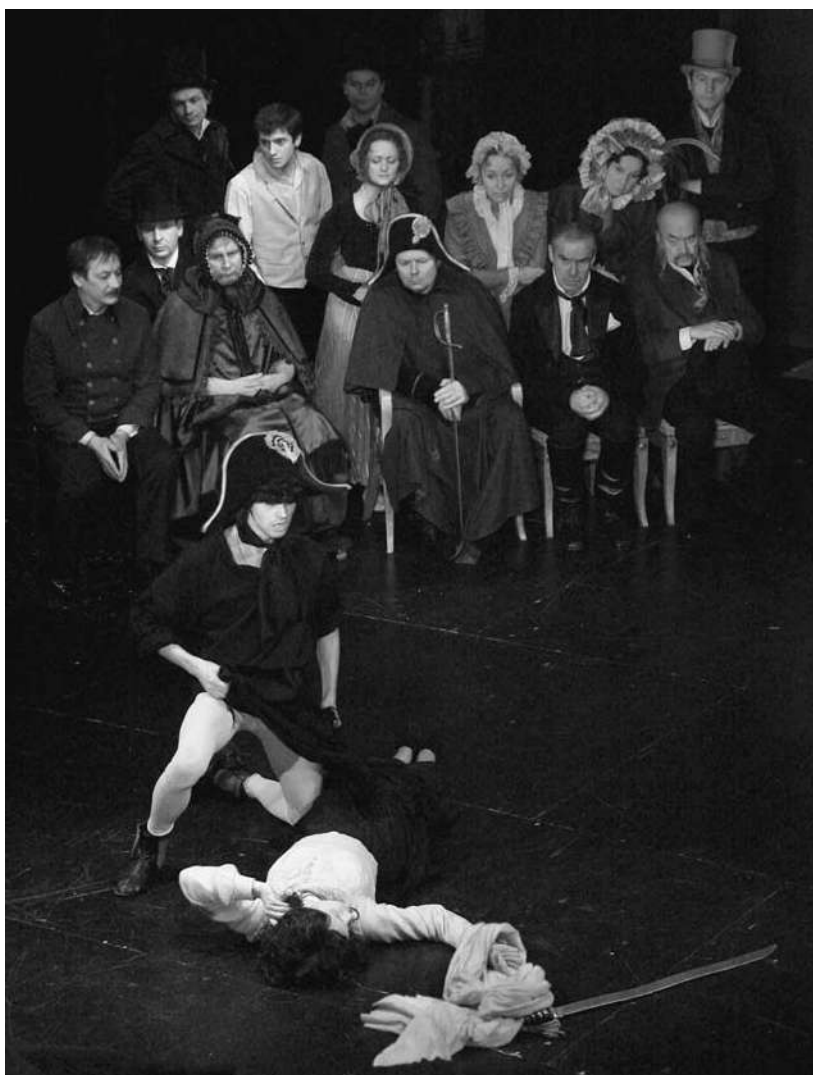
Это заблуждение, думается, является прямой расплатой за то, что постановщику «Горя» вовсе не понадобился быт комедии. Жизнь героев спектакля Туминаса проистекает в каком-то малопонятном пространстве, где кое-какие вещи зачем-то присутствуют, а некоторые без всякой внятной причины лишь обозначаются. Быт здесь условен и фантастичен. Его исторические приметы противоречивы, символика его ритуалов туманна. Вот Фамусов вроде бы обследует тело собственной дочери. По готовности, с которой Софья предоставляет себя на осмотр, видно, что процедура эта привычная и даже рутинная. Отец мнет ей грудь, залезает под юбку... Зачем? Что он там ищет, неужто пояс верности?





Упавшего в обморок Чацкого, кажется, моют или парят. Вместо мочалки (березового веника?) Фамусов вазюкает по его телу волосами Софьи и Лизы. В чем тут смысл? А главное – из какой это жизни играют? Прошлой? Новой? Метафорической? Может, оно и так, но только зритель совсем не понимает, какое сей сон имеет отношение к нему, к обстоятельствам его бытия.

А между тем, житейская укорененность персонажей «Горя» могла бы стать основой внятной интерпретации. Конечно, это отнюдь не



Сцены из спектакля  
«Горе от ума»



единственный ход. Но минимум дважды в XX столетии он становился способом создания грандиозных спектаклей. Проблема исторического быта, который формирует героев комедии, взволновала как Художественный театр, так и Мейерхольда.

Немирович-Данченко делал ставку на правду органического течения этой давно канувшей в историю жизни. Правда подкупала зрителя, рождала доверие к показываемым героям и пробуждала искреннее сочувствие к переживаемым ими перипетиям. Театральная машина времени первоначально работала на умиление публики от показа подлинного быта предков. Того умиления, которое испытал Станиславский на устроенной Дягилевым выставке исторического портрета в Таврическом дворце. Там, взглядыываясь в костюмы, мебель и лица на потемневших портретах, будущий Фамусов многое почерпнул, зарисовал и передал постановщику спектакля. Заставив зрителя поверить в правду текущей перед его глазами жизни, театр вовлекал его в оценку этой жизни, в борьбу с нею умного Чацкого за свою Софью. Может быть, впервые в сценической истории комедии режиссура и Качалов столь убедительно сумели соединить протестанта и влюбленного в Чацком, вывести одно качество из другого.

Условный театр Мейерхольда, как ни парадоксально, тоже интересовал показ ушедшего быта. Из него постановщик щедро черпал материал для сценических аттракционов, для той действенной подкладки, поверх которой Мастер располагал хрестоматийный текст Грибоедова. Мейерхольд ставил трагедию о столкновении романтика и идеалиста Чацкого с хамством фамусовской Москвы. Хамство, правда, трактовалось несколько непривычным для нашего сегодняшнего опыта образом. Этот лагерь был представлен здоровыми и красивыми вивёрами. Они даже учтивы, даже добры. Но в их среде нет места мысли и полету чувств. Там торжествует плоть.

По сути дела «Горе уму» оказывалось спектаклем не о столкновении интеллекта и дурности, а о разнице между чувством и чувственностью. Чацкий путешествовал здесь по кругам ада – комнатам особняка Фамусова: «аванзала», «бильярдная», «тир», «танцкласс», «столовая» и т.д. сменяли друг друга. Все они,

кроме «библиотеки», где Чацкий читал с друзьями-декабристами вольнолюбивые стихи, были враждебны герою. Зато победительное хамство хозяев жизни посредством этого приема представало, как отлично устроенный, непоколебимый мир плотских удовольствий и барских затей.

Кое-каким идеям мейерхольдовского «Горя» замыслы Туминаса вроде бы близки. Но есть существенная разница: Мастеру пьеса не мешала. Он исходил из текста комедии – пускай дополненного вставками из всех существующих редакций и целиком придуманным прологом в кабачке. Туминас же не пожелал сообразовать вымышленных им персонажей с поэзией «Горя». И пьеса отомстила создателям спектакля.

Современный отечественный театр часто полагает, что классика безотказна. Она обладает высокохудожественным текстом, яркой системой образов, шлейфом толкований. Словом, она может сама за себя постоять. А если еще и похулиганить с ней, перевернуть что-нибудь вверх тормашками, так публика, точно, будет довольна.

Спору нет, в нынешней Москве появился зритель, который не знает даже хрестоматийных текстов. Готов смеяться шуткам Гоголя смехом первого прочтения. Интересуется, чем кончится схватка Варравина с Тарелкиным. Однако даже такой зритель идет на классику все-таки не из желания восполнить пробелы в образности. Осознанно или нет, он идет, чтобы понять свою сегодняшнюю жизнь, чтобы обнаружить потрясающие параллели и соответствия в картинах минувшего и в собственном опыте. Он хочет понять, наконец, зачем театр берется ставить именно эту пьесу.

Нет, уверяю вас, господа режиссеры, классика очень отказна. Она даже беспощадна к тем, кто выбирает ее достаточно случайно. Она не прощает произвольного вчитывания в себя сценического действия. Ей непременно подавай вычитывания такового. И главное – классика требует ясного ответа на вопрос: что вам Гекуба? Почему вы сегодня взялись за это произведение? Только тогда ваш спектакль может стать чем-то иным, нежели просто освежением памяти публики.



Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## НЕ ВСЕ НА ПРОДАЖУ

*Театральные сезоны – ежегодная и непрерывная ярмарка. Это пестрое и неравноценное пространство событий. Похожее на нашу Сенную площадь. Там сияет тонированными окнами новенький торгово-развлекательный центр «Пик», стоят четыре павильона горе-архитектуры, закрывающие виды на восток, запад, север и юг; ни к селу, ни к городу торчит на перекрестке стеклянная стела, исписанная словом «мир» на всех языках – подарок французов к 300-летию Петербурга; оттекает толпа станцию метро с утепленным козырьком и на месте скинутой в каком-то тридцатом году церкви притулилась часовня-новодел. Не говорю уж о магазинах по всему периметру площади.*

*Так и театры, аккуратно сведенные на одном листе месячного репертуара и вроде бы похожие один на другой извещениями о премьерах, гастролях, открытиях и закрытиях сезона, на самом деле – такая же вавилонская пестрота. То видишь тумбы благородного россиевского желто-белого колорита с классическими шрифтами, объявляющими о грядущих премьерах в Александринке, то натыкаешься на кроваво-черные листки на столбах, водосточных жестянках, стенах с равно омерзительным и безвкусным названием «Монологи вагины». Ярмарка!*

Театр продирается всюду, как цветок татарник. Какие удивительные места выбираются для театральных посланий. Например, нашлась в Александринке труба такого диаметра, что в ней поместились человек тридцать зрителей и человек десять актеров плюс техника и ее блюстители, плюс музыканты с инструментами. Труба называется акустической. В ней играют «Муху» по мотивам К. Чуковского и И. Бродского, а постановщик – дебютант Олег Еремин. Актерскому ремеслу он учился у Вениамина Фильштинского, известного немалым числом открытых талантов. Недавно сыграл Костю Треплева в «Чайке» Кристиана Люпы.

«Муха» – произведение треплевское по духу. Труба – метафора затхлой и замкнутой сферы, где сами собой выводятся вредители. Труба – это метафора прошлого, где Советскому Союзу наступила «труба». Так, во всяком случае, читается содержание этого камерного спектакля в жанре инсталляции пародии-трагедии. Как бы под микроскопом в ней видны букашки и таракашки. Основной материал художника – белая бумага, из которой сделаны (вылеплены-изобретены) костюмы фантастических насекомых, а роль Мухи-эпохи – играет Галина Карелина, актриса того самого Пушкинского театра, которому

пришел конец в 1990-е годы. Связи с Чуковским и Бродским минимальны. Ощутимей – связи с нашей историей. Иронически помянута название и содержание стихотворения «Конец прекрасной эпохи». В новую (не прекрасную) – действуют членистоногие бандиты. Их банда издевается над Мухой-эпохой. Она – страдательная героиня. Ее обманывают, справляя именины, дарят бусы, приносят мед и варенье, но все это – блеф. Бедную страдальицу запутывают паутиной бумажных полотенец. Её дразнят, пытаются, издеваются над «прекрасной эпохой», подсматривают подробности ее жизни и сушат



Г. Карелина – Муха-Цокотуха,  
А. Матюков – Комарик.  
«Муха».  
Александринский театр



на веревках километры фотопленки с добытой о ней информацией. Наконец, Муха помирает, с лица ее снимают гипсовую маску, а трубу вместе со зрителями дезинфицируют санитары. Изобретениям постановщика нет счета. Его молодость обволакивает, даже очаровывает, но потом утомляет. В ней – мутная сложность смысла и малая толика эстетики.

«Король умирает» в Театре «Особняк» поставлен прозаически, прямо на полу, перед зрителями (режиссер Алексей Слюсарчук). Король и свита одеты в домотканые или вязаные вещи, тут же, при дворе, и сделанные. Несмотря на грустное музыкальное сопровождение (группа «Обертонные люди», заняла сцену), Король (Дмитрий Поднозов) не хочет осознать важности момента. Он сопротивляется и расстаться с жизнью по установленным правилам не желает, в то время как остальные – не умирающие – ждут этого события, не из-за расчета, а из принципа. Он обязан умереть, а они обязаны за этим проследить. Все старания «общества» разбиваются о несокрушимое самоупоение Короля, его наивность и хитрость. Другое высокопоставленное лицо тоже уходит в мир иной, но без мук и страданий.

Э. Ионеско поставлен скромно, без экзистенциального надрыва и без поэзии. Можно и так. Ведь маленький театр – не стадион, где выплескивается массовая энергия существования, где находится способ объегорить природу массовым же экстазом. В театре живут поодиночке, и это делает его искусством индивидуальных ответов на вечные вопросы. Недаром малые сцены – любимый формат последнего времени. Там собираются в «кучку» посвященные – это и театральная элита, немногие верные, которых когда-то называли театралами – и открывают дискуссию. Как будто бы пришла пора театру остепениться и в помощь призывается классика. Она – ключ для всех. Ее ставят академические театры и бульварные, ее «перекраивают передовики театрального производства». За один сезон в петербургских театрах зрители сопереживали проблемам добра и зла, истины и идеалов, любви и брака, кризиса среднего возраста. Проблемы эти, естественно, не разрешаются, хоть посвящай им все сезоны

подряд, но ведь никто и не ждет от театра окончательных ответов. Хватит того, что вопросы поставлены. Расшевелить чувства, потрясти ум, заставить судить и быть судимыми – не этого ли хотят люди?

Две наиболее жестокие русские пьесы поставлены на двух главных петербургских сценах – «Власть тьмы» (в сезоне 2006/2007) в БДТ, «Живой труп» в Александринке. Не сговариваясь, Темур Чхеидзе и Валерий Фокин выбрали драмы о нравственном падении человека в нравственно павшем обществе. Бездомный (или бомж) горожанин Протасов (С. Паршин), выкинутый за границу респектабельности и благополучия и добровольно разорвавший оставшиеся связи с сытыми; обезумевший и озверевший от вседозволенности крестьянин Никита (Д. Быковский) – две жертвы деградации. Фокин – бесстрастный ее свидетель, Чхеидзе – внимательный отгадчик, и оба увидели в классике то, что соединяет ее с сегодняшним днем, и то, что никак не удастся разглядеть современной драматургии. Она, к сожалению, лишь отталкивает от себя время – презрением, грубыми выпадами, скороспелыми выводами. У Чхеидзе на первом плане гламурная подделка реальности под национальное единство. Сарафаны, шали, песни – камуфляж, которого немало и нынче на ярмарке всемирного тщеславия.

Фокин возрождает Александринку, с этим фактом никто уже не берется спорить. В ряду его постановок на петербургской сцене (они все подряд, вместе со спектаклями Александринского фестиваля, открывали новый сезон осенью 2008 года) «Живой труп» – оглядка на традицию советской сцены, на лучшее в ней, в том числе, и спектакль П. Кожича с Н. Симоновым в главной роли. Одновременно это шаг вперед в творческом развитии самого Фокина. «Живой труп» – его третий – по поэтической фактуре, по образному строю – петербургский спектакль. Как будто режиссер вошел наконец целиком в этот город и сквозь чугунные подзоры разглядел его пустоты и «интерьер». Таким и представлен он в «Живом трупе»: гулкий от металлических шумов лифта подъезд, где на разных высотах обитают жильцы, люди, разделенные, прежде всего, идейно,



Сцена из спектакля  
«Женитьба».  
Александринский  
театр

а уж потом социально. Петербург у Фокина – не только театр оглушительных комедий (как выпущенная в этом же сезоне блестящая «Женитьба» с атмосферой зимнего уличного Петербурга), это театр глубокого иронического комментария к драме расслоения и морального разложения общества, к возникновению нового «верха» и нового «дна».

В «Дядюшкином сне» Темура Чхеидзе тоже анатомировал пустоту, хотя она никак не связана с одним городом. Это суетность целей человеческих вообще, карнавал слабостей, простительных и прощенных. Спектакль поставлен – и это очевидно – для двух больших актеров, О. Басилашвили (князь) и А. Фрейндлих (Мария Александровна). Кроме них занята в «Дядюшкином сне» молодежь. Юной П. Толстун удалась роль Зинаиды, но, несмотря на явную готовность Чхеидзе «умереть» в исполнителях, это режиссерский спектакль. Постановщик потеснился, но не выпустил из рук управления. «Дядюшкин сон» – пример согласия между равными действующими силами театра, в духе Товстоногова, которого Чхеидзе заместил в БДТ.

Два больших театра города и два главных руководителя наметили новый (относительно, разумеется) принцип режиссуры: консолидация. В Александринке в нее входят, кроме самого Фокина, Андрей Могучий («Иваны» по Н.В. Гоголю) и Юрий Бутусов («Человек=человек» по Б. Брехту); в БДТ на малой сцене дебютировал Анатолий Праудин («Дама с собачкой» А.П. Чехова), Григорий Дитятковский – автор четвертой постановки на этой сцене («Отец», «Федра», «Двенадцатая ночь» и в этом сезоне – «Парочка подержанных идеалов» по «Росмерсхольму» Г. Ибсена). Речь идет не о количестве постановщиков в одном театре. Речь идет о параллельных художественных программах одного театра, без отмены главного режиссера. Нечто подобное делал Александр Галибин в бытность худруком новосибирского «Глобуса». В театр входят разные стилистические потоки, и модель театра с единоличным, подчас диктаторским управлением отстывает в прошлое. Понимать ли это как вынужденную меру или естественный ход вещей – пока не знаю. Однако консолидация внедряется. «Иваны» Могучего,



## Новый театр, старая сцена



«Дама с собачкой» Праудина, «Парочка подержанных идеалов» Дитятковского (о спектакле Бутусова не говорим, поскольку он относится к другому сезону) – театры внутри театра. Постановки эти не разрушают монополию, скорее, проверяют ее крепость.

Вариант театра-дома в Петербурге еще жив в единственном числе. Самый авторитетный и теперь уже самый возрастной – Малый Драматический. После программной «Жизни и судьбы» В. Гроссмана прошлого сезона (сценическое полотно, спектакль–роман с двумя сюжетами; один – семейный и лирический, его безукоризненно ведут Т. Шестакова и С. Курышев;

второй – исторический и политический – скорее, наброски общих мест со свойственными режиссеру телесно-музыкальными акцентами и патетикой страдания) – после этой махины – Додин отправился в «отпуск» и поставил комедию Шекспира «Бесплодные усилия любви». Красивые юноши и девушки отдыхают где-то на черноморском побережье, влюбляются и познают природу чувств. Она непроста, какой кажется на первый взгляд, поэтому любовные пары у Додина соединяются вопреки шекспировской схеме, а печальным рыцарем любовной страсти становится Дон Армадо в исполнении И. Иванова, тот самый Дон Армадо, который



Н. Мартон –  
Иван Иванович,  
В. Смирнов –  
Иван Никифорович.  
«Иваны».  
Александринский  
театр

В. Реутов – Гуров,  
А. Куликова – Анна  
Сергеевна.  
«Дама с собачкой».  
БДТ им. Г.А.Товсто-  
ногова

Сцены из спектакля  
«Бесплодные усилия  
любви». МДТ

у Шекспира – шут гороховый. Додин редко обращается к комедиям, а когда обращается, то вносит в них драматизм, усложняя, казалось бы, заведомо ясные вещи. На «отдыхе» режиссер придумал элегию о бесплодных усилиях гармонии в деле любви. Еще одни «Бесплодные усилия» поставлены Владимиром Рецепттером в Пушкинском центре и тоже с молодежью, как у Додина. Но для молодежи Студии Рецепттера Шекспир, скорее, учебное упражнение с масками, танцами, приемами импровизации, пробы комедии с поэзией; посягательств на концепцию тут нет, хотя то же недоверие к шекспировской легкости есть и у Рецепттера.

Из больших классических проектов сезона всех превзошел Семен Спивак в Молодежном театре на Фонтанке. Он инсценировал «Дон Кихота». Спивак развернул к себе роман о наивном мудреце, рыцаре Печального образа. Спектакль идет четыре часа, на что нельзя не обратить внимания в связи с жанром. Это комедия двух плутов, приключений Дон Кихота (А. Шимко) и Санчо Пансо (Р. Нечаев), бежавших из-под домашней опеки. Дон Кихот бежал также от наблюдения психиатров, о чем свидетельствует его неприхотливый больничный костюм. Синдром игры в рыцарей – так назвали бы болезнь нынешнего молодого Дон Кихота. Приключения радуют плутов – и актеров. Особенность комедий в Молодежном театре состоит в том, что больше всех смеются сами исполнители, не дожидаясь реакции зала. Такова самоотдача театра. Есть и «людские прибавления»: у Спивака своя студенческая молодежь, она занята в «Дон Кихоте», помогает создавать испанский колорит песнями и танцами, включаясь в неизменно смеховую длительность спектакля. И как не поддаться ей. Например, ключницу играет Т. Григорьева. Она «рисует» эдакую утку – коротконогую, ходящую в раскорячку, добродушную няньку непослушного домашнего рыцаря. Другой ядерный тип – Альдонса-Дульсинея. Актриса Н. Паллин не устает напоминать, что это грубая батрачка, крикливая, потная, дурашливая. Таких ярких пятен в спектакле несколько. Хотя, по правде говоря, ярко выглядело бы что угодно на фоне декорации Семена Пастуха. А декорация

отбеливает, идеализирует плутовскую комедию. Хочется сказать: спектакль уложен в белое и пушистое ложе, придуманное художником. Так укладывали раньше стеклянную елочную игрушку – в белую вату, чтобы не повредить, чтобы не разбилась. В такой хрупкой оболочке история Дон Кихота кажется совсем не печальной, как будто разыгранной в уголке среди игрушек впавшего в детство взрослого читателя карманной библиотеки.

Ровным и успокоенным выглядит бытие режиссеров среднего поколения. Тех, кто уже прошел огонь, воду и медные трубы. Теперь они – оплот творческой надежности в театре Петербурга, при том, что этот театр так и не возглавили. Я говорю о Григории Дитятковском, Григории Козлове, Анатолии Праудине, Андрее Могучем. Без скидок и снисходительности называю спектакли, поставленные ими в 2007/2008 театральном году: «Парочка подержанных идеалов» («Росмерхольм») в БДТ и «Снежная королева» в МДТ – у Дитятковского; «Дама с собачкой» в БДТ – у Праудина; «Иваны» в Александринке – у Могучего. И учебные спектакли – у Козлова. Очередной фестиваль «Мастер и его ученики» в «Приюте комедиантов» был посвящен Козлову. Мастер представил учеников более исполнителями, чем режиссерами. Зато педагогическое призвание Козлова в «Яме» по А. Куприну и «Идиоте» по Ф. Достоевскому (спектакли идут на учебных сценах СПГАТИ) развернулось вовсю. В общей свойственной только Козлову семейной, любовной атмосфере спектаклей выделяются несколько особенно талантливых учеников, но хороши эти постановки не единицами, а единством. У нас в городе Козлов играет роль, аналогичную роли Сергея Женовача в Москве – с актерской юностью через литературу осмысляет глубины жизни. Козлов и молодежь Козлова, как это было некогда с его «Преступлением и наказанием» в Брянцевском ТЮЗе, заново открывают давно, казалось бы, открытое. Они вместе читают роман Достоевского и сумрачную повесть Куприна, как саги. Четыре большие сцены из «Идиота» под названием «Возвращение» – это три дома и три семьи, в которые попадает

## Новый театр, старая сцена

новичок, князь Лев Николаевич Мышкин. До трагедии далеко, это пока что роман-спектакль о счастье возвращения и о счастье встречи. В студенческой постановке есть такие блестящие театральные истины, такие секунды актерского проникновения, что стоят какого-нибудь сценического «громоздья».

Андрей Могучий, напротив, работал в «Иванах» со старожилами Александринской сцены. Режиссер, предпочитавший общую массу вместо индивидуальностей (так было в лучших его постановках, «Школа для дураков» и «Между собакой и волком») на этот раз упор сделал на актерских Николае Мартоне (Иван Иванович) и Викторе Смирнове (Иван Никифорович). И выиграл вдвойне. Правда, актеры входят в сложнейшую технически и изобразительно сценографию и режиссуру, но спектакль о них, о непохожих (у одного – голова такая-то, у другого – такая-то, гоголевская «сортировка» на сцене по-своему зрима и убедительна) и похожих (в абсурдном упорстве характеров) homo sapiens.

Анатолий Праудин в «Даме с собачкой» – новый, лирический автор. Он и Наталья Скороход (ее инсценировка) не противопоставляют хорошую любовь и плохой брак. Это театральная история о круговой неудаче любви. В этот круг включены не только Гуров (В. Реутов) и Анна Сергеевна (А. Куликова), – тайно или явно, давно и безнадежно любят все. Например, некто Иванов, наполовину слуга просцениума, наполовину – жених, муж и вдовец (Р. Барабанов), и это отдельный грустный любовный сюжет. Старинный приятель Гурова, господин Смирнов (в отличном исполнении Л. Неведомского) – еще одна история о страхе мужчины перед браком, против которого у него наработаны, передуманы, испробованы на слушателях несколько ударных тезисов, скрывающих этот страх. Герой Неведомского тайно и пылко влюблен... в Варвару Михайловну, жену Гурова (Т. Аптикеева). А любовь Гурова и Анны Сергеевны просвечена суровым рентгеном, и получившийся снимок разоблачителен: любовник видит, что у Анны Сергеевны старомодное платье и вульгарная лорнетка, и говорит об этом вслух. Так идеальная любовь становится второй скукой, чувства упираются в тупик.



«Идиот. Возвращение». Мастерская Г. Козлова, СПБГАТИ

Григорий Дитятковский «Росмерхольм» переименовал в «Парочку подержанных идеалов» не только для афишной громкости. Это ироническая реакция априори на Ибсена, вернее, на его объективность. Дитятковский (а он решает в этом спектакле все, и актеры ему верят) без видимых сатирических потуг перечеркивает искания «парочки» Росмера и Ребекки, поскольку они выморочные, устаревшие. Сегодняшние зрители, надо сказать, духовными путями не ходили, и для них решение пьесы выглядит неожиданным. Не находит отклика, и в этом проблема умного Дитятковского. В другой его постановке этого сезона, в «Снежной королеве», сказочные чудеса сознательно обесценены, они ничего не стоят рядом с чудесами театральными, с изнанкой так называемой магии. Эта изнанка предлагается публике в качестве истинной художественной ценности театра. Разные и в разных театрах спектакли сегодняшнего Дитятковского (включая тонкие и лаконичные учебные постановки «Требуется перевод» Б. Фриля и «Хочу любить и наслаждаться» по «Яме» А. Куприна) сближаются неким авторским скепсисом, как будто режиссер передумывает свои собственные пути и перемеряет свои собственные театральные истины и идеалы.

Классики не всем хватает и не всех она устраивает. Своеобразно уходит от нее Театр Сатиры. Там Анджей Бубень, очередной

питерский «приглашенный» главный режиссер (это, видимо, один из способов прорваться к «уровню»: в ТЮЗе – с Адольфом Шапиро, в Театре им. В.Ф.Комиссаржевской – с Александром Морфовым) поставил «Русское варенье» Л.Улицкой. Это новая аранжировка чеховских мотивов. Узнавать их, слышать вибрацию неустройства на подмосковной даче, ловить пассы в сторону трех сестер, вишневого сада, – новое театральное развлечение (хотя с «Чайкой» похожий опыт известен по пьесе Б. Акунина).

Еще дальше в современность двинулся Театр Сатиры, взявшись за «Саранчу» и тоже в постановке Бубеня. Эта популярная пьеса сербского драматурга Б. Срблянович позволила всерьез цивилизовать Театр Сатиры. Польский режиссер снимает налет бульварности с исполнения, и странная пьеса кажется вполне экзистенциальной на Васильевском острове. В то время как в Театре им. Ленсовета та же пьеса, поставленная В. Петровым, точно такую же бульварность спокойно эксплуатирует, получая типичный сценический продукт театра на Владимирском проспекте, – что даже успокаивает, ведь горбатого могила исправит.

Вообще, отречься от себя – дело напрасное. «Приют комедиантов» на Садовой как будто отрекомендовался ежегодными серьезными фестивалями Мастеров – кроме вышеупомянутого Козлова, своих учеников представляли здесь Петр Фоменко, Кама Гинкас, Марк Захаров. Однако лицо «Приюта

комедиантов» – обязательно какая-нибудь маска, гримаса из слов, вроде «самое скандальное», «самая эротическая», или даже «эротический триллер», или «танцевальное шоу» с «непечатной лексикой». Последнее соединение – мой домысел относительно афиши, но не относительно содержания. Так, недавно там появился в качестве автора М. Мак-Донах, заставивший вздрогнуть привычных к «чернухе» зрителей в нашей стране. В «Приюте комедиантов» поставлена его пьеса «Человек-подушка» Антоном Коваленко (в этом же сезоне – «Калека с острова Инишмаан» в «Балтийском доме», режиссер Б. Чакринов). Разумеется, не страшно, но и не убедительно. Для истинного лица «Приюта комедиантов» характерно соседство такого дешевого гиньоля, например, с «Дамой с камелиями». Эта мелодрама – тоже театральное событие конца 2007 года. Был приглашен известный режиссер и педагог Вениамин Фильштинский. Он выбрал две отправные точки: жизнь – это аукцион, а люди – манекены. Осуществить такое решение ему активно помогали художник В. Фирер, художник по свету Г. Фильштинский, хореограф С. Грицай, а из актеров (это, в основном, молодежь, новички), более всего, В. Матвеев (ветеран Театра им. Ленсовета) в роли Жермона. Команда, делающая честь «Приюту комедиантов». Верди (фрагменты «Травиаты»), правда, немного всем им мешал, зато режиссурой, пластикой манекенов, танцами позора и разврата, световыми



Сцены из спектакля  
«Русское варенье».  
Театр Сатиры



Сцены из спектакля  
«Саранча».  
Театр Сатиры

эффектами и дебютами остались довольны и авторы, и зрители.

Отечественная новая драматургия находится в таком мизере, что приходится выискивать ее примеры на малых сценах. Один из них – «Похороните меня за плинтусом» П. Санаева в постановке Игоря Коняева в «Балтийском доме». Хорошо, что сама сцена здесь так велика, что из нее выкраивается и игровая площадка, и зал. Камерно, но не тесно. Э. Зиганшина, И. Скляр и Р. Громадский в такой близости-отстранении разыгрывают повесть Санаева о детстве, о котором ничего хорошего не вспомнишь. Игорь Коняев, не прикрепленный ни к одному из питерских театров, работает во многих, в том числе, в «Балтийском доме», в «Приюте комедиантов», Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Ученик Льва Додина и лауреат «Золотой маски» за спектакль «Московский хор» в МДТ, Коняев – вольный художник. Он любит Чехова, не пьесы, но рассказы (два спектакля – в Петербурге, один – в Омске), Мольера («Проделки Скапена»), Гончарова. «Обломов» – спектакль, кстати, малой сцены в «Балтийском доме», на которой Илья Ильич (Л. Алимов) – пациент клиники, и в ней моральные депрессии не излечиваются. У Коняева есть своя публика, свои актеры, свой литературный ареал. «Похороните меня за плинтусом» – тоже анамнез травмы, не совместимой с душевной полноценностью. Так, от показа водеvilных и анекдотических чеховских персонажей до изнервленного современника простираются интересы режиссера Игоря Коняева.

Два других спектакля «про нас» – «Берендей» С. Носова в БДТ и «Детектор лжи» В. Сигарева в

Антрепризе им. А. Миронова. Это невеселые комедии о переменях в умах и домах. В «Берендее» (режиссер А. Максимов) – про то, как филологи переквалифицировались в «челноков», их мечты улетучились, таланты притупились. Г. Богачев и В. Дегтярь, актеры среднего поколения БДТ, – отчасти, сами герои истории, и хотя события двадцатилетней давности не прошли по ним так жестоко, они знают, о чем говорят. «Берендеи» и «свистуны» в студенческие годы, герои спектакля переживают свой час истины (спектакль как раз идет час с небольшим). Куда теперь – назад? Остаться на месте, на чужбине, где не раздельны унижения и сытость? Ждать «светлого будущего»? Дуэт Богачева и Дегтяря правдив и талантлив, насколько позволяет материал. В «Детекторе лжи» (постановка В. Гришко) драматург перерабатывает со средневековых времен известный фарс о взаимно неверной супружеской паре. Если в средневековье инструментом правды был раскаленный железный прут, то в наши дни «детектором лжи» становится гипнотизер. Его роль играет сам Р. Фурман, основатель и худрук Антрепризы. Работает она по тому же принципу, что и «Приют комедиантов»: постоянной труппы нет, есть хозяин, приглашенные постановщики и актеры. Но у Фурмана – политика добросовестная и приличная, без ажиотажных обещаний и криминального чтива. Вот и Сигарев – из нарочито избранных авторов Антрепризы, здесь поставлены уже три его пьесы. Адрес спектаклей – широкая публика, та, что любит любимых актеров. В «Детекторе лжи» она видит, кроме Фурмана, М. Лаврову (БДТ) и Е. Баранова (Театр им. Ленсовета). Фарс на троих – все-таки моментальный снимок, сделанный



сегодня, от того его вечные театральные корни почти не ощущаются.

Снимок явно устаревший – «Счастье мое», некогда популярная пьеса А. Червинского. О ней вспомнили в Театре на Литейном. Впрочем, не вспомнили, а перенесли с одной площадки на другую. Так в питерском сезоне появился спектакль Виктора Рыжакова, московского режиссера. Проходной для города, для сезона, для театра.

Для двух театров, возглавляемых художественными руководителями не режиссерами, театров не антреприз, на Литейном и им. В.Ф. Комиссаржевской, прошедший сезон обострил ситуацию: сводить в одну афишу многое и многих, при этом не поступаясь честью, трудно. С другой стороны, не всякий главный режиссер – обретение. Гарольда Стрелкова, которому вручили выпавшее из рук Владислава Пази знамя Театра им. Ленсовета, удачным посланием из столицы не назовешь. Но надо жить под всяким и со всеми, и театры довольствуются тем, что получается, что выпадает. Без программы, без политики, без перспективы. Нам уши прожужжали (особенно из Москвы) про кончину БДТ, но у БДТ есть достижения и в этом сезоне, и в прошлых, есть и планы. Нас пугали тем, что Фокин – факир на час, но Фокин – это не только заметные и замечательные спектакли, это комплекс театральных событий, из которых Александринский фестиваль – наиболее значительное. В городе к фестивалям не привыкать: «Балтийский дом», которому почти двадцать лет, «Радуга», «Рождественский парад» и т.д., и т.п. В этом строю «новенький» Александринский занял лидирующее место. В Петербурге идут спектакли Кристиана Люпы, Теодороса Терзопулоса, Люка Персеваля, Михаэля Тальхаймера, Яна Энглерта, Луки Ронкони. Александринка приглашает гостей по собственному рангу, демонстрируя исключительный художественный уровень старейших театров Европы. В этом убеждали спектакли миланского «Пикколо», Королевского драматического театра Стокгольма, Театра Народовы из Варшавы, Национального театра из Хельсинки. Значит, «академический», «классический», «национальный» – отнюдь не синонимы заскорузлости, косности, скуки. Нельзя не увидеть в общей композиции каждого сезона, я бы сказала, дисциплину

академичности. Даже тот факт, что три раза подряд новый сезон Александринки открывается фестивалем, не случаен. Похоже, что каждый год, прежде всего, ставится планка, уровень требований к самим себе. В программу фестиваля на равных также обязательно включается премьера самой Александринки. Сезон 2007/2008 года начался «Чайкой» Кристиана Люпы, который как будто тайным автором пьесы увидел Константина Треплева. «Чайка» Люпы – спектакль о «мировой душе», поисками которой занято наше время. Это спектакль о постиндустриальной мировой скорби. Режиссер придумал «литерный ряд» и персонажа, которого зовут Потерянный. И он, и все остальные чеховские герои начинают говорить где-то в зале и продолжают уже на подмостках. Они без околичностей обращаются в зал. «Поймите меня», – говорит Треплев, подняв глаза к верхней галерее. Там сидят его настоящие зрители, как сказали бы в 1960-е годы, а кто и где сидит в театральном зале в наши дни, понять нелегко. Треплев и Нина, скорее, улетают, а не умирают, и не хочется сетовать на усекование чеховского финала – все равно это Чехов.

Вот ее, пресловутой современности, зигзаги. Ее можно найти в пьесе столетней давности и потерять в шлягере, который гораздо младше. Лучше всего, когда новые зрители слышат и читают старые пьесы по-новому. Бывает, что молодое сознание прорывает завесу, и тогда «Варшавская мелодия» в МДТ, например, неузнаваема. Значит, есть запас прочности в пьесе, и есть интерес к ним новых формаций. Это не ретро, а пересмотр, взгляд со стороны, из будущего – на те же события и те же послевоенные явления. Режиссер – молодой человек, ученик Додина (как и исполнители) студент Сергей Щипицин. Его идея состояла в том, чтобы не следовать за красивой легендой, не обольщаться традицией. Он сурово обошелся с ними и с нами. Он преподал урок родителям (не в буквальном, конечно, смысле) и открыл в любимой некогда пьесе то, что, в ущерб всяким нежностям и сантиментам, было ее потаенным содержанием. Он показал зоринское время таким, каким его теперь распинают историки: фальшивым, отчуждающим человека

от правды чувств и поступков. Так я поняла и приняла мелодии в обратной перспективе. Это произошло в прошлом сезоне, но как не вспомнить к случаю нечто ободряющее?

Ярмарка увлекает, в ее шуме, яркости, призывах чего-то не разглядишь, мимо стоящего проскочишь, что-то едва промелькнет, от чего-то едва отвертись. На ярмарку – с деньгами, с ярмарки – с покупками. Или на ярмарку – с надеждами, а с ярмарки – со всяким: с радостной усталостью, с раздражением, с отчаянием. Может ведь критик испытывать отчаяние от общей картины, кажущейся ему неправильной? От



П. Воронова –  
Виктория,  
А. Майоров – Семен.  
«Счастье мое».  
Театр на Литейном

У.-М. Малка – Гелена,  
Д. Козловский – Виктор.  
«Варшавская мелодия».  
МДТ

диссонансов одного сезона? Да просто от суеты и бесцельной ходьбы по центровым адресам. Упущена, скажем, мною новая работа Праудина по Станиславскому и новая роль С. Дрейдена на Литейном. Скорость любопытства уже не та. Но достаточно одного неожиданного толчка, чтобы театральная перспектива освободилась от тумана. Посмотришь молодежь – как она играет в «Бесплодных усилиях любви», в «Идиоте», в «Человеческом детеныше» по Р. Киплингу, работе Руслана Кудашева и Сергея Бызгу в Учебном театре на Моховой, и успокоишься. Этот товар сертифицирован. Два молодых и талантливых мастера в «Человеческом детеныше» взяли за узкий жанр, которым традиционно владеют только мимы (у нас они как-то перевелись после взлета 1960-х годов), и доказали, что не

боги горшки обжигают. Тонкость состоит в том, что навыки пантомимы обязательно входят в учебный план всех курсов, но не все навыки переходят в качество. В «Человеческом детеныше» переход сделан. Звери-люди очень красивы, пластичны, драматичны и не только в этом успех студентов и их водителей. «Книга джунглей» – книга о жестокости доброго мира. Словом, о драме жизни. В который раз можно было оценить классику Киплинга, хотя для учебного спектакля взят фабульный, да и то неполный, да еще пантомимный ход. Но это не помешало зрителям ощутить пафос «библии» по Киплингу и искусность начинающих актеров.

## ОЛЕГ ЕФРЕМОВ. НЕТРАДИЦИОННЫЙ ПОДХОД

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

### ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА. ЕФРЕМОВ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК

Этот разговор мы начинали еще в 2003 году в Институте искусствознания, когда Олегу Николаевичу Ефремову исполнилось бы 75 лет. Юбилей – вещь полезная. Он стимулирует нашу память, напоминает о наших долгах. Перед Ефремовым – и с каждым годом это все яснее – мы остались в большом долгу. Он так долго был с нами, вернее, мы были рядом с ним и настолько к нему привыкли, что у нас, очевидно, не возникало по отношению к нему чувства исторической дистанции, которое необходимо для науки.

Хотя каждый шаг Ефремова с самого начала был освещен, все это и по сей день разрозненно, объемной и полной картины его творчества нет. Приближение к этому – в книге «О театре и о себе»<sup>1</sup>, где А. Смелянский собрал многое о Ефремове (его собственные высказывания, хронику его жизни и творчества) и дал подробные комментарии к этому. Комментарии спутника, однако, а не исследователя, свободного от присутствия своего героя.

Решив поговорить о Ефремове, мы сначала обозначили тему слишком торжественно: «Олег Ефремов и его театральное время». Собирались проанализировать все периоды его жизни, три его театральные дома, ЦДТ, «Современник» и МХАТ, те искусства, в которых он работал (кино, радио и телевидение), хотели взглянуть на него со всех сторон – как на актера, режиссера, строителя театра, педагога. Но быстро выяснилось, что это не под силу сразу, это требует всесторонней длительной подготовки.

Кроме того, говорить в применении к Ефремову «его театральное время» – узко. Ефремов начал действовать на пороге 1950-х годов и ушел

из жизни на пороге XXI века. Благодаря ему, мы многое поняли – и о времени, и о себе. На какой еще другой фигуре мы можем изучить нашу собственную и театральную историю за вторую половину XX века со всеми ее этапами, кризисами, взлетами и поворотами? Этот солнечный юноша, свободный и смелый, пришел в искусство в 1949-м году и формировался, стало быть, не в лучшее время. Но, видимо, в этом времени было нечто такое, чего мы пока не разгадали, не знаем, подходя к нему догматически, раз это время создало, выдвинуло такую фигуру, как Ефремов.

А последний, самый драматичный, период его жизни – это 15 лет нашего «нового времени», перестроечного и постперестроечного. Мало кто готовил это время так, как Ефремов, но, когда оно наступило, он от него отошел. У него с этим временем получилась какая-то нестыковка. Почему? Может быть, дело не только в нем, но и во времени, где мы снова чего-то не поняли?

Поняв, сколько проблем перед нами, мы решили пойти по иному пути: не строить пока никакой системы; не навязывать друг другу никаких тем, чтобы каждый говорил о том, что лично ему близко. В итоге эти затронутые разными авторами «болевы точки» судьбы, возможно, добавят красок в общую картину или хотя бы наметят координаты будущих исследований об О.Н. Ефремове<sup>2</sup>.

В итоге название разговора изменилось и конкретизировалось: «Олег Ефремов. Полвека в театре. Его театральное время. Концы и начала. Кто он? Сложность цельного человека. Его театральные корни. Логика пути: переломы, кризисы, взлеты. Актер Ефремов: экран и сцена, от Пушкина до Чехова». Разговор этот, начатый пять лет спустя, мы продолжаем и сегодня, потому что он не потерял своей актуальности. Напротив, актуальность его только возросла.





<sup>1</sup> Олег Ефремов. *О театре и о себе*. М. 1997.

<sup>2</sup> Картина эта и начала складываться к 80-летию О.Н. Ефремова, когда подряд вышли три книги, ему посвященные и выполненные в разных жанрах — альбом воспоминаний, записи репетиций и сборник критических статей. Последнее фундаментальное издание, как бы в ответ нам, названо: «Олег Ефремов и его время». Статьи. Интервью. М. 2007.

О. Ефремов. 1986

**ВЛАДИСЛАВ ИВАНОВ.  
ОДИН ЗА ВСЕХ. ОДИН ПРОТИВ ВСЕХ**

Исследовать творчество Ефремова достаточно легко, ибо мы смотрим на него уже с другого берега, и в то же время бесконечно трудно, ибо приходится постоянно анализировать анализирующего. Ведь это мы сами, ныне историки театра, ликовали когда-то на «Голом короле» Е. Шварца, с перехваченным от спазма горлом пели «Интернационал» в финале «Большевиков» и т.д. и т.п. Спектакли Ефремова

во многом есть вехи наших собственных иллюзий и упований.

Русский психологический театр стал для Ефремова романтической и идеальной страстью. Был воспринят не как обязательная в годы его сценической молодости художественная норма, но как запретный плод. В системе Станиславского он видел силу, освобождающую человека от посягательств официоза, от насилующих обстоятельств места и времени. В театре Ефремов всегда искал правду/истину и, как полагается, разделил многие иллюзии

*Pro настоящее*



Школа-студия МХАТ.  
1946

Володя Чернышев  
«Её друзья». 1949

Саня. «Два капитана».  
1951

Иван.  
«Конек-Горбунок».  
1952

Самозванец.  
«Борис Годунов». 1957



своего времени. Его искусство стало совестью (слово, ныне совсем не популярное) мятущегося, задыхающегося общества, пытающегося «жить не по лжи».

В последние годы, когда буржуазность по-советски, т.е. особенно циничная и наглая, стала веселой нормой жизни (в том числе, и театральной) и обступила артиста со всех сторон, ефремовское одиночество его последних лет и выпадение из «хора» стали физически ощутимы и наглядны. Ирония судьбы была тем злее, что лучшие годы Ефремова прошли под знаком «театра единомышленников». По замечанию критика, Ефремов посвятил свою жизнь сокрушению «стены». От себя добавим: то, что хорошо работало против «стены», оказалось

неуместно против липкой жижи. Свое последнее одиночество Олег Ефремов переносил мужественно. Это был тот самый трагизм с улыбкой на лице, о котором в начале прошлого века писал нелюбимый им Мейерхольд.

Театральный постмодернизм, достигший отечественных берегов, своим безразличием к истине, правде чувств и прочим вещам, которые для Ефремова были священны, только обострял его одиночество.

Олег Ефремов был какой-то особой функцией искусства, которую общество перестало ощущать как насущную.

В полемической точке зрения, что Олег Ефремов – идеальное воплощение советского человека, многое убеждает. Но постепенно приходят



сомнения. Конечно, в своем единоборстве с системой Ефремов был с нею тесно связан. И то правда, что, будучи ярко выраженным оппонентом режима в театре, он видел в нем лишь искажение идеалов революции, от которых сам так и не отрекся. Но, увлекаясь советскими истоками Ефремова, мы рискуем потерять Ефремова как русский национальный и едва ли не фольклорный тип, с одной стороны, и как тип совестливого чеховского интеллигента – с другой. Тем более, что понятием «советский» мы рискуем перекрыть ту антибуржуазность, вне которой невозможно понять наиболее значительных русских актеров и писателей последних двух столетий.

#### **ИННА ВИШНЕВСКАЯ. ВЕЩЕЙ ОЛЕГ**

Олег Ефремов всегда строил театры. Выглядел блестящим зодчим России – в случае с «Современником», и трагическим строителем Сольнесом – в случае с МХАТом. Одна его театральная постройка осталась современной «на все времена», другая, внешне все еще импозантная, резко пошатнулась и рухнула, подточенная изнутри, несмотря на все усилия этого «нового Станиславского». Возведение «Современника» было горячей студийной мечтой молодого реформатора. Попытка возродить МХАТ свелась к воплощению наполеоновских планов въехать на белом коне в свою академию, в свое королевство.

Но Ефремов строил не только театры. Он строил еще и театры в театрах, создавая какие-то особые репертуарные программы, репертуарные «сериалы», которые в итоге выглядели на вполне традиционных сценах суверенными театральными площадками. Любопытно, что одержимость театральным строительством проникала у Ефремова не только в организационные и репертуарные замыслы, но и в «строительное» общение с самими пьесами, которые брались в работу.

Не было ни одной пьесы, попавшей в руки Ефремову, которую бы он оставил в покое, поставил, как есть. Пьесы эти действительно попадали «в работу». Он менял местами акты

и сцены, переносил эпилоги в прологи, разбивал монологи на диалоги... Пьесы, которые он все восторженно любил, становились для него на время репетиций врагами, вражескими плацдармами, овладеть которыми он мог, лишь всё перемонтировав, кое-что купировав, кое-где приглушив, а кое-где усилив звук. Это была какая-то мания строительства работника на исполинской театральной стройке, где в дело шло все: и новые таланты, и прославленные коллективы, и сама драма. Все было его колоннами, его фронтонами, базиликой, портиками, архитектурными ордерами.

В «Современнике» таким внутренним репертуарным строительством стала подготовка к 50-летию советской власти. Казалось бы, проще простого: театры уже давно приспособились к этим парадным «датским» премьерам. В репертуарной сокровищнице одна кодной хранились для этого пьесы советской классики: «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» Н. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева. Так и мелькали все эти Любви Яровые в 1930-х, 1940-х и, наконец, в 1950-х, все эти «Штормы», разражавшиеся каждое новое октябрьское десятилетие. И не какие-либо ремесленники от искусства то и дело возвращались к этим октябрьским сухим «концентратам». Пьесы эти выпускали лучшие режиссеры страны. Правда, душа их давно отлетела, оставив лишь высокий профессионализм, прикрывавший равнодушие.

Словом, в 1967 году все шло своим чередом. Никто не искал новых форм, одна за другой объявлялись премьеры все той же «Любви Яровой». Но Ефремов внезапно нарушил это театральное благолепие, не произнес этого сакраментального, этого сувенирного октябрьского имени – Любовь Яровая. Ефремов, каким мы его знали, не то что поставить не мог, но даже просто произнести в качестве следующей своей премьеры нечто вроде «Разлома». Банальность не была его грехом. Но тот же Ефремов не мог и вовсе отказаться от октябрьского театрального ритуала и вообще никак не откликнуться на 50-летие революции.

Решено было «построить» новую трилогию вместо старой заезженной тройки пьес советской классики. Режиссер захотел не просто



Николай I, император.  
«Декабристы». 1967

Желябов.  
«Народовольцы». 1967

Репетиция спектакля  
«Большевики». 1967

рассказать о революции, но проанализировать ее духовные параметры. А всегда ли революция нравственна? А всегда ли ее методы человечны? А всегда ли кровь, пролитая на баррикадах, необходимая цена ее торжества? У Ефремова созрела мысль о трилогии, лейтмотивом которой должна была стать вместо привычной гармонии непривычная дисгармония самих понятий революции – нравственность, насилие и мораль.

Задача была нелегкой. Официальная идеология давно канонизировала ответы на эти вопросы. Насилие, конечно же, нравственно, если оно служит народу, если во главе его стоят великие свободолюбцы и народные заступники, наподобие Емельяна Пугачева или Степана Разина. Сам вид гильотины должен вызывать восторг, пока она служит Робеспьеру и убивает аристократию. Но стоило ли ради этого давно известного набора ответов про «насилие во благо народа», про «наше оружие» затевать огромную художественную и, в общем, политическую – и просветительскую – работу?

Нет, надо было отвечать заново. Надо было привлечь к работе свежие силы и внимательно разобраться в нравственной проблеме. В том, что жемь празднуем 50 лет спустя. Исполняем ли гимн пролитой крови или реквием по погубленным жизням? И Ефремов приглашает в «Современник»



«своих» авторов – по-университетски образованного драматурга Леонида Зорина, талантливого журналиста Александра Свободина и драматурга-политика Михаила Шатрова.

И тут сказало умение Ефремова мыслить небанально. Писали новую трилогию не какие-нибудь «драмодель», и не старые циники-инсценировщики, набившие себе руку на советской теме, и, скажем, не знаменитые и старшие по возрасту Александр Штейн или Александр Крон, а писатели, которые пытались осваивать новые драматургические формы, что-то противопоставлять сложившимся идеологическим темам и морфемам.

И вот пьесы готовы, Ефремов приступает к репетиции. Рядом с ним – его сценограф, художник всей трилогии Петр Белов. Только двадцать

лет спустя мы узнаем его по-настоящему. Узнаем, что в этом трудном, скромном, сумеречном, казавшемся несмелым, но талантливым человеке горел грозный диссидентский огонь. Впереди была его знаменитая художественная выставка, где тысячи людей стояли в очереди, чтобы только взглянуть на его живописные полотна – на мученика Мейерхольда, на разорванную пачку папирос «Беломор» у Сталина на столе, из которой трагической вереницей тянулись на свободу несчастные узники ГУЛАГа и заложники «Беломорканала». Но Ефремов, выходит, догадался об этом раньше всех. И, возможно, скрытый до поры до времени оппозиционный огонь, бушевавший в Белове, еще больше обострил творческие поиски Ефремова, который никогда по сути диссидентом не был.

Сколько бы мы ни спорили сегодня о Ефремове, о его ошибках, мы не можем рассматривать это вне его времени. Но Ефремов был художником, а уже в самом таланте художника непременно кроется оппозиционность. Для жанра пьес «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» им и его друзьями была выбрана форма «документальной драмы», еще малоизвестная в театре вообще и еще только начинавшая свой путь в Театре на Таганке Ю. Любимова. Самое бесспорное понятие «документ», положенное в основу этих «новых драм» Зорина, Свободина и Шатрова, должно было прикрывать и подстраховывать спорное для эпохи содержание этих пьес.

Это теперь спокойно и, более того, с юмором, а то и с иронией кое-кто говорит, что уже в те времена он ощущал всю бессмысленность художественных усилий Ефремова. Что ему вполне были ясны ошибки декабристов, и якобы светлые идеи цареубийц-народовольцев, и жестокость «ленинского гуманизма». Возможно, наиболее прозорливые и чуткие из нас уже тогда предвидели крах революционных умонастроений, и беспомощность сразу всех художников, пытающих еще выяснять и взвешивать антинародность и насилие «советского режима», а не сразу, резко и прямо, сказать об его антинародности. Но в массе своей и зрители, и театральная общественность с замиранием сердца, с восторгом



Снос театра  
«Современник» на  
площади Маяковского

смотрели ефремовскую трилогию. А в финале «Большевиков» в едином порыве вставали, чтобы вместе пропеть «Интернационал».

Но зеркало перед нами поставил именно Ефремов – в «Декабристах» Л. Зорина, «Народовольцах» А. Свободина, «Большевиках» М. Шатрова. Там перед нами предстали люди, всего лишь спорившие и отстаивающие свою точку зрения, но это уже будоражило душу. Мы не стали от этого в один миг убежденными контрреволюционерами, но Ефремов заставил нас мыслить и сомневаться.

### **ЕЛЕНА СТРЕЛЬЦОВА. ПОПЫТКИ ОСВОБОЖДЕНИЯ**

Театр Ефремова (не по хронологии, но по составу) можно разделить на три части: классический, исторический и современный. Это три пути к постижению личности Ефремова, а шире – русского художника, сформированного в условиях несвободы, и его попыток к освобождению. Все главное для Ефремова заложено в его начале. Теперь многим кажется, что ему всегда везло, и он вошел в театр героем-победителем, сразу всеми признанным. Это, однако, не так. Ефремова после окончания Школы-студии не взяли во МХАТ, а в ЦДТ он начинал с второстепенных ролей и играл в течение семи лет совсем не тех героев, с которыми мы сейчас связываем его театральный облик.

Надо бы вернуться к его началу, к истоку. Привычка говорить о Ефремове не с начала его пути закрепляет в нас стереотип восприятия



этой личности. Стереотип главный: Ефремов сразу вошел в историю театра и в жизнь победительным героем. И будто его сразу заметили, обласкали, угадали в нем его грядущее реформаторство. Ефремов воспринимается фигурой признанного лидера, организатором «Современника». Это 1956 год. Основатели молодого театра прямо говорят о себе: «Мы дети XX съезда», борцы за правду. Возникает единое поколение, гражданственное, социально активное. Собственно, идеология спровоцировала эстетическую программу «Современника». И театр на эту «провокацию» ответил – отказом от любой лжи, в том числе, и художественной. Отказом от любого рода подделки, от всевозможных театральных ухищрений, наслоений, всяческой имитации искусства – ради четко выраженной позиции. Что-то должно было произойти в жизни Ефремова, чтобы вскоре, при создании «Современника», ему поверили и пошли за ним; должна была, освободившись, проявиться по-настоящему его личность. Это случилось задолго до XX съезда, в спектаклях того же ЦДТ, поставленных А. Эфросом, – «В добрый час!» и «Борис Годунов»; в ролях, соответственно, Алексея и Самозванца. Быть может, на уровне подсознания эти роли и определили то, что дальше будет делать Ефремов в театре; выявили две его личные темы – тему современного героя, простонародного и благородного, и тему власти, ее превращений, ее «масочности».

Если быть исторически точными, восхождение Ефремова к его идеалу, Московскому Художественному театру, началось с поражения, с удара. Ефремова не приняли во МХАТ. В 1949 году он стал актером ЦДТ. Начал с второстепенных ролей. В классике. В современных пьесах. В инсценировках. Он никем не был угадан. И, кажется, подчинился судьбе. Если ему назначали роли героев, то это были совсем не те герои, с образом и обликом которых мы бы его соотнесли. Ему 22 года. Семь лет он, если не совершенно не заметен, то повторяет, почти копирует традиционный советский принцип вступления, внедрения в сложившийся театр молодого актера. Актера нового поколения, которое никому не нужно, хотя бы в силу того,



Конец 60-х годов

что «старики» еще сами хотят быть молодыми и играть молодых. Он начинал так, как начинали любые более или менее одаренные артисты. К тому же не было «допингов»: никакой помощи ни со стороны кино, ни, тем более, со стороны телевидения. Эта индустрия была еще не так развита, как сегодня.

Он сыграл в 1950 году Митрофанушку в «Недоросле». Через два года – Иванушку в «Коньке-Горбунке». Крестьянина в «Дубровском», а не самого Дубровского как можно было бы предположить. Раньше бы сказали – ампула «простак», «рубашечный герой». В 1951 году в «Горе от ума» он сыграл французика. Через два года, в 1953-м, ему, как принято было объясняться, доверили роль Молчалина. Поступательное развитие доверия к нему – именно и только признак недоверия. Он шаг за шагом должен был доказывать, что он настоящий мхатовский актер, что нет маленьких ролей. Одни и те же режиссеры год за годом видели его другим. Не они его – он их к себе приближал. Он играл



в каверинских «Двух капитанах» сначала, в 1950 году, Фабера. Играл не того, кого мог бы. И только через 5 лет – Саню Григорьева у того же режиссера. Он играл стражников и учителей, этих, действительно, «третьих мальчиков с плаката», свиту, фоновых персонажей сюжета. Переиграл мальчишек-друзей в пьесе В. Розова «Ее друзья». И т.д. Что-то глубоко личное должно было произойти, чтобы Ефремов стал лидером, чтобы ему поверили так, как поверили, и пошли бы за ним. Даже просто перечислив эти его первые роли, невозможно не почувствовать, что актер делает в театре что-то не то, пусть и органичное, но в любом случае – слишком легкое, поверхностное.

В 1955 году Ефремов впервые выступил, как режиссер. Поставил «Димку-невидимку» В. Коростылева. До «Голого короля» в «Современнике» оставалось еще пять лет. Две сказки. Казалось бы, не сближающиеся. Но, по-моему, сближающиеся несомненно.

Вся палитра игровых перевертышей, отражений, превращений, обманов, фокусов с видимым-невидимым притворством и согласием притворство принимать за правду уже, пусть пока с примитивно «михалковским» оттенком, Ефремова притянула, уже стала ефремовским пространством смыслов. В пробе «режиссерского пера» ощутимо приближение к внутреннему сюжету будущего настоящего начала. Детский театр словно бы некое «подполье», в котором можно было без помех пробовать, искать, додумывать свое главное художественное высказывание – дело. Даже Молчалин оказывается нужным ефремовскому пространству. Не бывает ничего случайного.

А. Эфрос увидел в нем другого героя. Две роли (1954 и 1956 годы), на мой взгляд, психологически и, если угодно, на уровне подсознания, построили, определили для будущего все, что впоследствии в театральном искусстве создал Ефремов. И как актер, и как режиссер. Это Алексей в пьесе Розова «В добрый час!», и Самозванец в «Борисе Годунове». В мхатовском «Борисе Годунове» он в царе Борисе тоже играл тему самозванца, тему самозванства – личина и лицо. Эфрос угадал главные личные темы Ефремова-человека и Ефремова-художника.

Первая – тема современного героя, простонародного и благородного одновременно. Простота его была не в «рубашечности», а в даре простоты как доверия, не притворства, природной щедрости любви к людям. Второй темой была тема власти, актерских возможностей власти, ее «масочности». Силы маски. Ефремову была внятной ситуация раздвоения человека, наделенного какой бы то ни было властью. Это может быть власть высокого поста или маленького начальника. А может быть власть таланта. Власть красоты. Власть любви. В разные годы он выстраивал репертуар, вслушиваясь в эти внутренние темы. Ими держались такие, кажется, далекие работы, как «Назначение» А. Володина в «Современнике» и «Утиная охота» А. Вампилова во МХАТе.

Тема «власти МХАТа» тоже стала пронзительным, сверхчувственным, остро ранящим его личным фактором творчества. Он был столько же «властителем» Художественного театра, сколько и его заложником (в последние годы особенно). Тема власти искусства с годами все более в его спектаклях трансформируется в тему власти любви или нелюбви. Его «Чайка» 1980 года – об этом. Его «Горе от ума» – об этом. Его «Три сестры» – об этом. Его последняя незаконченная работа, «Сирано де Бержерак», как ни покажется это странным, есть возвращение в то пространство смыслов, какое он начал изучать еще в «Димке-невидимке». Сирано – тоже невидимка, с этим не поспоришь. Тайна власти любви осталась неразгаданной.

Поиск современного героя Ефремов будет вести в разных пьесах, на любом материале – от бригадира Потапова в «Заседании парткома» А. Гельмана до Зилова в «Утиной охоте». Зилов стал последней для Ефремова-актера современной ролью-исповедью, признанием в ложности прежней веры и нынешнем безверии. Исповедь эта тоже была попыткой освободиться хотя бы от внутреннего гнета.

Поиск современного искреннего, честного, а значит, и благородного героя, но не любовая его актуальность был для Ефремова важен в любой современной пьесе. От Бориса Родина в пьесе «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова до Ильина в «Пяти вечерах» А. Володина. Даже в

«Сталеварах», несмотря на неожиданность выбора. Нам странен был сам этот выбор, но мы, любя Ефремова, так или иначе пытались объяснить и понять его. Если учесть контекст разговора о ефремовских внутренних сюжетах, то «Сталевары» в его судьбе вполне логичны. Это была еще одна попытка показать простых, не «масочных» людей. Между «Сталеварами», «Заседанием парткома» и раздвоенными героями в раннем «Назначении» или беспощадной откровенностью Ефремова в роли Зилова дистанция виртуальна. Тут гораздо более важны расстояния от маски до души. После «Утиной охоты», с 1979 года, Ефремов не будет больше играть современных героев. И не потому, что Зилову – 27 лет, а Ефремову – 52. Он высказался. Чувство вины открыто. Добавить нечего. В роли Зилова сошлись, совпали две главные его личные темы – современный герой и маски власти. Это была для него роль–прозрение: жизнь без идеального мира невозможна – словно бы говорил он. Это была роль-освобождение: ложная вера исчезла, а другой, будто признавался он, нет. Ефремов верил в ценности социализма. Зилов был его актерской и человеческой исповедью. Если угодно, его покаянием. Это трагическое опустошение, на мой взгляд, питало весь, так скажем, его последний период творчества.

И если не опасаться парадоксальности сравнения, то именно А. Эфрос, а вовсе не XX съезд партии, стал крестным отцом Ефремова. Съезд партии, бесспорно, поворотный и чрезвычайно важный для многих людей его поколения, был фактом внешне ярким, но обманчивым. Сильнее работали факты скрытые. Например, удар по самолюбию – не приняли в любимый театр – по существу, это звучало, как «Смирись, гордый человек». Но это был еще и один из толчков для созревания ефремовского «вопреки», для нацеленности его на преодоление обстоятельств.

«Современник», главное дело Ефремова «со товарищи», не мог не возникнуть в момент, который психологи называют «кризисом середины». Обычно это порог 30-летия. На этом «пороге» (30 лет плюс-минус два-три года, по Высоцкому, это возраст вершины) Ефремов

сделал главный выбор своей жизни, понял и принял чувство ответственности на себя. Отсюда – свой театр, желание вовремя состояться, собрание поколения для высказывания. Поколение соединило тогда в 1956-ом году энергия отрицания. Они точно знали, чего они не хотят. То, чего они хотели, держало их недолго. Театр Галины Волчек – это другой театр. Не лучше и не хуже – просто другой, по-другому живущий в другом времени. В то время почти все соглашались, что сила Ефремова-лидера заключалась не в формулировании новых идей, а в отказе от прежних, фальшивых. Сам отказ воспринимался тогда фактом освобождения, силой. Слабость была как раз в том, что энергия отрицания слишком долго питала новое дело. Одна ласточка погоды не делает.

В 1970 году программа обновления МХАТа была заведомо проигрышной. Ставка делалась на готовых артистов. Началось «переливание крови» из «Современника» во МХАТ. Процесс разделения, театрального распада, дробления, с удесятеренной скоростью пронесшийся позже, начался тогда. Дом, расколовшийся в себе самом, не устоит. Ефремов, понимая сложность, двойственность своего положения, тем не менее превращался в того, против кого бунтовал когда-то. Чувством вины он был переполнен в последние годы. По-чеховски. По-ивановски. Не только человек, артист создает роли – роли создают его тоже. Они влияют на дальнейшую его жизнь. Новых идей Ефремов найти не мог. Поколение разделилось на одиночек, спасавшихся, кто как может. Все это делало его не просто одиноким. Рядом были как бы единомышленники, но – какое-то вселенское сиротство.

Мы и дальше – и это правильно – будем считать Ефремова создателем «Современника» и строителем нового МХАТа. Но вот что важнее, однако. Олег Ефремов создал свой Художественный театр, без разделения на периоды, Детский театр, «Современник» и МХАТ. Это его театр классики – с Пушкиным и Чеховым в центре. Это его исторический театр, и не только, допустим, «Так победим!» или знаменитая трилогия в «Современнике», но и некоторые пьесы, точно привязанные ко времени, пьесы А. Гельмана в том числе. Это





его театр современного героя. Вот, по-моему, три пути к постижению Ефремова как масштабной творческой личности второй половины XX века, как крупного художника трагического склада, сформированного советским временем в условиях несвободы.

Последний период Ефремова был трагичен. Кризис во МХАТе совпал с его внутренним кризисом – как будто он сам начинал делать то, против чего когда-то боролся. Свободы это не приносило. Возобладала энергия отрицания. Вообще сила Ефремова-лидера была, прежде всего, по-моему, в отказе от ложных старых идей.

### **АЛЕВТИНА КУЗИЧЕВА. ПУШКИНСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ ЕФРЕМОВА**

Исследование этого феномена в жизни и творчестве Ефремова, конечно, не исчерпать. Он включает в себя, конечно, не только и не столько актерские и режиссерские работы Ефремова, связанные с произведениями Пушкина; чтение им пушкинских произведений на радио; роль Пушкина в спектакле «Медная бабушка» по пьесе Л. Зорина, но нечто гораздо большее. То, что можно было бы назвать скрытым парадоксом присутствия Пушкина в творчестве Ефремова.

Почему парадоксом? Может быть, потому, что это присутствие очевидно и не очевидно. Например, почти без натяжек и с оправданным пафосом можно было бы рассуждать о вольнолюбивых традициях великого поэта в творческих и человеческих исканиях режиссера. И привести собственные слова Ефремова: «Что есть человеческая свобода? Не бояться значит быть внутренне свободным; никому не отдавать предпочтения; оставаться опять-таки свободным – значит ничего не просить. То есть оставаться самим собой и в себе искать свободу и силу». Свобода – это особая черта, как не раз говорил Ефремов. Она воспитывается огромными усилиями. Пушкин был свободен даже под гласным и негласным надзором. Свобода – это еще к тому же особое ощущение.

Можно, если пристально всмотреться и вслушаться в некоторых героев Ефремова, отыскать в их настроении комплекс русского

«лишнего человека», открытый Пушкиным. Так он играл в спектаклях по пьесам А. Володина, А. Вампилова.

Упоминания Пушкина наверняка отыщутся в записях репетиций Ефремова. Но это лежит на поверхности. Менее заметно, то есть не столь очевидно, свойство, позволяющее говорить о пушкинском начале в жизни и творчестве Ефремова. Это следование зову судьбы. Ощущение скрытых возможностей во всем: в человеке, в деле, в настроении эпохи. Это способность одаривать окружающих чувством полноты жизни. Пусть даже кратковременным. А свою жизнь ощущать, как неполную, и уходить в новое, в неизведанное и неиспытанное. И, наконец, это творческая интуиция, более пронзительная, чем логическое умонастроение.

Пожалуй, ни в каком другом жанре это свойство творческого дара и судьбы Пушкина не выразилось так полно и глубоко, как в его элегиях.

*Прости, печальный мир, где темная стезя  
Над бездной для меня лежала,  
Где вера тихая меня не утешала,  
Где я любил, где мне любить нельзя!*  
\*\*\*

*Где рано в бурях отцвела  
Моя потерянная младость  
Где легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.*  
\*\*\*

*Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток;  
И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалею, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.*  
\*\*\*

*Кто меня враждебной властью  
Из ничтожества воззвал?  
Душу мне наполнил страстью,  
Ум сомненьем взволновал?*  
\*\*\*

*Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.  
Но, как вино, – печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.*



А.С. Пушкин.  
«Медная бабушка».  
1975

Астров. «Дядя Ваня».  
1988

Сцена из спектакля  
«Три сестры». 1997

Как отмечают пушкинисты, именно в элегиях великого русского поэта переплелось общечеловеческое и конкретно биографическое. То была исповедь освобождающейся и очень тонко чувствовавшей личности. В пушкинской элегии язык событий сливался с языком души, являя душевное напряжение и путь к творческой свободе, но путь очень тяжкий, исполненный страданий, разочарований, утрат и предательств. От элегии к элегии внимание и переживание поэта все заметней фокусируются на том, что зовется судьбой, поиском смысла жизни, чем будет отмечено русское искусство минувших двух столетий. И, кстати, творчество художников, особо чтимых Ефремовым, значимых для него. Особенно Чехова. Давно подмечено, что такое бытийное осознание жизни героев воплощено в драматургии Чехова. Вклад литературоведов в изучение этой глубинной взаимосвязи Пушкина и Чехова, к сожалению, мал, почти не заметен. Серьезные наблюдения, интересные наблюдения принадлежат здесь не литературоведам, не чеховедам и не пушкинистам, а театру и режиссерам, чутким к пушкинскому и чеховскому началу в искусстве.

Таких режиссеров было очень немного в XX веке, и Ефремов – один из немногих. Его постановки во МХАТе по пьесам Чехова, путь от «Иванова» (1976) к «Трем сестрам» (1997) – это обретение, может быть, бытийного чувства, элегического подтекста своей жизни и своего творчества.

В «Иванове» этого, можно сказать, почти не заметили. Что-то забрезжило для критиков в «Чайке» (1980). Писали об идее ценности человеческой жизни, о необыкновенной музыкальности спектакля, о завораживающей сценографии В. Левентая. В режиссерской трактовке чеховских героев уловили поиск гармонии и утраченной целостности. Заговорили о поэзии жизни, о том, что на смену трезвому, трагичному, жестокому Чехову идет Чехов-лирик.

Критики хотели ответить на вопрос, почему Ефремов сделал смысловым и художественным лейтмотивом спектакля творение Константина Треплева – монолог Мировой души. Почему Ефремов им открывал и им венчал «Чайку»? А. Свободин написал тогда, что эта пьеса гениальна, как гениально стихотворение Пушкина, что в спектакле есть аллегорические мотивы, открывается поэтический мир Чехова, что в спектакле ощутим могучий поэтический ток.

В. Гаевский обосновывал гениальность пьесы Треплева, фантастический фон, который, по его словам, сродни пушкинской поэзии и ее несравненной красоте. А весь спектакль, по его мысли, вдохновлен мыслью о тайне жизни и озарен поэтическим видением судьбы человека. Критик, размышляя о спектакле «Чайка» и не говоря ни слова о русской элегии, говорил, в сущности, о ее главных мотивах, открытиях, воплощенных первоначально именно в элегиях Пушкина. То есть о поэзии невозвратимого и о прозе неотменимых жизненных обстоятельств, о непреходящей боли,



о мотиве ожиданий и воспоминаний. Обо всем этом Ефремов сказал просто: «Когда в «Чайке» мы стремимся передать некий круговорот жизни и ее движений, мы черпаем поэзию из глубин человеческой личности». Не исключено, что в записи репетиций «Чайки» хранятся более пространные размышления Ефремова об этой поэзии. Может быть, они соотносены с творчеством Пушкина.

Однажды в нашем очень долгом разговоре о «Чайке», состоявшемся через несколько лет после премьеры, Ефремов признался, что Пушкин всегда занимал его мысли. И не возражал тогда против моих зрительских впечатлений о пушкинском начале в его спектаклях и даже великодушно извинил невольную увлеченность мыслью о его «Чайке», как связующем звене между Пушкиным и Чеховым. Но было это начало в его мхатовской «Чайке». И не только во внимании к пьесе Треплева, но во всем спектакле. На репликах Треплева словно лежал отсвет пушкинских элегий, они были словно подсвечены пушкинскими строками: «Моя потерянная младость» или «Прервется ли души холодный сон, // Поэзии зажжется ль упоенье, – // Родится жар, и тихо стынет он: // Бесплодное проходит вдохновенье».

В том, как А.А. Попов исполнял роль Сорина, словно звучали строки: «И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбку прощальной».

Спектакль «Чайка» можно назвать театральной элегией Ефремова. Он был созвучен пушкинской

элегии своей поэтикой, тонкими смысловыми сдвигами в интерпретации образов пьесы. Родствен акцентом, если говорить пушкинскими словами, на ощущении затерянного счастья, на голосе памяти, на «глубоких ранах любви и ненависти».

В сценографии угадывался не пейзаж, а рисунок мироздания. Повтор мизансцены с беседкой, где Нина читала монолог Мировой души, рождал то, что свойственно именно пушкинской элегии, – трагическое эхо судьбы. Как в элегии, в спектакле «Чайка» нарастало напряжение, а контраст белого и черного акта разрешался финальным исполнением этого монолога, подобного вспышке трагического лиризма.

Ефремов поверял всех героев творческим отношением к жизни. Всем действующим лицам был дан, опять-таки говоря пушкинскими строками, «желаний и надежд томительный обман».

На сцене царствовала световая и смысловая стихия пушкинской поэзии: солнце, закат, сумерки. При этом не умалялась, что свойственно пушкинской элегии, энергия самосознания.

Сам контекст был поэтичным. Он являл, как и в пушкинской элегии, не даль ночи, а даль пути. Ефремов, невольно, может быть, обнаружил зримо и полно сопряжение пушкинского и чеховского начал. То есть драматургичность пушкинской элегии и поэтичность чеховской драмы. Слияние в их слове всех моментов жизни, прошлого, настоящего и будущего. Приятие ими жизни такой, какова она есть. Ефремов уловил свойственные поэтике Пушкина и Чехова равновесие



душевных состояний и искомую целостность мироощущений. Конечно, все это достойно более глубокого анализа, сопоставления и изучения.

Спектакль «Чайка» мне лично дорог еще и вопросом, впервые возникшим под впечатлением от постановки Ефремова. Вопросом о взаимосвязи двух фрагментов из произведений Пушкина и Чехова.

«Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза... Он скучает без человека...» На этом месте представление пьесы, поставленной ее автором и режиссером Константином Треплевым в естественных декорациях озера и ночных сумерек, было прервано. Чем она заканчивалась – осталось неизвестным.

В «Сцене из Фауста» Пушкина диалог Фауста и Мефистофеля происходит на берегу моря. Начинается он словами Фауста: «Мне скучно, бес». А завершается просьбой Фауста: «Сокройся, адское творенье! Беги от взора моего!» Мефистофель исчезает, правда, выполнив задачу, заданную ему Фаустом, – утопить белеющий на горизонте корабль.

Итак, скучают оба друг без друга – и человек, и дьявол. В пушкинской сцене все окончилось гибелью корабля с опасным грузом, «модной болезнью», сифилисом. Что таило продолжение монолога Мировой души? Состоялась ли и чем окончилась бы ее встреча с дьяволом? Гибелью? Чьей? От какой «модной болезни»? Какое пророчество осталось тайной?

По-своему на этот вопрос отвечали следующие чеховские постановки Ефремова – «Дядя Ваня», «Вишневый сад», Три сестры». И пушкинский спектакль «Борис Годунов».

### **АЛЕКСАНДР ШЕРЕЛЬ. МАСКА ДЕБЮТА И ЛИЦО ФИНАЛА**

Пересматривая свои старые записи, а они ведутся с 1949 года, когда я, мальчишка, состоял в активе ЦДТ, я совершенно неожиданно нашел забавное прозвище Ефремова, которое он получил после первого же спектакля «Ее друзья» и первой своей роли Володи. Прозвище было ироническим, как бы капустническим, и

я не знаю, кто его «запустил». Звучало оно так – «третий мальчик с плаката».

Что это такое, «третий мальчик»? На агитационных плакатах того времени обычно рисовали рабочего и колхозницу. И рабочий был таким, как полагается, и колхозница была, как полагается, а рядом рисовали интеллигента, мягкого, скромного, молодого интеллигента в очках. И все они вместе смело смотрели в будущее и точно знали, какой должна быть жизнь. Вот это и сыграл Ефремов в первом своем спектакле.

«Ее друзья» В. Розова – сентиментальная пьеса о том, как девочка-десятиклассница начинает слепнуть. Школьные друзья не оставляют ее, помогают ей заниматься, а потом находится хирург, который делает ей операцию и возвращает зрение. Девочки в зале на этом спектакле плакали. Мальчики смотрели сурово, делая вид, что они такие же, как «ее друзья». Одним словом, реакция на спектакль была той, которую больше всего и стремились воспитывать наши плакаты в молодых строителях коммунизма.

В этом спектакле Ефремов и был «третьим», интеллигентным «мальчиком с плаката». Но потом уже он играл и другие роли, и на сцене, и в жизни. Сам Ефремов несколько иначе относился к «Ее друзьям», сказав в телевизионной передаче «Виктор Розов и его герои» (1983), что ему довелось впервые сыграть в «человеческой» пьесе.

Кажется, Фурцева однажды сказала ему: «Олег Николаевич, вы же наш, вы же привели на сцену простого рабочего человека!». А это была лишь ступенька к той маске, которой и на сцене, и в своей общественной и режиссерской деятельности Ефремов очень старательно придерживался.

Существует миф о том, что образ «своего парня», простого рабочего человека, якобы созданный молодым Ефремовым на сцене, совпадал с ним самим. На самом деле, это была социальная маска, совпавшая с ожиданиями зала и с официально декларируемыми ценностями: верность дружбе, романтическая увлеченность жизнью, юмор, не затрагивающий основ общества. Маска, за которой скрывался арбатский интеллигент, создавала Ефремову



# Мастер-класс



Министр культуры  
Е. Фурцева на  
приеме трилогии  
посвященной  
пятидесятилетию  
революции в театре  
«Современник». 1967

О.Ефремов. 1972

Бородин. «Вечно  
живые». 1957

Потапов.  
«Протокол одного  
заседания». 1976







Труппа МХАТа. 1998

популярность у широкой публики и облегчала контакты с властями; со сцены переносилась в сферу нетеатральной общественной жизни. Она не исчерпывала содержания главных ефремовских ролей того периода, будь то герои Розова, Иван-дурак в «Коньке-Горбунке», персонажи Грибоедова или Пушкина, но она облегчала приятие их зрителями.

Вместе с тем уже в ЦДТ следует искать истоки будущей драмы Ефремова. Его театрално-духовный девиз «Вера в правду произносимого» то и дело приходил в противоречие с той массовой драматургической продукцией, в которой ему приходилось играть. До поры выручала маска; но, быть может, именно в этой ситуации кроется одна из причин его ухода в свое дело, в студию.

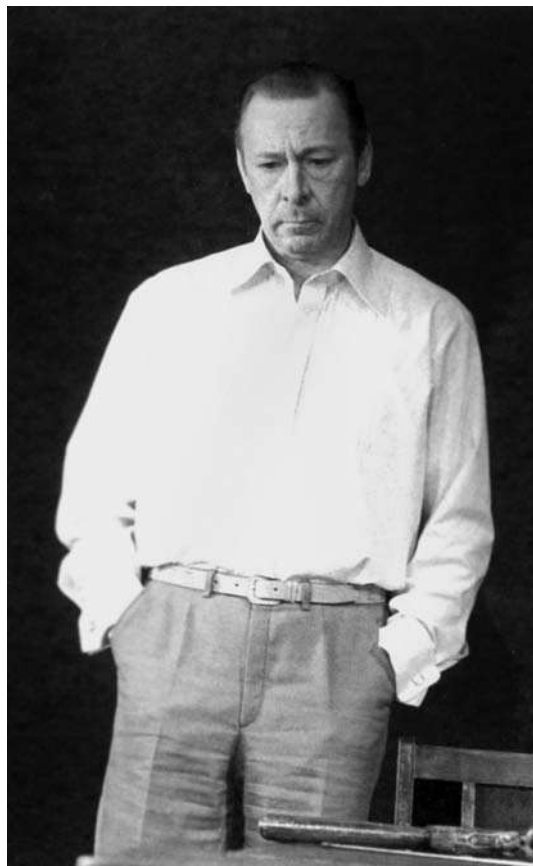
В поздний период, во МХАТе, оставив за маской функции вне театра, Ефремов в главных своих ролях явит публике открытое лицо. Такими ролями он считал две – Мольера в булгаковской «Кабале святош» и Зилова в вампильской «Утиной охоте». К ним можно присоединить и пушкинского Бориса Годунова. Роли эти стали трагическим откровением художника, разочарованного и в целях того, к чему он так долго шел, и в своем окружении, жившего в последние годы с ощущением тупика, невозможности что-либо изменить. Маска простого парня, который меняет жизнь к лучшему, давно

была сброшена. Но чувство ответственности за все, что он делает, заставило Ефремова выполнять свой долг до конца.

Амплуа простака, вошло потом в его жизнь и помогало ему чрезвычайно – и в отношениях с Фурцевой, и в общении с другими представителями власти. Вот о чем надо было бы написать книжку. О том, во что верил Ефремов, и о том, как он умел обманывать начальство. Как гениально он его обманывал своей простотой, как вдруг он превращался в человека, который понятия не имеет, что такое булгаковское «Собачье сердце». А он прочел «Собачье сердце» еще школьником, очень хорошо знал повесть и очень хорошо понимал, как надо это играть. Когда Евстигнеев снимался в фильме В. Бортко «Собачье сердце», Ефремов давал ему гениальные советы, потрясающие подсказки, и Евстигнеев, который не любил советов, принимал все это мгновенно.

Конечно, прологом к жизни и творчеству Ефремова следует считать список ролей, сыгранных им в ЦДТ, от главного простака, Ивана-дурака, до самых разных других простаков. Это было им сыграно, прежде всего. И поэтому подход к созданию студии, из которой потом

# Мастер-класс



вырастет «Современник», был для него актом очень серьезным. Конечно, ему было уже тесно и в рамках детского театра, и в рамках своего амплуа, хотя к тому времени он играл и Пушкина, и Мольера. И, конечно, Розов не был тем главным драматургом, который помогал ему выразиться. Он взял у Розова, может быть, самую слабую пьесу, «Вечно живые», и сделал из нее замечательный спектакль, сыграв в нем дважды, вначале – Бориса, а потом – доктора Бороздина. У него это получилось, потому что он искал в Розове ту долю бытовой правды, которая помогала ему быть не монументом, а быть проще. Кстати, это словосочетание – «быть проще» – встречается в лексиконе Ефремова того периода очень часто. Что же касается его взаимоотношений с уроками Станиславского и с его системой, то я никогда не забуду, как Ефремов сказал однажды, что можно

Зилов. «Утиная охота». 1979

Мольер.  
«Кабала святош». 1988

Борис Годунов. 1994



одной фразой определить весь смысл системы Станиславского и школу Художественного театра. Как заорали при этом в зале! Это было на встрече молодежи в Доме актера. Вот тогда он и сказал: «Вера в правду произносимого». Это, действительно, самое трудное в психологическом театре, и, я думаю, именно отсюда начинается душевный разлом Ефремова, пришедшего в театр в 1940-е годы: нужно было верить в правду произносимого на сцене, а верить во многое было уже очень трудно. Да, Ефремов не играл ни в пьесах Сухова, ни в пьесах Вирты, но это все же шло в Художественном театре. И тут ни прибавить, ни убавить. Были во МХАТе гениальные спектакли со «стариками», и эти же «стариканки» сыграли невероятное количество драматургического мусора, причем, довольно профессионально сделанного режиссерами. Этот мусор попадался на пути и Ефремову-актеру, этот мусор пришел, в конце концов, и в ЦДТ, и Ефремову тоже пришлось сыграть в пьесе «Мы втроем поехали на целину», о которой он потом говорил, что там не было ни одного слова правды, там даже слово «целина» было неправдой. Даже целину там придумали, потому что художнику запретили изобразить трудности и ужасы целины, все должно было быть на сцене красиво. Вообще «Сделайте нам красиво» – это главный девиз, так сказать, финала театрального времени эпохи Сталина. Ефремов не тянулся к этой красавице и очень ее не любил всегда. Поэтому, кстати говоря, его приход к Чехову, на которого он молился со школьной скамьи в буквальном смысле слова, так понятен.

Пролог популярности Ефремова, повторяю, соответствовал несколько обобщенному плакатному образу, и была в нем такая вера в «предлагаемые обстоятельства», что в это верила и публика. Публика узнавала в нем «своего», он был свой и для молодых фанатиков, которых воспитало сталинское время, и для начинающих реформаторов, которые пришли в хрущевское время. Он был свой для любого человека в зале. Отсюда феноменальная популярность его пролога и отсюда маска пролога – простой человек, который меняет жизнь. Ну, согласитесь что это точно совпадает

со сталинской концепцией культуры и театра, – молодой человек, который меняет жизнь. Может быть, в этом прологе Ефремова и таится весь ужас, вся боль его финала. Я не буду говорить сейчас о «предлагаемых обстоятельствах» мхатовского его периода и мхатовского существования. Можно по-разному оценивать тот его спектакль или этот. Но однажды на мой вопрос, какие спектакли во МХАТе он считает для себя главными и самыми важными, уже тяжело больной Ефремов сказал мне, что о спектаклях говорить не хочет, он может сказать только о своих ролях, какие из для него самые главные. И первой ролью он назвал, конечно, Мольера в булгаковской «Кабале святош». Прежде всего, кстати, потому, что он играл со Смоктуновским. Можно по-разному относиться к этой булгаковской пьесе, кто-то любит ее, кто-то не любит. Но их дуэт тут был совершенно бесспорен. Как, кстати, и в спектакле «Званный ужин», уж точно, по-моему, не драматургическом шедевре. Ефремов безумно любил Смоктуновского. Я видел один раз плачущего Ефремова. Это было в Лондоне, куда он прилетел на Чеховскую школу. Его там ждали, его встречала толпа восторженных актеров и актрис Шекспировского театра, а он сел в машину и сразу уехал. А когда мы приехали в колледж, где он должен был работать в Чеховской школе, и у него спросили, что с ним (у него было просто перевернутое лицо), он сказал: «Мы похоронили Иннокентия Михайловича». Сел прямо на землю и заплакал. Кто-то может сказать на это, что часто в то время он уже бывал не в форме. Но тогда он был в форме, он был абсолютно трезв. Он плакал и говорил, что потерял самое близкое, самое главное, что у него было. В Смоктуновском он видел ту боль, которую он нес сам.

Однажды он так ответил на вопрос одного журналиста, интервью которого не было опубликовано полностью вследствие, так сказать, некоторых «предлагаемых обстоятельств» существования Художественного театра и его руководства последнего периода. Журналист спросил его, как будет обозначен современный период его творчества? Журналист был живой, но не сильно умный. Слава Богу, он не сказал «последний период». Ефремов ответил:



он будет обозначен «Мольером» и, конечно, вампиловской «Утиной охотой». Потому что именно там пришло к Ефремову неверие в возможность что-то исправить, ощущение тупика, в который попадает человек вне зависимости от того, заврался ли он в своих любовных историях или был честным тружеником. Этот тупик он и сыграл и в «Мольере», и в «Утиной охоте». Этот тупик и обозначает финал Ефремова.

Жизнь поставила перед ним тяжелейшее испытание, это были не сомнения, а разочарование в том, к чему он шел, чему верил и над чем работал. У него был один спектакль, который он очень не любил, я понимаю, что со мной могут не согласиться, но у него был такой спектакль – «Большевики». Он вообще не любил, мне кажется, Шатрова. Они дружили, да. Но дружба и любовь – разные вещи.

Давайте, скажем правду. Ефремов внутренне был человеком очень зависимым от обстоятельств. Во МХАТе не было пьесы о Ленине, и ему капали в связи с этим на мозги каждый раз все, к кому бы он ни являлся с просьбой, по делу или без дела. Ему все время напоминали: «Когда же вы поставите пьесу о Ленине?». Он сам публично рассказывал (есть свидетели) о том, как он был счастлив, когда Брежнев, придя на спектакль «Так победим!» и увидев на сцене Калягина, спросил: «Это Ленин, да? Надо аплодировать, надо его приветствовать?». Все хохотали, всем было стыдно, а Ефремов был счастлив. Почему? Отвяжутся. Можно будет заниматься Чеховым. «Отвяжутся» – это тоже было его свойство.

Рождение «Современника» было для него осенено ощущением, что он должен выполнить свой долг. Это чувство долга было воспитано в нем в 1940-е, а потом в 1950-е годы. И с этим он жил. Он ведь не просто произносил слово «гражданственность». Он знал, что такое нравственность и что такое свобода. В одном из своих интервью он прямо говорит о том, что такое свобода: жить без свободы нельзя, но свобода – это, прежде всего, ответственность человека, которому эту свободу дают. А когда его спрашивали: «Вы свободны в своем руководстве в Художественном театре?», он отвечал: «Я свободен, но я понимаю свою

ответственность перед театром». И это же понимание ответственности и загнало его в тупик, потому что, конечно, Ефремов последних 5-8 лет был человеком глубоко неверующим и глубоко отрицающим большую часть тех идей и ценностей, которые он прежде пытался утверждать. Отсюда – кризис, отсюда – болезнь, самая популярная среди российских интеллигентов, отсюда – неверие в свое окружение. А окружение, совсем не бездарное, далеко не бездарное, чувствовало это и предавало его, и он знал об этом предательстве. Знал о нем и понимал его. Не случайно одного из самых близких своих друзей и по работе, и по обстоятельствам, он назвал как-то именем гоголевского персонажа, Кочкаревым.

Конечно, Ефремов до последних дней старался делать свою работу, но я помню разговор, который случился у нас однажды по телефону. В театре произошел очередной бунт, очередное предательство. На этот раз в этом были замешаны его сын и его любимые ученики. Он не стал выгонять их из театра, чтобы они не лишились куска хлеба, но, благодаря его заступничеству, оставшись в театре, они организовали там какой-то внутренний профсоюз, подали иск в суд. В общем, полное безобразия, полный разгул. Узнав об этом, я пишу статью под названием «Учитель воспитай ученика, чтобы было, кому тебя предать». Статья готовится, набирается, и вдруг – звонок Ефремова. «Слушай, а надо? А может быть, не надо?» – «Ну, как не надо?! Дальше это терпеть нельзя». И вдруг он произносит такую фразу: «Ну, есть два обстоятельства». Я спрашиваю: «Какие?» «Во-первых, самое главное – мне недолго осталось выполнять эти гнетущие меня обязанности». Я говорю: «Но все-таки осталось?!». А дальше он произносит совсем замечательную фразу: «Мы же слоны, давно слоны, и что мы будем реагировать на мосек?».

Вот это ощущение «слона среди мосек» преследовало его в течении достаточно длительного времени в Художественном театре. Оно то и обозначило трагизм его финала, и работы, и жизни, и, может быть, многих его художественных неудач последнего периода.



*Pro настоящее*



**ВЕРА МАКСИМОВА.  
ОЛЕГ ЕФРЕМОВ И  
АНДРЕЙ ЛОБАНОВ**

Первым сравнил двух этих режиссеров, созданные ими спектакли и театры – имени Ермоловой и «Современник»; сказал о родстве и созвучии их через годы Товстоногов. Сказал бегло, потому что знаменитую статью «Режиссер из будущего» написал не о Ефреме, а о главном, великом своем учителе в профессии – Андрее Михайловиче Лобанове.

Статья и сборник для которого статья предназначалась, – *Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М.1980.* – пронизаны пафосом восстановления справедливости после полумолчания о Лобанове сроком в тридцать лет; энергией утверждения того, кем был и остается в русском театре XX-го – XXI-го века этот режиссер с предельно «раскованным сознанием», с «обостренным чувством действительности», ставший «предтечей современного театра, наших достижений, поисков и надежд».<sup>1</sup>

Словно и не жил, не работал он в сугубо неблагоприятные и опасные для художника поздние тридцатые и послевоенные сороковые годы с их нормативной эстетикой и «идейными» установками на допустимое и должное в искусстве.

В короткой статье Товстоногов лишь несколько абзацев посвятил «лобановскому неореализму», похожему на тот, что десятью годами позже, с середины 50-х годов на сцене «Современника» станет «проводить» Ефремов, и похожему на «Современник» театру им. М.Н. Ермоловой 40-х – начала 50-х годов, который самый блестящий период своей истории пережил под руководством Лобанова.

«Если лобановские обострения были предтечей острого рисунка, жесткой линии, ставшими как бы знаком современного стиля, то обыденность его «Спутников», их сценический неореализм были предвестием лучших спектаклей «Современника», его непредвзятости и интереса к духовному миру обыкновенных людей. [...] Обыкновенные люди, обычные будни бесконечно его интересовали. [...] Стоит вспомнить и о том, что в трудных условиях Лобанову



удалось превратить Театр имени Ермоловой, когда он им руководил, в центр театрального процесса, в живой интереснейший театра, театр – общественное явление.»<sup>2</sup>

Здесь многое было похоже на «Современник». Даже внешне не примечательное здание с глубоким входом – аркой, чуть менее ветхое, чем трехэтажный особняк на углу площади Маяковского (прибежище четырнадцатилетнего счастья Ефремова и его актеров). И так же, как в «Современнике» спектакли, осуществленные по современным, отнюдь не гениальным пьесам, становились художественными и общественными событиями; чередой событий, которые ожидалось и которые не обманывали надежд.

<sup>1</sup> Товстоногов Г.А. «Режиссер из будущего» // Сб. Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М.1980. С. 388–390.

<sup>2</sup> Там же. С. 391–392

О. Ефремов.1969  
А. Лобанов



## Мастер-класс

И так же как через десять лет спустя в «Современнике» – возник, сплотился, умножился свой, а не случайный, любящий понимающий, вникающий зритель. Отнюдь не снобы. Ясные и живые, ярко зримые спектакли Лобанова не нуждались в снобах. Послевоенная студенческая и рабочая молодежь, москвичи, вернувшиеся в столицу из эвакуации, научная и творческая интеллигенция, командировочные, напивавшиеся слухами об удивительном театре. Демократическая, бедная и чуткая аудитория. Взволнованная очередь зрителей к окошку кассы. Ночные записи и переключки, дискуссии и споры, чтобы время прошло быстрее, очень напоминали те, что через десять лет будут происходить на площади Маяковского возле «Современника». Предвосхищаемый успех и неизменный успех. Нетерпение, бурление, волнение, вольные разговоры людей в очень несвободные, опасные годы.

Сравнение Лобанова с Ефремовым, поначалу показалось неожиданным, даже невозможным. Уж очень разными они были. Младший – прочно стоявший на земле, с несравненным даром воспроизведения живой, естественной жизни, душевного мира обыкновенных людей, с уникальным чувством меняющегося времени.

А старший был «в высшей степени театрален», с «язвительным темпераментом» и безобидной иронией; любовью к «парадоксальному монтажу не сцен, но ритмов», к «афористической мизансцене», острому рисунку и «жесткой линии», «буквально культивировавший театральность, даже сценический трюк».<sup>3</sup>

Медленное параллельное чтение человеческих и творческих биографий Лобанова и Ефремова, позволяет утверждать, что созвучия и «окликания», непреднамеренные, невольные



совпадения (иногда необъяснимые, странные), как и расхождения, – были многообразней, касались не только современных спектаклей обоих режиссеров, но и классических. Сопоставление двух жизней в искусстве, позволяет увидеть новое и в Лобанове, которому не дано нашим театроведением; и в Ефремове, главное дело жизни которого – «Современник», творческое и организационное новаторство, многочисленные актерские и режиссерские удачи начальных и последующих лет осмыслены и описаны лучшими перьями времени, тогда когда так финальная драма режиссера подвергнута частичному умолчанию, а

Сцена из спектакля  
«Спутники».1947

<sup>3</sup> Там же

Театр «Современник»  
на площади  
Маяковского



весь период в Художественном театре упрощен, отчего реальная судьба выдающегося театрального деятеля, режиссера, актера и Вождя выглядит более благополучной, чем она была на самом деле.

Неизвестно, знал ли Ефремов что – либо о Лобанове? Видел ли его легендарную «Таню» в театре Революции с Бабановой в главной роли или лобановские спектакли ермоловцев, гремевшие в сороковые годы. («Время и семья Конвей», «Бешеные деньги», «Старые друзья», «Далеко от Сталинграда», «Люди с чистой совестью», «Спутники», «Счастье», «Дачники», «Достигаев и другие» – 1952г.) Может быть, видел, а может быть, и нет. В опубликованных материалах к его биографии, в скупых рассказах о себе, в многочисленных интервью, в воспоминаниях друзей, близких, критиков – очевидцев – никаких свидетельств об этом нет. «Арбатский мальчик», подросток Олег Ефремов к «юным театрам», тем более к театральным фанатам не принадлежал, в ночных очередях за входными билетами не простаивал. Кажется, и в театральной самодеятельности не участвовал.

«Первое серьезное театральное впечатление, – пишет он, – я получил на спектакле «Три сестры». [МХАТ –В.М.] Было мне тогда шестнадцать лет. Я не мог похвастаться эрудицией, знанием литературы, искусства. Я учился в военное время. И школа тогда отходила на второй план, другие дела и вопросы занимали нас. И вот «Три сестры» – спектакль, который силой переживания, возникшего во мне чувства произвел на меня самое серьезное впечатление».<sup>4</sup> Когда же наступила пора учения в Школе – студии



им. Вл. И. Немировича – Данченко, его кумирами стали: прежний, истинный великий Московский Художественный театр, гений Станиславский, «мхатовские старики» из второго поколения, Михаил Кедров, Борис Добронравов – главный и несравненный среди других...

Разумеется, ни о каком влиянии, «учебе» младшего у старшего (даже опосредствованной, через статьи и немногочисленные прижизненные и посмертные лобановские публикации) не может быть и речи. Думается, Ефремов вообще плохо воспринимал не «свое». С трудом смотрел работы коллег, даже выдающиеся, не досиживал до финала,

Л. Орданская – Лидия.  
«Бешеные деньги»  
Сцена из спектакля  
«Бешеные деньги»

И. Соловьев –  
Воропаев,  
Г. Визин – Поднеbesко.  
«Счастье». 1948

<sup>4</sup>Ефремов. О.Н. «А.К. Тарасова» ///  
Ефремов Олег. Все непросто...  
М.1992. С. 25.

## Мастер-класс

уходил, не высказывая особого восхищения ни в чей адрес. Кажется, и режиссерской профессии он ни у кого не учился. Лишь отчасти у Кедрова, невольно – у сверстника Анатолия Эфроса, когда оба они работали в Центральном Детском Театре. Первые спектакли «Современника» похожи на розовские постановки Эфроса. Опытная и талантливая М.О. Кнебель, выдающийся режиссер и педагог, давшая нашей сцене генерацию постановщиков 60-70-х годов, не стала для Ефремова «человеком судьбы». Он редко вспоминал о ней. В отличие от Эфроса или Хейфеца не считал ее фирменный «этюдный метод» универсальным, на репетициях пользовался им от случая к случаю.

Лобанов был на двадцать семь лет старше Ефремова. Десятилетие его славы (1939-1949) завершилось горьковскими «Дачниками» (не забываемыми для всех, кто его видел, увы, не ставшими легендой) в тот самый год, когда Ефремов Школу – студию МХАТ закончил. Далее еще десять лет продолжалась для Лобанова пора полуудач и неудач, до последней ярчайшей вспышки его таланта, неожиданной и на чужой «территории»: «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Сатиры. Поставленный за год до смерти режиссера, спектакль свидетельствовал о том, сколько не израсходованных творческих сил в Лобанове оставалось, в то время как его человеческие возможности иссякали.

Детство старшего прошло на Волхонке близ храма Христа Спасителя, в «тихом уголке старой Москвы», в доме с гимназическим садом и тремя дворами – зеленым, красным и черным; в интеллигентной семье (отец – «эконом 1-й мужской



классической гимназии в Москве», мать – учительница младших классов), с обязательными уроками музыки, «запойным» чтением книг, посещениями концертов и знаменитых московских театров.

У Ефремова было другое детство, другая – простонародная или мещанская, – семейная среда. И дворы были другие – арбатские, проходные, со шпаной по подъездам и подворотням, в кепочках, надвинутых на глаза; в сапогах – «прохорях», с голенищами в гармошку. (Один из первооснователей «Современника», ближайший к Ефремову человек в годы их артистической юности, в недавно вышедшей книге воспоминаний, не в шутку, а всерьез написал, что дворовое арбатское «пришпаненное» отрочество воспитало в Ефремове бойца: блатные в драке идут до конца и не боятся крови). Подросток Олег часто ездит к отцу – бухгалтеру на Север, живет буквально возле ГУЛАГа.

Рано начавший полнеть, «солидный», молчаливый Лобанов, с его «правильными», по славянски мягкими, одухотворенными чертами, уже в тридцать лет не выглядел молодым. Мало доступный в общении, часто угрюмый и усталый, казался воплощением флегмы, даже вялости. (Следует, однако, заметить, что Товстоногов резко восставал против подобного впечатления: «Те, кто знал его мало или поверхностно, таким его и воспринимали. Но мы – то, ученики его, вскоре узнали,

Сцена из спектакля «Далеко от Сталинграда». 1946



Ю. Черноволенко – Березин, Ф. Корчагин – Орлов. «Далеко от Сталинграда». 1946

какой дьявольский темперамент, скрывался под этой флегмой»<sup>5</sup>.

А Ефремове долго светилась его счастливая юность – время борьбы и сотворения «Современника». Лишь в последнее десятилетие перед смертью, тяжело больной, Олег Николаевич утратил свою юношескую «поджарость» и стремительность.

Лобанов пришел в режиссуру с запасом огромной культуры, – «культуры отношения к искусству, к делу, к человеку и просто культуры».<sup>6</sup>

Мало читавшему в детстве Ефремову связки тщательно подобранных книг (равно как и яблоки – витамины, и новые штиблеты) приносил «духовный отец», один из самых его любимых в Школе – студии педагогов, знаток истории МХАТа, энциклопедически образованный В.Я. Виленкин.

К концу жизни Олег Николаевич соберет огромную домашнюю библиотеку, прочитает ее всю. Но способ восприятия культуры (более эмоциональный, чем интеллектуальный) в живом непосредственном общении с людьми останется для него характерным на всю жизнь, как и для его соратников по «Современнику». В стенах театра, бывшего любимцем как минимум двух поколений 60-70-х перебивали лучшие, умнейшие, культурнейшие индивидуумы времени, соотечественники и иностранцы, ученые – гуманитарии, философы, драматурги, прозаики, и поэты, актеры и режиссеры мировой известности. Молодой, талантливый, чуткий коллектив щедро брал от них, впитывал и усваивал изначально не достающее. Ефремов с его самобытным и сильным умом, дьявольской интуицией обладал особым даром восприимчивости. Этот достаточно



поздний (не домашний, не с детства), не кабинетный, не книжный, не лекционный путь приобщения к культуре через людей – для него и для его актеров был увлекательным, наиболее подходящим, не требовал особых усилий, усидчивости и работы ума, однако имел не только плюсы, но и минусы. Как засвидетельствовало время, культурный слой «Современника» оказался поверхностным, легко исчезал, «истаивал» в трудах и испытаниях времени. Недостаток культуры, гуманитарных знаний осложнил работу Ефремова во МХАТе, особенно в интерпретациях классики – Горького, Чехова, Грибоедова, Пушкина, без которых репертуар «большого МХАТа» был невозможен.

В «Современнике» Ефремов работал как режиссер сугубо современной темы. Классики он долго опасался и чеховскую «Чайку» поставил лишь на четырнадцатый год существования своего театра. Тяжело пережил неудачу, которая стала одной из причин его перехода в Художественный театр.

Лобанов с молодости был к классике накрепко привязан, с нее начал свой путь в режиссуре. Оба

Групповой снимок курса О. Ефремова. 1947

<sup>5</sup> Товстоногов Г.А. «Режиссер из будущего» // Сб. Андрей Михайлович Лобанов. С. 389

<sup>6</sup> Там же. С. 388.



## Мастер-класс

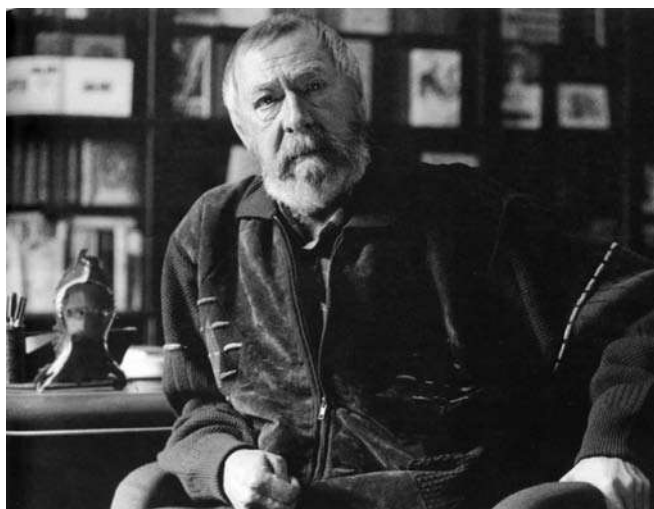
они никогда поверхностно, внешне классику не актуализировали, не переписывали, не ломали (разве что – сокращали) текст. Читали классику, как «как жизнь» и как современную пьесу.

Ефремову было 29, когда новой пьесой «Вечно живыми» мало известного драматурга Виктора Розова открылась его «Студия молодых актеров» – будущий «Современник». Лобанов свой первый блестящий успех, признание, славу пережил в тридцать один год после премьеры «Талантов и поклонников» Островского в Студии под руководством Симонова с нежнейшей Ксенией Тарасовой в главной роли.

О «легкости», «свежести», «ироничности» лобановского спектакля; о «язвительности портретов» отрицательных персонажей, о том, что театр не негодовал, а весело смеялся над прошлым (в духе времени – начала 30-х годов, когда «жить стало легче, жить стало веселей»); о том, как вступала в спектакль, торжествовала, бурлила и пенялась стихия театра, в дни премьеры и позже было написано много и талантливо лучшими критическими перьями Москвы.

«Первый раз обратившись к классике, Лобанов остановил свой выбор именно на этой пьесе Островского во имя простой житейской истории, происшедшей с юной актрисой Сашенькой Негиной. Ради нее стремительно вращались в спектакле сценические площадки, то открывая бедный, мещански размеренный быт ее квартиры, то врываясь за кулисы театра, где висят афиши, слышен голос поющей Смельской, звуки музыки, шум аплодисментов, где беспорядок гримировальных столиков, мерцание свечей, красивые платья, запах пудры и

клея. Ради нее между эпизодами (на которые Лобанов разбил пьесу), игрались старинные польки и вальсы. Тридцатилетний режиссер, ученик Станиславского, почитатель Чехова, человек трезвый и



уравновешенный, раскрыл в своем спектакле наивное и вечное обаяние театра. На всех, кого театр вел по бесконечным дорогам России, из Вологды в Керчь, на всех «очарованных странников» Мельпомены падали его отблески».<sup>7</sup>

«Мечтательницей и фантазеркой», со «смятенной пластикой» и «душевным изяществом», «нежным голосом», и «прозрачными печальными глазами»<sup>8</sup> являлась в спектакле актриса Сашенька Негина. Держала в тонких руках по письму и колебалась, не зная кого выбрать – студента Петю Мелузова (прекрасного, необыкновенного и – скучного) или богатого помещика Великатова (с его любовью – страстью и властной мужской силой). Театр пьянил и будоражил. Страсти бушевали. Жестокая игра интриг начиналась. И чудился впереди трудный и несчастливый путь актрисы Негиной.

О. Ефремов. 1998

<sup>7</sup> Зорина. Г.Г. «О герое этой книги». //ИИУказ. соч. С.19.

<sup>8</sup> Там же. С. 20–21.



## Pro настоящее



Они – Лобанов и Ефремов были «странниками», искали «свой дом». Ефремов на целых четырнадцать лет нашел его в «Современнике» и потерял (не обрел до конца) в Художественном театре.

Лобанов застал студийный бум 20-х годов, продлившийся до середины 30-х. На юридическом факультете общественных наук Московского Университета познакомился и «близко сошелся» с Осипом Абдуловым, Рубеном Симоновым, Михаилом Астанговым. В подвале бывшего трактира Егорова, в Охотном ряду, «четыре мушкетера» организовали студенческий клуб «Наука и искусство» с «драматической секцией». Потом была студия артиста Художественного театра, «толстовца» А.А. Гейрота, имевшая целью самосовершенствование и воспитание особых человеческих качеств в актере. Потом – Шаляпинская. Небольшое время он учится в Школе 2-й Студии МХТ, а уйдя оттуда в 1922-м году, организует из школьного драматического кружка собственную студию. Друзья – Астангов, Абдулов, Симонов, Рапопорт соглашаются работать вместе с ним безвозмездно, но через два года Лобанов распускает «Нашу студию» и идет в Студию Ю.А. Завадского. С 1926 по

1937-й – одиннадцать лет (почти «срок» Ефремова в «Современнике») работает в Студии под руководством Симонова, оставив там семь спектаклей.

После прогремевших на всю Москву «Талантов и поклонников» получает первую большую славу и широкую известность, как режиссер. Одновременно ставит и преподает в Театре – Студии Завадского. Одновременно режиссирует ставит спектакли в «трудовых коллективах», выездные гастрольные постановки с известными актерами. Невероятный темп работ. Невероятная трудоспособность. Совсем такая, как у молодого Ефремова.

Даже близкие не могли объяснить внезапных уходов Лобанова. Знавшие его люди утверждали, тщеславия и честолюбия в нем не было. Он не обижался и не сердился, когда его «Таланты и поклонники» восторженная пресса называла спектаклем Симонова, или когда триумф Бабановой в «Тане» Арбузова почти «заслонил» его режиссуру – тончайшую театральность спектакля, в формах жизни и «мелодическую».

Трудно объяснить уход Лобанова из 2 студии МХТ.

Программа первого спектакля «Вечно живые»



Тридцать лет спустя. Встреча, посвященная спектаклю «Вечно живые»

## Мастер-класс

Отсутствие «лица», творческой самостоятельности второй Студии (в сравнения с великой – Первой и ваханговской – Третьей) не устраивало Лобанова? Или он понял, что, как актера, в Художественный театр его не возьмут? (Всю жизнь мучаясь от невероятной «врожденной» застенчивости в общении с людьми, которая не исчезла и в годы признания, Андрей Михайлович великолепно репетировал, но терялся и зажимался на сцене перед публикой, даже немногочисленной, из «своих»; затихал настолько, что и в первом ряду его не было слышно).

Но вот что пишет собиратель лобановского сборника 1980-года (второго из двух существующих) исследователь и знаток творчества режиссера – Г.Г. Зорина:

«Даже, если бы Андрей Михайлович знал, что в скором времени ему, возможно, представится случай вступить в труппу Художественного театра, думаем, и это не поколебало бы его решения. Он мечтал о независимости, и в этом его желаниии не было ни гордыни, ни тщеславия, ни честолюбия, а лишь стремление стать в театре самим собой.

Прав Лобанов или нет – другое дело, но убеждение, что режиссеру работать рядом со Станиславским и Немировичем Данченко и быть при этом самостоятельным невозможно, он сохранил надолго».<sup>9</sup>

Рассказывая ученикам о спектаклях Станиславского и Немировича, играя на созвучии слов, Лобанов шутил, что они не только явление, но еще и «давление». Он любил повторять, что ему нравились «Мертвые души», поставленные В.Г. Сахновским в 1925-ом году в московском Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (Лобанов исполнял там роль жены Собакевича!), где любимый им режиссер – «не махтовской школы»,

эстет и романтик, был самим собой, работал «больше надеясь на Аполлона, чем на систему, не знал ее». ...Спектакль получился острый, интересный, ничем не напоминающий те «Мертвые души, которые появились во МХАТ в постановке того же Сахновского. В статье Сахновского можно прочесть, как персонажи первоначально прятались на люстрах, как пришел Станиславский, все отменил, посадил туда, куда считал нужным».<sup>10</sup>

У Ефремова была своя история «не поступления» в Художественный театр. Он очень туда хотел. Но после окончания Студии его туда не позвали. Пригласили похожего на него актера Алексея Покровского. Ну, а если бы выбрали его и он стал бы актером Художественного театра? Неужели, как некоторые его товарищи и сверстники (они казались ему счастливыми, «избранными», вызывали горькую зависть) вошел бы в старые редакции «Трех сестер» или «На дне» или «Вишневого сада» и начал бы повторять в ролях рисунки, найденный первыми великим исполнителями? Что-то не верится, «не складывается»... Слишком самостоятелен, строптив, энергичен был Ефремов.



К. Тарасова – Негина.  
«Таланты и поклонники». 1931

<sup>9</sup> С. 14.

<sup>10</sup> О творческом методе режиссера. Из стенограммы беседы с группой молодых режиссеров. 31 мая 1938г./// Указ. Соч. С. 57.

М. Бабанова.– Таня,  
А. Лукьянов – Герман.  
«Таня»



## *Pro настоящее*

Между тем, молодое поколение в послевоенном Художественном театре – принятый в количестве 16 человек блестящий первый выпуск Студии 1947-го года – пыталось осуществить «реявшую» в воздухе идею студии. (И в Малом театре намечалось тогда молодое студийное «образование» – Роек, Ликсо, Хорькова, Овчинникова, Павлов, Подгорный, Матвеев, Торопов, Телегин, др. Даже свои спектакли – манифесты имелись – «Молодость» Леонида Зорина, «Опасный спутник» Афанасия Салынского...).

Немировича – Данченко к тому времени уже не было в живых. Выборные от молодежи отправились «наверх», к «старикам» и вызвали вежливое ироническое недоумение, а потом – категорический, не без возмущения – отказ. («Вы же во МХАТе работаете! Чего вам еще надо?!»).

Ефремов за свой театр – студию боролся. Его чуть более старшие сверстники во МХАТе отступили. Можно представить, что и он, будучи актером Художественного театра пошел бы просить или предлагать, доказывать важность и плодотворность молодежной студии внутри стареющего коллектива. Но невозможно представить, что, получив отказ, он бы смирился. Скорее – сломал бы себе шею.

Дважды в своей жизни он шел до конца, все «ставил на кон». Один из самых признанных, любимых актеров в замечательной труппе Бибикова, Пыжовой, Кнебель, Эфроса, с огромным успехом и как вполне профессиональный режиссер поставив «Димку – невидимку», веселый, игровой, условный спектакль, он бросил Центральный Детский Театр и принялся организовывать свой

бездомный, безденежный, беззаконный «Современник». И во второй раз, когда, не уговорив свой уже прославленный коллектив автономией, студией, ответвлением войти в структуру МХАТа, для спасения и обновления «великого», – отправился совершать третью мхатовскую революцию один.

Честолюбивый Ефремов и лишенный честолюбия Лобанов боялись остаться в «подмастерьях» и хотели независимости.

В том, что Ефремов построил в «Современнике» театр-дом его характер сыграл первостепенную роль. Но и время по сравнению с лобановскими сороковыми изменилось, в хрущевскую оттепель, просветлело и потеплело. И люди широкого ефремовского круга общения, и его молодые соратники по «Современнику» были другими, более раскованными, смелыми. И еще помогли счастливый случай и судьба. Ефремов оказался в «свое время и на своем месте». Долгие годы он жил «счастливецем» и «победителем». Иногда казалось, что борьба с властью увлекает его; не утомляет, а побуждает к творчеству. Он любил критические ситуации. (Не даром так удался ему сыгранный в Центральном Детском Театре победитель Иван – дурак из сказки Ершова о Коньке – Горбунке, даже из кипятка выходивший невредимым).

Лобанов, прожил жизнь одиноким человеком, к финалу – все более несчастливый. (Хотя в отличие от «бобыля» Ефремова имел любимую и любящую жену, теплый уютный дом), «Неконтактность» (как выразились бы сегодня) и полное отсутствие «административно – организационных» способностей (выдающихся у Ефремова) было его проклятием. Он не выносил «авторитарности», не

## Мастер-класс

умел и не любил командовать даже на репетициях. «Атрофия воли» часто посещала его. Тем потаенней и страстней хотел своего театра, своего самостоятельного дела.

У Ефремова был абсолютно свой – им рожденный, учрежденный, им ведомый театр. Лобанов пришел (всегда приходил) в какой – то степени на «готовое». Тень горячо любимого и чтимого им Николая Павловича Хмелева в достаточной степени осложняла жизнь Лобанова. У ермоловцев его Хмелевым укоряли, с Хмелевым сравнивали, потом Хмелевым – побивали. Ефремов владел душами и умами, судьбами своих актеров властно и единолично.

Пожалуй у Лобанова был шанс создания театрального Дома перед войной, в скромном маленьком Театре рабочих ребят Бауманского района. Но он, так же как и Ефремов, у которого тоже имелся «детский зигзаг» в биографии – несколько сезонов в ЦДТ, – не ощущал связи с тьюзовским движением, как нерасторжимой. (Поэтому часто отлучался, режиссировал на стороне).

Обоих не устраивала не только более жесткая, чем во взрослом театре, цензура, но еще и ограниченная мера сложности в театре для детей.

Детям можно и допустимо было говорить далеко не все, чего хотелось. Да и подростковая, детская аудитории понимала, воспринимали далеко не все.

У Ефремова и у Лобанова был общий мхатовский корень. Старший в начале двадцатых годов состоял во 2-й студии Художественного театра, а методинаследие Станиславского воспринял через ближайшего друга Николая Павловича Хмелева. Ефремов в послевоенные сороковые оказался

одним из лучших, талантливых, мыслящих питомцев Школы – студии им. Вл.И. Немировича – Данченко. Но похоже, что в сокровищнице Художественного театра они брали каждый – свое.

Ефремов боготворил Добронравова. Лобанов любил и чтил великого мхатовского характерного и гротескного актера Хмелева, безгранично ему верил. В упомянутом выше авторском сборнике Ефремова «Все не просто...» имеется характерное сравнение обоих корифеев МХАТ.

«Когда в 1945 году я сдавал приемные экзамены в Школу – студию Художественного театра, председателем приемной комиссии был Николай Петрович Хмелев. В 1949 году, когда я кончал школу, диплом мой, удостоверяющий, что я стал актером, подписал Борис Георгиевич Добронравов.

Двух этих актеров – самых значительных в их поколении – часто сравнивали между собой, и ценители охотно толковали о мастерстве и особенной – действительно особенной – технике Хмелева. Но на непосредственную юную душу впечатление производил Добронравов. Много было нас, молодых актеров, которые выбрали его образцом, примером для подражания.

Что в Добронравове было такое неотразимое, неповторимое и магическое, оставившее след в актерских поколениях, хотя самое преходящее и непрочное из искусств – искусство актера? Я думаю, что его «нерв» – истинно трагедийный. Он не был «трагиком» по амплу – амплу его, как у каждого из артистов МХАТа, было широко и разнообразно. Но эта трагедийная струна в каждой из его немногих ролей была слышна.»<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Ефремов. О.Н. «Б.Г. Добронравов».  
/// Ефремов Олег. Указ. соч.  
С. 30–31.

## *Pro настоящее*



Ефремов пишет о «неподдельности», «весомости личности» Добронравова, «внутренней силе таланта» и «переливании» в роль, об «отсутствии особенных ухищрений и специальных технических трюков», о его «необоримой притягательности» и «магнетической силе», о красоте «по-мужски», о взгляде, который создавал на сцене «напряжение» и «ощущение ожидания», о невероятной интенсивности «проживаемого» им сценического времени.

Но так (или почти так) играл и сам Ефремов. И в его творениях нередко звучала трагедийная струна.

Ему не нравились занимательные сделанные роли, не нравилось, когда зритель более всего следил за эффектной режиссерской трактовкой образа, а нравилось, когда актер «вынимал зрителя из покойного театрального кресла, сотрясал его душу, до жути, до мурашек по спине, до забвения».<sup>12</sup>

Он, не скрывая, предпочитал Добронравова, а не Хмелева, хоть и безмерно уважал его, как великого артиста и подлинного мхатовца. «За ним [Добронравовым в роли царя Федора – В.М.] нельзя было следить анализирующим взглядом»<sup>13</sup>. За Хмелевым сего «особенным мастерством» и «огромным арсеналом актерских приспособлений» – можно.

Лобанов и Ефремов оба принадлежали психологическому, реалистическому театру, никогда не изменяя закону внутреннего оправдания роли. Но Ефремов «правде человеческого духа» учился у «правосверных» мхатовцев, преданных и неукоснительных адептов направления, Лобанов – у «бунтарей». В Шаляпинской студии, куда он поступил в декабре 1919-го года, некоторое время преподавал,

репетировал, вел беседы с учениками Е.Б. Вахтангов, а все десять последующих лет рядом с Лобановым оставался его друг, пламенный вахтанговец Рубен Симонов.

Там учили актерскому мастерству, ставили отрывки А.Д. Дикий и Л.М. Леонидов. От первого начинающий режиссер воспринял праздничность и озорство театра, а от второго – жажду большой, неистойвой, мощной правды, а не бледной правденки.

Он участвовал в этюдах вместе с гениальным Ф.И. Шаляпиным. Да и друг его Хмелев в какой – то степени был бунтарь и нарушитель величавого мхатовского спокойствия, ежечасно, ежедневно своими ролями доказывая, что направление и метод Станиславского куда шире и объемней, чем это представлялось иным из последователей и толкователей учения. (Недаром великого Хмелева – нервного, мятущегося, недовольного партнерами и собой, мучительно трудного в творческом общении – долго не признавали в родном театральном доме).

В Театре имени М.Н. Ермоловой Лобанов работал с актерами, собранными и воспитанными Хмелевым и им самим, не только с ярчайшими индивидуальностями, но к концу тридцатых – в сороковые годы уже первоклассными мастерами, более опытными, старшими по возрасту даже в молодых ролях, чем у Ефремова в начальную пору его «Современника», где сильны были позиции актера студийного типа. Больше такой труппы в театре им. М.Н. Ермоловой не будет никогда.

Никому не приходило в голову обвинить ермоловцев в дилетантизме, «шептательном реализме», любительщине. Они были яркие, интенсивны, смелы и свободны.

<sup>12</sup> Там же

<sup>13</sup> Там же. С. 32.





Состав мастерства, многообразных умений (в которые входил гротеск и эксцентрический трюк, искусство позы и виртуозная, вплоть до акробатики, пластика) был у них очевидней, богаче, да и по компонентам иной, чем в «Современнике». (Если не считать таких артистов «на все времена и направления», как Евстигнеев или молодой Табаков). Искания и новации Лобанова обеспечивали неоспоримое и сложное мастерство, «особая техника» его актеров. В «Бешеных деньгах», например, молодой еще Якут, фантастически игравший старика, «князеньку Кучумова», стремительно

на спине съезжал с лестницы, как с ледяной горы, вытянувшись, словно прямая доска, выставив вперед не гнувшиеся ноги – лыжи.

Владея искусством театральной метафоры, гиперболического сгущения, остранения, Лобанов весь был театрален, разнообразно театрален, в том числе и формах жизни. Но жизненных реалий в своих спектаклях он не бросал. Быт любил, хотя никогда и не погрязал в нем.

О.Ефремов. 1975

Продолжение следует

Владимир КОЛЯЗИН

## БЕРЛИНСКИЕ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ»-2008

### ФЕСТИВАЛЬ КАК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

45-й Берлинский театральный фестиваль («Theatertreffen») прошел, как обычно, в мае. Три недели Театр берлинского фестиваля (бывший пискаторовский Фольксбюне) принимал гостей – деятелей театра из стран немецкого языка и немногих зарубежных наблюдателей. Жюри, как обычно, определило 10 лучших спектаклей сезона (из 365 постановок, просмотренных в 63 городах от Аахена до Цюриха). Съезд гостей был впечатляющим. Под объективами многочисленных телекамер: любители театра и актеры, берлинская шикерия, молодежь, – лица любопытствующие, беззаботные, жизнерадостные. «Союз» пива и шампанского... То тут, то там – дамы и мужи с картонными плакетками: «Куплю билет!»

На открытии объявили, что в зале находится Федеральный президент, которому приятно побывать в компании с Шекспиром. Говорливый депутат бундестага с радостью объявил, что отныне фестиваль будет субсидироваться известным государственным фондом. Не исчезнувший и в объединенной Германии, завидный (по нашим российским меркам) культ театра как средоточия общественной жизни, как гражданского веча снова восторжествовал.

#### ШЕКСПИР, «БУРЯ». ПОЛНЫЙ «V-EFFEKT»

Постановка Штефана Пухера в мюнхенском Каммершпиле как иллюстрация к манифесту эры дигитального театра

Первый спектакль вызвал противоречивые чувства. И не потому только, что шокировало превращение героев Шекспира персонажей комикса с элементами франкенштейниады (согласно формуле «а почему бы и нет?»).

Увы, синтеза мощной немецкой сценической традиции и авангарда не произошло, несмотря на впечатляющую игровую сценографию Барбары Энес и масштаб исполнительницы роли Просперо, острой и пронзительно-меланхоличной Хильдегард Шмаль. С одной стороны, – наступательный, победный темп авторской поп-режиссуры, присягнувшей формам открытого, коллажного и дигитального театра (верность тексту, историзму, правдоподобию – побоку). С другой – приблизительное, поверхностное воплощение постмодернистских деклараций, досадное отсутствие ансамбля,

который мы ранее привыкли видеть в спектаклях мюнхенского Каммершпиле.

У многообещающего Штефана Пухера – довольно солидный режиссерский послужной список. Помимо Мюнхена он ставил спектакли и других немецких городах; имеет громкую славу поп-режиссера и уверен, что Шекспир – драматург вполне популярный, легко трансформируемый на «поп-уровне». В одной из недавних бесед режиссер с горечью говорил о разрыве режиссерских поколений и о том, что ныне действующие великие мастера, все как один, отзываются о молодых с пренебрежением и недоверием. (Однажды Петер Цадек заявил, что с удовольствием и публично поспорил бы с Пухером о его недавнем «хите» «Отелло», но так и «не снизошел» до встречи). Пухер отвечает «старикам» не менее драчливо. Приемы, которыми они пользуются, кажутся ему канувшими в Лету и «не функционируют», а спектакли превратились в обыкновенный «балаган» (как, например, последние чеховские постановки Петера Штайна).



Ш. Пухер

Сцена из спектакля  
«Буря».  
Каммершпиле. Мюнхен

Так что же означает для немецкого театра послание современной поп-режиссуры, вышедшей, несмотря на все филиппики, из глубоких недр традиции? Шекспир у Пухера – всего лишь маргиналии далекого Ренессанса и интересен, важен лишь как повод для режиссерского высказывания (что естественно для современного авторского театра).

Нашему Сергею Эйзенштейну было бы в высшей степени интересно посмотреть, как немецкий постановщик перемонтирует знаменитую шекспировскую пьесу, пропускает ее через адскую кухню театральной лаборатории XXI века, сплавляя приемы кинематографа и цифровой (цифровой) техники. Знакомство с экспериментальной эстетикой Пухера, с поэтикой и спецификой его этюдов было бы увлекательным! Однако, лишь до той поры, пока волна режиссерских новаций режиссера не натолкнулась на «подводный камень» Шекспира.

Оказывается, можно спрессовать пятиактную пьесу в менее чем полуторачасовое зрелище без антрактов – с двумя большими начальными монологами Просперо и Ариэля (Вольфганг Преглер), – в стиле интеллектуального «свинга» Хайнера Мюллера. Можно эффектно блеснуть экспозицией и начать спектакль с кинопроекции в духе клоунской пародии на голливудские фильмы катастроф. Можно без остановок произносить текст пьесы, словно

перелистывая огромную книгу. (За основу конструкции сценограф взяла «вертушку», подобную тем, что установлены при входе в банк или аэропорта).

Можно играть бликами кинопроекции по стенам обрамления; там же разместить живописные фрагменты интерьеров, мирового океана, островов, там же вмонтировать экран домашнего кинотеатра, чтобы подобно капитану Немо, зритель смог рассматривать и открывать для себя новые и неведомые места (укромные уголки) действия. Можно бесконечно перемещаться из кинокадра в театральный интерьер, шокируя и веселя зрителя; земных и плотских персонажей Шекспира сделать полувиртуальными участниками некоей комиксовой электронной игры для детей и взрослых, действие которой управляется с помощью неприхотливого режиссерского джойстика.

Можно бесконечно разнообразить ретромикс визуальных объектов. Поставить по обе стороны сцены двух псов с горящими красными глазами. Старинные костюмы елизаветинской эпохи соединить (столкнуть) с одеждами современной итальянской мафии; недотепу-Калибана обрядить в альпийские шорты, а Просперо – в элегантный фрак. Превратить Фердинанда и Миранду (Оливер Малисон и Катарина Шуберт) в плоские эзотерические маски псевдокарнавала, среди фигурантов которого особенно



заметны – троица танцующих дискомышек и комический дуэт Тринкуло и Стефано, пародирующих известных европейских эксцентриков Жильбера и Георга... Из сокровищницы культуры постмодернистский взгляд отбирает лишь поп-артные трансформации (или сам трансформирует объекты подобным образом), иное же не волнует его воображение, остается ему чужды... Иными словами, – образы в спектакле Пухера всегда травматические, постмодернистские, с новым подтекстовым комментарием в противоположность оригиналу. Молодая критика на «ура» принимает эстетику «ретро-модерна» (член жюри фестиваля К. Шмидт по-эстетски красиво называет в своей рецензии эту методику «камерой-эхолотом записей культуры»). Можно удивляться фантазии режиссера и художника и считать авторскую цель выполненной, но перед въедливым (или трезвым, или культурным) критиком неизбежно встает коварный вопрос: как соотносится Шекспир с намерениями и решениями постановщика «Бури»?

Работая вначале в легковесном дразняще-ироничном, «персифляжном» стиле «диско», перелагая Шекспира на язык современной школы, чувствительный режиссер постепенно забредает в чащи философских построений классика и останавливается в смущении, осознав невозможность ведения всех его линий. Пухер всемерно усиливает тему самоедской злобы враждующих кланов, тяжкого бремени человеческого бытия, неспособного разрешиться гармонией. Просперо-Шмаль эту черную злобу до конца сохраняет. Меланхолия его, соединившего руки молодых и снова погрузившегося в свою вековую печаль, трактуется как изысканная патина уставшей, увядающей западной цивилизации, не выдержавшей брошенного ей вызова. Мы вправе любить этого Просперо с глубокими лировскими бороздами на лице, поседевшего вместе со своим Ариэлем (в спектакле не «духом», а толстяком); можем грустить вместе с ним, будто с молчаливым героем Марселя Марсо, и – вместе с актрисой – исполнительницей обливаться невидимыми миру слезами.

В финале она – Хильдегард Шмаль произносит слова надежды на победу свободы (едва

разделяемые зрителем), и протягивает в зал руки, призывая к аплодисментам. Язык и средства нынешнего нового театра – это одно, а неизменные душа и тело актера – совсем другое. Так рука об руку с печальным Шекспиром приходит новый постмодернистский декаданс.

### **ТЕАТР – ДОРОГА К «ЧИСТОМУ РАЗУМУ»?**

*Дискуссия «Государство, власть, мораль» в рамках Берлинского театрального фестиваля*

В просторной хоромине Театра берлинского фестиваля в Шарлоттенбурге (перестроенное здание бывшей свободной Фольксбюне) – множество больших и малых площадок, карманов, закутков... Здесь и в самом деле можно творить, выражаясь словами Вагнера – «Gesamtkunstwerk», то есть эффекта слияния всех искусств. Постоянно дискутируя – в вестибюле, верхнем фойе, в саду, – дизайнеры каждый раз вносят в мероприятие новую «изюминку»... (Например, ставят серебристые сиденья в форме полупущенных футбольных мячей). Будь свободен и внемли!

Еще со времен «бури и натиска», когда Шиллер вывел чеканную формулу «театра как нравственного учреждения», споры на эту тему в Германии играют особую роль. В результате оказывается, что публичное обсуждение проблемы имеет значение не менее важное, чем сам спектакль.

Современный русский зритель не знает или забыл, что это такое, и не хочет тратить время на подобное занятие. В начале перестройки у нас охотно (многословно, бестолково, шумно) рассуждали об искусстве как о дороге к храму, но где сегодня эти разговоры?..

Устроители берлинской дискуссии (театральный телеканал ZDF) – по старинке пытались апеллировать к шиллеровской формуле, но показательно, что участниками дискуссии (режиссер, драматург, социолог, два политика) эта формула подверглась скептической атаке. Снова и снова зазвучали сомнения в том, что современную реальность можно изменить средствами театра, что задачи сценического искусства куда скромнее и потому



должны быть дефинированы точно, исходя из реальности века, где господствуют корпорации и подчиненные им масс-медиа.

В Германии родилась великая традиция политического театра Пискатора и Брехта, которая в конце 1960-х годов, на волне движения протеста дала обильные всходы. До сих пор социально-критические тенденции в немецкой драме и на театре играют определяющую роль, как нигде на европейском континенте. «Государство не создает морали, мораль создает театр». Эта парадоксальная и полная скепсиса фраза, прозвучавшая в дискуссии, напоминала немцам об ответственности немцев, о важности усвоения уроков недавней истории, в том числе, уроков политического театра и франкфуртской философской школы. Не может быть сегодня никаких иллюзий по поводу власти. Даже у самой власти по отношению к себе их нет, если судить по репликам политиков – участников разговора. (Параллельно фестивальной дискуссии в Академии искусств проходила своя, и название ее симптоматично: «Почему потерпели поражение бунтари 68-ого?»)

Как заметила телеведущая Тина Мендельсон, «нынешнее театральное поколение старается держаться подальше от политики». Что же произошло с людьми театра, если они все чаще «отказываются от современности», а режиссура – от шанса оказать сопротивление манипуляционному воздействию государства?

Было названо множество пропущенных театром современных проблем: массовые увольнения рабочих, подобные тем, что недавно имели место в концерне «Сименс»; растущая коррупция в эшелонах власти; экономический кризис, одним из драматических следствий которого является ежемесячный уход из состава среднего класса (перемещение в бедные слои общества) 22 тысяч человек; «полная экономизация человека» и – одновременно – обесценивание человеческой жизни. Прозвучал с экрана и вопрос о том, почему и зачем немцы до сих пор стоят в Гиндукуше?

Оба немецких политика – участники дискуссии обнаружили понимание драматизма

ситуации. Юрген Триттин (партия зеленых) – блистал ироническими комментариями. Хайнер Гайслер (ХДС) – важнейшей из современных тем назвал «опасную комбинацию капитала и науки», отчего уменьшилась независимость науки, а обществу нанесен огромный моральный урон. Гайслер заметил, что во всем мире к власти все чаще приходят люди с ограниченным горизонтом, да еще и становятся харизматическими лидерами. Он сказал: «На политику сегодня влияет огромное множество факторов, она сама становится объектом манипуляций, в которой огромную роль играют средства масс – медиа. Это должно стать одной из главных тем театра, как когда-то были ими нацизм и терроризм. Театру сегодня нужно добираться до массы».

Стало очевидно, что выступавший с позиций ментора и сторонника политического театра член ХДС мечтает о возврате к эпохе Пискатора и Хоххута. Но в сегодняшнем немецком театре таких лидирующих, обладающих программой фигур нет. Разве что «берлинский дадаист» Франк Касторф или левые авангардисты – одиночки типа Кристофа Шлингензифа? (Ни того, ни других так и не удалось залучить на фестивальную дискуссию).

Сомнения в необходимости театра прямого политического воздействия высказали деятели сцены. Некоторые категорически отрицали подобный тип театра. Известный режиссер Ян Боссе, вокруг последней постановки которого – шекспировского «Гамлета» – разгорелись острые споры, сформулировал свою позицию так: «Театру заниматься каждодневной политикой? – это было бы слишком просто». Его поддержал драматург Ян Дюффель: «На театре можно войти в любую сферу – в историю, в душу человека, в его эмоции... И именно древние сюжеты дают возможность проникнуть в современность, понять ее субстанцию». Не оспаривая максимы политиков, театральные практики настойчиво развивали тему автономности театрального искусства, специфичности его задач, особенно – в сфере метафорического языка театра.

Прозвучал еще один важный критический мотив, близкий русским интеллектуалам:





насколько сильно телевиденье потеснило современный театр? Как заявил Боссе, кино и телевидение бросают «эмоциональную бомбу в человека, переполняя его все большими страхами». Речь зашла об открытом подкупе «лиц на экране» различными корпорациями. Пригодились и переиначенные афоризмы: «Скажите, что за профессоров мы видим на экране, и я скажу вам, в каком обществе мы живем».

Был задан и вопрос о том, что может и должен театр в сегодняшней ситуации, когда ощутим дефицит новых идей, когда политики, бесстыдно манипулируя словами, используют себе во благо любой ресурс; когда в обществе растут фаталистические настроения и увеличивается количества страхов, охватывающих простого человека. Послышались и советы: «менять сознание зрителя», «не опускаться до уровня страхов среднего класса», «в эпоху медиализации точно определить задачу театра», «не позволить современному человеку превратиться в марионетку и заложника политической ситуации», «перешагнуть через реальность и найти духовное решение».

Дискуссия обнаружила любопытный консенсус между политиками и деятелями театра в Германии, выработавшийся в течение не одного десятилетия. Проблему театра политики видят в том, что современный зритель «не имеет доступа к чистому разуму, дороге к которому открывали драмы Шиллера» (Гайслер). Театр «чистого разума» – это, конечно, идеализм. Боссе заявил, что театр – это «очаг кризиса, и надо, чтобы зритель вышел из него не с двумя-тремя новыми рецептами, а раздраженным своими собственными прежними представлениями о мире».

Судя по тому, что рассуждений и споров на чисто эстетические темы было немного, прогресс в эстетике не больно далеко шагнул со времен веймарских классиков или классиков документального театра XX века... В общем, как у Брехта: «Занавес опустился – все вопросы остались открытыми».

#### ВОЗВРАЩЕНИЕ МАРИИ БРАУН

*Томас Остермайер сделал впечатляющий театральный римейк фильма Фассбиндера, а Бригитта Хобмайер почти повторила успех Ханны Шигулы, совершенно не собираясь с ней соперничать.*

Нельзя дважды войти в одну и ту же реку – уже поэтому, казалось бы, не стоило Томасу Остермайеру братья за перенос киносценария «Замужества Марии Браун» (1978) Фассбиндера на сцену. Я знаю солидных искусствоведов, свидетелей триумфа Фассбиндера, которые ни за какую цену не согласились бы отправиться на просмотр спектакля мюнхенского Каммершпиле, вошедшего в десятку номинированных спектаклей Берлинского фестиваля. Я тоже шел на него с сомнениями. И первые сцены, в которых миловидная и обаятельная кокетка Бригитта Хобмаейр (Мария) специально подчеркивала свое сходство с легендарной Шигулой, ее манерой улыбаться, двигаться, стоять, казалось, предвещали нечто вторичное и досадное. Между тем критику вскоре пришлось прикусить язык. Кокетка исчезла. Началась история женщины с самостоятельной биографией, скорее всего, с «коричневым» прошлым, на что намекают зачитываемые женские письма, страстные признания Гитлеру в любви, с неповторимой судьбой и совершенно трагическим уже во времена послевоенной Германии исходом. В сентиментальной мелодраме Остермаейр укрепил и развил нотки трагикомедии.

Через материал Фассбиндера Остермайер «оживляет» для сцены тревожную социально-критическую ноту: «Кто мы?», «Откуда мы?», «Каково наше настоящее и что ждет нас в будущем?» Режиссер опирается на ряд трезвых социологических выкладок, суть которых в том, что современное немецкое общество после уникально продолжительного периода мира, стабильности и высокого уровня благосостояния оказалось перед массой экономических и психологических проблем, к решению которых оно было не готово. Клаудиа Фойгт («Шпигель») резюмирует: «Социальные перемены прошли мимо сознания большинства».

## Театральный процесс. Европа и Россия



Т. Остермайер

Бригитта Хобмайер –  
Мария.  
«Замужество Марии  
Браун».  
Каммершпиле.  
Мюнхен

населения. Мы опять находимся в реальности, для которой наши старые проекты не годятся. Поэтому мир Марии Браун можно сравнить с сегодняшней Германией. Ее мир лежит в руинах, наш – внешне неколебим, но порядок зашатался». Остермайер лишь удлинил дистанцию исторического досмотра, давшего Фассбинднеру, который с высоты 1970-х взглянул на 1950-е, такой обильный и взрывчатый материал для обобщений, для понимания сложных внутренних процессов в формирующейся немецкой Республике.

Чтобы подчеркнуть богатство и масштаб фассбиндеровских выводов, режиссер прибегнул к прямому, наглядному, эмоциональному столкновению приемов театра с приемами кино и видео. Начало спектакля решено как «репетиция киносценария» (комментатор зачитывает ремарки, актеры просматривают кинохронику времен Третьего Рейха, быстро переходят от одной сцены к другой, перевоплощаясь то в одного персонажа, то в другого: одел парик – и ты уже доктор, белый халат – уже медсестра, пилотку – американский солдат). Известно, что Остермайер – большой знаток театра представления. Пятеро его актеров исполняют почти три десятка ролей. Театральный прием здесь работает «по Брехту», на эпизацию, расширяя рамки

эпизода – или «кадра» И ко всему этому – дополнительный исторический комментарий: хроника жизни ФРГ проецируется то на задник сцены, то на чемодан путешественника и даже на подол юбки Марии. Но режиссеру важно проникнуть вглубь страстей персонажей, поэтому он усиливает психологический аспект. Переходит от стремительного и резкого монтажа к легкому скольжению эпизодов, к гротескным метафорам, довольно часто прибегая к трюкам дигитальной эры. (Выполняя ту или иную мизансцену, актеры время от времени берут в руки крошечную видеокамеру и наводят ее на определенный участок тела партнера. И этот крупный план, этот фрагмент, немедленно возникающий на плоскости, чаще всего оказывается мотивированным и выигрышным.) Впечатляет сцена, когда Мария в порыве нежной, но сдержанной страсти «исследует» с помощью камеры своего очередного любовника Карла (Жан-Пьер Корню), «не перебарщивая», деликатно скользит объективом по его телу – от шеи к груди, животу... Реализм тут невольно обращается в сюрреализм, и оба поддерживают друг друга. Впрочем, режиссер, не злоупотребляя формальным «техноприемом», выстраивает масштабный и богатый метафорами пластический ряд.



Стоит отдельно остановиться на исполнении роли Марии Бригиттой Хобмайер (актриса лишь год назад перешла в Каммершпиле из мюнхенского Фолькстеатра). Наивная, мягкая, с потаенно пытливым взором, озорная круглолицая кокетка сразу обращает на себя внимание. Кажется, что по характеру она полная противоположность Шигуле. Постепенно становится ясно: перед нами независимый, дерзкий, оригинальный тип сильной женщины, строящей карьеру, себя и своего мужчину во времена, отнюдь не располагавшие к нежности и любви. Индивидуальность своей героини актриса раскрывает в переменчивом калейдоскопе неожиданных, контрастных черт и каждый раз бьет наотмашь правдой, искренностью, щемящей болью. Хоть и нет в ней жгучего огня Шигулы, но искренности, обольстительности, шарма не занимать. Свой принцип независимости и автономии судьбы, эта Мария, «новая немка» вне тривиальных норм, реализует ценой огромного напряжения. Поначалу самоутверждается через дерзость, напор, нахальство, а в конце концов – через «океан» дремлющей в ней любви, которая так и не находит достойного объекта ни в одном мужчине (этот бег, скак от мужчины к мужчине воплощен в спектакле с большим юмором и сарказмом). Преданная самым любимым из всех, она начинает ощущать себя мертвой марионеткой в чужих руках, куклой. (Режиссер не раз намекал на это состояние душевной оцепенелости, наряжая Марию, словно роскошную и холодную куклу в экстравагантные одежды.) Уже не верящая в «химеры общества благополучия» (К. Черни), дошедшая до предела разочарования, Мария не находит в себе сил жить. Сознание страшной правды приводит героиню к страшному концу. Но страдающего ее лица мы не увидим. У Фассбиндера она гибнет от взрыва газа в собственном доме. Остермайер намекает на самоубийство. Мария накидывает на голову подол черной юбки (своего безотказного оружия обольщения) и прожигает в ней дыру. Отверстие сюрреалистически расширяется, угрожающе растет и поглощает целую необъятную жизнь.

Образ женщины, которая хочет до конца понять себя и окружающую действительность, возникает в спектакле, как страстная антитеза современности, мещанским мечтам о личном благополучии, на удивление живучим и после мировых катастроф.

Собственный взгляд Марии – Хобмайер на действительность – незаемный и убедительный. В ней – независимость ума и сверхнапряжение эмоций, которых лишено заурядное большинство. Фассбиндеровскую героиню актриса сыграла женщиной, которая страстно любила и которую можно было безоглядно любить. Глубокий психологизм и тонкость социальных характеристик в спектакле, лирика в сочетании с иронией и трагикомизмом были столь органичны, что невольно рождали воспоминания о нашем «Современнике» его начальной поры.

#### **ГЕРМАНИЯ, ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ**

*Арним Петрас поставил во Франкфурте инсценировку романа Айнара Шлефа – грандиозного романа-исповеди женщины о немецком прошлом*

Наверное, это был самый чувственный и захватывающий воображение спектакль Берлинского фестиваля, на который не могла не откликнуться русская душа. Со времени Г. Бёлля в Германии жанр исторического жизнеописания не поднимался так высоко, как это удалось рано ушедшему из жизни режиссеру и художнику Айнару Шлефу, рассказавшему в «Гертруде» (1984) историю жизни своей матери, начиная с эпохи последнего германского императора Вильгельма и кончая временем заката немецкого экономического чуда в наши дни. В центре внимания оказались межвоенные и военные годы, на которые пришлось самые тяжкие испытания маленького человека. Исторические и эмоциональные катаклизмы показаны Шлефом в тесном и пронзительном переплетении, что делает его произведение чрезвычайно близким традиции русского философско-эпического романа о войне. Такая литература способна сделать наши народы еще ближе, обогатив знанием и опытом общих



А. Петрас

Сцена из спектакля  
«Гертруда».  
Драматический театр.  
Франкфурт

человеческих страданий (а ведь мы долгое время отказывали немцам в правомочности таких страданий).

В спектакль, лишенный особых сценических ухищрений, приходишь легко и просто, код игры и общения воспринимаешь сразу. Четыре актрисы Франкфуртского театра – Фридерике Камер, Сабина Вайбель, Регина Циммерманн, Анна Мюллер – играют четыре возраста Гертруды (заодно представляя и спутников ее жизни), и четыре эпохи, сквозь которые ей пришлось пройти (время до Первой мировой, эпоха Веймарской республики, Третий Рейх, новая война и послевоенная эпоха). Решив историю Гертруды в камерном ключе, режиссер предпочел отказаться от традиционного зала и посадил публику на сооруженный в глубине сцены амфитеатр. Перед этим амфитеатром – всего лишь голый планшет сцены да пустые ряды зрительских кресел. Там сидит одинокая женщина. Вскоре она встанет, пройдет к сцене и с силой попытается оторвать планшет от земли. Он медленно «поплывет» вверх, и перед нами предстанет спрятанный под ним, в подполье, мир прошлого: скромный бытовой реквизит эпохи, костюмы, соответствующие времени, Гертруда-девочка, молодуха и старуха, грезы и былое, события одно за другим...

Подполье разделено горизонтальными рельсами-швеллерами, которые исполняют

самые разнообразные функции в соответствии с меняющимся смыслом. Подобную игровую структуру сцены невольно сравниваешь с любимовской, да и вправду в спектакле применен такой каскад приемов условного театра, что приходится задуматься об истоках и параллелях. По рельсам ходят, бегают, на них балансируют, словно над пропастью, стоят и ликуют от переизбытка жизненных эмоций, застывают в печали, от них, ведущих в никуда, отворачиваются в ужасе. Внизу – земля, хранилище тяжелого бремени жизни, наверху – небо, пространство юности и надежды. Изобрести эту многомерную полифоническую структуру, на которой актеры играют, словно это некий музыкальный инструмент, театру помог великолепный сценограф Олаф Альтман. Крышка «инструмента» – часть планшета сцены с грубой не обработанной поверхностью используется как экран, на который проецируются то графические черно-белые, то цветные изображения.

Дробление персонажа на несколько ипостасей – прием, достаточно затрепанный в современном театральном искусстве. Но четверем актрисам Франкфуртского театра удалось составить совершенный квартет. Он вмещает в себя огромность жизни, обилие ее пластов, вихрь эмоций; цветущие юношеские грезы, драматический комплекс переживаний военных лет,

трагедию старости с сокрытыми от мира слезами и стенаниями. А в итоге понимаешь, что перед тобой все то же лицо, одна единая судьба, эмоции трагической мощи, собранные в тугой узел.

Вот лепет раскрасневшейся девчонки в вязаной синей шапочке с длинными ушками (партия Фридерика Камер). Вот сцена купания и игр на воде, брызжащая энергией молодых девичьих тел, в которой участвуют все четыре исполнительницы, подкреплена кинокадрами летящих в воду пловчих.

Воспоминания перекрещиваются и наступают друг на друга. В сцене знакомства с избранником Вилли две из Гертруд ликуют от счастья, а другие – старшие – дрожат от холода, обиды и одиночества.

В праздничной, беспечно гедонистской сцене одевания девушек перед карнавалом лица актрис возникают крупным планом на экране, а прощание с молодостью передано подбрасыванием пожелтевших лепестков и легкими выдохами – вдохами. Тоской несвершившегося проникнут эпизод, в котором четверке спортсменок с рюкзаками за спиной не удается убежать в Советскую Россию. И бьет по сердцу сцена с соседями-евреями (типажи «отмечены» гротескными париками), предлагающими Гертрудам уехать вместе с ними в Америку. В сцене бегства от пикирующих бомбардировщиков цепочка женщин, взявшись за руки, образует единое извивающееся от ужаса тело. В других эпизодах войны под оглушительные крики «Зиг хайль!» женщины ползают, балансируют на рельсах, соединенные общим страхом, простой и главной задачей выжить, уцелеть. Послевоенная нищета показана простейшими и выразительными средствами. На головах у Гертруд крестьянские платочки. Они одеты в бедные бумажные платья и бережно, как спеленутых младенцев, держат на руках кочаны капусты. Приемы условного театра концентрируют действие на всем протяжении спектакля-монолога и уплотняют время до физической осязаемости его быстрого беспощадного лёта. Избегая чрезмерного бытовизма в изображении немецкой родины (родины маленького человека, участника истории страны, свойственного, например известному сериалу Эдгара

Райца), режиссер возводит женскую судьбу в драматический символ эпохи.

Германия как тяжкая, непреодолимая и все же бесценная судьба предстает в спектакле в лупе социально-критического и социопсихологического разбора. «Гертруды» не оставили после себя ничего героического. Но в них – отражение энергии жизни, многокрасочность и лиризм, которые неспособны искоренить самые трагические потрясения. История немецкой женщины рассказана не менее страстно, чем в русской прозе 1970-1980-х годов – у Быкова, Васильева, Распутина. Здесь и оправдание жизни, и молитва о женщине-матери.

#### **ОЧАРОВАНИЕ И СЛЕПЯЩАЯ ТЬМА МАРТЫ РУБИН**

*Датско-австрийская группа «СИГНА» играет в Берлинском парке Шёнеберг 192-часовой нон-стоп-перформанс «Явления Марты Рубин»*

Идешь, свободный и беспечный, по сияющему весенней чистотой Берлину, решаешь в кои – то веки выбраться на благоухающую природу, садишься в электричку и оказываешься в парке-заповеднике на краю города. И вдруг перед тобой – какой-то дряхлый ангар, заброшенное локомотивное депо, пахнущее столетней пылью и плесенью... Влекомый любопытством, заходишь внутрь и попадаешь в пространство сталкеров, как будто бы не знающее законов земного тяготения. Тебя встречают одетые в форму офицеров «джи-ай» (точнее, ее подобие) симпатичные, подтянутые, стройные девушки, изъясняющиеся исключительно на английском. Юбчонки короткие, и одна из девиц, самая бойкая и симпатичная, кажется, трансвестит. Одаривая ослепительной улыбкой, они проверяют твой паспорт, заносят имя и фамилию в реестр, снимают отпечатки пальцев, вежливо, но настойчиво ставят в длинную очередь. Затем в составе небольшой группы проводят в сторожку, где велют посмотреть видеофильм с изложением правил поведения в деревне Руби-таун, куда тебя занесла нелегкая и откуда тебе, пожалуй, непросто будет выбраться.



## Театральный процесс. Европа и Россия



С. Сёренсен

Сцена из перформанса «Явления Марты Рубин». Группа «СИГНА». Берлин

Оказывается, в деревне почитают культ пророчицы Марты Рубин, странствующей в пограничном мире между жизнью и смертью, той самой, которая, предсказав Первую мировую войну, бесследно исчезла за год до нее, проспала девяносто лет и, недавно проснувшись, снова явилась миру. Узнаем, что деревню эту решено опекать и охранять. В ней, подвергшейся таинственному облучению, которое теперь изучают армейские специалисты, творится не весть что. Еще узнаём, что здесь положено повиноваться указаниям военизированной охраны и не положено нарушать порядок, делать записи, задерживаться более трех дней и трех ночей, заводить сексуальные контакты.

Заинтригованный и сбитый с толку, попадаешь наконец в саму деревню – из двадцати двух хилых лачуг на земле, заваленной проржавевшими рельсами: в жалких времянках из трухлявого дерева серо-коричневого мышиного цвета, в обтрепанных вагончиках-прицепках для летнего отдыха на природе – старая рухлядь, обвисшие обои, замыганные занавески, давно забытые пластмассовые радиолы, аксессуары жизни канувших в Лету 1950-1960-х годов; еще – электроплитки, обогреватели, грязные раскладушки (однако с чистым бельем), миниатюрные столики с примитивным бабушкиным скарбом, чтиво из серии «Panther Book of the

Month»... Как будто твое далекое детство вернулось, и на экранах допотопных телевизоров со свалки снова крутят черно-белые американские фильмы послевоенных лет.

Половина предметов (кастрюли, тазы, миски, поварешки, инструмент, корыто) выброшена на улицу, застиранное белье висит на веревках. Едва входишь на территорию этой «вольной» деревушки, или непонятно зачем охраняемого бантустана, или Анатевки Андрея Платонова, обиталица маленького народца, как попадаешь в объятия милого, приветливого, совершенно неагрессивного люда, который в детстве можно было видеть в цыганских таборах, тогда еще блуждавших по белу свету. Цыганские лица и вправду мелькают тут и там. Открытостью, ласковым обращением, невероятной говорливостью народец вовлекает тебя в свой мир, посвящает в собственную историю и мифы. Почему-то начинаешь всех их жалеть (хотя это им бы следовало пожалеть тебя!) выслушивать их жалобы, как будто ты доктор. И незаметно начинаешь жить этой чужой, навязанной тебе (пусть осмотрительно и деликатно) жизнью. Как будто из ничего, от одного слова, одной случайной бытовой детали возникла и примчала тебя сюда машина времени.

Тут высокий, статный красавец Лео в длинных фореиторских сапогах, в козьей шкуре,

наброшенной на голые плечи, еще и сабля припрятана под постелью. Тут сдержанный бородатый Джоэль со своим шустрим сыном Джоном, неотесанный и радушный кабатчик Иван в крестьянской одежде, сидящей на нем колом, как и у большинства остальных. Чудаковатый Йозеф в матерчатой шляпе, один из основателей деревни, добытчик пищи и всякой всячины, приторговывающий на границе и даже, как рассказывают по секрету, однажды привезший в Руби-таун двух африканок (то ли выторговал, то ли похитил). А еще тут две дюжины женщин, и каждая – с особым характером ... Отзывчивая, послушная, мягкая Лилиана любит парня из охраны, а должна выйти замуж за «рубинца». Вдруг срывается с места и ведет тебя – гостя в казарму, чтобы показать спящего на койке после вахты возлюбленного. Тонкая, как хворостинка, Саския (а еще ее зовут Люция) – последний из родившихся 16 лет тому назад в Руби-тауне ребенок, – натура поэтическая, просит всех послушать ее стихи. Дородную Джорджану с жгучими южно – славянскими глазами и черными, как смоль, волосами сегодня должны выдать замуж. Все они настолько естественны и натуральны, настолько вжились в свои образы, что игру актеров не ощущаешь (тем более наигрыш). И невозможно найти границу или лазейку между фикцией, вымыслом и действительностью. Никто не расскажет ничего лишнего, «не расколется». Но, проведя в Руби-тауне часов семь-восемь, ты готов слезами облиться над их рассказами, хоть и не понимаешь толком, дурачат они тебя, надувают или именно так испокон века живут.

Из каждого домика доносится легкая ностальгическая музыка: танго, фокстроты, блюзы. Входят и выходят жильцы, растворяются в массе зрителей. Девушки слегка кокетничают, мужчины жуируют, и вдруг срываются с места, летят куда-то на всех парах. Кажется, вот сейчас появятся Виннету или Чингачгук, начнется пальба, ковбойские гонки. Ан, нет! Все будет совершаться постепенно, под присмотром гвардии, которая разгуливает по территории.

... Что это? Америка ковбоев? Сказки южных славян на новый лад? Экзотическая

деревня из какого-нибудь романа Карла Мая? Искусственный цирковой мирок, неожиданно возникший под крышей ангара? Или летающая тарелка тебя захватила и перенесла в параллельный мир? А может быть, это творение современной поп-культуры, и в перформансе флюоресцирует скрытый, не до конца ясный, смысл? Какое отношение все это имеет к театру, и почему Кёльнский драматический театр взял этот проект под свою опеку?..

Не отступая ни на шаг, рубинцы водят тебя по деревне и рассказывают свои истории с видом заговорщиков или невинных полутрогнувшихся умом пациентов нового Шерантона, доверительно открывают свои мрачные тайны (но может быть, и сочиняют их на ходу, врут, пудрят мозги!). Из этих историй, путаных, не совпадающих друг с другом (один толкует одно, другой – другое), в твоей голове складывается некий сюжет, большая фабула, объемлющая историю «нацменьшинства», как они себя называют, и их покровительницы, земной матери и божества Марты Рубин.

И вдруг приходит ощущение, что драматург здесь – ты, что это в твоём воображении из фрагментов увиденного, из рассказанных историй рождается некая пьеса.

Рубинцы говорят экспрессивно, эмоционально, мечтательно, и все, как один, стараются доказать, что есть (или было?) в мире такое вот вольное государство и особенная жизнь, где деньги не стоили ничего. А теперь их жизнь близится к концу. Народцу, который, согласно мифу бежал из Румынии (кто-то тут же говорит, что из Болгарии, а кто-то уверяет – из Португалии), зажатому скалами на крохотном клочке земли между Севером и Югом, грозит вымирание.

Полушепотом, будто чернобыльские сталкеры, они откроют тебе, что под их ногами – выжженная земля, что обитают они в «зоне», где нет ни зеленого листика, ни травинки; что женщины их больше не могут рожать, что последний ребенок родился шестнадцать лет назад, а прекрасное время свободы давно миновало. Живя иллюзиями, они боятся мира, который их окружает. Север и Юг равно опасных им. Простой люд, причины своей беды они не знают. Последняя надежда на Марту, спящую там,



наверху, в таком же, как у всех, ветхом дощатом доме, который называется капеллой, лишь изредка являясь общине и паломникам. О своей святой рубинцы говорят скупно, по крохам, часто показывая на капеллу, где она спит.

Стараясь посетить все домики, и парикмахерскую Salon Lorena, будто бы из твоего детства, и продуктовую лавку, и игрушечные барчики Sonja-Bar, Rubi Star, откуда доносятся давно забытые шлягеры.

Мистическая тайна Руби-тауна (маленького гонимого народа, окруженного большой и враждебной цивилизацией), приоткрывает завесу, но не становится более понятной. Их мифы или их правда приводят в изумление, будят чувство сопричастности и гнева, но еще более – желание что-либо предпринять во имя их спасения.

Наконец, тебе подают знак, ты поднимаешься по деревянным ступенькам вверх и еще издали видишь изумительное личико спящей пророчицы, напоминающей Шемаханскую царицу. Озираешься, замечаешь пустое помещение с несколькими образами, с украшением из искусственных цветов, скромными подношениями, как в ламаистской палатке где-нибудь в Сибири во времена застоя, когда отправлять религиозные ритуалы было невозможно.

Тебя просят очистить руки пудрой и присесть на коврик. Простота и бедность вызывают в тебе странное чувство смирения. Сидящая рядом с ложем наперсница Стелла, щебечущая, будто Зулейка, обещает, что Святая, может быть, скоро и проснется.

Через полчаса Марта просыпается. С опухшими от сна глазами она, тем не менее, кажется очень привлекательной, особенно когда поднимает длинные ресницы и улыбается нежной улыбкой Одигитрии; когда скользит взором по лицам пришельцев и, остановившись почему-то на тебе, спрашивает: «Откуда ты?». Потом она просит поесть, а похлебав немного супа, соглашается ответить на несколько вопросов. Верится, что она знает многое; знает, что в пограничье между жизнью и смертью ничего нет, ни рая, ни ада, а только тление и полное исчезновение. Наверное, знает, что и сама когда-нибудь умрет. Не по ладони она читает и не по картам гадает, а смотрит сверху и видит все, что

происходит с землей. Предсказания ее всегда мрачны, ибо мрачен этот мир, и несовершенны порядки. Однако проповедей она не читает, и после нескольких ее ответов, унося с собой еще большее число вопросов, ты спешешь удалиться и дать место другим.

Между тем деревня живет своей жизнью, день близится к закату, и если тебе еще не наскучило здесь, ты можешь стать свидетелем чудовищного ритуала распределения «гуманитарной помощи» полицейскими. Словно на вечернюю поверку, во фронт выстраиваются у «казармы» охранники под предводительством капитана-трансвестита. Прямо на земле валяются яблоки, лук, пара кочанов капусты, хлеб, банки с тушенкой, напитки... А в очереди «вооруженные» кастрюлями и мисками стоят «рубинцы», с которыми ты уже успел перезнакомиться и подружиться. Раздача благ на плацу совершается под утешающую и вдохновляющую музыку веберовского «Волшебного стрелка». Продуктов каждому достается с гулькин нос. И, как ни хорохорятся мужчины и ни веселятся женщины, ты чувствуешь их коллективное унижение. (Впрочем, тебя с самого начала предупредили: не выступать, не возмущаться, не то – на допрос и в каталажку!..)

С понурой головой возвращаешься назад, на площадь перед капеллой, и вдруг (какой реприманд!) к тебе подходит помощница капитана охраны и передает от имени своего начальника приглашение на чашечку кофе. Странное охватывает чувство, когда ты становишься объектом внимания секретной службы. И пока Captain Starn неторопливо, с идеально поставленной улыбкой рассказывает о гуманитарной миссии северных государств в Руби-тауне, вопрос, почему тайная полиция заинтересовалась тобой, тревожит и не оставляет. Но вот аудиенция окончена. Ты готов как можно скорее покинуть «землю обетованную», но являются жених с невестой, а вместе с ними и Люция, стихи которой ты еще и не выслушал... Не остаться нельзя.

Сгущаются сумерки. В праздничном убранстве небольшая палатка напротив капеллы, где будет восседать брачующаяся пара. Наступает пора свадебного ритуала. На всех

украшения – цепочки из кукурузных хлопьев. Простодушное, сермяжное кукурузное счастье!.. Девушки в белых кружевных платьях обносят жителей деревни и гостей блюдами с сахаром и с костью, вокруг которой намотана веревка. Надо посыпать ее сахаром, чтоб слаще была жизнь молодых. (Этой веревкой святая Марта опутает тела молодых, навечно соединив их в брачном союзе.) Затем девушки Рубитауна входят в магический круг и, охраняемые юношами, исполняют изнурительно долгий, до эротического иступления, ритуальный танец. Так они заклинаят небо послать им, наконец, детей. Внезапно со всех сторон выбегают полуобнаженные мужчины и в бешеном темпе начинают гонять кости по площади перед капеллой. Игра опасна, ты инстинктивно пятишься назад, но всё равно какое-нибудь полное силы, разгоряченное молодое тело задевает тебя, толкает в толпу. Неистовым танцем кончаются заклинания и страхи. Наступает час праздника, преобразование Марты и рубинцев.

«Вы не ведаете, что за счастье вам выпало – увидеть эту свадьбу», – восклицает весельчак Гектор, обращаясь к толпе. Наверное, больше подобной свадьбы не придется увидеть никогда! Так она бесхитростна и простодушна, полна искренних страстей, бесконечных сестринских и братских объятий с пожеланиями счастья... И тронут сердце бедные подарки новобрачным – домашний скарб на каждый день, домашняя стряпня... И захмелевшая Саския закружится в обнимку с кавалером...

Неизвестно откуда на свадебном столе (как на скатерти-самобранке «по щучьему велению, по моему хотению») появятся ящики с настоящим виски, заморские сладости, ананасы... И не раз ты бросишь взгляд на одиноко стоящую на балкончике капеллы Марту. В пышном узорчатом платье, в лучах заходящего солнца, с сигаретой в руке, теперь она напоминает старую мудрую цыганку, поощрительно глядящую на молодежь. Покажется, что и на тебя она пристально смотрит, словно хочет сказать нечто пророческое и не может.

Почему она здесь? Кто послал ее? Неужели это та самая девочка, которая (по преданию) появилась неведомо откуда в 1880 году,

блистала в цирке, как наездница и танцовщица, а потом вдруг обрела дар мрачной пророчицы? Слепящая тьма неполного знания и мировой путаницы, которая, как в зеркале, отразилась в ее деревне, в «недостроенной» истории Рубитауна, застилает глаза Марте. (Не забыть этих глаз с поволокой, жгущих душу!) Но теперь ей нечего больше сказать людям, кроме того, что она сказала им в трансе: «Всё будет так, как было раньше». Есть только то, что ты можешь услышать в собственной душе.

Потом тебя снова пропустят через контрольный пункт. Стройные вышколенные полицейские во главе с безукоризненным капитаном-трансвеститом, поставят тебя, слегка ошалелого от увиденного и пережитого, на место, отметят в списке, вернут паспорт и отправят в твою привычную жизнь, где нет никакой сумасбродной деревни и никакой Марты Рубин.

Перформансы Ливинг-театра, родившиеся на волне событий 1968-го года, требовали немедленно и видели этот рай в радостном, хаотическом общении голых тел, вплоть до прилюдного спаривания. Новой свободы в царстве коммуны не наступило. На голые тела пришлось надеть костюмы, повязать на шею галстуки (лучший допуск для работы в банке).

Перформансы Шехнера, хотя и нацелены были на разрушение порядка, имели четко разработанную структуру. Вызывающие инсталляции вечного задиры, «левого» Шлингензифа казались слишком эстетскими, политизированными и надрывными.

Перформансы группы «СИГНА», вырастающие из хаоса и существующие на грани реальности и фикции, имеют мало общего со своими предшественниками эпохи антибуржуазного бунта. Фантазия их питается поп-культурой Запада и фольклором европейских народов. Они не игнорируют до конца законы классической драмы, то есть завязку и развитие действия, сюжет, живые, разработанные характеры.

Марта Рубин, Рубитаун – плод фантазии датской перформансистки и художницы-инсталлятора Сигны Сёренсен, работающей вместе с австрийским медийным художником Артуром Кёстлером и художником-декоратором Томасом Бо Нильссоном. (Она же выступает



и в роли Святой.) Вместе с тридцатью актерами-любителями они – группа «СИГНА» – ищут, как правило, старые заброшенные здания и пытаются создать в них новое квази-театральное пространство, не привязанное к какому-нибудь определенному времени. «СИГНА», которая ставит вопросы о мироустройстве, о дичающем человечестве, уже обрела известность, благодаря своим работам в Дании, Швеции, Испании, Аргентине. И вот теперь первый опыт сотрудничества с немецким профессиональным театром и первый перформанс, приглашенный на Берлинский фестиваль «Театральные встречи» за всю историю его 45-летнего существования. О «кухне» работы группы пока что известно мало. Знаем только, что репетировали долго и тщательно, а «хлам» и реквизит подбирали в заброшенных деревнях вокруг Кельна, где когда-то процветала угледобывающая промышленность.

«Марта Рубин» – пример открытой, не завершенной в своей фабуле и постоянно развивающейся во времени формы. (Длительность «действия» в разных вариантах – от 36 до 192 и даже до 250 часов.) Завершение структура получает лишь в фантазии зрителей. Поэтому они так рвутся сюда, приходят снова и снова, чтобы расшифровать скрытую модель, примерить ее к собственной, такой далекой чужакам Рубинтауна жизни. Утопический потенциал «СИГНы» пока не исчерпан. Зовет ли она к бегству от действительности? Вряд ли. Скорее всего хочет показать, что время от времени надо уходить, чтобы вернуться.

### **«ДЯДЯ ВАНЯ» В ТРЕХ СТЕНАХ, ИЛИ СТРАШНЫЕ НОЧИ ПРОФЕССОРА СЕРЕБРЯКОВА**

*Из нескольких постановок плодovitого  
Юргена Гоша жюри Берлинского фестиваля  
единогласно выбрало эту*

Вначале были недоумения и придирки. (О, эти несносные русские, хранители принципа верности эпохе и драматургу!) Скажите на милость, почему Астров все время ест, да еще выплевывает косточки и головы мелкой корюшки на пол, а за ним то же самое проделывает и Елена

Андреевна? Ведь они интеллигентные люди! Почему на Соне халат советских времен и резиновые сапоги? Почему рабочий с колотушкой в руках поет не то турецкую, не то татарскую песню? (оказывается, что бангладешскую). Почему на авансцене нужно установить узкую, длиной метра в два коробку, обитую бархатом цвета выцветшей охры, в пространстве которой невозможно двигаться? И каково это Серебрякову с его ревматизмом выстоять, прижавшись к бархатной стене, словно скульптура в музее или в инсталляциях Раушенберга, Бойса три с половиной часа (пусть и с перерывами)?

Паузы и молчание, медленный темп первых эпизодов, долгий проход няни – горбуни в черных одеждах (Кристина Шорн) настраивают на вдумчивое, пристальное восприятие. Коробка (или неглубокая шкатулка), изобретенная художником Йоханнесом Шютцем, поставленная на бок и не удобная для традиционного прочтения чеховской пьесы, заключает в себе «зону молчания», полной неподвижности героев.

Сюда стекаются не высказанные мысли, не произнесенные слова, оборванные на полпути чувства и надежды. Актеры приходят к «стенам чеховского плача», чтобы прислониться к ним плечом, лицом, прикоснуться пальцами или опереться рукой, чтобы врать в них телом и успокоиться, смириться, как в печальном фризе.

Несколько раз на протяжении спектакля персонажи выстраиваются в ряд у стены подобно участникам кафкианской притчи, которым некуда спешить, которых не пропустили через «врата». Здесь конец жизни и судьбы чеховских героев. Густой черный цвет костюмов, бликуя и переливаясь, придает действию метафизически-символическую, сюрреалистическую окраску.

Но спектакль Немецкого театра остался бы механистичной и мертвящей инсталляцией в духе названных Раушенберга и Бойса, если бы не бесподобные актеры, которых с режиссером связывает тесная и давняя дружба. С Ульрихом Маттесом, например, как с протагонистом многих постановок, он работает уже более десяти лет. На дискуссии после спектакля Гош говорил о своем отвращении к жестким, сформулированным концепциям, к менторству и диктату





Ю. Гош

Сцена из спектакля  
«Дядя Ваня».  
Немецкий театр.  
Берлин

в отношениях с актерами; о «тонкой вязи» и соучастии всех в репетиционном процессе; о том, что доверие к Чехову не позволяет ему вычеркнуть из текста хотя бы одну строчку и совершенно в духе Эфроса, о репетиции – «моей любви».

Первый выход Серебрякова решен как гротескный парад-алле бог весть что возмнившего о себе светила, которого тут же, будто Гомера, увенчивают лавровым венком. Кристиан Грасгоф принимает его в позе императора – триумфатора, горделиво вздернув нос и балетно – цирково отставив в сторону ногу с вытянутым носом. Жена целует его в щеку, а он раскатисто приветствует родное поместье: «Her-rr-lich!» («Чудесно!»)

Блистательный трагический и гротескный актер, не чуждый клоунаде (Москва когда-то видела его в роли Робеспьера в спектакле Александра Ланга), Грасгоф балансирует между едкой сатирой и грубоватым фарсом не столько по-чеховски, сколько по-гоголевски. Во втором «ночном» акте, когда жена укутывает исстрадавшегося мужа пледом (по «экрану» стены в это время ползет облако пара) нам становится жалко старика. Пустопорожный и пошлый гедонизм его оборачивается судорожной болью, безумными криками, будто из операционной. «Милашка» Серебряков рыдает, по-детски тычется головой в шею сонной

жены, исстрадавшейся, готовой бежать от него хоть на край света. Внезапно профессора начинает трясти, и человек, какой он есть на самом деле, «голый человек» кричит от отвращения к себе. В конце концов уже и Елена Андреевна (Констанция Беккер) теряет свое ангельское терпение. Но судорожные стоны, крики, охи профессора «достают» и нас, зрителей. Мы на себе испытываем, чего стоят эти страшные ночи и пустые дни возле Серебрякова, в которых ужас и абсурд те же, что во вселенском одиночестве Войницкого. В эпизоде ссоры с выстрелами оба, и Серебряков – Грасгоф, и дядя Ваня – Маттес закатывают такую умопомрачительную истерику, что невозможно понять, кто из них прав, кто виноват. Но когда процессия домочадцев со свечами в руках сопровождает жалкого старика, (спотыкающуюся мумию, насмешку над жизнью, одеревеневшую жизнь, шута) «отдыхать» к «стене плача», мы снова готовы смеяться.

Худощавый, узколицый, кажется, еще и чахоточный Дядя Ваня, сыгран невероятно востребованным Маттесом как лишний человек, ужасно неловкий и мучающийся комплексами. (В Германии помнят, как блистал актер в старом – уже после Штайна – Шаубюне. Многие были свидетелями его недавнего триумфа в «Кто боится Вирджинии Вулф» у того же Гоша). Иронический созерцатель, целую



вечность назад закрывшийся в своей скорлупе (темно-синий костюм; длинный, тонкий, словно змея, галстук), этот Дядя Ваня на протяжении спектакля не испытает ни одной положительной эмоции – один лишь сарказм, одно страдание, одна зажатая болью душа. Не самостоятельное бытие, а жизнь – отражение, вторичная при чужом и ничтожном человеке. Маленькие, мнимо-пустые глаза смотрят мимо собеседника, взгляд обращен внутрь себя или – на Елену. Своими шутками влюбленный Войницкий доводит ее чуть ли не до истерики, и вдруг внезапно целует ее руку, молит о прощении. Вот подбежал к стене, застыл, внезапно оторвался, приблизился к Елене, чтобы сказать обидные слова; чуть ли не шлепнул ее по щеке, и – ушел, снова «прикипел» к стене молчания.

Стоя за спиной Елены, он с вожделием смотрит на ее голое плечо, вдыхает запах ее кожи, смешной, как бойцовская шутовская кукла; почти противный.

В спектакле комических противостояний, истерических надрывов, любовных дуэтов, которые кончаются гротескным крахом или анемией печали, Астров (Йенс Харцер) тоже далек от примелькавшихся в знаменитой чеховской роли штампов. Высокий, тонкий, как щепка, как дурачками, длинными, как у Бармалея, усами. Штаны на коленях и на заду неизменно выпачканы землей. Он жестокосерд, этот Астров. Обидел маленькую, с короткой стрижкой, почти подростка Соню (Майке Дросте) и не извинился, лишь широко развел руками: «Терпите! Уж я такой!..» Раскладывая по планшету сцены трехчастную карту, подробно, с полной верой и вдохновенно, он рассказывает о прошлом и будущем российских лесов, постепенно переводя доверительные, трепетные интонации в громовые. Этот эпизод – спектакль в спектакле, почти как символистская пьеса Треплева в «Чайке». Следующая за ним любовная сцена проведена с эфрософской чуткостью и утонченностью. Томление двоих оторвавшихся от стены, переходит в страстные объятия, «телесное осознание» друг друга, пока, наконец, Астров не застывает, нежно поцеловав руки

Елены. Он странно мягок, тих и чудаковат в последнем объяснении перед проводами. Умоляя ее остаться, боится дотронуться, прикоснуться к ней. Пытается ее обнять и быстро опускает.

Поэтику чеховской драмы Гош ищет и находит даже в мелочах, стремится исчерпать жизненные реакции чеховских героев, дойти в этом до максимума, до предела. Трагикомическое противоречие слов и дела, большого внутреннего покоя и беспредельного отчаяния, эмоции и ее ускользающего смысла, умение показать абсурдизм и банальность «трех четвертей нашей жизни», – вот что отличает это тонкое и вдохновенное прочтение. Известно, что в конце года Гош выпустит «Чайку».

#### **ПОРНОГРАФИЯ ДУХА И ТЕРРОРИЗМ**

*Посредине марафона Берлинского театрального фестиваля был показан спектакль по пьесе британского драматурга Симона Штеффенса «Порнография», наброски которой сделаны через 3 месяца после теракта в Лондоне 17 июля 2005 года*

Увы, я не был в восторге ни от постановки даровитого Себастьяна Нюблига (совместный проект Гамбургского и Ганноверского драматических театров), ни от пьесы 37-летнего драматурга, которая показалась мне недостаточно драматичной, осколочно-фрагментарной, с бледными неразработанными характерами, с многословными, «головными» и анемичными монологами, лишь скользкими по поверхности смысла.

Берлинская пресса ядовито прошла по спектаклю. Петер фон Беккер из «Тагесшпигеля» назвал свою рецензию «Мыльные пузыри между первым и вторым таймом фестиваля», отметив «множество ложных претензий». Заглавие пьесы показалось ему «чистой спекуляцией, не имеющей никакого отношения к ее содержанию».

Редактор «Театер хойте» Франц Вилле, отнесшийся к спектаклю благосклонней, иронически заметил: «Всё могло бы быть иначе, но этого не случилось. О более глубоком смысле лучше не спрашивать...»



С.Нюблинг

Сцена из спектакля  
«Порнография».  
Совместный проект  
театров Гамбурга и  
Ганновера

Я тоже мог бы ограничиться ироническими эскападами, если бы не одно важное обстоятельство. «Порнография» Штефенса – чуть ли не первое в Западной Европе драматическое произведение, посвященное теме терроризма (Есть еще и другое – «Город» Мартина Кримпса).

Любопытно, что драматург не считает современное английское общество, да, видимо, и английский театр, готовыми к глубоким размышлениям над этой кровоточащей проблемой. Поэтому для первой постановки он предпочел отдать свою драму, действие в которой происходит за два – три дня до взрыва в лондонском метро, в руки немецкого режиссера. «Пьеса, – сказал Штефенс в одном из интервью, – возникла из глубокого разочарования в нашей культуре. Мы до последней клеточки под прицелом видеокamer, за нами непрерывно наблюдают, да мы и сами наблюдаем за собой. Мы в восторге от наших собственных выходов на сцену. Это культура крайней изоляции».

Автор убежден, что современный человек не в состоянии противопоставить террористам свою позицию и волю. Их у него попросту нет. Становясь случайным свидетелем террористического акта, сегодняшний лондонец снимает происходящее на видео, а потом бежит в полицейский участок и продает свою запись за 60

тысяч фунтов. (Использован факт из реальной жизни сегодняшней Великобритании). Это дистанцирование от самого себя и от людей, одни из которых продают, другие покупают подобную «продукцию», Штефенс и считает «порнографическим актом».

Персонажи «Порнографии» появляются и исчезают в молниеносном темпе, словно спортсмены – участники вселенского состязания, и каждый любым путем хочет отстраниться от трагического события.

Вот мать маленького ребёнка (во всём убедительная и тонкая актриса Моник Швиттер) слышит известие о бомбах, заложенных террористами в Багдаде в чей-то автомобиль и спешит выключить телевизор. («Лучше заняться сексом или пошататься по городу».)

А 85-летняя бодрая старушка (Анжела Мютель) испытывает даже удовольствие, глядя телерепортажи о войне в Ираке. Ведь от Лондона до Багдада так далеко! Драматург не спорит со своими героями и не критикует их. Он лишь констатирует факты, психические коллизии, в из которых пребывают люди, будучи не в состоянии выбраться из них или критически их оценить.

Пластика постановки рождается из хаоса передвижений. Пробежки по сцене – школьному классу или офису, бешеная активность



в перестановках мебели; водружение столов друг на друга; «сложение» из тысячи мелких деталей (как в детской игре-головоломке) огромного «панно» Вавилонской башни по круговому горизонту, которое продолжается от начала и до конца спектакля, – обретают смысл метафор, становятся символами бездумного механистического бытия и современных квази-утопий. (Впечатляет талантливая сценография Муриэля Герстнера).

Реальный мир суров, грязен и неутешителен, а терроризм способствует к р а й н е м у отчуждению людей друг от друга. Жители Лондона (вплоть до самой Королевы) после терактов пришли к однозначному выводу: «Они – террористы совсем из другого теста. Они не цивилизованные люди, как мы». (Парадокс, однако, заключался в том, что осуществившие 7 июля 2005 года взрыв в лондонском метро, были пакистанцами, которые родились и всю свою жизнь прожили в Англии, как изображенный в пьесе террорист Сэмюэл Вайс. Следовательно, были не «чужими» и «другими», а скорее «своими»...Эта загадка породила еще больший страх.)

Стоит признать, что многие сюжетные линии пьесы лишь отдаленно соприкасаются с центральным ее событием. Например, история школьника (темпераментный Мартин Виснер), которого третируют одноклассники; взаимоотношения двух парней-гомосексуалистов (в пьесе они оказываются братом и сестрой) или студентки и профессора, которые никак не могут найти общего языка в любви...

И, может быть, правы те, кто спрашивал: нужны ли эти любовные треугольники и дуэты, подробный и долгий, утомительный показ работы персонажей в офисе? Порой казалось, что автор собрал действующих в пьесе лиц только потому, что они находились в одном и том же городе в тот самый день, когда случилась трагедия...

В последней сцене спектакля (а они пронумерованы драматургом в обратном порядке, то есть по ходу приближения к катастрофе) из громкоговорителя звучат короткие, режущие слух и бьющие по нервам, репортажно сжатые или развернутые в новеллу истории 52 – х бессмысленно погибших жертв лондонского

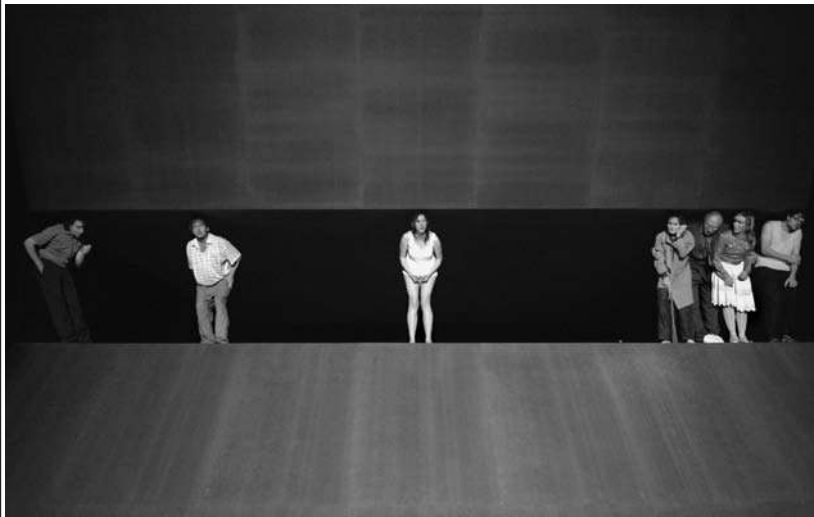
взрыва. Отсутствует лишь одна, 43-я по счету, – безымянного человека, о котором мы никогда больше ничего не узнаем.

Несмотря на очевидные недостатки пьесы и избыточность режиссерских метафор даже для такой концентрированной социопсихогаммы, поучительно наблюдать за тем, как западный театр пытается выработать духовно-эмоциональную и идейную вакцину против разрушающего жизнь антагонистического мышления. Будь я на месте членов жюри, много претерпевших за свои «страшно раздутые и непомерные гимны» в адрес постановке Нюблинга, я тоже проголосовал бы за ее показ на Театральных встречах.

#### **«КРЫСЫ» ГАУПТМАНА. НА ЧИСТОМ БЕРЛИНСКОМ ДИАЛЕКТЕ**

*Михаэль Тальхаймер во второй раз поставил пьесу Гауптмана, после премьеры 1911 года, когда автору была присуждена Нобелевская премия*

«Вайбеди-байбеди, лайбеди-лебеди, райбеди-цайбеди», – лепечет длинноношей бездарный Шпитта (Маттис Райнхардт) на уроке дикции, который устроил ему директор театра Хассенройтер (Хорст Лебински). Надо видеть, что за адские муки испытывает сей служитель муз, погрязший в рутине, когда его окунают в рутину, еще более жуткую. «Здесь – точка, а здесь – пауза!» Лицо актера багровеет, скулы начинают дрожать. В такие моменты зрители помирают со смеху. Дополнительным элементом комической характерности является то, что пьеса играется на диалекте, отчего фраза звучит более емко, «смачно». Ошеломляюще яркий гротеск, шарж и сатира, данные в экспрессионистской перспективе, (еще и благодаря декорации, «организующей» особую форму движения) соседствуют в спектакле Немецкого театра с психологической детализацией, утонченным искусством паузы и мелодичным фортепианным аккомпанементом. Михаэль Тальхаймер вместе со своим актерским ансамблем создал настоящий шедевр, чем не была, на мой взгляд, его недавняя «Орестея», погубленная «кровавым» натурализмом. (Там



М. Тальхаймер

Сцена из спектакля  
«Крысы».  
Немецкий театр.

актеры чуть ли не полспектакля обливали себя ведрами красной краски, ползали и скользили по красной жиже).

Декорацию Олафа Альтмана в виде двух скошенных параллелепипедов цвета рыжих городских задворков (на некотором расстоянии друг от друга) режиссер называет примером мощной «метафорической оптики». Верхний уходящий далеко вглубь антаблемент нависает грозовой тучей. Поистине «крысиное гнездо» (один из вариантов названия пьесы). Исполнители вынуждены стоять и двигаться в полусогнутом состоянии, на высоте 1,5 метров от пола, в нише чердака. Они ищут особенную пластику «самоискажения», зажатости, скованности, что соответствует внутреннему миру героев гауптмановской трагикомедии – погубленных для любви и духовной жизни или же жестокосердно губящих чужую жизнь. Для мощной сценографии требовались мощные мастера – артисты, и такие в Немецком театре, в его новом поколении, безусловно, имеются.

Гауптман много размышлял о зависимости женской судьбы от счастливой любви и материнства. В основе его пьесы – история похищения чужого ребенка, которого жена каменщика фрау Йон пытается сохранить всеми правдами и неправдами. В конце концов она убивает настоящую мать, горничную Паулину Пиперкарку и сама кончает самоубийством. Сюжет из

бульварной газеты превращен в грандиозную социальную фреску, персонажи которой от рождения – отнюдь не моральные уроды. Такими во множестве сделала их гнилая среда города-Молоха. «Страшен этот город. Вечный, глухой грохот. Хочется остановить эту безумную оргию. Человек свирепствует как нагайка» (Гауптман).

Согбенность фрау Йон (Констанция Беккер) – от гнета судьбы. В особо драматические моменты метаний между жаждой материнства и сознанием собственной преступности, тело актрисы напоминают вульгарные, искаженные фигуры Бэкона.

Констанции Беккер удаются все оттенки трагического, от пианиссимо до грохота литавр. Скрученная судорогой, иссиня-черная фигура успокаивается лишь на время непродолжительного сна. Самое интересное в ее игре – глубоко мотивированные переходы от ведьмы к эриннии, от магнетического молчания к истошному крику: «Я не убийца!». Вряд ли фрау Йон готова казнить себя. Но она никогда не смирится с несправедливостью природы, лишившей ее материнского счастья.

Режиссер нередко отправляет актеров на задний план, где они застывают в скульптурных позах, словно фигуры инсталляции, или в душевраздирающих, как у Барлаха, композициях. Вот горничная Пиперкарка нежно ласкает голубой





сверток с уже холодеющим телом своего ребенка, а четверо других участников сцены в панике, молча жмутся к стене. После секундной тишины следует «престо» – внезапный приступ коллективной истерики. (Впрочем, переходы от состояния покоя и неподвижности к истерике не всегда впечатляют. Громкая долгая истерика режет слух, но не прибавляет глубины переживаниям или живописным статическим мизансценам).

Ни разу не выпрямится в спектакле Тальхаймера ни один персонаж. Вечно будут они носиться по сцене, то сгорбившись, чтобы не упереться головой в потолок, то изогнувшись словно гиена или пугливая серна (как Пиперкарка). Трусливо вберет голову в плечи, спрячет руки в рукава безутешная, неприкаянная Зельма, тая в себе подавленную чувственность (Хенрике Йориссен).

Тальхаймеровский театр острой сценической метафоры и рационального режиссерского приема («Я не знаю, что такое импровизация», – признается постановщик), временами дает поразительные решения. Смена быстрых и медленных темпо-ритмов, сочетание гиперреалистического, психологического, абстрактного и сюрреалистического ракурсов изображения дают эффект яркой, глубокой экспрессии. Содрагаешься при мысли, сколько мгновений истинной жизни ушло из душ этих людей, овеванных бесконечной тоской под низким, тяжелым небом. Кажется, сто лет прошло, как Паулина бросилась на поиски своего счастья, а счастья нет как нет.

Здесь нельзя обойти вниманием образ пособника фрау Йон в ее преступлении – Бруно, который в исполнении Никласа Корта предстает этаким диковатым Каспаром Хаузером с заплетающимся языком, в конце совсем теряющим дар речи, и, конечно же, самую яркую мужскую экспрессионистскую «штудию» спектакля – господина Йона (Свен Леман, прозванный критиками «призраком Хайнца Рюмана»), который неистов и страстен в сцене узнавания всей правды. Йон стоит на коленях, в беспамятстве вертит головой, колотит себя руками по черепу, словно пытаясь достучаться до того, что не доступно его сознанию. На миг в его ладонях появится и тут же выпадет

подкова, знак счастья. Но руки повисают, как тряпки. Безумие совсем рядом... Кончились муки, закатилась жизнь.

Близость трагических страстей гауптмановских персонажей героям античной драмы принципиальна для Тальхаймера, рок в их судьбе предопределен социальной средой и непросвещенностью. Шуту (директору) Хассенройтеру здесь делать больше нечего, поэтому он с легкостью покидает театр реальной жизни. Родившийся на свет божий ребенок так и не подаст голоса. Но тягучая, заунывная мелодия земной юдоли пронизет спектакль. И мы услышим настоящего Гауптмана, его печальную мессу по утраченной жизни.

#### **«МАРИЯ СТЮАРТ»: ЗАЛОЖНИКИ СИСТЕМЫ**

*Гамбургский театр «Талия» сыграл актуальную адаптацию трагедии Шиллера за полтора часа*

И снова, как в «Крысах» Тальхаймера, мощная сценография стала главным звеном спектакля, а режиссер использовал ее возможности до конца. Уже два десятилетия художники играют в немецком театре важнейшую роль.

Катя Хасс, ученица знаменитого Эриха Вондера, ставит на оголенной сцене полуоткрытый контейнер из стали и стекла. Поворотный круг вращается. Нам предоставлено увидеть то условный Тауэр с креслом наподобие электрического стула, с тремя обрубками берез и ходом в подземелье; то сверкающий белизной хай-тека офис, часть «Белого дома», где королева проводит свои «заседания»; то ее спартанские покои, напоминающие медицинский кабинет. Задан модуль сценического действия, определена ось исторических и стилистических координат.

Королева Елизавета (Паула Домбровски) в спектакле – шеф огромного мультинационального концерна. В офисе она подтянута и сурова, одета в современный брючный костюм и выглядит властным руководителем, вершителем судеб государства. Ее подданные – вышколенная элита министров, «белых воротничков» с яркими партийными значками на груди. Они движутся, как и она, неизменно по прямой,



Ш. Киммиг

Сцена из спектакля  
«Мария Стюарт».  
Театр «Талия». Гамбург

решительно и деловито, идеально держа спину. Профессиональные бюрократы служат авторитарной идее. Соблюдая ритуал, четким жестом руки в золотых перстнях Елизавета указывает каждому полагающееся место. Все они для нее – ничтожны и легко заменяемы.

Сухая, как щепка, бесспорно элегантная, Королева – это своего рода Доктор Калигари женского пола. У нее не глаза – а пистолетные дула. Вместо губ – разрез рыбьей пасти. Она функциональна и бесстрашна. Несколько раз режиссер ставит ее, развернув к залу, с руками заложеными за спину, всматривающуюся вдаль, в свои коварные замыслы. Решение о казни соперницы принято задолго до начала первого заседания, и потому на лице Елизаветы нет ни тени сомнения. Единственное, что ее пугает, как и любую авторитарную власть, – страх перед заговором и поползновения соперников на ее кресло.

Воздух мультиконцерна насыщен предчувствием катастрофы. Придворные стоят на вытяжку. Королева так больно хватает одного из верноподданных за подбородок, что он потом и шеи не может повернуть. Под холодным взглядом властительницы не допустимо во что-либо верить, в чем-нибудь сомневаться. Позволено лишь выслуживаться и служить.

Метафизика циничного, лицемерного авторитаризма, не знающего отклонений от «генеральной линии», вскрыта рукой режиссера

безошибочно точно, словно хирургическим скальпелем.

В темпе триллера вертится модель тюрьмы с ее клетками. В ритме символического хронометра переворачиваются страницы истории о посягательстве на трон, о неудавшемся перевороте. Наконец совершается техническая передача черной папки с подписанным приговором от одного клерка к другому. Марию отстегивают от пыточного кресла, похожего на электрический стул, и начинают методично готовить к казни. Самой казни мы не увидим. Процедуру уберут с наших глаз. Шотландскую узницу по ступенькам спускают в подземелье.

Круглолицая, легко воспламеняющаяся обладательница мелодичного голоса, Мария Стюарт (Сюзанна Вольф) – полная противоположность Елизавете; натура романтическая и страстная, что подчеркивается еще и молодостью актрисы (хотя реальная Мария была на 9 лет старше сводной сестры.) Объявленная преступницей, она защищает себя, а на самом деле – свободу и автономию личности, права человека. И делает это со страстью Медеи, с фанатической верой Жанны д'Арк.

Речь ее нетороплива, ласкает слух плавностью и музыкальностью, тогда как короткие реплики Елизаветы вылетают, будто очереди из автомата. Но и пленницу можно довести до предела, чтобы почти смирившаяся, укрощенная,



сорвалась она в бунтарский отчаянный крик: «Я королева этой страны!»

Узнав о предстоящем визите Елизаветы, Мария чувствует не надежду, а страх. В сцене свидания из последних сил старается умиротворить, умилостивить сводную сестру. Подходит к ней вплотную, становится рядом, почти прижимается плечом. Моля о пощаде, помнит о своем достоинстве и потому смиряет, укрощает себя, говорит нарочито медленно, как бы с предельным доверием к мучительнице, взывая к ее благородству. Но ни разу сестры не обернутся друг к другу. Весталка – обличительница и отважная амазонка с зеленых полей Шотландии, смотрят прямо перед собой, не поворачивают головы, чтобы ненароком не увидеть ненавистного лица противницы. Можно считать, что они и не встречались вовсе.

Придворные (отметим работы Вернера Вэльберна–Лейстера, Петера Йордана –Берли, Даниэля Хёвельса–Мортимера) предстают заложниками системы, участниками гротескной трагикомедии власти, главная миссия которой – истреблению «других». Неповиновение исключено. Бесстрастная властительница Елизавета мгновенно превратится в яростную фурию. Но в конечном счете бремя власти погубит и ее.

Известный множеством успешных постановок в различных театрах, Штефан Киммиг здесь гораздо ближе к шекспировским хроникам, нежели к шиллеровскому «психологизированному» романтизму (чем подкупала незабываемая постановка «Марии Стюарт» Томаса Лангхоффа в Немецком театре в 1980 году). В рецензиях на спектакль Киммига можно прочесть, что режиссером двигало возмущение ведущими немецкими политиками (в частности, министром внутренних дел Вольфгангом Шойбле, который заявил о допустимости пыток в борьбе с терроризмом).

Исходя из этого ясно, почему некоторые критики определили спектакль, как «штудию государственного терроризма» (К. Шмидт). Политический аспект постановки безусловен и не может не возбуждать дискуссии в обществе. Интрига и психологические конфликты шиллеровской трагедии «спрямлены» целенаправленной, (хотя и деликатной) актуализацией смысла. Спасает страстная самоотдача

актеров, какая только возможна при столь стремительном темпе игры, энергия погружения каждого исполнителя в образ. Ни один спектакль Берлинского фестиваля не удостоился такого количества вызовов актеров, как этот.

#### **ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ГЕЛЬВЕТИЧЕСКИЙ ИЛИ – КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ?**

*Девятый спектакль фестивальной программы – «Гамлет» режиссера Яна Боссе в Цюрихском драматическом театре оказался на редкость провинциальным.*

Ян Боссе решил поставить «Гамлета» на сцене-арене, которая лет тридцать назад в благословенной Гельвеции казалось и в самом деле новаторским открытием. Актеры играли в окружении публики, обменивались со зрителями репликами, зрители участвовали в действии, и все вместе непременно распивали бодрящие напитки. Так играли здесь и Дюрренматта, и Диггельмана, и Достоевского. 30 лет назад это было интересно и очень серьезно. Отчего же «гельветизация» «Гамлета», перемещение его на сцену-арену (в Берлине шекспировскую трагедию играли в здании бывшей фабрики, где ныне обосновался театральный центр «Радиальная система V») сегодня не впечатляет, кажется наивной и легкомысленной?

Итак, мы в манеже, в окружении огромных, поставленных по периметру зеркал. Глухие и тяжелые раскаты музыки соответствуют огромности и мрачности Эльсинора, здесь подразумеваемого, не зримо. (Художник Штефан Лемме, музыкальное оформление Арно П. Жири Крехан).

Забавно оказаться за одним длинным столом, накрытым персон эдак на сто, вместе со всей королевской ратью и призраком отца Гамлета, который вылетает на манеж вместе с королевой, словно в номере балета на льду. Озабоченный Клавдий (Эдгар Сельж) выглядит таким же, как ты сам и твой сосед. Живым и обыкновенным человеком с распахнутой на груди рубахой, который печально подпирает рукой подбородок.

Чудаковатый Гамлет (Йоахим Мейерхофф) примостился с края. По предложению короля вы можете поднять серебряный кубок за



Я. Боссе

Сцена из спектакля  
«Гамлет».  
Драматический театр.  
Цюрих

наследника датского престола, а через минуту шарахнуть от принца, в ярости едва не опрокинувшего стол. «Волнительно» очутиться рядом с простушкой Офелией (Катрин Зайферт), маленькой цирковой феей в фиолетовых туфельках, а потом смотреть, как она, уже потевшая разум, носится по рядам стульев, словно фурия, рискуя отдавить зрителям ноги.

Можно потрафить национальной гордости швейцарцев, согласившись с тем, что толстяк Горацио (Майк Мюллер) имеет право носить альпийские шорты и изъясняться на цюрихском наречии, а рычащий, как тигр, воинственный, как Вильгельм Телль, Гамлет, показывая умение, долго (не швейцарский ли гвардеец – профессионал?) сражаться с Лазртом (Оливер Мазукки), прежде чем пронзить его шпагой.

Из разговора Гамлета с духом мы неожиданно узнаем, что духов вообще не бывает, что призрак – это человек «в натуре», которого сын может пощупать, запросто помянуть за собой рукою. Как на утреннике для детей, Гамлет обратится в зал и трижды попросит сохранить тайну и мы, как наивные дитяти, трижды хором поклянемся ему молчать, не говорить даже опереточной Гертруде (Франциска Вальзер), что стали свидетелями реинкарнации духа.

Боссе разыгрывает трагедию вместе с нами, исходя из того, что Гамлет может быть равней каждому, – то есть простым маленьким человеком с ограниченным горизонтом. Таким он и получился у Йоахима Мейерхоффа за исключением отдельных сцен второго акта.

Шекспировская фраза «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры» в спектакле понята буквально. Простак Гамлет окинет зал взором и скажет: вы, мол, и есть актеры, вы же и самые лучшие зрители в мире. А раз так, надо их позабавить. И даже монолог «Быть или не быть» разыграть, вступив в прямое общение со зрителями, будучи с ними на дружеской ноге. Для этого Гамлета нет загадок бытия, ему с самого начала все ясно – понятно. Душа шекспировского Гамлета, отлетев от персонажа и исполнителя, бродит где-то за пределами сцены, а на арене звучат одни слова.

Странствующих актеров Гамлет выбирает из зала, выводит на манеж, репетирует с ними, бестолковыми, долго, нудно, основательно. В сцене мышеловки зачем-то прибегает к помощи Офелии. Сколько мы видели скрещиваний и совмещений шекспировских персонажей! Но цюрихский «эксперимент» превзошел ожидания. Роли могильщиков исполняют... Гамлет и Гораций. С шумом и треском вылезают они из



подполья, а потом сбрасывают туда целую гору «трупов», (только что мирно сидевших с нами рядом за столом). Гамлет черепом Йорика будет тыкать в нос бедным девушкам-зрительницам. Возникает настоящий гиньоль.

Кажется, Боссе уверен, что на сцене-арене можно позволить себе все, что для нее все средства хороши; и ты, и я по мановению волшебной палочки тотчас станем артефактом. Похоже, что зрители испытывают удовольствие от своей дилетантской игры, верят и что все делается «по Шекспиру», по законам елизаветинской сцены...

Впрочем, Гамлет Мейерхофа – только на первый взгляд простак. Этот долговязый очкарик, витающий в облаках, психически неуравновешенный, – другой, чем вся гельветизированная «королевская рать». К финалу мы почти ему верим. Из Мейерхофа в других «предлагаемых обстоятельствах» мог бы получиться незаурядный Принц, а из этого (уцелей он), родился бы король пострашнее Клавдия.

Рутинный площадной театр превратил трагедию в заигранную псевдомистерию. Бес попутал членов жюри с выбором спектакля Боссе на фестиваль. Впрочем, не дай нам Бог переусердствовать в обличениях. Поучаствовать в розыгрыше «Гамлета» – забавно. Все равно, что побывать с Мефистофелем на Вальпургиевой ночи. По ночам нам будет сниться не твердо стоящий на ногах Гамлет, внешне похожий на Дон-Кихота, и маленький красный топорик, которым тот изрубил короля, выпустив на арену «море крови».

#### **КАБАРЕ И ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАРТАЛЕРА**

*Берлинский театральный фестиваль закрылся бурлескной притчей Марталера «Мест нет», поставленной им на «Красной фабрике» в Цюрихе*

Кристоф Марталер, мэтр сценической импровизации с песнопением, не в первый раз прибегает к жанру «ситуационной драмы», когда пьесы как таковой не существует. Режиссер вначале придумывает некий сценарий, а затем вместе с актерами разрабатывает сюжет, ситуации, диалоги, которые после многих добавлений фиксируются в процессе репетиций. На этот раз много тем и ситуаций

почерпнуто из газет и интернета. Как всегда, связующим звеном – если не важнейшим элементом – зрелища являются песни. Чаще хоровые, чем сольные, похожие на скандированное бормотанье, полупепоп, звукоподражанье, они пронизывают ткань марталеровских спектаклей. Профессиональный композитор, начинавший когда-то рядовым музыкантом в маленьком цюрихском театре, Марталер привязан к песне, как Прометей к скале. Хотя ему больше бы подошел титул Орфея, усмиряющего сладкоголосой кифарой волны. Снова звучат любимые режиссером Шуберт, Малер, Бах, а также песенки Брижит Бардо, мелодии Peter, Sue & Marc, Modern Talking... Снова его актеры увлечены пением, погружаются в музыкально-песенную стихию. (Жаль, что они не поют на протяжении всего спектакля.)

Марталер четыре года назад бросил скудеющий Цюрихский драматический театр, ушел на свободу, и вот теперь вернулся в Цюрих, в т.н. центр альтернативной культуры – «Красную фабрику». И видно, правильно сделал, что от туда ушел, а сюда вернулся. Перед нами другой Марталер, ничем не скованный Марталер времени его знаменитой «Волшебной горы».

И вот теперь зрители млеют от восторга, купаются в переливах сатиры, иронии, бурлеска; в колыхающейся «материи» песнопений; замирают, молчат, смеются и снова упоенно отдаются свингу, – сообщники рискованного предприятия или открыватели тайны.

Не понятно, каким образом марталеровские комедианты (в высшем смысле понятия) достигают такой свободы, такого раскрепощения, – божественного чувства хора, ансамбля, театральной «семьи». Действие развивается непредсказуемо, волнами. Кажется, будто летишь в лайнере и из одной воздушной ямы ныряешь в другую.

«Мест нет» – сценическое фуриозо начинается со сногшибательной клоунады. Поначалу спектакль обещает остаться в рамках кабаре экстракласса, но неожиданно делает трагически-философский вираж.

Группа богатых пациентов прибывает в некую фантастическую клинику д-ра Блэзиса,





К. Марталер

Сцена из спектакля  
«Мест нет».  
Театр «Красная фабрика». Цюрих

которая славится чудесами исцеления. Там они переживают ряд метаморфоз, комических и волшебных, сталкиваются с «курортным эффектом», с открытиями «регенеративной» медицины пока не опускаются на самое дно жизненной правды. Пронзающее ощущение неизбежной старости и смерти приходит к ним.

Легкий бриз дюрренматтовского гротеска сквозит в сюжете. Ведь старики и молодящиеся старушки из высокогорной клиники, в дорогих кашмировых пальто и норковых шубках, – до известной степени те же самые, что у «физики» Дюрренмата, которые симулируют безумие, чтобы убежать от страшных тайн бытия и укрыться от мщения судьбы. Сравнение условное, драматургии как таковой в сюжете Марталера нет. Однако контекст знаменитой драмы швейцарского нобелевского лауреата напрашивается сам собой.

Универсальную игровую установку предложила художница Фрида Шнайдер. Сводчатый зал громадной клиники напоминает старинным дворцы-санатории в швейцарских Альпах. В центре конструкции – корма некоего символического корабля и шезлонги для отдыха, на заднем плане фрагмент канатной дороги с крохотным вагончиком, болтающимся, словно люлька. Как всегда у Марталера, место действия inferнальное и утопическое. Тут сладко жить и сладко умереть.

Спектакль начинается умильным концертным номером ансамбля гитаристов, не то испанцев, не то португальцев, поющих, однако на английском. По комизму, абсурдизму, дуракавалянию их выступление сравнимо разве что с дракой джазистов – эксцентриков из фильма Георгия Александрова «Веселые ребята». Озорничают и бузят все до единого. Энергетика амбивалентной игры, ее дьявольский напор держат зрителя в плену. «Массовик-затейник» командует через микрофон. Персонажи демонстрируют восхитительную, как у героев Феллини, праздность. Великолепна и мимика прибывающих в вагончиках фуникулера супружеских пар – дюжины буржуа, которые вывалившись из кабинок, застывают на месте, точно аршин проглотили. Все это из «божественного рога» фантазии режиссера, на которую с радостным увлечением отзываются актеры. Профессиональный диапазон марталеровских эксцентриков, богатство их бессловесных реакций таковы, что артистов воспринимаешь не иначе, как последователей великих мимов XX века – Карла Валентина и Чарли Чаплина. Соревнуясь в наивности и простоте игры, исполнители вызывают то улыбку, то гомерический смех, то сочувствие и печаль. В пестром паноптикуме людей, мелькающих на сцене, мы отмечаем «Массовика-затейника», энергичного толстяка с мощной плотью и слабым духом, похожего на куклу-



неваляшку; Даму в «шляпке-таблетке» из позапрошлого века, с лицом как на древнеегипетском папирусе; экспансивную кокотку в розовых колготках... Страдающая клаустрофобией, она не раз пытается взбежать по вертикальной стенке для альпинистского тренинга. (Неподражаемые комики марталеровской труппы заслуживают того, чтобы назвать их имена, как это сделано в театральной программке: Каролина Гуггенбуль, Катя Кольм, Беттина Штуки, Рафаэль Кламер, Ули Егги, Юрг Кинбергер, Бернхард Ландау, Йозеф Остендорф и Клеменс Зинкнехт).

Бесконечных действий, акций, музыкальных дивертисментов и лацци хватило бы не на один, а на добрый десяток спектаклей. Вот персонажи выстраиваются в шеренгу, застывают в неподвижности, образуя комический фриз. Вот все вместе они взбалтывают содержимое бокалов с целебной микстурой. Внезапно запевают народную песенку, а в финале необъяснимо переходят на «Mary Line». Раздеваются до исподнего, облачаются в сверкающие белизной купальные халаты, принимают ужасные процедуры, об отвратительности и мучительности которых можно догадаться по какофонии стонов из-за закрытых дверей. Как неприкаянные, они бродят по клинике, где по ночам гуляет смерть, и вдруг беспричинно принимаются хохотать, вовлекают и нас в веселый круг. Парад клоунады перемежается одами о «бесконечной» (Шуберт) и «небесной» (Малер) радости.

Достаточно актуальную для сегодняшней Европы, проблему кризиса в социальной медицине и медицинском страховании, Марталер облачает в гротескную форму, эффектное и бурлескное развитие которой не дает зрителю скучать. Слыша, как елейно и сладко пациентов клиники информируют о программе социальной защиты, о мерах по «экономии расходов», о количестве дней гарантированного лечения с перечислением болезней (вплоть до запора) – зрители, на собственном опыте испытывшие подобную канитель, встречают «оповещение» дружным хохотом. Каково это оказаться в группе «прогрессивного расслабления»? Каково быть «недокормленным» или «перекормленным»? Каково дожидаться необходимого для трансплантации органа?

Коллективная увлеченность лечением доведена в спектакле до эротической страсти и преподносится с ядовитой иронией. Взять хотя бы сцену, в которой мужчины собираются в кружок и демонстрируют друг перед другом объемы жировых складок, которые нужно удалить. Присутствующий «хирург» с непомерным серьезом чертит линии предполагаемого сечения, а в финале согбенные пациенты исполняют благодарственный хорал.

Вдоволь насмеявшись, насладившись переживаниями комизма, юмора, иронии, мы с удивлением обнаруживаем, что веселье наше истощилось и ум наш потихоньку начинается просыпаться, а потом цепенеть от трагического сознания, что радость бытия не бесконечна. Ночные томления, кошмары героев спектакля, вся метафизика их жизни как будто бы посещают нас.

Клоунада постепенно затихает, уступает место фарсу. Начинаются поочередные вопросы – ответы пациентов и врача – «вахмейстера». Он (ипостась архангела Михаила) сидит в застекленном кабинете. Толстяк (двойник Тартальи) преклоняет перед ним колени, как на исповеди. А беседа идет не только о болезнях, – о боли, о начале и конце страданий, о тайне смерти и зримом ее облике, о том, есть ли спасение и что такое Бог – дух, человек или ничто.... Из эпицентра, который где – то внутри, в глубине декорации – махины, доносится глухой, иронический голос «того, кто отвечает на все вопросы». Односложное, насмешливо – циничное: «Угу». Но Марталеру мало этой макабрической пародии на суперклинику. Когда больные улеглись в шезлонги, провалились в ночь, начинается час истины, балансирование на грани небытия. Тут медицина беспомощна, жалобы пациента – крик вопиющего в пустыне. Здесь врачует Создатель. Отстраненный голос (как у евангелиста) скажет в утешение, что там, за чертой, «в неорганической жизни» боли нет, и хор пациентов затынет мессу («Страсти по Иоанну»), многократно повторяя протяжное «Wohin?» (Куда?) и получая в ответ беспощадное и безнадежное – «На Голгофу!»

Музыкальные повторы при медленно текущем действии – основной прием режиссуры Марталера, знак извечной его принадлежности



к спасительному миру музыки, облагораживающей и освящающей театр.

В изображении пограничья между бытием и небытием Марталер достигает изумительной чистоты стиля и ясности театрального высказывания. На этот раз он избегает специфических для себя крайностей. Повторы и вариации строго просчитаны, а не чрезмерны. Замедленность действия не переходит в унылую статику. Главный смысл сконцентрирован, действенно выражен и реализован не только в слове, но и в паузах, в песенно-хоровых звучаниях и интонировании.

Перед операцией по пересадке органов пациенты, забывая о недугах и впадая в комический транс, устраивают свой последний концерт, или шабаш. В бешеном темпо-ритме они изображают из себя парящих птиц, вертят задом и вращают туловищем, как физиологически исступленные юнцы на дискотеке, жонглируют, невразумительно лепечут, несут чушь, трещат в трещотку.

В финале спектакля трагифарс смыкается с «фэнтези» в духе Хаксли. У богатых пациентов есть редчайшая возможность, которой не дано простым и бедным, – «редукционная терапия». (Наконец-то осуществится мечта геронтологов о безупречно здоровом организме и новой биозтике!) Процессом по-прежнему руководит врач. С достоинством Всевышнего он машет зажатой в руке дирижерской палочкой. Богатые индивидуумы превращаются в стадо счастливых. Гиперболически-карикатурная, гротескная пластика хора все более уподобляется приемам немого кино. Привилегированные пациенты получают картонные коробки с органами и по очереди проходят то в одну, то в другую дверь медицинского бокса. С каждым «забегом» и «выбегом» одежд на них все меньше. Начинается бешеная карусель, пока, наконец, не возникает перед нами почти голый человек, вроде бы и преобразенный, но холодный, как рыба, и потерявший индивидуальное лицо. Богачи использовали свой шанс. Модуль счастья пересажен. Но, резюмирует Марталер, душа-то человеческая не трансплантируется, и неизвестно, что за новые создания получатся в итоге эксперимента.

Спектакль заканчивается сомнением в «революционной» попытке изменить человеческую природу. В итоге человек искажен. Веселья больше не будет. Приползет снизу вагончик, полезут в него пациенты, станут рассаживаются в тесноте, но – «МЕСТ больше НЕТ», и нам туда не протиснуться. Под тихое хоровое мурлыканье счастливицы уплывут в «никуда».

На мгновение вновь возникает тема радости, но уже пародийно. А потом все гложет и угасает. (Может быть, стоит вспомнить антиутопию Булгакова, который тоже кое о чем и серьезно предупреждал людей?!)

Есть одна существенная метафора в спектакле. Толстяк, мечтавший похудеть, в финале непрерывно спотыкается и падает. Человеку на земле мало места и так трудно найти единственное и «свое».

Никто в фантастической клинике не знает, куда и зачем идти врачам и пациентам. Эта парадоксальная мысль о необходимости «защиты от будущего» была высказана Марталером еще в одноименном спектакле 2005 года. Повторенная на дискуссии во время нынешнего фестиваля, она волнует по-прежнему.

Грустная притча Марталера уводит прочь от опостылевшего бытия в праздник смеха. В пении обретают пациенты псевдо-Шарантона утешение. То же самое можно сказать и об актерах: («Это прекрасный ритуал – мы собираемся вместе и поем», – признался один из них.) Марталер предлагает десятки самых неожиданных мотиваций пения, а зрителю предоставлена счастливая возможность на протяжении спектакля оценить красоту этих внезапных переходов. Тому, кто хоть раз ощутил марталеровскую страсть к музыкальному искусству, очевидно, что режиссер считает музыку и пение едва ли не единственной дорогой к Богу.

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Может ли фестиваль быть зеркалом современного театра при том, что в Германии имеется еще добрый десяток фестивалей? Не демонстрируют ли здесь элитарный театр? И есть ли вообще что-нибудь новое в современном немецком театре? Такие вопросы



возникали на дискуссии после фестиваля, но спора не получилось. Приглашенная публика хранила молчание. Никто из именитых режиссеров не пришел. Члены жюри старались объяснить свои предпочтения и поделиться сомнениями.

А я сидел и думал: «Как это понимать? Театральный процесс – по одну сторону, а фестивали – по другую?..» (Добавлю, что Цадека приглашали на Theatertreffen 21 раз, Штайна и Пайманна – 17, Бонди – 13. Куда же более?..)

Не потому ли запомнилось выступление одного из немногих присутствовавших деятелей немецкой сцены – знаменитого берлинского актера Ульриха Маттеса («Актер года-2005», дядя Ваня в спектакле Гоша, Треплев, Лопахин...) Выдающийся исполнитель чеховского репертуара, нарушив вялое течение разговора, обратился прямо к безмолвствующим в зале людям: «Тридцать лет тому назад в театре спорили, ругались, бушевали. Я хотел бы напомнить берлинской публике об ее старых добродетелях... Сегодняшняя публика даже аплодирует индифферентно, реагирует нейтрально, а это нехорошо».

Брали слово и некоторые из критиков. «Нет новой режиссерской волны – есть отдельные режиссеры с индивидуальным стилем и их подражатели... Нет никакого нового "тренда". Есть то, что уже было. Мы лишь описываем различные аспекты немецкого театра, исключая таких "стариков", как Пайманн.» – констатировала Барбара Буркхардт. Цюрихский критик Петер Мюллер воскликнул в сердцах: «Можно было бы пригласить целый ряд гораздо более острых спектаклей, но не захотели!».

Естественно, что фестиваль не мог охватить всего немецкоязычного театра и выбор семи членов жюри неизбежно оказался субъективен. По обыкновению жюри ругали за то, что оно выбирает одних и тех же режиссеров. (Хотя выяснилось, что расхождения в оценках на этот раз были значительны).

Лично мне показалось странным, что был оставлен без внимания «Король Лир» Люка Бонди на сцене Бургтеатра с

блистательным Гертом Фоссом в главной роли и «Трехгрошовая опера» Роберта Уилсона, которую рядовым явлением сезона никак не назовешь.

Претензии в адрес жюри, замечания (весьма резкие) по составу афиши и качеству спектаклей продолжили появившиеся сразу же после фестиваля многочисленные статьи.

Главный немецкий театральный журнал «Theater heute» поступил оригинально и ядовито. В номере, посвященном фестивалю, в специальной рубрике «Чего недостает?» поместил рецензии на девять спектаклей, не попавших в число номинированных. Там оказались не удостоенные фестивального показа «Войцек» Юргена Гоша; «Валленштейн» маститого Петера Штайна; «Анна Каренина» Яна Боссе, с Фрици Хаберланд (Анна) и Михаэлем Ладе (Вронский)...

В Берлинской «Tagesspiegel» (2008, 18 мая) появилась резко отрицательная статья Рюдигера Шапера «Die neuen Leiden von Liliput» («Новые страдания лилипутов») которому нынешний фестиваль показался «серым, бесцветным», обо всех режиссерах – участниках (они – то и есть «лилипуты») он написал: «У них есть концепция, но нет четкого плана. Ничто не стремится к небу, все липнет к земле. Все держится на среднем уровне, все слишком выверено». И далее: «Напрасно ждешь от этих спектаклей чего-нибудь сверхъестественного, неконтролируемого выброса энергии, чего-то безумного – одним словом, театра».

Тот, кто бывал на Берлинских фестивалях прежних лет, не может припомнить высказываний подобной резкости. Сравнивая и вспоминая, я думаю, что отрицательные оценки Шапера не совсем справедливы. (Быть может, их следовало отнести к нынешней театральной ситуации ФРГ в целом.) Но поставить всем без исключения спектаклям «плохие отметки» я бы не решился. Да и сам Шапер в конце статьи оговаривается, что «Крысы» Михаэля Тальхаймера и «Дядя Ваня» Юргена Гоша были «звездными часами» фестиваля, не говоря уже о «гулливере» немецкоязычной сцены Марталере...



Скептически и пессимистически высказался и обозреватель газеты «Die Welt» Маттиас Хайне Он не видит на горизонте режиссеров, равных по дарованию Марталеру, Касторфу, Шлеефу и Шлингезифу, определявшим театр 1990-х годов. «Где новые Шлеефы и Марталеры? – с горечью спрашивает немецкий критик. – Театр пребывает в ожидании чего-то неопределенно нового. Но он не может быть лучше, чем общество, реальностью которого сегодня является обтекаемость всего и вся и малообразованность».

Не трудно было заметить, что в некоторых статьях локальные, конкретные рассуждения ведущих критиков Германии о фестивале перетекали в более общие, проблемные – о состоянии современного немецкого театра вообще.

Не впал ли он спячку? И таким ли должен быть театр нации, которая (по выражению Мартина Вальзера) стала «нормальной»? Заданные впрямую или уведенные в подтекст вопросы воспринимались как естественные и ожидаемые в 40-ю годовщину студенческих акций 1968 года в Европе. Да, бунтари проиграли, новые не нарождаются, а в вечном бунте жить невозможно... В некотором эстетствующем спокойствии можно упрекнуть и создателей спектаклей прошедшего сезона, и их умиротворенную интеллигентную публику.

Один из самых влиятельных критиков старшего поколения, высоко ценимый мною Гюнтер Рюле (родился в 1924 – м году) в своем выступлении на присуждении премии имени Альфреда Керра заметил, что немецкий театр последнего десятилетия не несет в себе революционных тенденций и перечислил существенные его черты. Активное включение в общий театральный процесс режиссеров бывшей ГДР; выход на первый план женской режиссуры; перемещение спектаклей из «театра-коробки» в нетрадиционные места игры – бывшие фабрики, старые ангары, стадионы, вагоны электрички и т.д.; повышение «удельного веса» развлекательной продукции в театральном процессе; полное раскрепощением театральные формы и дальнейшее движение в сторону перформанса;

спад активности зрителя... Кажется, что более ясно и сказать невозможно. (И как похоже на нас!)

Зрелые годы Гюнтера Рюле совпали с временем, когда особое влияние в Германии приобрел (хоть и гонимый, но горячо принимаемый публикой) политический театр. Критик работал во Франкфурте в самое скандальное время, когда запрещали спектакль по пьесе Фассбиндера «Мусор, город и смерть» (1985). В своем выступлении Рюле не вспомнил об этом периоде своей биографии, но дал понять, что больших социальных проблем сегодняшней немецкий театр не поднимает; что ему интересней отвлеченное философствование на темы мироздания, решение технологических задач и совершенствование формы.

Наш известный театровед А.М. Смелянский вместе с нынешним руководителем МХТ им. А.П. Чехова О.П. Табаковым недавно специально ездили в командировку, чтобы убедиться, верно ли услышанное ими утверждение, что «примеры настоящей социальности на сцене сегодня дает Германия». После этой поездки Смелянский написал, что слышать подобные суждения (чьи именно не указано) ему просто «смешно» (См.: Театр. 2008. №31. С.127).

Я согласен с Анатолием Мироновичем, что «смешно» русским с их историей и богатейшим опытом политического театра), ездить в Германию учиться «делать» социальный театр, что надо свой восстанавливать, но не стал бы говорить об этом с такой категоричностью. Немец Рюле куда более осторожен и деликатен в высказываниях. Потому что на современной немецкой сцене много богатого и разного, в том числе и нового, молодого, невнятного. Есть и крепкая «политически озабоченная» режиссура, есть «левые». Социально-критический анализ присутствует в творчестве некоторых немецких режиссеров, как необходимая часть их профессии. Отзвуки политического театра слышны в постановках актуализированной классики. (Тенденция доминирует в Европе, в том числе и в России, что естественно при полном отсутствии современной социальной драмы.





Понятно также, почему «синтетический театр» или театр формального эксперимента, выходящий за пределы сцены-коробки, соединяющий самые модные приемы кино, видео и цифровой техники, оказался сегодня наиболее востребованным и желанным).

А Смелянскому с Табаковым, видимо, не повезло с рекомендациями: что в Германии смотреть и на какие фестивали ездить.

«Прагматичные немцы» даже в «эпоху смены вех», когда театральные течения не имеют четких границ и наблюдается некий промежуточный «плюрализм», не бросают своих традиций (не только политического, но и документального театра). Они также поражают меня естественностью восприятия русского театрального наследия, советского психологического театра, в частности, в то время как мы последние четверть века не устаем упрекать его в грехах освящения советского режима. Изюм всех сил отрешиваясь, от собственного театрального прошлого, не делаем различий между хорошим и плохим. Вот уж истинно, – получивши, не храним, потерявши, плачем. Это про нас сказано.

В эпоху безвременья трудно отстоять престиж немецкой сцены, одной из самых сильных, творчески и технически «оснащенных» в Европе. Немецкая сцена своих замечательных артистов и свою «школу» сохранила.

Когда-то Наталья Крымова написала статью о «прекрасных венгерских актерах». Сегодня следовало бы по отношению к немцам сделать то же самое. Уровень профессиональной подготовки, степень личной самоотдачи, «горение» талантов на подмостках сцены по-прежнему восхищают, компенсируют огрехи и крайности современной радикальной режиссуры, которая зачастую ставит исполнителей в тяжелейшие условия.

Я думаю, что сегодняшний немецкий театр поддержан мощнейшей сценографией, которая и в предыдущее десятилетие, и сейчас находится на самом высоком уровне и вряд ли сравнима со сценографией какой либо другой страны. (Хотя в России, например, есть и активно работают замечательные театральные художники). В Германии вслед

за известными Акселем Мантеем, Ахимом Фрайером, Эриком Вондером, Робертом Уилсоном появились новые и талантливые Анна Виброк, Олаф Альтман, Кати Хасс, Йоханнес Шютц, и столь же сильно, как предшественники, влияют на современную сцену (диктуют ей свои «законы».)

В зеркале фестиваля – 2008 прочитывается оппозиция младших – режиссерам старшего поколения, спектакли которых практически отсутствовали на афише. Молодой Пухер демонстративно заявил: учиться у Штайна и Пайманна нечему, а «Три сестры» Штайна – это «патетический балаган» и вообще «мыло».

Смена поколений – естественный процесс, но почему-то сегодня он протекает особенно драматично. Так в Германии, так и в России. О великих «стариках» мало говорят, мало помнят (Я всегда сожалел, что два таких видных режиссера старшего поколения, как Юрген Гош и Димитрий Гочев – им уже по 65! , внесшие большой вклад в развитие мирового «чеховского театра», до сих пор остаются не известными русскому зрителю. Но мы ведь и цадековского Чехова не видели...)

В начале нынешнего столетия старшие «нисходят в гроб» или погружаются в забвение стремительней, чем это было прежде. Шлееф умер раньше времени, Шлингенциф болен, Марталер ставит преимущественно оперы, немолодой уже Касторф как-то неожиданно сник... Уже после фестиваля пришла весть о кончине далеко еще не старого Клауса-Михаэля Грюбера, второго по величине режиссера Шаубюне эпохи Петера Штайна. К слову сказать, и «старички» не больно-то лестно высказываются о молодых.



Дмитрий КРЫМОВ

## ПРО ВЕРСАЛЬСКИЙ ЭКСПРОМТ И КАМЕНЬ В ТОЛПУ

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОБ АВИНЬОНЕ-2008

*Собственно, я заехал в Авиньон, чтобы увидеться с Анатолием Васильевым. Увы, мы не встретились, он выпускал «Медю» в Эпидавре. Но я посмотрел один из трех спектаклей его студентов, выпускников Лионской школы, «Версальский экспромт», и спектакль Ромео Кастеллуччи.*

«Версальский экспромт» играли в Центре фестивалей, в помещении человек на сто. Играли Мольера, но впечатление создавалось такое, что рассказывают его своими словами. Впрочем, это было неважно. Я не знаю французского, но два с половиной часа этого зрелища были понятны и без слов. Прошло уже полгода, а я все прекрасно помню, и эмоционально, и графически, и смыслово.

Смысл оказался очень понятен. Это был спектакль про театр: про «роман» актеров и режиссера, про их отношения на репетициях, про ругань актеров с режиссером, их нежелание играть и его попытки что-то им разобъяснить, про их веру, сменяющуюся неверием, и наоборот, про наплевательское отношение к делу, про общее ощущение безнадежности перед премьерой, а потом снова зажигание на репетиции, и рождение чуда, и – всеобщую радость. Но только все это не так примитивно, как я рассказываю, а через очень графично выстроенные мизансцены и сплошняком, энергично подаваемый текст. И каждую минуту я понимал, какой кусок жизни театра я застал, что между актерами происходит, настолько это было интересно.

Это не выглядело исторически достоверно по костюмам. Актеры были в рубашках, подтяжках, современных штанах, юбках. Все происходило на куске зеленого ковра, где стояло 12 стульев, на которых сидели мужчины и женщины, кому как удобно, кто – развалясь, кто – нога на ногу, потом все вдруг резко поменялось. Кто-то вставал и ходил, кто-то оставался сидеть. Сбоку белела стенка с окном и дверью. Актеры их

использовали, через окно перелезали, в дверь входили и выходили. Потом забыли об этом.

Это не было похоже на то, что Васильев делал в Москве. Это было замешано на какой-то очень молодой энергии. Не их, причем, а его, Васильева. Мизансцены выглядели невероятно живо, казались не закрепленными, не закованными в жесткие рамки, энергичными и энергетичными. Энергетика спектакля была очень сильной и свободно распределялась, если так можно сказать, в телах и речах. Актеры все время находились в каком-то приподнятом состоянии духа. Это напоминало джазовую композицию, джем-сейшн... Я смотрел и не понимал, как это сделано. Это в театре и есть самое интересное – сначала завроженность тайной, потом желание ее разгадать. После спектакля мне объяснили, что во многом спектакль импровизационен: Васильев задает актерам только некий «квадрат», условия, точки, оговаривает «вход» и «выход», а актеры на каждом спектакле импровизируют по-разному. Может быть, в этом и секрет? Но импровизировали они так четко и так графично, что внимание зрителя не ослабевало ни на секунду. Зрелище было камерным, вроде бы внешне неэффектным, но выстреливало, как пружина. Кто-то из актеров надолго уходил в тень, потом возникал снова и брал на себя внимание. Актеры словно давали друг другу поразмяться: одни ушли, другие вернулись. Это напомнило мне «Взрослую дочь молодого человека», но смешанную с последними васильевскими спектаклями.

Актеры были очень разными. Не молоденькие. Один – даже лысый. Васильев же обучал в

Лионе режиссеров, но по первой профессии все они – актеры и, судя по спектаклю, очень хорошие актеры. Видно было, что это компания, компанейское дело. Классичности мольеровской комедии я не расслышал, типичной французской традиции, как в Комеди Франсэз, не узнал. Это были абсолютно естественно звучащие современные разговоры, актеры что-то доказывали друг другу, показывали, перебивали друг друга, как мы с вами в обыденной жизни, как часто бывает на репетициях. В какой-то момент в этот сюжет вклинился еще один, с герцогом во дворце. И перед нами были уже актеры, играющие актеров, существующие в двух планах... Удивительно звучали диалоги. Дрожали и перетекали, как ртуть. Это было очень театрально и правдиво. И идеально отражало то, что в театре обычно происходит: много говорят, много спорят, суетятся, но в этой общей каше разговоров есть одна на всех идея, и все нацелено на нее – сделать спектакль.

В конце этого замечательного зрелища «режиссеру» вдруг кажется, что спектакль никак не собрать – это притом что мы уже видели отдельные его замечательные фрагменты. Васильев, как строитель этого спектакля, все срежиссировал замечательно. Но, по сюжету, у актеров ничего не получается. И в финале спектакля «режиссер» выходит на авансцену и, впервые буквально обращаясь к публике, говорит: я, мол, знаю, у вас есть выход на короля, связи с двором, сделайте так, чтобы он отменил сегодняшний спектакль, мы не можем играть, мы не готовы.

Я сидел на балконе, поэтому не могу ручаться за реакцию публики внизу. Но лично у меня в этот момент перехватило горло. «Режиссер» долго и настойчиво просит, чтобы отменили спектакль. Мы понимаем, как это невероятно важно для него. Он все повторяет и повторяет, что не может это показать королю, не может назвать это спектаклем, актерам нужно еще порепетировать... Он повторяет это до тех пор, пока сзади к нему не подходит человек в черном и не

говорит, что король всемиловейше разрешил спектакль не показывать. Тогда актеры начинают вдруг кричать, ликовать, и спектакль – васильевский «Версальский экспромт» – заканчивается. И это самое парадоксальное. Показав нам только что грандиозный спектакль, актеры вдруг признались себе и нам, что он не получился! Что он слишком далек от совершенства.

Я вышел совершенно потрясенный. Позвонил Васильеву, наговорил ему массу хороших слов. Хотя... не знаю, насколько он серьезно может их от меня воспринимать и насколько ему все это теперь нужно. Он живет новую жизнь. Грустно, что без нас. Если бы такой спектакль



Сцена из спектакля «Ад»

появился в Москве, это было бы огромным событием. Но тут такого нет...

По-моему, это и называлось не спектаклем, а, как всегда у Васильева, открытой репетицией. Во всем угадывался его почерк, его стиль. Это был спектакль о том, что, на самом деле, всегда его мучило. В этом сквозила его безумная требовательность к себе и другим – и неторопливость, какую я наблюдал в его работе в «Школе драматического искусства». Он не торопится «суп сварить» – никогда, у него все варится долго – при том, что всегда куда-то стремится.

Я себя на репетиции часто ловлю на том, что мне нужно обязательно результата добиться. А от Васильева всегда исходит далеко идущий покой. Для него репетиция – это жизнь, и он ее неторопливо проживает. Этим удовольствием «проживания» его «Версальский экспромт» был пропитан каждую секунду. Вот ведь трубач с трубой, тромбонист с тромбоном, саксофонист с саксофоном в оркестре, даже когда они не



играют, общаются: музыкант держит свой инструмент на коленях, обнимает его, поглаживает... Это тоже имеет смысл. Это тоже часть концерта. Так и здесь было. Я долго наблюдал за актерами, которые присутствовали в спектакле, но в данный момент не участвовали в действии. От них не пахло глупым послушанием. Они не ждали, скучая, своей очереди. Они были абсолютно погружены в ситуацию, живые 12 человек-актеров, которые все время знали, в чем они участвуют, какая роль отведена каждому и четко следовали своей внутренней партитуре, ловили настроение каждого отрезка игры. Они играли не так, как васьильевские актеры здесь, но и не так, как французы в его «Маскараде» в Комеди Франсэз. Они были не куклы. Они были понятны, как наши. Но они были свободнее, чем наши. Может быть, так же были свободны когда-то А. Филозов, Э. Виторган, Л. Савченко во «Взрослой дочери»... По четкости исполнения это была смесь раннего и позднего Васильева, вызывала восхищение удивительная сделанность этой вещи. «Взрослая дочь» когда-то поразила меня как воздух. Сделанностью в ней не пахло, хотя стояла эта странная диагональная декорация И. Попова, и каждое актерское движение было мысленно, может быть, рассчитано. Но я тогда не очень разбирался во всех этих тонкостях, меня больше потрясло вот это хождение, брожение, говорение в спектакле, несделанность потрясала. В «Версальском экспромте» есть видимость большей сделанности, но виртуозной и неназойливой. Звучит музыка Нино Рота из «8 1/2» Феллини, несколько мелодий. Почему они? Даже не знаю. Для настроения. Это очень грустно, это все куда-то плывет. Вызывает невероятно мощный поток собственных ассоциаций, заставляет думать о главном. О важном.

Как восприняла публика этот спектакль? Я сидел не в зале, а смотрел с балкончика, поэтому непосредственной ее реакции не видел. Хлопали после окончания долго. Надеюсь, что это их впечатлило. Хотя в Авиньоне иногда такую ерунду воспринимают хорошо. Чего на публику ориентироваться?

Кроме спектакля Васильева я еще видел «Ад» Ромео Кастеллуччи. Играли его в Папском дворце. Половина спектакля (нет, даже одна треть) произвела на меня очень сильное

впечатление. А потом стало скучно, потому что понятно. Но сначала я даже вздрогнул и подумал: если так пойдет и дальше, значит, я присутствую при грандиозном событии. Но потом все свелось к понятному и, увы, скучному. А полчаса были потрясающим зрелищем.

Все началось ужасно. Сначала шел проливной дождь, и мы мокли под дождем, тысяча народу, и ждали, пока дождь кончится. Долго было неизвестно, состоится ли спектакль вообще, я стоял мокрый насквозь, не взял с собой ни зонта, ни плаща. Потом мы все-таки вошли, нас пустили, дождь кончился, но скамейки были мокрыми, и мы – мокрыми. Мысленно я проклинал все на свете, очень хотелось уйти, но раз уж я выстоял... «И что здесь может произойти такого, – думал я, – чтобы компенсировать мое раздражение?» Я понял, что «Ад» ко мне не будет иметь отношения почти никакого.

И вдруг на сцену вывели шесть овчарок, страшно лающих, буквально брызжащих слюной, и приковали их цепями к кольцам на полу, на авансцене, на таком расстоянии, чтобы они не могли дотянуться до публики и друг до друга, но лаяли они просто кошмарно. Потом вышел человек в черном и сказал, что его зовут Ромео Кастеллуччи, ему вынесли пиджак и штаны, он их надел, и из-за кулис на него налетели еще три такие же овчарки, дико лающие, без цепей. Они на него налетели, повалили и начали драть. Хорошо это или нет – не тот вопрос. Но, при таком «шоу», согласитесь, сильно вздрагиваешь. Даже если на актере – специальный костюм, но его лицо, руки не были закрыты. Это впечатляет. И то, что это был сам Кастеллуччи, а не его актеры, тоже впечатлило. Это было начало.

Потом собак увели, а к Кастеллуччи вышел человек, странный, голый, в одних плавках, подошел к нему, посмотрел на него и отошел к стене Папского дворца. Стена эта, кто не знает, довольно высокая, метров 70, и этот субтильный субъект начал по ней лезть вверх, за что-то там цепляясь. Было непонятно, за что. Как паук. Когда он поднялся метров на 15, все поняли, что это не шутка, и стали с невероятным напряжением за ним следить. А он продолжал лезть в полной тишине, на самый верх, где-то оставившись, то буквально прилипая к стене,



то почти вываливаясь из нее, замирая в этих завитках узоров оконных, как будто не имея веса, как ниндзя какой-то. Не знаю, ловкость ли это была, хитрость ли, но это впечатляло. Когда он проползал последние метров 15, на сцене появился мальчик в желтой нейлоновой курточке и в очках и стал снизу за ним наблюдать. Человек-паук долез до самой крыши, жутко изогнулся, достал мячик и кинул его вниз. Мячик стукнулся о землю с невероятным резонансом, и мальчик его поймал.

Сцена третья тоже показалась фантастической. Их всего было четыре потрясающие сцены. За окнами были установлены прожектора, очень мощные, которые пронизывали эти окна светом насквозь, но так, как будто за стеной, между окнами вообще не было перегородок. Прожектора елозили по этой стене под жуткие, громовые компьютерные удары. В этом момент я вдруг вспомнил, что это все называется «Ад». Пока ничто буквально не рассказывало об аде, но все имело к нему отношение. На сцене появилась вереница странных людей, их было человек сто, они долго выходили, странно одетые, в розовые, зеленые, палевые комбинезончики, маечки. И постепенно задние стали ложиться, головами упираясь в ноги впереди идущих, а передние продолжали идти... Все это было рассчитано так, что через несколько минут вся сцена оказалась устлана человеческими телами от портала до портала. Я не понимал ничего, да слов, собственно говоря, и не было, но это выглядело очень интересно. Напряжение сохранялось чисто ритмическое. Это было как музыка: ты же смысла не понимаешь, но она тебя держит. В чем тут буквально был «ад»? Не знаю. Это не имело прямого отношения ни к смерти, ни к жизни. Но к «аду» – и ты это понимал точно! – это имело отношение. И это понимание только усиливало впечатление.

Потом на сцену вывезли большую телегу. На ней, как маленький театр, стояла коробочка, метра три на четыре, завешенная черным покрывалом. В размерах сцены Папского дворца эта «коробочка» выглядела очень маленькой. Покрывало сняли, и внутри обнаружилась детская комната и пятеро пестро одетых детей, играющих в кубики. Комната оказалась зеркальной, так что

все, что в ней было, уходило изображением куда-то вглубь и вдаль, а дети внутри что-то ворковали на своем языке, и компьютерно это все было чуть подзвучено. Дети кубики складывали, вращали, а я поймал себя на том, что смотрю на это, как завороченный. Странное впечатление, тревожное настроение, трогательная штука... И так продолжалось долго. Вдруг с правой стороны, откуда-то сверху, из окна, начал выдуваться, как баллон, черный пузырь, долго выдувался и занял огромное место на сцене. Я смотрел на детей, слушал их воркование, а пузырь все увеличивался в размерах, выдувался и, не достав полметра до пола, вдруг оборвался, как спелая слива, оплыл, и куда-то его унесли. И детишек увезли. Закрыли черной тряпкой и увезли.

Вот и все. Подряд такие четыре сцены. Они на меня подействовали очень. Смотря вторую, я вспоминал первую, смотря третью и четвертую, вспоминал первые две, название спектакля, и все время пытался сложить эту головоломку. Это не противная работа: когда не понимаешь, но пытаешься сложить, уяснить, чувствуешь.

А дальше все в спектакле делали эти сто людей, которые вышли на сцену. Они ходили, прижимали другу друга к сердцу, мячики бросали. Это походило на обыкновенную пантомиму. Это начинало быть «одно». Но, когда все «одно», это исчерпывается очень быстро. Первые четыре сцены были разными и сообщали по-разному какую-то невероятную тревогу. А дальше пошел литературно-драматический театр.

Человек, который придумал такое начало к спектаклю, должен понимать, что он сделал. Замах был большой. Второй спектакль Кастеллуччи «Чистилище» мне не понравился вовсе. И визуально, и по смыслу. Хотя, может быть, я его не понял? Мне его смотреть было и скучно, и противно. Особенно сюжет про изнасилование ребенка. Я вышел в большом раздражении. Хотя было очевидно, что передо мной – человек с очень большим замахом. Это уже – немало. У Васильева, например, замах небольшой, но очень сильный, точный. Это замах настоящего каратиста. Человек еще и не замахнулся, а у меня уже три месяца от этого удара искры из глаз. Я его чувствую. Он во мне звучит. А Кастеллуччи и замахнулся, и промахнулся, и ударил, и опять



замахнулся... Эмоционально я много получил от спектакля «Ад», хотя крутили перед моим лицом руками тоже излишне много.

Иногда говорят, что это постдраматический театр – «театр плюс что-то еще». Назвать это можно, как угодно. Вот я посмотрел спектакль Гёббельса. Вообще без актеров. Одни рояли, повернутые к зрителю изнанкой и механически действующие, то вода льется, то меняет цвет, что-то начинает урчать, двигаться, опрокидываться, и так Это длится сколько-то времени. Но мне это показалось скучно, не эмоционально.

В «Аде» Кастелуччи вначале была сильная эмоция, для меня годящаяся. А театр – с артистами или без, со словами или с роялями – это, прежде всего, сильная эмоция. Она должна быть, должна тебя цеплять. У Васильева я понимаю «про что» – про театр, про отношения в театре, там все время говорят, и я, занимающийся совсем другим театром, хочу тоже так сделать, в это участвовать. Только не знаю – как. Не знаю секрета. Но театр без людей, театр, например, роялей, или овчарок, или художников... должен так же традиционно влиять на публику, как любой другой, – эмоционально. Человек, что бы он ни ел, жаркое из баранины, или петуха в вине, или картошку вареную, суши, тайских тараканов, цветки лотоса, он должен наестся. Когда человек что-то смотрит, он должен впечатлиться. Если эта цель достигается, замечательно. Если это только холодная игра ума... Другое дело, что кто-то может этим впечатлиться, а я – нет, кому-то достаточно такого впечатления, а мне – не хватает эмоции. Поэтому современный театр все время распадается: на интеллектуальный театр, на «театр для всех», такой, сякой, все зависит от образования и насмотренности зрителя, а она все ниже, а шарлатанство все выше... Невозможно ничего доказать. Выход в такой ситуации один – смотреть на театр только с верхушки своей колокольни. И никому ничего не навязывать. Делать выводы только для себя. Работать режиссеру в такой ситуации – это подвиг. Оставаться собой. Не терять замах. У Васильева замах – это всегда заостренность идеи на чем-то и во имя чего-то. Форма острая, не важно, вложены ли в нее миллионы или нет это, острая форма – во имя

мысли и чувства. Лишь бы мысль была, может, печальная, а может, радостная. В Гёббельсе с его роялями я знал наперед, что будет. Когда я понял, что это так и есть, я потерял интерес. И что бы дальше он ни перевернул, как бы вода ни изменила свой цвет, как бы совершенно ни двигались эти его механизмы на сцене, это не был театр, драматическое искусство. Это не удивляло – меня. Это для меня самое сильное физическое доказательство того, что передо мной, театр или не театр. Вот в живописи – в том, что пришло ей на смену, – только это доказательство и существует. В театре тоже, мне кажется, должно быть так.

Самый сложный сегодня вопрос – как отличить искусство от не искусства. Если производит впечатление, значит, искусство. Не знаю, насколько это научно. Для меня – это, точно, критерий. А правила восприятия, которые вводятся критиками, знатоками, все более спорны. Сегодня в театре слишком много любителей. Много вводится, зависит, исходит не из мастерства, не из профессии, а из его количества, из моды. Этого сегодня очень много. Когда этого так много, люди, занимающиеся классификацией искусства, не могут этого не замечать. Не могут пройти мимо. Им это даже как-то неловко. Вот я, занимающийся своей узко направленной работой, могу себе позволить сказать: «Эта толпа мне не нравится». И все. А человек, который призван быть экспертом, представлять как бы объективный взгляд на искусство, не может не замечать толпу. Начинает разбираться в ней самой, в ее вкусам и пристрастиях, что-то в ней может оценивать хуже, что-то – лучше. Для меня – это неприятная толпа, которая слишком много шаманит. Но людей, ее составляющих, так много (иногда даже кажется, что их намного больше, чем нормальных), что эксперт не может их игнорировать. Хотя, на самом деле, он должен не просто фиксировать их пристрастия и упования, а уметь смотреть поверх голов, видеть вдаль, видеть то, чего еще никто не видит. Уметь кинуть в толпу камень, сказав – вот истинный вес, и доказать, что это – искусство.

Беседовала Наталья Казьмина



Наталья КАЗЬМИНА

## «ОН ПОХОЖ НА ШАРОВУЮ МОЛНИЮ»

К 70-ЛЕТИЮ РОБЕРТА СТУРУА

*Если бы я все мог объяснить,  
вам было бы скучно...  
и мне было бы скучно.  
Из интервью Р. Стуруа*

«Создателям театральных концепций <...> режиссерское “непостоянство” доставляет массу хлопот. Концепции бывают и сами по себе спорны и уязвимы, ибо одни и те же факты интерпретируются по-разному и выводы получаются порой диаметрально противоположные. А тут еще вдруг возникает нечто новое, никем не предсказанное, неожиданное. И тогда теоретики начинают “громить” явление только за то, что оно не укладывается в их схемы. У Хулио Кортасара есть рассказ – “Преследователь” – про гениального саксофониста (рассказ посвящен джазисту Чарли Паркеру) и музыкального критика, который создал стройную, красивую теорию, объясняющую творчество этого музыканта. Увидев, что в музыке его начинает появляться что-то удивительно прекрасное, но опрокидывающее его теорию, критик, по существу, спровадил джазмена на тот свет. Теория, таким образом, уцелела. Это, конечно, крайняя мера, и критики обычно не заходят так далеко, но упреков в нарушении традиций, в неуважении к великим именам долго ждать не приходится. Упреки эти и справедливы и нет. Все дело в том, как понимать традицию. К сожалению, мне кажется, традицию часто

1. понимают слишком узко и, говоря о ней, на самом деле ведут речь о каноне. То есть о букве, а не о духе. Случается и так, что, спустя какое-то обычно довольно продолжительное время, канонизируют прежнего “нарушителя” и с теми же обвинениями обрушиваются на нового»<sup>1</sup>.

Пожалуй, это единственное «концептуальное» высказывание Стуруа за всю его карьеру. Сказано 26 лет назад, но по-прежнему актуально. Наблюдение проверено им на собственной шкуре.

Было время, когда его обвиняли в режиссерском космополитизме и забвении национальных традиций<sup>2</sup>. Он парировал это тем, что грузинскому театру, как и любому другому, не могут быть чужды общечеловеческие темы, и органично соединял в своих спектаклях психологизм Котэ Марджанишвили с формалистической страстью Сандро Ахметели. Было время, когда Стуруа упрекали в увлечении внешней формой. Он настаивал на том, что театр обязан быть зрелищем. Ему вменяли в вину, что в своем новаторстве он «отрывается от земли». В ответ он спрашивал: «Разве можно так судить о фантазии, мотивированной психологическим действием и образом героев?». Его обвиняли даже в плагиате. А он в одном интервью признался, что всех режиссеров считает «тайными плагиаторами». «Создание стиля – не заслуга кого-то одного; стиль в искусстве создается группой людей. Кто-то один

<sup>1</sup> Говорят мастера. Роберт Стуруа // Театр. 1982. № 12. С. 71.

<sup>2</sup> См.: Этери Гугушвили, Василий Кикнадзе, Натела Урушадзе. В защиту истории. Письмо в редакцию // Литературиლი Сакартвелო (Литературная Грузия) / 1983, № 14, апрель. Ср. с М. Туманишвили: «Когда у меня не получалось, вокруг всегда начинались разговоры о традициях грузинского театра и их нарушении. Мне видно: что-то не получается по чисто профессиональной линии, а со стороны я слышу: это – от нарушения традиций. Ради шутки можно прибегнуть к формальной логике: выходит, что традиции наши заключаются в подлинном профессионализме. Но при чем тут тогда “национальная специфика”?» – М. Туманишвили. Режиссер уходит из театра. М. 1983. С. 104.

открывает неведомую дверь, но дверь – еще не открытие мира. Мы друг за другом входим в эту дверь, в новое направление. Пользуемся открытиями друг друга, и это вовсе не плагиат. Вспомним Шекспира, который черпал лучшее из лучшего, что делали его современники-драматурги»<sup>3</sup>. Вспомним и Мольера, который брал свое добро всюду, где находил. По иронии судьбы, Стуруа, который создал собственный театральный язык и сделал китч стилем, сам давно стал добычей плагиаторов. Сегодня у него крадут приемы так же часто, как и у Юрия Любимова.

В Тбилиси Стуруа ревновал к Москве. Но он к Москве был равнодушен. Его ссорили с учителем, Михаилом Туманишвили. Но он не уставал повторять, что Туманишвили – гениальный педагог, которому он обязан многим, если не всем. Его сталкивали лбами с коллегой и другом, режиссером Темуром Чхеидзе. Но он сохранял корректность. Может быть, в память о спектакле «Мачеха Саманишвили», поставленном ими вместе в юности в Театре им. Ш. Руставели. Не удивлюсь, если именно этот спектакль впервые навел концептуалиста Стуруа на мысль, что в современном театре разные «школы» давно не функционируют в чистом виде, а их смешение, столкновение, диалог, борьба или союз открывают колоссальные возможности для режиссера и актеров.

Стуруа называли диктатором и тираном. Он признавался актерам в любви и сравнивал их с кистями и красками художника<sup>4</sup>. Актеры за глаза прозвали его Адольфом Виссарионовичем Берия. Он знает об этом и сам, смеясь, рассказывает журналистам. Однажды в



Р. Стуруа

список его прегрешений попало даже обвинение в смерти легендарного грузинского актера Эроси Манджагаладзе: режиссер-де был преступно равнодушен к большому таланту, и талант преждевременно угас, не найдя себе применения. Стуруа не оправдывался. Он никогда не оправдывается. Свое тиранство не отрицает. Хотя уточняет, что на первой стадии репетиций всегда демократичен, готов выслушать всех, но бремя ответственности все равно нести ему одному. Это неотъемлемое качество режиссерской профессии.

Впрочем, когда надо, Робертом Стуруа и гордились. А когда пришло время, его канонизировали, как классика. Из песни слов не выкинешь. Он, действительно, одним из первых (и немногих) советских режиссеров 1970-1980-х годов снискал мировую славу и наравне с Питером Бруком был признан одним из самых оригинальных интерпретаторов Шекспира в XX веке. Однако есть классики музейные, которых велено руками не трогать. И есть классики, как Стуруа, которых считают

<sup>3</sup> Роберт Стуруа // Неделя. 1989. № 2, январь. [Беседа с Гагиком Карапетяном и Эдуардом Церковером.]

<sup>4</sup> «Да, я люблю актеров, ибо, что они такое, как не кисть и краски режиссера». См.: Роберт Стуруа. Из режиссеров в осветители и обратно // Общая газета. 1998, 20 мая. [Беседа с Майей Мамаладзе.]

## Театральный процесс. Европа и Россия

возможным похлопать по плечу все, кому не лень. Вспомним хотя бы реакцию критики на постановку оперы С. Слонимского «Видения Ивана Грозного», осуществленную Стуруа, М. Ростроповичем и Г. Алекси-Месхишвили в Самаре. Создателей спектакля критиковали и «справа», и «слева». И со всех сторон – наставительно и довольно хамски. Зрителей у театра встретили пикеты, «в рядах которых в едином экстазе слились коммунисты, нацболы, скинхеды и православные священники». Спектакль прокляли монархисты, утверждая, что он «в хульном “ключе”» трактует события русской истории XVI века и «просвещеннейшего» царя Ивана Грозного, к спектаклю кисло отнеслись демократы, его предала анафеме церковь за «антихристианский и русофобский характер». И даже критики, лояльно оценившие премьеру («спектакль получился качественный, хоть и довольно кононктурный»), замечали, что «исполнение такой партитуры вряд ли делает честь музыканту такого уровня, как Ростропович», что «Стуруа, который приучил нас к неожиданным решениям своих спектаклей, на этот раз выглядит скорее традиционалистом», что «времена театра Руставели, когда Стуруа посещали великие откровения, прославившие его, миновали»<sup>5</sup>.

Последнее звучало особенно обидно и потом повторялось не раз, но Стуруа было не привыкать. Путь от хулы до хвалы и обратно он проходил в своей жизни не раз. Его с садистическим удовольствием покусывали и на вершине Олимпа. Покусывают и сегодня – обвиняют то в «усталости» фантазии, то в ее чрезмерности, то в архаизме театрального языка, то в его невнятице,

то в повторах и самоцитатах, то в излишней сентиментальности и социальности содержания. Но это значит, что театр режиссера Стуруа, скорее, жив, чем мертв, а система его этических и эстетических воззрений развивается. Так что слух о творческой смерти Стуруа сильно преувеличен.

У Стуруа – счастливый характер. Ни мнительность, спутница всякого творческого человека, ни нападки критики, поощряющие эту мнительность, не сделали его законченным неврастеником. Режиссер, для которого театральный критик К. Рудницкий нашел еще в 1980-е годы потрясающее определение – «Он похож на шаровую молнию»<sup>6</sup>, – в жизни оказался флегматиком. Он давно перестал дергаться на каждое «мо» критики и выглядит равнодушным к «общественному мнению». Объясняет это просто: отец учил его относиться к своим успехам иронически и не преувеличивать значения собственной персоны. Когда-то Туманишвили признался, что творческому человеку очень трудно достойно пережить славу: «Исчезает потребность друг в друге, возникает уверенность, что можно жить и в одиночку. Мы перестали бдительно охранять наше творческое сообщество, не поняли, что в этом прекрасном союзе у каждого была своя краска и только все вместе мы составляли замечательный ансамбль»<sup>7</sup>. Стуруа пережил славу более чем достойно. Успех не добавил ему спеси, но научил мудрости. «Поражение – это единственное лекарство от порчи. От успеха», – так он развил мысль Туманишвили. Для него сегодня не успех стоит во главе угла, а процесс, собственное удовольствие, которое он получает

<sup>5</sup> См.: Владимир Осипов, Анатолий Макеев. Монархическое правосознание и демократическое скоморошество // Русский партизань. 1999. № 2; Валерий Кузнецов. Коммунисты канонизировали Ивана Грозного // Время МН. 2002, 27 сентября; Вадим Журавлев. Мировая премьера областного масштаба // Известия. 1999, 24 февраля; Ирина Мак. Последнее событие? // Иностранец. 1999, 24 февраля.

<sup>6</sup> Константин Рудницкий. Роберт Стуруа: Злободневное и вечное в искусстве режиссера // Московские новости. 1988, 14 февраля.

<sup>7</sup> М. Туманишвили. Указ. соч. С. 189.

*Pro настоящее*

от сочинения спектаклей. Так и должно быть для знающего себе цену таланта. «Театр для меня (как и для многих грузин) – жизненно необходимая антиреальность. Может быть, если б не эта профессия, я стал бы омерзительным существом. А сегодня мне хочется выбраться уже совсем в другую сферу, найти путь в чистую метафизику, в поэзию мысли, где речь пойдет о самых общих вопросах»<sup>8</sup>.

Последовательный «западник», брехтианец и законодатель театрального стиля в 1980-е, Стуруа и сегодня остается режиссером-концептуалистом, отчего велик соблазн его самого рассмотреть как театральный концепт. Ведь театр всякого талантливого режиссера – отражение его личности, природы, пристрастий. Его кардиограмма, отпечаток его пальца. «Случай Стуруа» в этом смысле почти идеален. Он всегда развивался естественно и никогда не сопротивлялся развитию. Часто повторял, что каждые 15 лет всякий режиссер обязан менять стиль и меняться сам. Не думаю, что ему удалось поменять свой стиль кардинально: у каждой личности он вторая натура. Но почти за полвека, что он отдал театру, он изменился сам, и изменилось его мироощущение. Стуруа советского периода не похож на Стуруа постсоветского, спектакли Стуруа, родившиеся на тбилисской почве, не похожи на его спектакли московские. Хотя, может быть, этого не замечает ни зритель, ни он сам.

Однако, как бы ни менялся Стуруа, категория времени в его театре остается наиглавнейшей. Он убежден, что театр не может быть несовременным: «Театр

нынче обвиняют, что за последние год-полтора, несмотря на реформу, на снятие всевозможных запретов и другие прогрессивные изменения, он ничего выдающего не дал. Причин, вероятно, много, но назову одну: мы не в силах поспеть за временем. <...> Каждое крупное событие в обществе властно вторгается в наши планы и заставляет их пересматривать. Театр не может быть несовременным, даже Шекспир или Пушкин на сцене должны быть злободневны, спектакль обязан попадать в болевую точку сегодняшнего дня»<sup>9</sup>.

Сказано 20 лет назад, но сегодня звучит даже актуальнее, чем прежде, точно передает драматизм современных отношений художника и власти, художника и действительности.

В силу профессии и особого внутреннего зрения, Стуруа всегда пристально вглядывался в настоящее. Его всегда волновал контекст. Он не пытался остановить время, влиять на него, его переделывать. Он время фиксировал и силился выразить – так, как он его понимал. Пока другие перебирали старые письма и крошили в пальцах засушенные меж страниц цветы, он расчищал столешницу письменного стола и клал перед собой чистый лист бумаги.

Гиблое дело для критика (особенно, если он тоже концептуалист) – сравнивать режиссера с ним прежним. Однако нет ничего любопытнее, чем угадывать, как человек Стуруа в разные годы отражается в режиссере Стуруа, а режиссер сегодня уже сочиняет себя будущего. В конце концов, можно же выбрать роль не следователя, а наблюдателя...

<sup>8</sup> Марина Токарева. Рядом с Гамлетом. Константин Райкин и Роберт Стуруа на пути к Шекспиру // *Общая газета*. 1998, 30 июля–5 августа.

<sup>9</sup> Р. Стуруа. *Культура перестройки, культура демократии* // *Коммунист*. 1988, № 11.



## Театральный процесс. Европа и Россия

**2.** *«В народе говорят: зло высечено на камне, а добро на песке».*  
Из спектакля Р. Стуруа  
«Судный день»

Он не стал художником, хотя вырос в семье художника и всегда хорошо рисовал. Любит рисовать и сегодня и делает это талантливо и профессионально. В молодости оформлял собственные спектакли. Но рано понял, что талант художника – это «другой» дар, и перестал заниматься дилетантизмом. С тех пор отношения с театральными художниками всегда выстраивал заинтересованно и надолго (его главный художник – Г. Алекси-Месхишвили) и визуальному образу спектакля придавал большое значение.

Не стал Стуруа и математиком. Хотя побеждал на школьных математических олимпиадах и одно время собирался поступать на физмат. Не исключено, что именно увлечение логикой и совершенством алгебраических построений помогло ему усвоить то, чему тоже учил Туманишвили, – «подчинять страсти железной логике сцены, не давая бунтующему воображению победить мысль»<sup>10</sup>.

Не исполнилась и мечта Стуруа стать кинорежиссером. В юности он был страстно влюблен в кинематограф, увлечен итальянским неореализмом, обожал Трюффо, Феллини, разделял теорию Михаила Ромма о скорой гибели театра и поглощении его десятой музой. Но родители не отпустили шестнадцатилетнего сына после школы во ВГИК, а в тбилисском Театральном институте факультета кинорежиссуры не было. Впрочем, частично Стуруа и эту мечту осуществил: сочиняет сценарии, не оставляет надежды

их воплотить. Однажды снялся в кино – в эпизодической роли, но в культовой грузинской картине О. Иоселиани «Жил певчий дрозд».

В 38 лет он стал главным режиссером первого театра Грузии. В 44 – народным артистом СССР. Рано вошел в историю театра как создатель шедевра, спектакля Театра им. Ш. Руставели «Кавказский меловой круг». Судя по тону критики тех лет, рисковал так и остаться «режиссером одного спектакля». После «Кавказского мелового круга» каждый следующий спектакль Стуруа просто обязан был быть шедевром. Неистовая любовь поклонников лишила Стуруа права на неуспех, нормального условия работы любого режиссера. Многие забыли (а кто-то не знает до сих пор), что, прежде чем создать шедевр («Кавказский меловой круг»), Стуруа проработал в руставелиевском театре 15 лет, из которых, по собственному признанию, 10 лет только «прописывался», поставил там больше 20 спектаклей, в каждом из которых его творческая манера постепенно оформлялась в систему.

Победителей у нас не судят. Но к победителям относятся легкомысленно, нарекают счастливыми и не признают работягами. Однако просто «счастливики» так, как Стуруа, не поступают. А он мог позволить себе еще в советские времена закрыть почти готовый к премьере спектакль «Ричард III» и начать его репетировать заново или работать над «Королем Лиром» чуть ли не семь лет, а в итоге добиться мирового успеха этих спектаклей, впоследствии признанных классикой.

Трудно не заподозрить Стуруа в лукавстве, когда он говорит, что сам никогда не выбирал пьесы, которые ставил, и темы, о которых говорил. Чаще всего, плыл по

<sup>10</sup> М.И. Туманишвили. Заметки старого ворчуна // Театральная жизнь. 1986, №19. С. 14.

## *Pro настоящее*

течению. В этом приятии фатализма слышится гордость профессионала, который знает, что уже не может провалиться. Не может быть не интересен и скучен, даже работая на заказ. Царственно ленивый эпикурец (как все грузины), веселый циник (как всякий семидесятник), он не максималист, но реалист – из тех, кого поэт О. Сулейменов назвал «людьми чувственного ума». Плывая по течению, он, тем не менее, всегда «вылавливает» из потока то, что может его взволновать. А возводит свои конструкции на фундаменте тонкого интуитивизма, прислушиваясь к внутреннему голосу. «Я, конечно, заранее придумываю основную концепцию, но на репетициях стараюсь не пользоваться ею как незыблемой догмой <...> а работать интуитивно, чтобы потом уже организовать то, что спонтанно родилось в процессе. <...> Вначале я приходил в театр с домашними экспозиционными заготовками, но скоро понял, что работать так невозможно – не получая никакого удовольствия, словно превращаясь в бухгалтера. <...> А потом вдруг положился на импровизацию и не стал ограничивать свою фантазию. Конечно, всегда возникает вопрос: ну, а если муза не придет – она же не золотая рыбка, что является по приказу? Режиссер, несомненно, должен подготавливать свое самочувствие, ту базу, на которой и может возникнуть вдохновение. Сейчас, конечно, помогает опыт: когда муза не приходит, то можно обойтись и без нее. Это и называется профессионализмом. Как говорил Д. Баланчин: “Не ждите, чтобы удача или случай вдохновили вас на создание новой работы. Ведь не ждет же шеф-повар, чтобы его собственный аппетит подтолкнул

изобрести кулинарный шедевр”. И все же я поклонник интуитивного метода в режиссуре»<sup>11</sup>.

Поставив несколько популярных в 1970-е годы повестей Н. Думбадзе и не снискав с ними большого успеха, Стуруа до недавнего времени почти не ставил современную драматургию. «Она бьет как будто в одну и ту же точку, – жаловался он, – жизнь в ней предстает как одно лицо»<sup>12</sup>. Однако в 1980-е он сделал несколько современных спектаклей, важных для понимания его стиля и мировоззрения.

В «Роли для начинающей актрисы» Т. Чиладзе местом действия был театр, где ставили «Гамлета» (сам Стуруа ставил его трижды), а режиссер анализировал природу и психологию творчества. В «Вариациях на современную тему», пьесе, написанной двумя режиссерами, Р. Стуруа и А. Варсимашвили, и завлитом театра, Л. Попхадзе, действие снова происходило в театре, а главным героем был «главный режиссер», под руководством которого, прямо на сцене, на ходу, с помощью этюдов и импровизаций, актеры сочиняли пьесу. О чем была эта пьеса в пьесе? Да о том же, о чем «Гамлет». О праве человека на выбор, о цене и последствиях поступка. В «Концерте для двух скрипок в сопровождении восточных инструментов» А. Чичинадзе и Р. Стуруа театральность опять была разлита в воздухе, в стихии восточного карнавала, на фоне которого разыгрывалась ни больше, ни меньше «производственная драма»: два больших начальника, ретроград и либерал, спорили о демократии.

Стуруа всегда активно участвовал в сочинении этих текстов. И разворачивал их почти что в экзистенциальные драмы в духе Сартра. Или превращал в некое подобие

<sup>11</sup> Роберт Стуруа. Заметки парадоксалиста // Огонек. 1987. №30, июль. С. [Запись Ирины Вергасовой.]

<sup>12</sup> Там же.

## Театральный процесс. Европа и Россия

парадоксальных диалогов Платона. Схематичную ситуацию современной драмы помещал в игровую структуру, а бытовые отношения повышал до притчевых. Его буйная фантазия не столько обслуживала иносказательность советского театра, сколько поднимала затронутые им конкретные темы до вселенских обобщений. Его метафоры не были плоскими, над их расшифровкой можно было трудиться часами.

Признанный знаток Шекспира, он построил свой театр на одной из самых банальных шекспировских истин: «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры». Но трактовал ее максимально широко: если весь мир – театр, то и театр – модель мира; если люди – актеры, значит, есть среди них и талантливые, и бездарные. Это только у Пушкина гений и злодейство – две вещи несовместные, злодеи в жизни (и в пьесах) порою и есть самые гениальные артисты.

Отношение ко времени как к категории конкретной определило и отношение Стуруа к переводам Шекспира. Он всегда конструировал их сам. Стройной рифме предпочитал нестройную прозу, красоте и гармонии стиха – грубость, но точность подстрочного просторечия. Ему мешала и «четкая стихотворность» Б. Пастернака, и романтизм И. Мачабели, которого сам Ахметели считал гениальным переводчиком Шекспира. «Короля Лира» и «Ричарда III» для своих актеров он перевел сам, а для московского «Гамлета» в «Сатириконе» свел разом пять переводов, не забыв даже такие ныне не модные, как переводы великого князя и Радловой. Шекспир у Стуруа был равен чуть ли не Нострадамусу, однако слог его должен был восприниматься публикой не как архаика,

а как газетный слэнг. И жизнь впоследствии подтвердила верность этой догадки интуитивиста Стуруа.

«Советского» Стуруа «зло, высеченное на камне», интересовало больше всего на свете. Добро в его спектаклях еще не обзавелось кулаками. Зато зло выглядело артистичным, заразительным, казалось непотопляемым. Умело воспроизводиться, как раковая опухоль. Поэтому Стуруа ставил «Сейлемский процесс» А. Миллера и «Дракона» Е. Шварца, исследуя психологию толпы, загипнотизированной злом, поэтому в «Кваркваре» П. Какабадзе увидел историю о том, как, по словам К. Рудницкого, «болван оказывался шутом... шут превращался в деспота, деспот в палача». Его «Кавказский меловой круг» не был исключением, хотя формально завершался хеппи-эндом. В этой сказке-притче действовали герои, напоминая грациозных кукол-марионеток, а носителем добра не случайно оказывался висельник, пьяница и босяк Аздук, который вершил справедливость не по закону, а по совести. Урод Ричард в спектакле Стуруа обольщал женщину так, как не снилось ни одному Казанове. Вдова убитого Ричардом короля, леди Анна, сдавалась его мужскому напору, замороженная магнетизмом зла. Его Лир не выглядел беспомощным стариком, неудачно раздавшим наследство дочерям-злодейкам. Его Лира было не жаль. Он, видимо, был неважным королем (много лет спустя точно так же Стуруа охарактеризует и короля Гамлета-старшего). В первой же сцене Лир представал самодуром, игроком и лицедеем. Заразительным лицедеем. Не случайно его верный слуга Глостер так старался подражать хозяину и

*Pro настоящее*

заводил в собственном доме те же лировские порядки. Этот Лир изгонял Корделию не потому, что не верил в ее любовь. Он не мог простить ей неповиновения, неучастия в придуманном им ритуале. В итоге Лир пожинал бурю, посеянную им самим. И в финале не получал от Стуруа отпущения грехов, а уходил без покаяния, сходил с ума. Брехтианство Стуруа, с которым он подходил к постановкам Шекспира, зиждилось на очень простой и емкой формуле Чехова: «Не Шекспир интересен, а комментарии к нему».

Пессимизм этих комментариев Стуруа, его неверие в то, что добро в этом мире способно победить зло, не звучали катастрофически. Скорее, философски спокойно. Как и его видение мира воспринималось реалистичным и прагматичным – лишенным иллюзий. В интерпретациях Шекспира режиссером владела не страсть борца, который надеется изменить мир к лучшему, а любопытство... «мыслящего зрителю и себе не как бороться с проблемами, а как с ними жить, не закрывая глаза от ужаса.

В сценическом мире «советского» Стуруа тираны и злодеи действовали, шуты комментировали их поступки и бывали зарезаны за длинный язык, а благородные герои только присутствовали: их прямолинейная честность часто оказывалась беспомощной, а порой выглядела и глупо. Погибал не умеющий лгать Проктор, расписывался в своем бессилии рыцарь Кент, умирала не наученная лицедействовать Корделия. А верного сына Глостера Эдгара месть заражала, как проказа. Не умея победить подлого брата Эдмонда в честном поединке, Эдгар его однажды

просто зарезал, приняв в свои объятия. Помимо героев и злодеев в мире Стуруа существовала и еще одна категория граждан, хорошо знакомых всякому советскому человеку и очень интересовавшая режиссера, – «прилежные ученики», прямо по Шварцу. Таким, например, был в «Ричарде III» принц Ричмонд. Эпизодический персонаж у Шекспира, появившийся только в финале трагедии, в спектакле Стуруа вырастал в фигуру символическую. Как у Шекспира, он побеждал злодея на поединке, который режиссер разворачивал поистине в вагнеровскую сцену: герои сражались, как титаны, одетые в гигантскую карту Англии, размахивая тяжелыми средневековыми мечами. Но «комментарий» Стуруа состоял в том, что «белый принц» Ричмонд с первых минут спектакля тенью следовал за «черным принцем» Ричардом, словно учился у него властвовать, а в финале восходил на трон под звук того же игривого рэгтайма, что являлся музыкальным лейтмотивом всех появлений Ричарда. И лицо героя Ричмонда в эту минуту напоминало одну из характерных гримас злодея Ричарда.

Совершенно естественно в театре «советского» Стуруа рядом с литературными «злодеями» возникли и реальные «злодеи» XX века: Ленин («Синие кони на красной траве» М. Шатрова); Ленин, Троцкий и Бухарин («Брестский мир» М. Шатрова), Ленин, Гитлер и Сталин (в спектакле «Судный день», сделанном по книге М. Квеселавы, известного германиста, литературоведа и историка, очевидца Нюрнбергского процесса). Внук правоверного большевика Ваню Стуруа, одного из создателей и руководителей тифлисской

## Театральный процесс. Европа и Россия

организации социал-демократов, принимавшего в партию Сталина, режиссер, который мальчиком воспринял его смерть, как трагедию, Стуруа в советском театре стал, пожалуй, первым беспристрастным биографом тиранов. Но и тут его волновало не столько публицистическое обличение тирании, сколько анализ психологии зла. Диссидентом Стуруа никогда не был, но всегда обнаруживал основательность исследователя и чувствовал себя участником и наблюдателем истории.

В 1988 году, собираясь ставить «Вишневый сад», Стуруа упомянул и о другой волновавшей его теме – «безропотной капитуляции интеллигенции» перед теми, кто варварски лишил ее всего, что было ей так дорого в жизни<sup>13</sup>. Собственно, эта тема была лишь вариацией темы главной. Вот отчего в спектаклях он так подробно выстраивал характеры и образы из окружения злодеев и тиранов, которые «освобождали человечество от страшной химеры – совести». Хотя его театр советских времен не был ни политическим, ни публицистическим. Он был лишен и пафоса, и агрессии доказательства. Это был, прежде всего, художественный мир, и с помощью художественных приемов и образов Стуруа строил на сцене свою аллгорию реального мира.

Впервые главная тема Стуруа была заявлена им в «Кваркваре», где каждый виток возвышения героя-болвана Кваркваре был обставлен массой конкретных и образных деталей. Сначала босяк Кваркваре появлялся на сцене в белоснежном балахоне Спасителя, затем облачался в полувоенный френч Сталина, мелькали и муссолиниевская пилотка, и пробковый шлем колонизатора, а потом

к набеленному лицу добавлялись хорошо знакомые челка и усики Гитлера. При этом всю роль Р. Чхиквадзе (исполнитель роли Кваркваре и вообще протагонист театра Стуруа 1980-х) проводил босым, что как бы подчеркивало и босячество героя, и его самозванство. В пьесе П. Какабадзе была вставлена седьмая картина брехтовской «Карьеры Артуро Ui», и нетрудно догадаться, какая – та, в которой Актер обучает новоявленного фюрера хорошим манерам и ораторскому искусству.

Сегодня немодно вспоминать «ленинские» спектакли Стуруа. Они так и остались в нашей театральной истории недооцененными. Хотя, думаю, сегодня их можно было бы показывать и не стыдно смотреть. Именно потому, что в них была предпринята попытка психологически замотивировать историю, отнестись к героям-памятникам и героям-мифам как к полнокровным живым персонажам. При том нашем историческом знании, усеченном советской идеологией, Стуруа удалось многое «проинтуичить». Не забыть, например, Гитлера, впервые появившегося в мире Стуруа одной из масок Кваркваре, а в «Судном дне» представшего «прилежным учеником» и Кваркваре, и Ричарда, и Лира (всех четверых сыграл в разные годы Рамаз Чхиквадзе). Не забыть из «Брестского мира» 1987года в Театре имени Евг. Вахтангова Сталина, почти всегда молчащего, человека-тень, человека без индивидуальности, умеющего ждать своего часа; не забыть Троцкого, в котором режиссер угадал и романтизм, и лицедейство, и позерство, сделав его похожим на постаревшего принца Калафа (не случайно на эту роль он пригласил В. Ланового

<sup>13</sup> Р.Стуруа. *Культура перестройки, культура демократии.*



*Pro настоящее*

и одел его в костюм принца). Не забыть Бухарина (А. Филиппенко), в котором Стура разглядел одного из тех образованных, умеющих хорошо говорить и несколько сентиментальных интеллигентов, которые в итоге безропотно капитулируют перед злом. Не забыть и Ленина (М. Ульянов), который, доказывая свою правоту, становился перед своим оппонентом Троцким даже на колени (эту мизансцену из спектакля быстро убрали). Не забыть и трех Лениных из тбилисского спектакля «Синие кони на красной траве», которые яростно спорили между собой о будущей судьбе России. Это «растроение» канонического образа вождя показалось властям чуть ли не призывом к революции. На гастролях Театра им. Ш. Руставели в Москве в 1980 году спектакль сыграли только один раз, а потом сняли и заменили другим. Официально было объявлено, что по болезни актрисы, но об истинной причине закрытия догадывались многие. (Потом в Тбилиси спектакль еще долго шел. Кстати, его разрешил играть под свою личную ответственность Э. Шеварднадзе, в то время первый секретарь компартии Грузии.) В грузинских «Синих конях» «комиссары в пыльных шлемах» распевали разухабистые частушки по-русски, но в тянущем за душу миноре.

Был и еще один персонаж, не главный в шатровской пьесе, который в спектакле Стура стал ключевой фигурой. Молодой художник пытался запечатлеть счастье новой страны (так он писал вождю) на картине, изображающей синих коней. Босой, увечный, в солдатском исподнем, этот умирающий мальчик в спектакле Стура недвусмысленно напоминал канонический

образ советской литературы – фанатичного Павку Корчагина. В финале, когда Ленин интересовался судьбой художника, выяснялось, что художник умер. Когда же Ленин спрашивал о его картине, холст поворачивали к зрителю, и публика вместе с Лениным буквально отшатывалась от девственно белого листа бумаги. После чего кто-то из героев предлагал кисти, лежавшие на мольберте, всем трем Лениным. Но каждый из троих стыдливо отворачивался. И тогда кисти сиротливо клали у рампы. Невозможно забыть ужасающую тишину того зала, в которого сидели, затаив дыхание, все те же безропотные интеллигенты. По тем временам это производило сильное впечатление.

...Трагедия 9 апреля 1989 года в Тбилиси подвела черту под театральным режиссерским ренессансом 1960-1980-х годов в Грузии. «Король Лир» Стура оказался последним спектаклем Большого стиля Большой эпохи. Его финал ассоциировался ни больше, ни меньше как с концом света. В едком, наплывающем на зал дыму на сцене появлялся седой, как лунь, безумный старик, волоча на веревке, как куклу, умершую Корделию, и с грохотом, буквально рушились декорации спектакля. Декорации, кстати, почти зеркально воспроизводили реальный зал Театра им. Ш. Руставели. «Почти» – потому что это был лишь фрагмент его лож и ярусов, без позолоты и бархата, который, как полуразрушенный Колизей, напоминал о временах упадка (или предвидел их?). На балконе этого сценического театра весь спектакль присутствовал только один зритель. Не сразу было ясно, что перед нами марионетка, а не живой человек. Этот персонаж еще обнаружит себя в театральном мире Стура.

## Театральный процесс. Европа и Россия

### 3.

*На сцене поют «Лакме».  
Кипят бутафорские страсти.  
А нужно ли это мне?  
Хочу лишь добра и счастья.  
Г. Табидзе*

Мог ли предполагать Стуруа, что история его благословенной родины, которая некогда казалась раем великим русским поэтам, однажды начнет разыгрываться почти по нотам его трагифарсовых спектаклей? Бред какой-то!

В один печальный день улицы и здания Тбилиси стали напоминать людям опаленные пожаром и изъеденные ржой декорации оперы Г. Канчели «Музыка для живых», которую Стуруа ставил в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили еще до катастрофы. И, совсем как в том спектакле, тоненький вздох скрипки в жизни был заглушен пронзительным звуком трубы. Рыцари, еще вчера благородные, превратились в злодеев, шуты разучились шутить, а к пьесе «Кваркваре» была дописана еще одна картина в «реалистическом исполнении» Звиада Гамсахурдия. О Театре им. Ш. Руставели в прессе стали вспоминать не потому, что у Стуруа состоялась очередная премьера, а в фойе театра отреставрировали фрески Судейкина, Ладо Гудиашвили, Давида Какабадзе, художников, которые еще в начале века расписали в подвале театра интерьеры артистического кафе «Химерион» (оно было не менее знаменито, чем «Бродячая собака» в Петрограде). О театре вспоминали потому, что в апреле 1989 года на пороге театра убили женщину, что в гражданской войне актеры театра, как братья Глостеры, встали по разные стороны баррикад,

а после войны в продрогшем от холода Тбилиси играли спектакли при свечах, и зрители сидели в не-топленном зале в шубах.

Эзопов язык в театре к этому моменту повсеместно перестал интересовать всех. Сама жизнь говорила без умолку и без умолчаний. Теория зла, некогда столь живописно и эстетски препарированная Стуруа в трагедиях Шекспира, перестала быть теорией, стала практикой. Что еще мог бы сказать о круговороте крови в природе Стуруа (не только брехтианец, но и чуточку мизантроп), когда зло, как маньяк, вышло охотиться на улицы его родного города? «Когда пришел Гамсахурдия, я просто не мог этого вынести. Я ставил тогда в Финляндии «Комедию ошибок», поехал с женой и сыновьями на Рождество в Париж и уже думал остаться работать в Англии. Но первое, что мы увидели, когда включили телевизор в номере, – война на улицах Тбилиси. И я понял, что сделал чудовищную ошибку: я должен был быть там, дома»<sup>14</sup>.

Спокойствие олимпийца его покинуло. На обломках советской империи выяснилось, что не во всем ошибались марксисты: жить в обществе и быть свободным от него мало у кого получалось. 1990-е годы стали одним из самых трудных десятилетий в судьбе Стуруа. Он пытался начать жизнь в театре сызнова. Он не избегал современных тем, он их растерянно искал, но все мучительней кружил по пепелищу. «Мир-театр» теперь его ужасал, а масштаб его художественной вселенной сузился до размеров крошечного астероида под названием «Тбилиси». И о чем бы он ни говорил – об Илирии, Эльсиноре или Сычуани – это всегда

<sup>14</sup> Роберт Стуруа: «Получать удовольствие от жизни – единственное, что остается».

*Pro настоящее*

была еще одна метафора его бедной родины. По иронии судьбы, самый аполитичный советский режиссер в постсоветские времена стал и социальным, и реалистичным – и сентиментальным – художником.

В его «Добром человеке из Сычуани», поставленном на заре распада СССР, еще царило преобладающее надежды и счастья. Словно пытаясь повторить успех «Кавказского мелового круга», Стуруа снова ловил в силки атмосферу философской игры. Но молодое поколение Театра им. Ш. Руставели, высыпав на сцену в живописных лохмотьях, напоминало уже не столько брехтовских «веселых нищих», сколько современных тбилисцев, которым жизнь готовила тяжкое испытание. Молодые актеры играли изобретательно и азартно. И смеялись, потому что им нечего было терять. Но, рассказывая историю о том, как боги отказались помогать людям, они думали, что сами не попадутся в эту ловушку.

На кровавую историю восхождения к власти и гибели кавдорского тана, на более чем «свою» пьесу «Макбет», Стуруа вдруг взглянул, как в перевернутый бинокль. В его «Макбете» царила уже иная атмосфера, чем в «Добром человеке». Не обманувшись когда-то в «предчувствии гражданской войны», Стуруа попробовал набросать и «пейзаж после битвы». Действие пьесы шло в мрачных подвалах и подворотнях, на фоне урбанистического сплетения труб. Короли здесь напоминали головорезов, принцы – бандитов. Этот мир вызывал в режиссере жесточайшую печаль, а люди, не ведающие, что творят, сожаление. Он стал безразличен к злу, но зло будто преследовало его. Стуруа явно искал рецепт

противоядия, но не находил ответа на вопрос: отчего «чем роднее по крови человек, тем кровожаднее».

Это был спектакль о невыносимой легкости убийства и невыносимой тяжести раскаяния – спектакль о трех поколениях королей, обреченных пить варево ведьм, в которое Шекспир подмешал помимо волшебных зелий и пальчики новорожденного младенца, утопленного шлюхой в придорожной канаве (не доверяя другим, Стуруа снова сам, и намеренно лапидарно, переводил Шекспира). Поколение отцов здесь представлял Дункан, которого вскоре без зазрения совести зарежет Макбет. У Стуруа он предстал холеным, рисующимся на публике красавцем, фанатиком, поразительно (пугающе!) похожим на первого грузинского президента. Впрочем, эту фигуру Стуруа выносил за скобки сюжета, будто не желая марать рук. Но намекал, что пружина сюжета запущена именно этим героем. Куда больше его волновало другое поколение. Вообще мотив родства – по крови, по убеждениям, по возрасту – невероятно мучительно осознавался им в этой постановке. Стуруа сделал Макбета, леди Макбет, Банко и все их окружение ошеломляюще молодыми. Это была одна компания веселых друзей. Честолюбивая девочка мечтала стать королевой, а мальчики азартно играли в войну, желая побыстрее повзрослеть. Беспечная, неукротимая и впечатлительная молодая природа быстро опьянялась кровью. И круг друзей на наших глазах распался. Они слишком легко начинали оправдывать все на свете формулой «на войне как на войне». Самым страшным итогом этой игры в войну была для Стуруа их «отвычка» от

## Театральный процесс. Европа и Россия

добра. Мысль о третьем поколении королей «Макбета», о рожденных и не рожденных детях этих детей, вызвала у режиссера волну сострадания. Недвусмысленно он давал понять зрителю (и выглядел при этом законченным моралистом), что, нанюхавшись пороха в колыбели, и эти дети впредь обречены играть только в войну. Самым лирическим местом спектакля была сцена встречи Банко с сыном: наставляя Флинса, Банко шутливо перебрасывался с ним мячом. А в финале перед этим же Флинсом из тьмы возникал призрак Макбета, убийцы Банко, и предлагал мальчику снова «сыграть в мяч»... но уже своей отрубленной головой. Забыв о печали и как-то быстро повеселев, мальчишка вставал на ворота. И то, что Макбет так и не бил по «мячу», приносило режиссеру слабое утешение. Как человек, он жаждал поставить в истории Макбета точку, но жизнь и логика художественного замысла вымогали у режиссера многоточие...

Создавалось впечатление, что, устав от преследующих его ассоциаций, от того, что, перефразируя Шекспира, реальный «мир видений расстраивает мир его души», Стуруа пытается смягчить свой взгляд на мир, укрощает негодование любовью. Все чаще он стал тогда напоминать М. Туманишвили. Возраст и война (Туманишвили был участником Великой Отечественной войны) будто уравнивали их в опыте и правах. В ученике неожиданно проснулась неборимая нежность, которую всегда испытывал к миру его учитель. Никогда не нуждавшийся в положительном герое, Стуруа вдруг страстно принялся его искать. Правда, обнаружил только в сказке. Вообще, чем дальше, тем

чаще, Стуруа стал выбирать в театре крайние жанры – трагедию, фарс или сказку.

И в грузинской сказке Важа Пшавелы «Ламара», и в итальянской сказке К. Гоцци «Женщина-змея» Стуруа буквально ошеломлял (а кого-то разочаровывал) дидактической простотой. Словно втолковывал нам – что любовь сильнее смерти, что спасти родину значит спасти свой дом, что счастье не выстроить на крови, что жертвовать можно только собой, не требуя жертв от других. Кажется, вот он, долгожданный рецепт противоядия: хевсур Миндия («Ламара») склоняет под меч невинную голову, и это отрезвляет даже его врагов. Царь Фирускат («Женщина-змея») готов спуститься за женой даже в ад, и это вызывает раскаяние в его друзьях, которые еще недавно твердили, что она ведьма и погубит его страну. Самопожертвование меняет ход истории. Красота спасает мир. Но это, увы, была только сказка.

В «Ламаре» Стуруа попробовал реконструировать приемы старинного театра, вернуться к истокам, героическому и беспримесно романтическому театру Ахметели. Но время и, главное, стиль того времени (Ахметели когда-то тоже ставил «Ламару», эту грузинскую «Чайку») безвозвратно канули в Лету. Естественная в данном случае для гражданина Стуруа попытка обнаружить в национальной драматургии национальную идею обернулась на сцене архаикой и прямолинейностью его художественного языка, а в игре актеров засквозили явно случайные нотки пародии.

В «Женщине-змее» по-прежнему восхищали причуды его театральной игры, юмор, гармония мизансцен. Цитатной выглядела

## *Pro настоящее*



любая пластическая завитушка. Царственные особы позволяли себе то меланхоличный жест с картин Пиросмани, то пафос романтической поэмы Руставели. Итальянские маски двигались и переругивались в ритмах старого Верийского квартала. Тарталья восклицал: «Как я ненавижу театр!». Панталоне настаивал: «Я обожаю театр!». Та же борьба между ненавистью и любовью разрывала и сердце нашего режиссера-классика. Он стал напоминать человека, который бьется над неразрешимой дилеммой «быть или не быть» и живет с ощущением тяжелой вины перед свершившимся и совершающимся. Он ничего не умеет, кроме как ставить спектакли. Но они никому не нужны и никого не делают лучше. Вот в чем вопрос. Поэтому чрезвычайно терпкая, «навороченная», сумбурная фантазия режиссера (и человека, который торопился высказаться) пасовала перед прямой финала и обесмысливалась робостью звучащего в зал вопрос: «Что же сделать, чтобы спасти всех смертных?».

«Двенадцатая ночь» в версии Стуруа была результатом все той же борьбы художника и человека, идеи и стиля. Стуруа словно было неловко, постыдно ставить в своей бедной несчастной стране чистую комедию. И, воспользовавшись вторым названием пьесы («Как вам угодно»), отсылкой этого сюжета к Рождеству, он «залатал» комедийную ткань нитками трагедии. В комедии положений все было страшно нервны и много говорили о любви, ее было не меньше пяти пудов. А параллельно, в трагедии, во дворце герцога Орсино, репетировали к Рождеству Христовые мифы. В комедии царили современные «кислотные» цвета, эстрадные

приемы, парили детские воздушные шарики, смешили публику клоуны. В комедии спешили и захлебывались словами. Трагедия не спеша развивалась в черно-белых тонах, почти как пантомима, в стиле мерной мистерии, в наивных приемах народного театра «берикаоба». Логика такого замысла привела Стуруа к тому, что в финале «Двенадцатой ночи» на сцену взошел... сам Спаситель, сгибаясь под тяжестью креста. Крест поставили, молотки застучали, и Христа, как положено, распяли...

Пожалуй, впервые большому мастеру изменило чутье. Однако судить за это Стуруа казалось нелепо и неудобно – все равно что обсуждать поведение вдовы на похоронах мужа. Слишком понятным выглядело смятение этого человека, его личная боль, лишившая художника привычного здравомыслия и безупречного чувства стиля. Прекрасно зная, еще по «Королю Лиру», что «из ничего не выйдет ничего», что театр – никакое не оружие, тем более сегодня, Стуруа, тем не менее, решился на крайние меры. Сначала ошарашил зрителя видом распятия, почти напугал представлением самой первой человеческой трагедии от Р.Х. Но потом все-таки ублажил его устами герцога Орсино: «Успокойтесь все! Нас ожидает безоблачное блаженство, и любовь будет сопутствовать нашей стране, прекрасной Илирии». Не понять, кто для Стуруа эти «все», было невозможно.

Итогом борений человека Стуруа с самим собой, итогом этих его «бесплодных усилий любви» стала капитуляция режиссера. Но мне, например, не жаль, что Стуруа не победил в этой «схватке». Кто знает, выиграл он, и не увидели бы





мы его московских спектаклей, и сменил бы он судьбу театрального гения с мировым именем на роль местного оракула. В одном из его интервью вдруг проскочила фраза о том, что XX век – это век безбожный: «<...> Боги нам не помогали. Эти Боги были как бы смотрящие на нас, наблюдающие. Они не вмешивались в нашу жизнь, не меняли ее к добру. Вот и возникает чувство, что мы одиноки, что нас никто не может спасти, и мы сами не знаем, как нам выбраться из этого тупика. Единственное, что остается, – постараться получить как можно большее удовольствие от жизни. Потому что там, кажется, ничего нету»<sup>15</sup>. Такой Стуруа лично мне по-человечески понятен. Отныне вопрос «быть или не быть» стал для него «одним из самых банальных, стертых моментов» пьесы «Гамлет»: «Для меня ответ ясен. Я фаталист»<sup>16</sup>. При этом фаталист хорошо понимает, что его фраза об удовольствии звучит, наверное, странно. Время сегодня таково, что каждое слово выглядит двусмысленным, требует уточнения. Многие зависят от того, кто ее произнес и в какой ситуации, злодей или шут. Мальчики Стуруа, игравшие в «Макбете» в войну, тоже, наверное, мечтали об удовольствии «здесь». Должно быть, поэтому монолога «Быть или не быть» в его тбилисском «Гамлете» не было. Вокруг Гамлета рассказывалась «публика» – актеры, прибывшие в Эльсинор, которые уже предвкушали удовольствие выслушать монолог принца. Хотя что им Гекуба? Гамлет долго к монологу готовился, медлил, мялся, несколько раз пытался начать, забывал слова. Первый актер, желая подбодрить принца, даже подбрасывал ему шпаргалку. Но Гамлет,

вдруг решившись, сжигал шпаргалку, и вместо монолога зритель слышал только одну фразу Шекспира, тоже слишком хорошо известную: «Слова, слова, слова». Для меня эта остроумная ересь была знаком того, что Стуруа выздоравливает.

В «Гамлете» снова являлся на сцену безмолвный свидетель Истории, который некогда наблюдал с галерки трагедию короля Лира. На заднем плане, в подворотне Эльсинора, в течение всего спектакля сидел человек в жилетке и кепке и молча читал газету. Зритель не сразу понимал, человек ли он или все-таки кукла. Поняв, что кукла, терял бдительность, в финале не замечал трюка, подмены, и даже вздрагивал, когда «кукла» вдруг оказывалась живым Фортинбрасом. Он сминал газету, выходил на авансцену (театра и мира, конечно) и, брезгливо оглядев гору трупов, велел их убрать. Самое смешное, а может быть, грустное, что этот ерничающий кривляка, новый правитель Дании-тюрьмы, лицом очень походил на Гамлета (обоих играл Заза Папуашвили). Разница между королями Гамлетом и Фортинбрасом оказывалась столь же неприципиальна, как между братьями Гамлетом и Клавдием, Ричардом и Ричмондом. У Стуруа так. Понимай, как знаешь.

#### 4.

*Всегда быть не хитрей, чем дети,  
Не злей, чем дерево в саду,  
Благословляя жизнь на свете  
Заботливей, чем жизнь свою.*  
Б. Ахмадулина

Впервые тогда мало кому известный спектакль «Кавказский меловой круг» привезли на гастроли в Москву в 1976 году. И зал, говорят, был неполон. Когда «Кавказский меловой

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Марина Токарева. Указ. соч.

## *Pro настоящее*



круг» приехал в Москву в 2002 году, в зале наблюдалось столпотворение, а аплодисменты шедевру звучали даже несколько истерично. На самом деле, дистанция в 26 лет мало изменила суть отношений Москвы и грузинского режиссера.

Москва Стуруа никогда не любила. Во всяком случае, так, как он этого заслуживает. Ну, или, скажем так, как сейчас она любит Льва Додина. Москва Стуруа благосклонно имела в виду. За исключением «Кавказского мелового круга», который здесь мгновенно был признан шедевром, Москва после спектаклей Стуруа часто пожимала плечами, чувствуя себя неудовлетворенной. Москва любит открывать героев сама, сама продвигать талант к славе. А в случае со Стуруа приоритет принадлежал не ей, а все-таки туманному Альбиону, где «русский театр», как писали о Театре им. Ш. Руставели, произвел фурор. Сейчас и вовсе дело не в приоритетах и славе. Современная московская публика, «театральное сообщество» жаждут новых героев, собственных кумиров и концептуалистов. Их мало волнует смятение «какого-то там» грузина, пусть и великого, хотя бы потому, что они имеют о нем и его театре слабое представление. Жизнь, как умелый серфингист, скользит по поверхности. Китч становится наполнителем времени, «новые идеи» подозрительно напоминают вторсырье. На этом фоне оценить предчувствия Стуруа 25-тилетней давности уже некому, а вдуматься в то, что он делает сегодня, некогда. Проще его отставить: постарел, отвык, «не догоняет», вышел из моды.

...Стуруа поставил свой первый спектакль в Москве, уже будучи режиссером с мировым именем.

В душе он никогда не был провинциалом, но никогда и не стремился «завоевать Москву». Грузия никогда и никем не воспринималась как советская провинция. Все знали, что любой уважающий себя грузин предпочитает жить и умирать на родине. Знала это и Москва, но именно это ее будто и задевало. Это уже после гражданской войны в Тбилиси театральную команду Стуруа разбросало по свету: композитор Гия Канчели живет в Германии, художник Гоги Месхишвили работает в Америке. А сам Стуруа после 60-ти вдруг пошутил, что, выйдя на пенсию, поселится в Буэнос-Айресе: «Этот замечательный город, вполне европейский, расположен так далеко от Европы! Там как-то не чувствуется то безумие, которое творится здесь (в Европе. – Н.К.). Люди спокойны, спорят о футболе, ходят в театры». Однако тут же добавил: «Город напоминает мне Грузию. К сожалению, моя родина очень плохо территориально расположена. Через этот маленький уголок проносятся все политические страсти. Я шучу, конечно. Никуда я не уеду, останусь в этом уголке до конца»<sup>17</sup>.

В последние годы в Москве Стуруа бывал часто: привозил свои спектакли на Чеховские фестивали, поставил шекспировского «Венецианского купца» («Шейлока») и «Последнюю ленту Крэппа» С. Беккета в Театре «Et cetera», «Гамлета» и «Синьора Тодеро хозяина» К. Гольдони – в «Сатириконе», «Ромео и Джульетту» – в антрепризе. Но, похоже, по-прежнему в Москве его больше всех любят не критики, не зрители, а актеры. Даже самые строптивые и нелегко поддающиеся чужой режиссуре, как Константин Райкин, Александр Калягин, Александр Филиппенко.

<sup>17</sup> Роберт Стуруа: *Если избежать неприятных тем, они все равно не исчезнут*// *Культура*. 2000, 18–24 мая. С. [Записала Наталья Каминская.]

## Театральный процесс. Европа и Россия

Даже самые молодые, но уже избалованные и вниманием, и высокими заработками, как Гоша Куценко, Анатолий Белый, Наталья Швец и др.

То, что Стура в Москве много лет ощущал себя проездом (временный жилец, пришелец), дало ему неожиданную фору перед прочими московскими режиссерами. Московский Стура до недавнего времени напоминал человека, который откровенничает в поезде со случайными попутчиками. Такие разговоры иногда лечат от ночных кошмаров. Человек без дома иначе думает о доме. Человек в отпуске иначе чувствует время. Его бег замедляется, его течение выглядит восхитительно праздным – даже если много работаешь. И кажется, что в «чужом пространстве» можно позволить себе абсолютную безответственность. Ответственность иногда гнет к земле, а малое знание, презрение к обстоятельствам, отказ от сомнений часто обостряют интуицию и раскрепощают. В Москве Стура попытался снова обрести свободу художественного самовластия.

Он мог позволить себе любую вольность и любой эксперимент. Ему вдруг стало наплевать на то, что скажут люди. Так, по крайней мере, казалось. Он мог поставить «Гамлета» как жестокий триллер. Призвать публику вспомнить свои детские ощущения, чувства 12-летнего подростка, который впервые прочел пьесу Шекспира и решил, что для него в этой запутанной истории об украденной короне и куче трупов все предельно ясно. Мир – театр, а люди в нем – актеры. Одни жаждут власти, других от нее тошнит. Стура вывел призрак Гамлета-старшего на сцену в домашнем халате, напоил Гертруду допьяна, а Гамлета заставил занюхать носками



К. Райкин – Гамлет,  
Н. Вдовина – Офелия.  
«Гамлет».  
Театр «Сатирикон»

## Pro настоящее

его навязший в зубах монолог. Хотя в устах и такого Гамлета–Райкина «Быть или не быть» звучало как отчаянное «Жить или не жить». Москва оскорбилась «за Вильяма нашего Шекспира». А Стуруа все-то и хотел объяснить, как груба и дешева жизнь. Гамлет, входящий в Эльсинор, как витенбергский студент (веселый, в очечках, со стопкой книжек под мышкой), вынужден прежде времени стать воином и мужчиной. Но как настоящий мужчина решает уйти из жизни, потому что не хочет жить в таком мире. Его несчастное тело, распластанное в вагонетке, которая с лягом удаляется по рельсам, Стуруа провожал взглядом, полным печали.

«Шейлок» Стуруа, на мой вкус, был спектаклем европейского класса и отличался не только свободой режиссерского высказывания, но и достоинством позиции режиссера-космополита. Он до сих пор, кстати, идет. Однако Москва восприняла и этот спектакль Стуруа снисходительно. Не раз в спорах о нем звучала, как последний аргумент, фраза, что «Шейлок» не понравился умирающему Ефремову. Но он и не мог ему понравиться! Ефремов – другой художник, человек иного художественного направления. Самое любопытное, что Москва незадолго до этого довольно легко «переварила» «Венецианского купца» Андрея Житинкина. Хотя это грубое и прямолинейное «шоу»<sup>18</sup> можно было считать «подарком для антисемитов». А на Стуруа вдруг обиделись за еврея, которого он сделал-де законченным негодяем<sup>19</sup>.

Однако дело обстояло не так. Типичное «лицо кавказской национальности», не понаслышке знакомый с «причудами» национального вопроса в советском

и постсоветском пространстве, Стуруа мало волновали «подвижки», произошедшие в еврейском вопросе с XVI века»<sup>20</sup>. Он попытался поднаться над частной проблемой – противостоянием еврея Шейлока венецианцу Антонио – ради большего и тут же получил по рукам. «<...> вызывать к сценической жизни пестрящую словом «жид» пьесу Шекспира в столь ксенофобской стране, какой по-прежнему остается Россия, возможно лишь с благородной целью – признать Шейлока страдальцем и вызвать к нему сочувствие или уважение. С другой стороны, городить целый спектакль о том, что еврей тоже человек, как-то унижительно. Стуруа не стал ни унижаться, ни жалеть Шейлока. <...> Публике, видимо, в ответ следует смотреть спектакль так, как будто о еврейском вопросе она знает только из пыльных книг»<sup>21</sup>. «Вызвать сочувствие бедному несчастному еврею» – могло ли это заинтересовать «бедного, несчастного» грузина, который в последние годы, из-за конфликтов России и Грузии, наверное, сам не ощущает в ксенофобской стране никакого сочувствия? Стуруа попробовал встать над схваткой и взвесить на весах истории ошибки и комплексы всех сторон. Еврейский вопрос волновал его как частный вопрос одной большой проблемы – «запрограммированности всякого современного человека на неприязнь к представителям другого народа»<sup>22</sup>.

Не случайно в интервью во время московских репетиций «Шейлока», Стуруа откровенно рассказал, как ставил эту же пьесу в Буэнос-Айресе. В том спектакле он сделал клерка из конторы Шейлока евреем, а на роль марокканского принца назначил

<sup>18</sup> «Печать покультуры, надо признаться, лежит на эстетике всего представления, временами слишком похожего на эффектное и шумное телешоу». См.: Алексей Бартошевич. Венецианский еврей на русской сцене. Две новые постановки московских театров// ДА. 2000, № 5, май.

<sup>19</sup> Типичное мнение о спектакле: «Такого горького, мучительного, мудрого и вместе с тем противоречивого спектакля у Роберта Стуруа, похоже, не было <...> этот Шейлок никак не вызывает симпатии». См.: Наталия Каминская. ... Нет правды на земле. Но правды нет и выше// Культура. 2000, 24 апреля-10 мая; а также: Роман Должанский. Пьеса о невозвращенном кредите// Коммерсант. 2000, 23 апреля; Глеб Ситковский. Бессонница на скотном дворе// Вечерний клуб. 2000, 29 апреля; Ольга Егосина. Победить в себе акулу// Экран и сцена. 2000, № 17-18, май; Марина Тимашева. Так можно всех убить, кого не любишь// Там же; Алексей Филиппов. Офисный Шейлок// Известия. 2000, 29 апреля.

<sup>20</sup> Роман Должанский. Указ.соч.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Роберт Стуруа: Если избежать неприятных тем, они все равно не исчезнут.

настоящего араба. И в его любимой Аргентине, счастливо, по его же словам, расположенной так далеко от Европы, что там не чувствуется «наше безумие», сцена сватовства к Порции, в которой марокканский принц замахивался на клерка-еврея ножом, вызвала страшное возмущение израильского посла<sup>23</sup>.

В пьесе, где «разлита горечь неприязни»<sup>24</sup>, режиссера интересовало, прежде всего, механизм рождения любой неприязни, не миры противостояния, а единый мир, в котором есть и хорошее, и плохое, мир, каков он есть, очень похожий на реальный. Венеция Стуруа – это новый Вавилон, где все смешалось, срослось и притерлось друг к другу. Однако, как выяснилось, взорвать эту «взвесь» способна сущая мелочь. По поводу хрупкости мира и досадует Стуруа больше всего. Когда людям хорошо, никто не вспоминает ни о национальности, ни о неприязни. Шейлок Чалягина является в спектакль человеком без национальности, просто respectableм господином – то ли бизнесменом, то ли банкиром: в черной дорожкой «тройке», котелке, с зонтом-тростью. Пролив на себя кофе, он может без зазрения совести, кужасу своего клерка-еврея, вытереть свои штаны его кипой. И не ощущает при этом ни стыда, ни неловкости. Антонио – А. Филиппенко приходит в спектакль богатым «гулякой праздным», который от пресыщенности и скуки воображает себя чуть ли не шекспировским волшебником Просперо, который волен дирижировать событиями и людьми. Антонио и затевает всю эту игру, чтобы испытать остроту ощущений и, тем самым, может быть, пробудиться наконец от праздности и тоски. Затевает и не



задумывается, что игра может привести к трагической развязке. Эту деталь отмечает Стуруа.

Шейлок вспоминает, что он еврей, лишь когда оскорблено его достоинство отца. Остальное довершают его комплексы изгоя. Антонио осознает себя венецианцем, когда Шейлок засаживает его в тюрьму. Палач и жертва тут попеременно меняются местами. Не случайно, навестив Антонио в тюрьме и налив ему вина, Шейлок заключает его в объятия, как товарища по несчастью. А чувство христианского сострадания вдруг переполняет безбожника Антонио, когда он видит жалкого старика Шейлока в шутовском колпаке, со звездой Давида, наклеенной на спине мелом, посаженного задом наперед на свинью. Уж не знакомо ли каждому из нас это желание добить лежачего, которое испытывают «благородные» венецианцы? Мелькнувшее в глазах Антонио чувство вины, этот зачаток спасительного сомнения, Стуруа отмечает тоже. Отмечает он в пьесе вообще многое, отчего впервые, может быть, этот щекотливый сюжет

В. Скворцов – Клерк,  
А. Чалягин – Шейлок.  
«Шейлок».  
Театр «Et cetera»

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Роман Должанский. Указ. соч.



## *Pro настоящее*

выглядит в «ксенофобской стране» логичным. Стура отмечает, как бездумна молодость в этом мире. Как легко дочь Шейлока Джессика (тоже еврейка) крадет фамильные драгоценности матери и как, легкомысленно сорвав с шеи звезду Давида, тут же вешает на цепочку крестик. Как плохо воспитаны друзья Басанио, циничные хулиганы, напоминающие мальчишек из спектакля Стура «Макбет». Как всякое случайное действие тут ложится в основу непоправимого поступка. Вообще, как быстро люди сбиваются в толпу и с радостью начинают маршировать. Тут уж для Стура нет практически никакой разницы между еврейской свитой Шейлока и мальчишками Басанио, фашистами при одном женихе Порции и фанатиками – при другом: что тот солдат, что этот. Самый главный вывод режиссера «Шейлока» – мир, который все время играет, рано или поздно непросто заиграется. Все время в кого-то рядится, чем-то кичится, что-то представляет, и не ясно, каков же все-таки «голый человек на голой земле». А он таков, что завтра на месте Шейлока в шутовском колпаке или на месте Антонио в тюремной камере может оказаться абсолютно любой.

Московские спектакли Стура критики называли «перенасыщенным раствором, в котором никак не может начаться кристаллизация смысла»<sup>25</sup>. Те же претензии, кстати, в последние годы довольно часто предъявляли и Анатолию Васильеву. Но эти люди вышли на иной уровень осмысления мира, который многим пока неведом. Нужна особенная неспешность, чтобы осмыслить то, что делают они, что болит у них. А мир не успевает думать. Эпоха клипа изменила

даже тех, кто когда-то любил читать умные толстые книжки. «Сегодня мы в театре чаще всего начинаем с “искажения”, и потому сценические фигуры валяются на бок. Они неустойчивы, непрочно и некрасивы. “Искажение” в них есть, но художественной силы – нет»<sup>26</sup>. Слово памятью это высказывание Туманишвили, который называл себя «старым дураком», ибо «по-прежнему думает, что прежде всего надо уметь рисовать натуру и только потом ее художественно “искажать”»<sup>27</sup>, Стура пытается сохранять в непростой для себя ситуации самообладание.

«Синьор Тодеро хозяин» сегодня остается «самым грузинским» спектаклем Стура в Москве. Молодые актеры «Сатирикона» во главе с преобразившимся К. Райкиным играют изящно, невесомо, абсолютно вне быта. Так умеют, казалось раньше, только грузины. Тут Стура помог опыт не столько ироничного интерпретатора шекспировских трагедий, сколько опыт постановщика «Соломенной шляпки» Лабиша и «Ханумы» Цагарели, восхитившей когда-то самого Товстоногова (и такие спектакли ставил Стура). Стура разыгрывает «Синьора Тодеро» просто по нотам Гольдони, увлекаясь и увлекая других наивной прелестью его антиинтеллектуализма. Помня науку своего учителя, он подробно рассматривает три главные особенности человеческой природы: характер, пропорцию и движение. Помня, что для того, «чтобы нарисовать блестящую поверхность, нужно нарисовать отражение в ней окружающих предметов»<sup>28</sup>, ловит в силки неуловимое: запах Венеции, уют старого дома, заставленного безделушками, магию

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> М.И. Туманишвили. Заметки старого ворчуна // Театральная жизнь. 1986, №19. С. 14.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

чувственности, явившейся в дом Тодеро в образе загадочной дамы в треуголке и остроносых туфлях с бантами. Возможно, к старости все темы в искусстве сводятся к одной и самой прекрасной – любви?

Лицедей, клоун, актер «театра представления» (так считалось до недавнего времени), К. Райкин сыграл Тодеро в лучших традициях театра Станиславского. Абсолютно перевоплотившись в немощного, смешного старца, скопидома и тирана своих близких, актер легко отменяет претензии к Стуруа, как к нарушителю каких бы то ни было традиций. Спектакль-безделушка, как назвал его кто-то из критиков, действительно немудрен. Что особенного в истории старого жмота, который у гробовой доски вдруг узнал, что такое любовь? Наверное, то, что он умер счастливым. «Синьор Тодеро» отделан с той высокой степенью мастерства, что его невероятная человечность тронет даже дерево. Может быть, именно этой простоты и недостает сегодня театру. «Почему мы мучаем друг друга, почему обязательно должны подавлять волю ближнего, издеваться над ним? Что за черт сидит в нас?» – спрашивает Стуруа в программке к спектаклю. Действительно, почему?

В ноябре 2002 года он получил в Москве премию Станиславского и выпустил «Последнюю запись Крэппа» с А. Калягиным в главной роли. По логике, именно этот спектакль мог бы стать неким художественным итогом десятилетия (или заявкой на следующее) и для Калягина, и для Стуруа. Не терпелось узнать, как прозвучат в их версии эти одиннадцать страничек С. Беккета. И какой аттракцион сочинят актер и режиссер из «коробки



три... катушки пять», грязно-белых ботинок очень большого размера и банановой кожуры, летящей в оркестровую яму. И чем все-таки завершится анализ «этой бодяги», жизни. И что именно вложат Калягин и Стуруа в последние слова своего героя: «Возможно, мои лучшие годы прошли. Когда была еще надежда на счастье. Но я бы не хотел их вернуть. Нет. Теперь, когда во мне этот пламень. Нет, я бы не хотел их вернуть».

Спектакль вышел режиссерски изобретательным. Игра А. Калягина с предметами, бунтующими против «хозяина» Крэппа, напоминала мастерскую клоунаду. Но

К. Райкин – Тодеро,  
Л. Нифонтова –  
Фортуната.  
«Синьор Тодеро хозяин».  
Театр «Сатирикон»

собственно актерское самочувствие Калягина смущало излишней сдержанностью. Градус этой игры, этого, по замыслу Стуруа, существования уже по ту сторону жизни, где-то в вечности, был невелик. Игра не вышибала слезу, не настраивала ни на философский, ни даже на меланхолический лад, хотя могла и должна была бы, на мой взгляд. «Какое это имеет отношение к Беккету с его стоицизмом и глубоко несентиментальным отношением к человеку – сказать трудно»<sup>29</sup>, – написала А. Карась, и ответить ей на вопрос было довольно трудно. Однако Москва спектакль дружно признала, что для режиссера иногда опаснее неприятия. Подозреваю, что главная причина проста: «Крэппом» А. Калягин отпраздновал 10-летний юбилей своего театра, а в юбилей у нас все-таки еще не принято говорить гадости.

Ошеломляющей неудачей нужно признать следующий московский опыт Стуруа – постановку «Ромео и Джульетты» с молодыми и «модными» московскими актерами, которых собрал в одну компанию Продюсерский центр «Глобус» (больше известный в миру, как группа создателей «продвинутой» театральной премии «Чайка»). На этом спектакле вспомнилось давнее забавное признание Стуруа: «Я люблю народный лубок да и все то, что продают на базаре. Там я нахожу наивную прелесть – «антиинтеллектуальность», что ли, которая и создает наив. В незамутненности, наивности взгляда, присущей примитиву, есть нечто детское, трогательное, прекрасное и доброе»<sup>30</sup>. Кажется, нечто подобное («детское», «трогательное», «незамутненное») и задумывал Стуруа в



этом молодежном спектакле. Но не учел, что имеет дело не со слаженной командой молодых актеров Театра им. Ш. Руставели и не с компанией К. Райкина, которая уже чувствует его с полуслова. Тот странный факт, что Стуруа устранился на «Ромео и Джульетте» от кастинга актеров и начал работу с теми, с кем «велели» продюсеры, оказалось для спектакля роковым обстоятельством. Не могу не привести здесь мнения режиссера В. Шамирова – и потому, что абсолютно с ним согласна, и потому, что он взглянул на ситуацию изнутри, как коллега режиссера и ровесник многих из тех, кто принял участие в этом проекте. «Очень похоже на халтуру. И жалко актеров, многие из которых талантливы. И недоумение вызывает позиция режиссера – вообще-то говоря, уважаемого человека. <...> Каждый компонент (спектакля. – Н.К.) вызывает уважение сам по себе (имеются в виду режиссер, композитор, художник. – Н.К.). Я был свидетелем замечательных работ этих людей по отдельности. Но в данном конкретном случае, на мой взгляд, речь шла о несерьезном подходе к работе с их стороны. Может быть, это халтура.

А. Калягин – Крэпп.  
«Последняя запись  
Крэппа».  
Театр «Et cetera»

<sup>29</sup> Алена Карась. *Метаморфозы «вкрадчивого»*. К празднику театра Et cetera и своему собственному Калягин сыграл божжа // Российская газета. 2002, 12 ноября.

<sup>30</sup> Роберт Стуруа. *Заметки парадоксалиста* // Огонек. 1987. №30, июль. [Запись И. Верагасовой.]

## Театральный процесс. Европа и Россия



А может быть, отсутствие серьезного интереса к тому, что сейчас происходит. Но в целом это действовало раздражающе. Больше всего я раздражался из-за актеров, многих из которых я знаю и отношусь к ним как к людям, очень талантливым. Есть в этом спектакле и ряд людей бездарных откровенно, которых не следовало бы выводить на сцену даже в маленьких ролях. Но за талантливых ребят, которые вынуждены заниматься такой ерундой, было обидно. Потому что они, столкнувшись с пустотой, стараются что-то сыграть, пыжата и только некоторые из них, по моему, ясно понимают, что там пустота. И если уж ты попал как кур во щи, то переживи это мужественно. Но когда ты взялся, и видишь, что пусто, и пытаешься выдрючить из себя что-то, якобы имеющее смысл, вот это вызывает обиду. <...> Стуруа – серьезная фигура, и я, зная ребят, думаю, что они, конечно, «ломанулись» на режиссера. Может быть, там еще были и деньги, но это в меньшей степени повлияло на их выбор. Скорей всего, они понадеялись на интересный – художественный! – результат. Т.е. вели себя как нормальные актеры, которые ищут творчества. Хорошие актеры все ищут творчества. Это неправда, что сегодня актеры гоняются только за деньгами или только за популярностью. Они хотят работать. Всерьез работать. Им этого всем не хватает, я знаю»<sup>31</sup>.

Похоже, бунтующему воображению нашего режиссера-концептуалиста удалось на этот раз победить мысль. Не исключаю и другой вариант – Стуруа вдруг почувствовал себя в Москве дома и, поддавшись предлагаемым обстоятельствам, попробовал «вписаться» в

этот город и зажить по его «гламурным» правилам.

Так или иначе, но на этом месте долго выстраиваемая нами концепция творчества современного Р. Стуруа треснула по швам. Однако не будем уподобляться Преследователю Кортасара и пытаться сразу все объяснить и обуздать. В конце концов, это было бы скучно – и нам, и Стуруа. Из всего, сказанного В. Шамировым, я бы подчеркнула фразу про отсутствие у Стуруа серьезного интереса к тому, что происходит. В современном театре, прежде всего. Но и жизнь постоянно мешает ему искать «путь в чистую метафизику». С одной стороны, он не может от жизни отрешиться, с другой – она не предлагает ему достойный масштаб для художественного обобщения.

В двух его спектаклях, привезенных на последний Чеховский фестиваль (и в современной пьесе «Сладковато-печальный запах ванили» И. Самсонадзе, и в исторической драме Д. Клдиашвили «Невзгоды Дариспана»), настойчиво звучит отголосок «невзгод» современной Грузии, которых Москва, давно оторвавшаяся от некогда любимого ею «контекста», «прочитать» уже не в силах и, главное, не хочет. Бестактно в данном случае укорять режиссера за наличие позиции. Глупо самой Москве продолжать жить, не чуя под собой страны. «Меня даже удивляет, что русский театр, всегда отличавшийся гражданской позицией, сейчас почему-то молчит. Раньше он всегда выступал за справедливость, был против зла, защищал униженных <...> Если отказаться от этой позиции, тогда вся мировая драматургия катится к черту. Как ставить Шекспира или древних греков? Ведь они

<sup>31</sup> Виктор Шамиров. *Теперь о серьезном // Театральная жизнь. 2004. № 4, июнь. [Беседа с Натальей Казьминой.]*



все время говорили о проблемах власти»<sup>32</sup>.

Жаль, что Москва не увидела на Чеховском фестивале один из последних спектаклей Стуруа по абсурдным, эксцентричным скетчам Л. Бугадзе «Солдат, любовь, охранник и президент». Спектакль, явно продолжающий эстетическую линию, начатую режиссером еще в «Кваркваре», невероятно поляризовал тбилисскую публику, шокированную тем, что главный герой спектакля был подозрительно похож лицом на реального грузинского президента. (Кстати, Л. Бугадзе в одном из своих интервью

подчеркнул, что его пьеса была написана давно, и никакого реального президента он в виду не имел. Таково режиссерское решение Стуруа.) Говорят, на премьере галерка плакала, а партер оцепенел. «Сегодня в Грузии так шутить не принято. <...> Впрочем, чего еще можно было ожидать, когда многие высокопоставленные и состоятельные зрители вместо ожидаемого добродушно-веселенького фарса о человечке, похожем на Михаила Саакашвили, увидели на сцене себя. Марширующими под знаменитую "America, America!" с поднятой над головами половой тряпкой.

Сцена из спектакля «Сладковато-печальный запах ванили». Театр им. Ш. Руставели

Сцена из спектакля «Незгоды Дариспана». Театр им. Ш. Руставели

<sup>32</sup> Режиссер Роберт Стуруа: «Еще недавно у меня была зарплата полтора доллара» // Новые Известия, 2007, 8 июня. [Беседовала О. Романцова.]



Сцена из спектакля «Солдат, любовь, охранник и президент». Театр им. Ш. Руставели



## Театральный процесс. Европа и Россия

Возлагающими венки на могилу погибшего Соратника Президента. Танцующими самбу у ног флангового гренадера Сталина... Обрамив кичевыми приемчиками не что-нибудь, а всю новейшую историю Грузии, Роберт Стурау бросил в лицо политической элите последних 15 лет слишком серьезные обвинения<sup>33</sup>. Хотя, судя по прежним реакциям на последние спектакли Стурау в Москве, боюсь, что и «Солдат, любовь, охранник и президент» был бы воспринят не слишком адекватно. Лондон, как и на заре его славы, отреагировал на сегодняшнего Стурау с большим пониманием. Когда он недавно поставил там «Гамлета», кто-то из критиков заметил: по спектаклю видно, что в стране этого режиссера – очень жестокие политики.

Москве же приятнее иметь дело со Стурау московским, и более легкомысленным, и более свободным, чем Стурау тбилисский, которого не могла не задеть и августовская короткая война в Южной Осетии, и то сильнейшее охлаждение грузино-российских отношений, которое за этим последовало. Размышляя над тем, какую позицию в подобной политической ситуации должен занимать театр, Стурау сказал: «В основании нашего театра всегда лежали великие гражданские позиции. В тридцатых годах тут работал первый, как я считаю, грузинский режиссер, Сандро Ахметели, основоположник нашего театра. <...> Его расстреляли совсем молодым человеком, когда он был на вершине славы и мастерства. И, зная, что его ждет, он поставил спектакль по “Разбойникам” Шиллера и назвал его “Против Тирана”. Да за это название его уже можно было расстреливать. Но он

не боялся. И сейчас, после него, в этом театре не говорить правду зрителям просто невозможно. Всю жизнь я старался говорить правду, по мере возможности бороться против несправедливости и насилия <...> автократического отношения к жизни. И сейчас, как ни странно, я продолжаю то же самое. Конечно, я буду мучиться, терзаться, не зная, что делать, но буду продолжать <...>»<sup>34</sup>.

Прошлым летом, уже после премьеры спектакля «Солдат, любовь, охранник и президент», Стурау лишился своего многолетнего опытного директора Гии Тевзадзе. Министерство культуры объявило конкурс на его место, и эту должность отныне занимает один из актеров труппы Театра им. Ш. Руставели. Кстати, был объявлен конкурс и на должность художественного руководителя. Желающих пока, слава богу, не нашлось.

31 июля 2008 года Роберту Стурау исполнилось 70. Для москвичей праздник был омрачен невозможностью поздравить его лично в Тбилиси. Политика снова изменила ход театральной истории. Повисли в воздухе три московских проекта, связанные с именем Стурау: в Театре «Et cetera», в «Сатириконе» и в Театре им. Евг. Вахтангова. Если это, по мнению фаталиста Стурау, означает плыть по течению, то мы плывем. Вскоре после 60-ти, не теряя чувства юмора, Стурау признался: «Я хочу закончить свою творческую жизнь, как всякий уважающий себя режиссер, в изгнании»<sup>35</sup>. Печально для всех, если эта шутка перестанет нас смешить.

<sup>33</sup> Александр Иашвили. Роберт Стурау бросил вызов Михаилу Саакашвили // Известия, 2007, 4 июля.

<sup>34</sup> Ксения Щербина. Добровольная диктатура // Российская газета, 2008, 31 июля.

<sup>35</sup> Роберт Стурау: «Если избежать неприятных тем, они все равно не исчезнут».

## ФОТОГРАФ СЕНЦОВ, КОЛЛЕКЦИОНЕР И ЗАНУДА



С 17 ноября по 3 февраля в главном здании Бахрушинского музея открыта выставка Виктора Сенцова, известного театрального фотографа. Выставка называется «Театр. Автограф в XXI век». На ней представлены дважды авторские работы. Это фотографии спектаклей, людей театра, актеров и режиссеров, активно участвовавших в театральном процессе последнего десятилетия. И это фотографии, в которые «вписаны» автографы героев Сенцова.

Когда режиссер Кристиан Люпа давал Сенцову автограф, он написал: «Умейте использовать свое внутреннее сумасшествие». У Сенцова этого самого «сумасшествия» хоть отбавляй. Он сохранил отношение к своей профессии, как к хобби, и свое хобби сумел использовать в профессии. Свои увлечения и свое дело он любит страстно и пристрастно. Всем известно его занудство. Он не просто приносит в редакцию фотографии, он всегда знает, как их лучше было бы подать и сканировать. Он вечно предлагает из них выстраивать разнообразные «натюрморты»: пустить на полосу или сквозь всю статью, соединить в цепочки, в сюжеты, перемежая вертикали с горизонтальными. Цель одна – отразить объект как можно полнее и с самых разных точек съемки. Он обожает театр и мечтает остановить мгновение.

Театром Сенцов интересовался всю жизнь, хотя профессионально им занимается только полжизни. Но в итоге все в его судьбе – и увлечения, и профессиональные навыки – гармонично

связалось друг с другом. Он закончил факультет журналистики МГУ, фотоотделение. Еще студентом снимал театр, но потом долго работал в газетах, как фотограф общего профиля. Служил в «Комсомолке» «билдом». Для ее воскресного приложения, где печатался театральный репертуар, ровно через 25 лет снова начал снимать театр. Спустя шесть лет, день в день, оказался на улице...Потом он пришел в «Афишу», где его оценили две замечательные девушки, Ирина Меглинская и Елена Ковальская. Вторым изданием, которое его поддержало, был журнал «Театр». Обоим он и сейчас благодарен. Поэтому логично, что о Сенцове в буклете к его персональной выставке «Автограф» написали Елена Ковальская и Валерий Семеновский, а также директор Барушинского музея Дмитрий Родионов.

Как журналист, он легок на подъем, мобилен, всегда умеет найти и организовать сюжет. Как бывший «билд», всегда заранее видит сюжет в «полосе», мысленно макетирует фотографию, с ходу строит композицию. При этом помнит, что не театр для него, а он для театра, фотограф лишь фиксирует момент. И, кстати, Сенцов всегда точно определяет качество этого момента.

Его хобби – страсть к книгам, собирательству, коллекционированию – тоже, как ни странно, отразилось на его театральной фотографии. У него прекрасная библиотека, редкие книги по драматическому театру, издания по балету. Многие тоже, кстати, с автографами. Говорит гордо: «Я еще в отличие от других их читаю». Отдельная его радость – коллекция книг-малюток. На мое недоумение – «Ну а это тебе зачем?!» – честно признается: «Красиво же. Эстетика какая, посмотри!» И совсем уж уникальное его собрание – советские детские книжки, в мягких обложках, по 10-15 страничек, с дивными иллюстрациями очень знаменитых сегодня художников.

– Книжки же раньше, если ты помнишь, доставались по спискам, по благу, по записи. Единственные, которые были более или менее доступны, это детские. Но и на них работали великие художники. Их выпускали, слава богу, большим тиражом, от 10 тысяч до миллиона, поэтому у



течение нескольких месяцев их реально было купить. Когда у меня родилась дочь, я стал покупать эти книжки в двух экземплярах: один экземпляр – ребенку на разрыв, а вторые я копил и складывал. Почему эти книжки сейчас так редки? Они же были мягкие и быстро рвались. Некоторые издания 1930-х годов сейчас стоят больше тысячи долларов. А у меня есть даже первые книги издательства «Радуга» с рисунками Анненкова. Детские книжки иллюстрировали тогда очень хорошие художники. Я сейчас без проблем могу тебе назвать человек сто, а то и двести первоклассных книжных графиков. Я знаю почерк каждого: Лебедев, Конашевич, Герасимов, Сутеев, Митурич. Вот Митурич ушел недавно (величайший был

книжный иллюстратор!), а никто даже не заметил. А он фантастически «Маугли» нарисовал, на века. Есть у меня и «Кентерберийские рассказы» в оформлении С. Бархина. Он ведь много работал в книжной графике. Эта книжка – тоже редкость. Фактически тираж ее был 4000 экземпляров вместо 5000. В типографии, видимо, воровство процветало. И 1000 спрятали в водосточную трубу, чтобы потом украсть, а пошел дождь, и книжки уничтожила вода. Об этом, наверное, даже сам Бархин не знает. Но я-то, книжник и букинист, знаю.

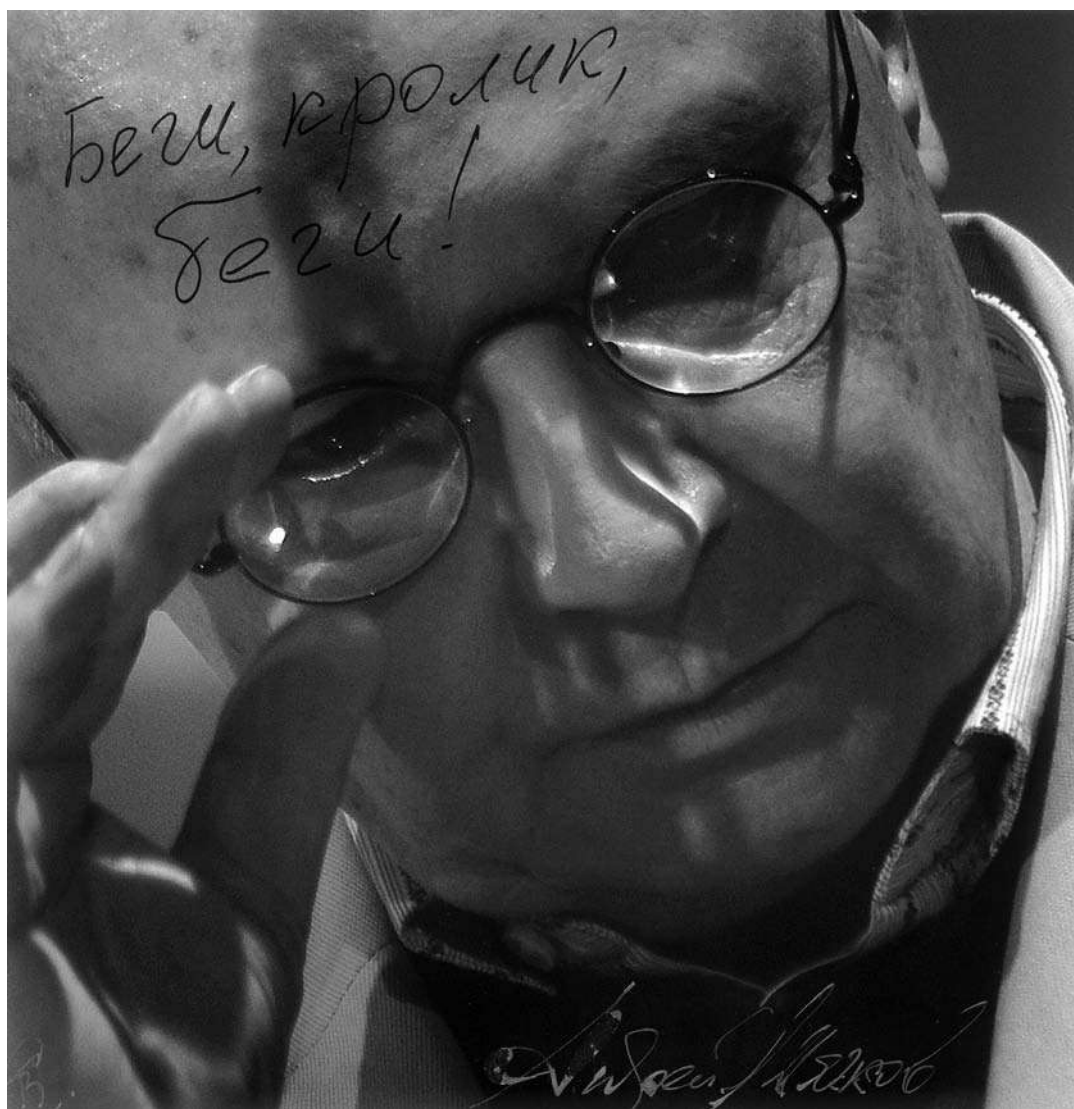
Он много чего знает, если к нему обращаются коллеги и просят оценить ценность той или иной книги. Он, как Гобсек, перебирает свои сокровища: старые театральные программки, детские

книжки, оригинальные рисунки, приобретенные у художников-графиков. Он произносит неведомые мне, но на слэнге книжников понятные слова «целячок», «хруст», «в одеяле», «девственное состояние». А я вдруг вижу перед собой не взрослого дядьку, опытного фотографа, матерого газетного «волка», а шестилетнего мальчика, который вот такими горящими глазами мог бы, наверное, смотреть на только что купленную игрушечную

железную дорогу. Разве в 55 лет это плохо? Этому можно только завидовать.

– Снимая театр, как ты формулируешь свою цель? Чего ищешь в лицах, спектаклях?

– Уж точно мной движет не желание лишний раз щелкнуть затвором. Надо создать композицию. В идеале из этих фотографий тоже должна получаться книжка. Театр – это ведь синтез работы разных людей: актеров и режиссера, художника по свету, декоратора. Мое дело – постараться



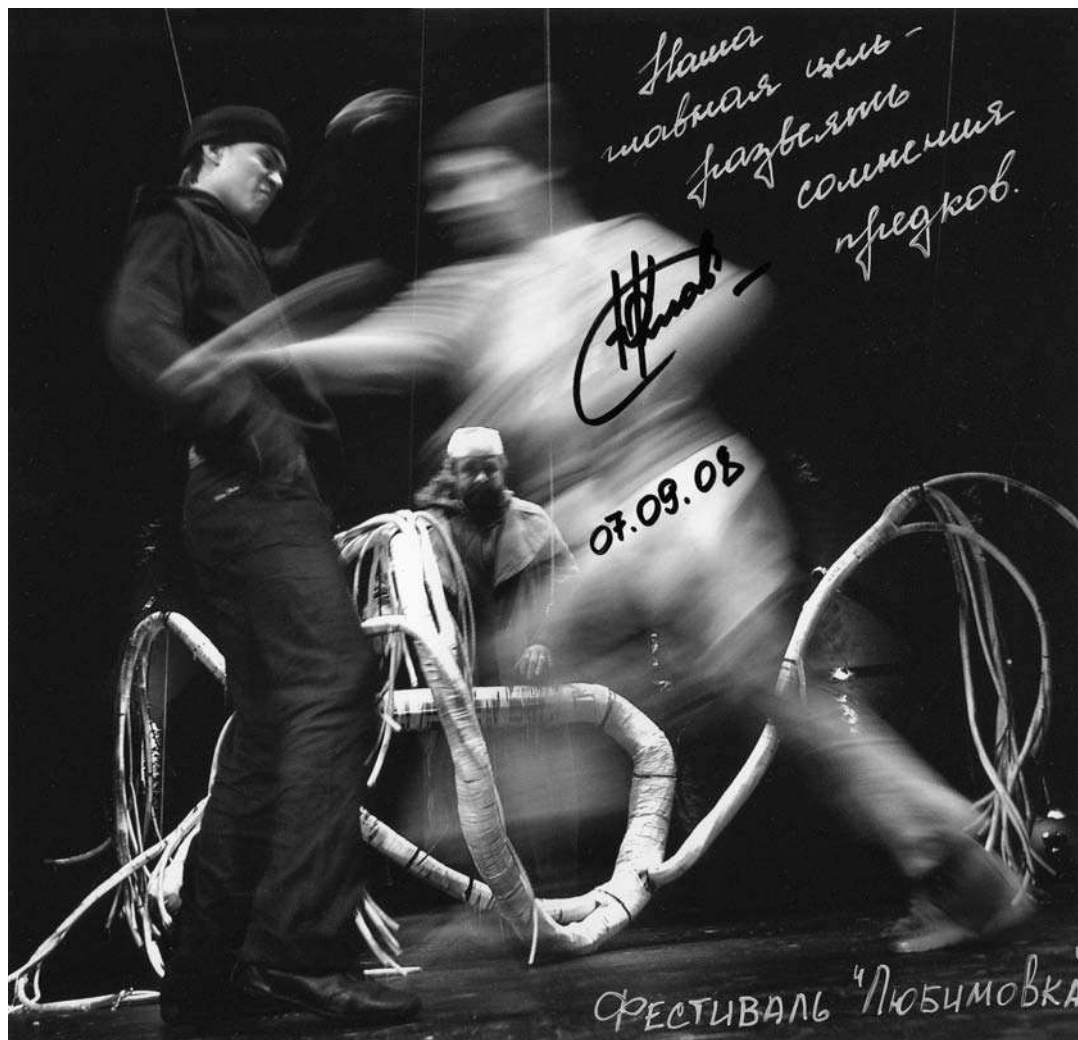




подать результат всей команды: все достаточно просто. Я считаю, что снимок, сделанный во время спектакля или на репетиции, и театральная фотография – не одно и то же. Знаковые театральные вещи, постановочные тоже должны быть. Но у меня нет ни одной постановочной фотографии. Я не считаю, что это плохо, это просто «другое», я снимаю театр только репортажным методом. Снимаю не только «полтинником», но и «всей линейкой», длиннофокусным объективом, широкоугольным – в зависимости от того, какие решаю задачи. Плюс голова, плюс то, что я думаю по поводу спектакля, того или иного своего героя, плюс поиск композиции со всех возможных точек.

Я могу снять спектакль с колосников (чуть не сказал – с антресолей), из карманов, с балкона. Когда весь спектакль снимаешь с одной точки, видно только лобовое решение. С разных сторон спектакль смотрится иначе, полнее, это позволяет хоть как-то сохранить динамику театра. Во второй раз я, например, «Чайку» Ноймайера снимал сверху. В этом ракурсе авангардный балет Треплева с его конструктивистскими костюмами выглядит просто завораживающим зрелищем. Сверху, кстати, хотя бы раз любой спектакль надо снимать, чтобы видеть общее сценографическое решение, всю композицию.





– А сколько раз фотографу нужно посмотреть спектакль, чтобы снять его максимально хорошо?

– По-разному. Много зависит от того, насколько ты знаешь режиссера и сколько он может тебе позволить. У каждого режиссера – своя манера, мышление, композиция, я их уже знаю, чувствую. Гинкас, например, при съемке на репетиции может даже разрешить тебе ходить по сцене. Фокин практически никого на репетиции не пускает, но ко мне уже привык, иногда позволяет. Райкин ближе третьего ряда никого из фотографов даже не сажает. Житинкин позволяет делать

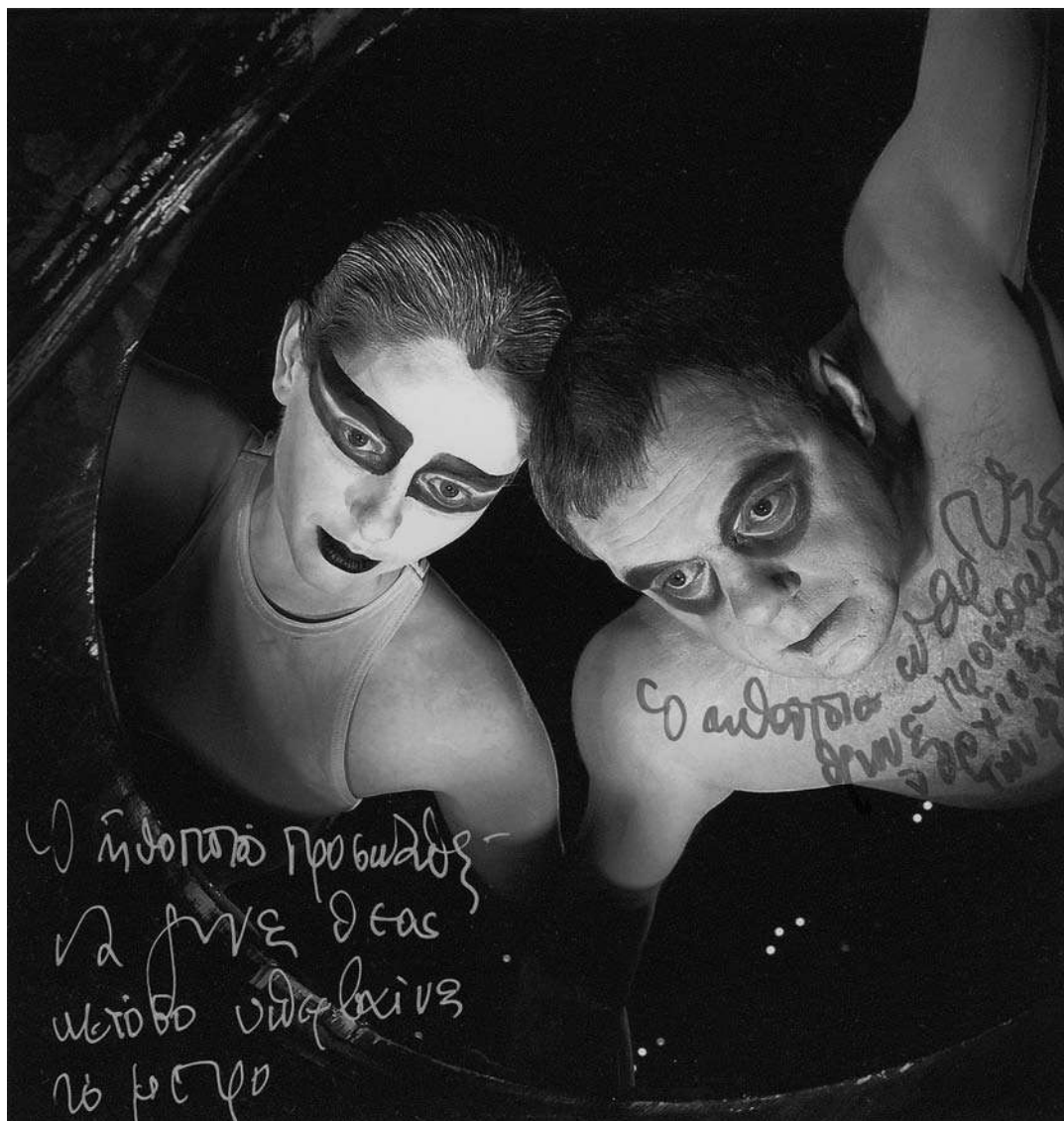
практически все на прогонах. Кстати, лучше всего снимать спектакль на прогонах. Не люблю специальные фотосессии перед премьерой, когда фотографам показывают отдельные эффектные, по мнению режиссера или продюсера, сцены. Тогда не понять, что такое весь спектакль. На премьере снимать страшно неудобно. Тогда ты тоже зритель, просто с камерой в руках. Я в такой ситуации чувствую себя скованно, вечно боюсь кому-то помешать смотреть, хотя техника у меня работает бесшумно.

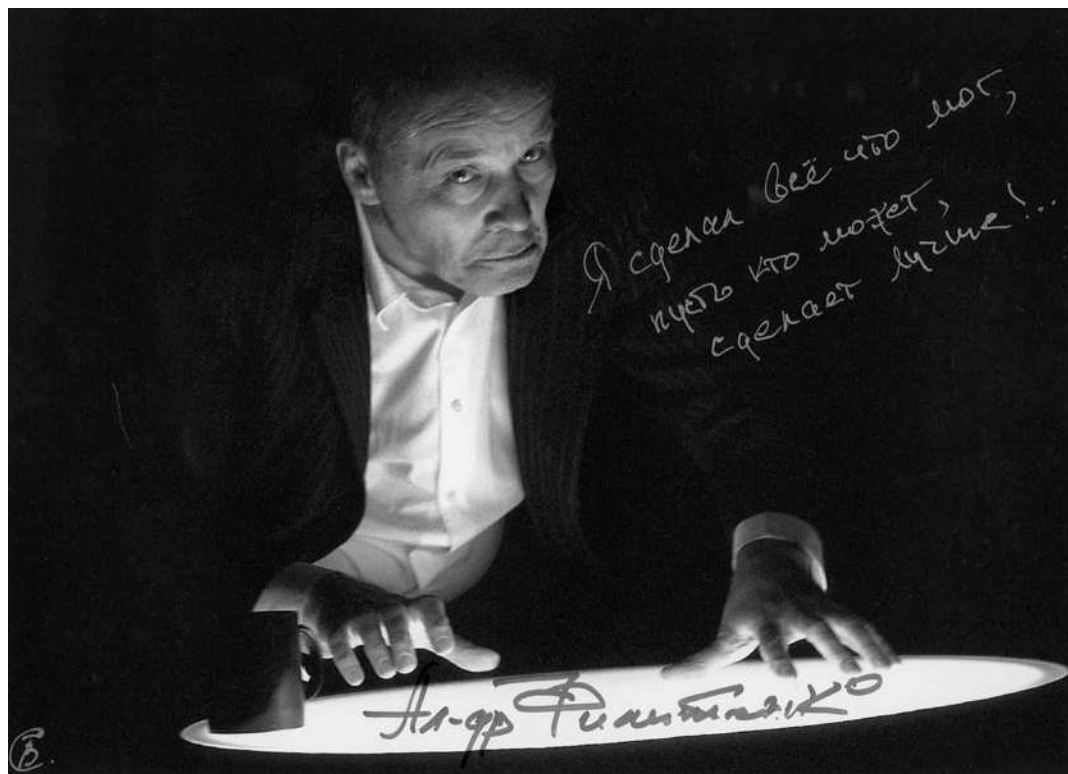
Я снимаю один и тот же сюжет много раз. Иногда жду определенную сцену, цветное

решение, люблю костюмы в движении. Иногда иду на спектакль за одним конкретным кадром, знаю, что хочу поймать. Театр – это же не статичные картинки. Когда знаешь закулисы, чувствуешь театр изнутри, и снимаешь по-другому.

Мой личный рекорд – я 11 раз смотрел «Вишневый сад» Някрошюса и 5 раз его снимал. Я его знаю наизусть. Есть фотографии, которые уже не повторить. Первые три «Вишневых сада» шли в Театральном центре «На Страстном». Я тогда на

репетиции «контрабандно» щелкнул несколько раз с балкона, и один снимок получился удивительно интересным. В кадре просто висит напряженная работа так и называется «Някрошюс. Вишневый сад. Репетиция» (кстати, он напечатан в прошлом сборнике «Вопросы театра». – Н.К.) Такие кадры случаются раз в 10 лет. Как, например, снимок Всеволода Тарасевича, когда он незаметно щелкнул Шостаковича. Шостакович шел по коридору в примерную, а фотограф щелпочку





поставил под дверь, и дверь неплотно закрылась. Через эту приоткрытую дверь он и сфотографировал композитора.

– Как родилась идея выставки «Автограф»?

– Идею «украл», но творчески развил. Она пришла мне в голову после книги Виктора Ахломова «На рубеже веков». У него на фотографиях было много людей культуры, фото с надписями ему лично. Такие были и у меня в личной коллекции, но мне показалось, что это не так интересно – «Вите Сенцову на добрую память». И я придумал автографы-реплики, фиксирующие некое психологическое состояние моих героев на момент съемки. На всех фотографиях зафиксировано начало XXI века, спектакли и люди, которых прямо с выставки еще можно пойти посмотреть. Это пока не чистая история. Здесь и портреты, и репортажи со спектаклей, представлены и репертуарный театр, и антрепризный, и молодежный, авангардный, и зарубежные спектакли, которые к нам привозили, и спектакли иностранных режиссеров, поставленные в России.

Кстати, с автографами далеко не все. Надо иногда нарушать собственный принцип, строить общий визуальный ряд, но перемежать его некими фотографиями-«смазочками», без подписей, без автографов. Так и принцип виднее. Главная цель этой выставки – передать атмосферу театра последних восьми годов, показать театр начала XXI века, каков он есть, во всем его драматизме, стилевом разнообразии и человеческих противоречиях. Свой стиль я иногда шутя называю «романтическим реализмом». Может быть, неточно, но мне нравится.

Н.Казьмина

Фотографии В. Сенцова к спектаклям «Смерть Тарелкина» (Театр «Et cetera»), «Белый кролик» (МХТ им. А.П. Чехова), «Дама с собачкой» (МТЮЗ), «Пойдем, нас ждет машина» (ЦДР А. Казанцева и М. Рощина), «Эдип-царь» (Александринский театр), «Продукт» (Театр «Практика»)

*DM*

**ВОПРОСЫ ТЕАТРА**

**PRO MEMORIA**

Надежда ХМЕЛЕВА

## СЦЕНИЧЕСКАЯ СРЕДА, ОТ БЫТА К АБСТРАКЦИИ

*Понятие сценической среды театру хорошо знакомо. Впервые среду подлинной жизни в театр призвали натуралисты, для них она стала инструментом свержения условности и установления новых, значительно более тесных и даже интимных отношений человека с окружающим миром. Спустя почти сто лет, в театре второй половины XX века родилась концепция «единой пластической среды», резко отвергающей скрупулезное воспроизведение подробностей, свойственное натуралистической среде, оперирующая подчеркнута условными формами и претендующая быть не близлежащим вещным окружением, но самим мирозданием.*

Эти две, на первый взгляд, непохожие театральные идеи в истории сценографии до сих пор существуют независимо друг от друга. Есть ли между ними кровное родство или они просто однофамильцы? Стала ли среда категорией театральной декорации или являлась только атрибутом натурализма? Неужели единая пластическая среда возникла внезапно и не имеет никакой предыстории? Исследователи задавались только последним вопросом и считали истоком единой пластической среды условное искусство начала XX века. Однако, делая такой вывод, они шли не от самого понятия среды, за точку отсчета была принята только ее условная форма существования. Не принималось во внимание, что среда способна быть подвижной, менять от эпохи к эпохе свои формы проявления, оставаясь важнейшей категорией сценографии XX века. Не менее важной, чем пространство. Итак, речь пойдет об эволюции сценической среды, ее преемственности и отторжении форм прошлого, ее метаморфозах и сложных взаимоотношениях со своим собратом по сценографии – пространством.

Теорию среды как мира, тесно обступающего человека и влияющего на его судьбу, дала искусству литература. Золя, братья Гонкуры, Мопассан находили особые способы взаимодействия героя с окружающей жизнью, уподобляя романы потоку жизни, где непосредственное наблюдение, детали, подробности приобретали новый художественный смысл. Эмиль Золя с поразительной настойчивостью призывал и театр проникаться двойственностью жизни, в которой среда раскрывает второй план произведения, «объясняет человека, дополняет его», «окружает свойственной ему атмосферой». Театр от новых идей отмахивался, декларируя условность как свою специфическую особенность и, следственно, невозможность и даже опасность воссоздания на сценической площадке «сора жизни».

Хотя еще в эпоху Ренессанса главным достоинством и гордостью театра была невиданная до тех пор правдивость декорации. Перспектива, перенесенная в театр из живописи, казалась верхом жизнеподобия, а дома, расставленные по ее бокам, отделялись Эти две, на первый взгляд, непохожие



## Сценография

театральные идеи в истории сценографии до сих пор существуют независимо друг от друга. Есть ли между ними кровное родство или они просто однофамильцы? Стала ли среда категорией театральной декорации или являлась только атрибутом натурализма? Неужели единая пластическая среда возникла внезапно и не имеет никакой предыстории? Исследователи задавались только последним вопросом и считали истоком единой пластической среды условное искусство начала XX века. Однако, делая такой вывод, они шли не от самого понятия среды, за точку отсчета была принята только ее условная форма существования. Не принималось во внимание, что среда способна быть подвижной, менять от эпохи к эпохе свои формы проявления, оставаясь важнейшей категорией сценографии XX века. Не менее важной, чем пространство. Итак, речь пойдет об эволюции сценической среды, ее преимущественности и отторжении форм прошлого, ее метаморфозах и сложных взаимоотношениях со своим собратом по сценографии – пространством.

Теорию среды как мира, тесно обступающего человека и влияющего на его судьбу, дала искусству литература. Золя, братья Гонкуры, Мопассан находили особые способы взаимодействия героя с окружающей жизнью, уподобляя романы потоку жизни, где непосредственное наблюдение, детали, подробности приобретали новый художественный смысл. Эмиль Золя с поразительной настойчивостью призывал и театр проникаться двойственностью жизни, в которой среда раскрывает второй план произведения, «объясняет человека, дополняет его», «окружает

свойственной ему атмосферой». Театр от новых идей отмахивался, декларируя условность как свою специфическую особенность и, следственно, невозможность и даже опасность воссоздания на сценической площадке «сора жизни».

Хотя еще в эпоху Ренессанса главным достоинством и гордостью театра была невиданная до тех пор правдивость декорации. Перспектива, перенесенная в театр из живописи, казалась верхом жизнеподобия, а дома, расставленные по ее бокам, отделялись лепкой не хуже фасадов подлинных палаццо. Но постепенно центральная перспектива стала неизменным и весьма однообразным каркасом сцены, отстраненным от человека. Между декорационным периметром и актерами всегда была установлена недоступная «зона безопасности» чтобы не разоблачить иллюзорный живописный мир. Поэтому, по существу, артист постоянно был окружен условным пустым пространством, и эта отчужденность от декорации позволяла играть «концертно» на просцениуме, обращаясь в ярко освещенный зрительный зал. Казалось, появившийся в конце XVIII века павильон способен, наконец, покончить с разъединенностью декорации и человека. Выстроив более камерное, ограниченное тремя стенами и потолком пространство, павильонная декорация приблизилась к реальности, но все же не смогла вырваться за границы жестких рамок ренессансной системы. В неподвижности ее фронтальной установки, в ясности симметричного построения «прочитывалась» отточенная веками рациональность кулисной структуры. Не избежала новая

*Pro memoria*

декорация и проверенного веками способа изображения предметного мира при помощи живописи архитектурные детали, камин и даже мебель писались на холщовых стенах павильона и имели чисто декоративное значение. Как и во времена Мольера, в XIX веке реальные предметы мебели выносили в павильон только в случае сценической необходимости и они странным образом соседствовали с писаными стульями и диванами. Актеров и в павильоне гипнотически притягивали огни рампы: «каждый старается, насколько возможно, приблизиться к зрительному залу, пишет Антуан. – Мне рассказывали об одном театре, где в те времена, когда еще существовало газовое освещение, у всех актеров был опален низ брюк»<sup>1</sup>.

Пространство павильона стало первым предчувствием идеи среды, тем полым пока сосудом, который необходимо было заполнить вибрациями окружающего человека материального мира, «воздухом» жизни.

Сплотить декорацию и действие в единое целое, сломать унифицированное однообразие павильона и напитать его соками жизни было суждено последователю Золя и руководителю французского Свободного театра Андре Антуану. Создатель режиссерского театра стал и открывателем сценической среды. Антуан не был художником, но яростное стремление нового театра к художественной целостности, необходимость согласованности всех компонентов спектакля остро поставили перед режиссером проблему преобразования декорации. Литература уже властно заявила, что среда это судьба, и, конечно же, расписные холщовые стены олицетворяют фатализм

повседневности были не способны. Декорацию необходимо было вывести из роли пассивного наблюдателя, заставить стать участником действия, влиять на него, помогать актеру «объяснять человека».

Начинающий режиссер Антуан подлинность среды понимает пока буквально. Для своего первого спектакля – «Жак Дамур» Л. Энника – привозит из дома матери и помещает на сцену обстановку столовой, в «Мясниках» Ф. Икара эпатирует публику видом кровоточащих мясных туш, а в «Удаче Франсуазы» Ж. Порто-Риша небрежной постелью и разбросанными по комнате предметами женского туалета. Постепенно Антуан приходит к выводу, что заполнение сцены предметами из подбора (как с декорационных складов, так и реального быта) совсем не обязательно приближает к «живой и точной» обстановке, и уж тем более не в состоянии создать «соответствующую атмосферу». Так, уже в начале третьего сезона Свободного театра он записывает в дневнике: «Я хочу иметь только новую и неожиданную обстановку, – ничего обыденного»<sup>2</sup>. Сценическая практика сделала очевидным, что «интимность» не вещи, привезенные из дома, создание «неожиданности» творческая работа, а среда станет компонентом драматического действия, только если быт переводится на язык театра.

Чтобы найти способы взаимодействия декорации с актером, уйти от прямолинейной демонстрации быта Антуану пришлось выработать приемы создания достоверной, но при этом сугубо театральной среды. Ведь до этого среда была явлением сначала философским (Ипполит Тэн), а затем чисто литературным (писатели-

<sup>1</sup> Антуан А. Дневник директора театра. М.; Л., 1939. С.161.

<sup>2</sup> Там же. С.94.

## Сценография

натуралисты). В Свободном театре она приобрела театральный смысл.

Итак, для создания среды оказалось недостаточным уйти от традиционной живописной декорации, потребовалось кардинально изменить сам принцип организации сцены. Прежде всего, нужно было преодолеть свойственную павильонной декорации ясность формы, симметрию, прямую линию – классические построения стали казаться в эпоху биологизма просто «утомительными». Вымышленно рациональный мир, распахнутый на зрителя, не оставлял места антуановским «неожиданностям» непосредственному течению жизни, ее непреднамеренности и сиюминутности. В решении этой трудной задачи на помощь театру пришла живопись импрессионистов. Их давний поклонник, Антуан подражает «оборванным» композициям импрессионистов, старается теперь показывать комнату не целиком, а как будто случайно вырванным фрагментом, подсмотренным «куском жизни». Декорация часто обращена к зрителю сдвинутым углом, подчеркнута ассиметрична и как будто замкнута на себя. Ее назначение стать своего рода силовым полем, властно удерживающим в своих пределах действующих лиц, сделать их своей органической частью. Среда уже не отпустит артиста к рампе, он может существовать только в ее автономном поле, отделенном от зрителя «четвертой прозрачной стеной». Такое тесное взаимодействие человека и окружения и давало ту двойственность жизни, которой так дорожил Золя.

Еще одним магнитом среды стала в Свободном театре рельефность декорации. Антуан объявляет

войну плоскости. Живописная плоскость старой декорации отталкивала от себя актёра, гнала на авансцену, рельеф же обладает энергией притяжения – способностью срастись с человеком, дать ему реальную возможность «жить на сцене», направлять его движения. Моделируя среду из предметного мира, режиссер в этом строительном материале, кажется, ценит более всего его объемность и весомость. Традиционно гладкие павильонные потолки заменяются мощными, рельефными балками, стены буквально раскрошены нишами, закоулками, углами, переплетами окон, филленчатыми дверями, каминами, многочисленной мебелью, мелкими предметами. Среда, сотканная из зигзагов выступов и углов, беспокойства ассиметрии, плотного вещественного мира вторгалась в сценическое пространство, делало его зыбким, насыщенным внутренним движением, втягивающим в себя актёра, повелевавшее им.

Предлагая для каждой постановки индивидуальное, неповторимое решение, среда постепенно вышла за границы своего вещного предназначения и замахнулась на большее, – она стала формировать пространство спектакля. В старом театре пространство являлось понятием неизменным и поэтому условным, – внутри перспективы могла быть и классическая пустота, и барочная сверхзаполненность, и мейнингенская загроможденность пратикаблями, но живопись надежно охраняла нерушимую плоскость границ. Прорвав границы и ворвавшись на запретную территорию, среда свергла статичное пространство как перспективы, так и павильона,

объявив себя хозяином сцены. Активность декорации «съедала» пространство, оно беспомощно путалось в дробной реальности, теряя свою сущность. О том, что среда взяла на себя функции организации пространства говорит и тот факт, что в спектаклях Антуана именно она определяла движение персонажей. «Речь идет о том, чтобы задумать оформление и ввести в него действие, Место предшествует сценическому действию, среда уже существует»<sup>3</sup>, пишет Дени Бабле. Таким образом, сценическая среда вышла за предназначенные ей натурализмом рамки документальности и оказалась способной формировать индивидуальное пространство спектакля.

В процессе формирования среды в театре Антуана родилось новое выразительное средство, в дальнейшем ставшее принципиально важным для декорации XX

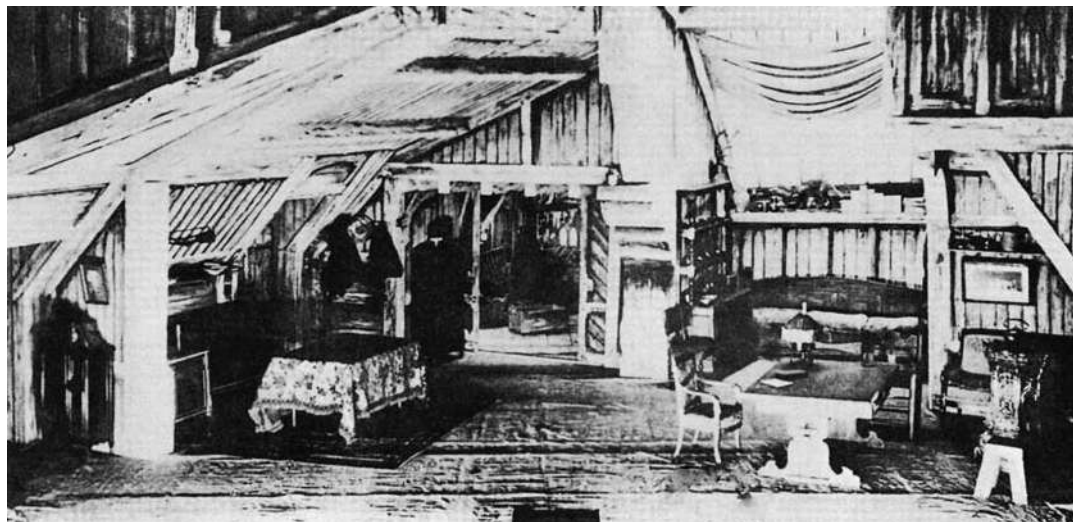
века – фактура. После того, как, по словам Стриндберга, в театре перестали «малевать кухонные полки и утварь на холсте», подлинными материалами предметного мира дерзко (а, по мнению тогдашних критиков, крайне грубо) вошли в образный строй театральной декорации. Во многом появление натуральных фактур в театре связано с изменениями в драматургии. Предметом интереса писателей и драматургов натурального направления часто становятся социальные низы общества и подробности их убогого быта. «Под правдой они разумеют изображение того, что раньше считалось слишком мелким, незначительным и низменным, чтобы стать предметом подлинного искусства. Более того, именно в этой «грязной» реальности они надеются найти материал для трагедии»<sup>4</sup>. Чтобы стать средой «грязной реальности», декорации было необходимо

<sup>3</sup> Bablet Denis *Esthetique generale le decor de theatre de 1870 a 1914. Paris, 1983. P. 123.*

<sup>4</sup> Божович В. *Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М., 1987. С.31.*

Сцена из спектакля «Земля» по Э.Золя. Театр Антуана. Париж. 1902





отказаться от прежней декоративности изысканных салонов и освоить способы передачи физиологии заземленного быта рабочих, лавочников, прачек, крестьян, мелких буржуа, проституток, торговков. На смену живописным поверхностям и бутафорской имитации роскоши – резьбы, позолоты, зеркал, драпировок, фанерованной мебели – приходят не приукрашенные и поэтому «бедные» дерево, металл, камень, штукатурка. В стремлении к социальной точности, театр снял с предметного мира искусственную оболочку, обнажив его первородное естество. У среды появился свой строительный материал. Разумеется, в фактурах пока не видят красоты, они символизируют только правду бедности, но их грубая шершавая плоть совсем по-новому – физиологически воздействует на сценическое пространство, еще более утверждая натуралистическую идею господства среды над человеком.

В Свободном театре среда сформировалась, как «ближний круг» жизни, вещный мир, тесно

обступающий человека здесь и сейчас. «Вырез из жизни» был максимально замкнут, изолирован от внешнего мира, прятался за крепкими дверями и зашторенными окнами социального существования. Когда среда боролась с плоскостью, вектор ее продвижения был один – внутреннее пространство сцены. По ту сторону обыденного натуралистическая декорация не заглядывала, «буржуазная действительность взламывалась изнутри, скрупулезно анатомировалась, как феномен социально-биологический»<sup>5</sup>.

Обращение Антуана к пьесам Ибсена должно было радикальным образом изменить представление театра о среде. Хотя Ибсен и остается верен «действительной жизни», он пробивает брешь ее пределов, открывает широту и глубину мира, окружающего и влияющего на человека. Быт устанавливается в соотношении с большим пространством, оно в свою очередь пронизывается символами. Для эволюции среды важно, что в ибсеновской драматургии «реальное и символическое существуют рядом, независимо. Эта

Декорация спектакля «Дикая утка» Г. Ибсена. Театр Антуана. Париж. 1906

<sup>5</sup> Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крза). / «Западное искусство. XX век». М., 1978. С. 152.



*Pro memoria*

независимость создает впечатление двойственности, заставляя воспринимать пьесы раздельно: в непосредственном житейском и в основном – символическом смысле»<sup>6</sup>, пишет Т. Шах-Азизова.

В пьесах «Привидения» и «Дикая утка», поставленных в Свободном театре, Ибсен символическим смыслом наделяет природу. Все время меняющийся пейзаж за окнами выявляет подлинную суть событий, протекающих в, казалось бы, сугубо житейской обстановке. Эту двойственность Ибсен фиксирует в подробных ремарках. В «Привидениях» место действия не меняется – это комната, обстановка которой описана с натуралистической дотошностью. Но внутреннему движению драмы резонирует не обстоятельная среда места действия; нагнетает атмосферу безнадежности среда внешняя, находящаяся за границами действия мрачный пейзаж за стеклянной стеной в глубине сцены. Природа неумолима, как и болезнь Освальда – дождь, потом туман, пожар, в конце сумерки и наконец, уже никому не нужный восход солнца. Антуан к такому драматическому контакту среды с пейзажем оказался не готов и традиционно отрезал природу от быта. По свидетельству Л. Гительмана, режиссер «природные» ремарки оставил без внимания, и шторы в комнате не раздвигались. Правда, режиссер символику непрекращающегося дождя проигнорировать полностью не смог: «Персонажи пьесы не только говорят о дожде. О дожде свидетельствует их мокрая одежда, когда они входят в дом, зонты, с которых течет вода. Как только кто-либо из действующих лиц спектакля открывает дверь, в комнату с улицы врывается ветер, доносящий тяжелый шум

дождя»<sup>7</sup>. Антуан все-таки сделал попытку, если не разомкнуть границы среды, то напитать ее вибрациями окружающего мира, дать задышающейся бытовщине глоток если и не свежего, то дождливого воздуха.

В «Дикой утке» символический мир Ибсеном материализован. За стенкой ателье фотографа Экдала, в чердачном помещении, находится странный мир искусственной природы и мечты. Он населен живыми существами голубями, кроликами, курами, там – ящики с красками и старинные книги о путешествиях, но главное – там живет символическая дикая утка с пораненным крылом. Там – иллюзия вольной жизни, туда рвутся из мещанского мирка герои пьесы, там погибает самое природное существо пьесы, девочка Хедвиг. Драматургически это невероятно важное пространство для спектакля. И в ремарках у Ибсена чердак описан, как большое и хорошо видимое зрителю пространство в глубине сцены, за раздвигающимися широкими дверями. Но и на сей раз Антуан ремарки драматурга оставляет без внимания. Судя по фотографии спектакля театра Антуана 1906 года (декорация, повторяющая постановку 1891 года), режиссер не посчитал возможным отдать всю заднюю стену входу на чердак. Он сдвигает двери резко вправо, сужает их, делает чердачное пространство маленьким, мрачным, надрывно-натуралистическим. Зачем?

А чтобы поместить на задней стене еще один уголок с диваном, столом, стульями – уже второй на сцене. Сценической необходимости в нем не было никакой, – Ибсену в пьесе хватало одного стола, и он уже стоял в декорации у противоположной стены. Символическое

<sup>6</sup> Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. М., 1966. С.110.

<sup>7</sup> Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976. С. 11.

## Сценография



параллельное пространство оказалось для Антуана чуждым, ему он предпочел привычную и отработанную натуралистическую детальность. Режиссеру по-прежнему остается важной только ближняя понятная среда, по другую ее сторону, там, где мир, ее окаймляющий, где туманность символов, по его мнению, среда заканчивается. Своим нежеланием разомкнуть узость локального мира, он само понятие среды накрепко привязывает к натурализму. И казалось, с уходом натурализма должна кануть в лету и его верная спутница – среда.

Поэтому закономерно, что одиннадцать лет спустя после открытия Свободного театра Станиславский и Немирович-Данченко, обсуждая программу Художественного театра, о теории среды не упоминают. Золяистская «регистрация фактов» и откровенный биологизм французского натурализма никогда не были близки как русской литературе, так и театру. А к концу века позитивистская эстетика даже стала явлением нарицательным, часто критик, желая побольнее ударить театр, бросал ему обвинения в «грубом натурализме».

Однако декорации первого же спектакля МХТ «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого демонстрируют знакомые приемы сценической среды, правда, осваиваются они молодым театром на материале русской старины. Казалось бы, сам выбор исторической пьесы и известный интерес Станиславского к мейнингенцам дают повод для сравнения «Царя Федора» более с постановками театра Георга II, чем с социально-физиологической средой натурализма. Действительно, скрупулезность исторической реконструкции, пылкое стремление к

иллюзорному воссозданию исчезнувшего времени сближают первый спектакль МХТ с археологизмом мейнингенцев. И все же этнографический максимализм не помешал художнику В. Симову предпочесть пространственному размаху и эффектным перспективам немецкого театра камерную модель декорации-среды. Кажется, впервые на русской сцене историческая архитектура не довлела над пространством спектакля, напротив, она как будто случайно попадала «в кадр» рядом с человеком, превращалась художником в непреднамеренно вырванный фрагмент прошлого. Как и положено «вырезу из жизни», царско-боярская жизненная среда была замкнута в тесном пространстве, где даже сводчатые перекрытия (гордость традиционных «русских» павильонов) были срезаны низко нависающей порталной рамой. Асимметричная рельефная декорация, испещренная выступами, разнообразными арками, печами с лежанками, низкими дверями, обилием мебели и утвари, втягивала в себя артиста, тесно обступала его, становилась с ним единым целым.

Впервые в «Царе Федоре» была найдена особая фактура среды, призванная победить лоск «новодела» исторических постановок и очеловечить сценическую старину, дать ей дыхание подлинной жизни. В. Симов пренебрегает увражными образцами и приемами театральной бутафории, – ему нужен только живой, рукотворный быт: «стены, лоснящиеся от боярских затылков и спин, закопченные изразцы топков, проваленные кресла»<sup>8</sup>. Фактура среды здесь приобретала совершенно новый смысл. Она обволакивала предметы патиной времени, устанавливая между прошлым

<sup>8</sup> Нехорошев Ю.И. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М., 1984. С.32.

*Pro memoria*


Сцена из спектакля «Вишнёвый сад» А. Чехова. I действие. МХТ. 1904

и настоящим столь важную для театра дистанцию эпох и их трагическое пересечение. Камертоном фактурного решения спектакля стала тускловатая подлинная утварь, собранная в волжских деревнях и на Нижегородской ярмарке. И уже остальные предметы бутафоры и костюмеры «старили» под потертые и блеклые раритеты. «Подернутой налетом старины» (Станиславский) фактурой постановщики, конечно же, хотели напитать и весь спектакль, заставить среду изъясняться не только языком форм, но предложить ей более тонкую роль – стать атмосферой прошлого. Этот интерес «художественников» к фактурам предвещает многое. Материал сценической среды начинает сложный и длинный путь, ведущий от скромной поверхности предмета к метафорическому образу спектакля.

Постановки пьес Чехова в Художественном театре не только открыли новые возможности среды, но и поколебали ее значение, как тесного материального окружения человека. Натуралистически суженная модель бытовой среды, наглухо изолированная от

остального мира, тесна для чеховской драматургии. У Чехова среда воссоединяется с окружающим миром. Об этом пишет А.П. Чудаков: «Предметы в старой драме центрированы, векторы сил направлены внутрь, к единому центру.

Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Немецкий театр. Берлин. 1905



## Сценография

В чеховской драме господствуют силы центробежные. Направленные в противоположную сторону, они свободно разбрасывают предметы по широкому полю драмы; поле раздвигается до необозримых пределов. Границы его становятся зыбкими, мир вещей драмы сливается с лежащим вне ее вещным миром»<sup>9</sup>.

Разомкнуть среду, всецело обращенную внутрь себя, и соотносить ее с внешним миром театральной декорации было совсем не просто. Традиционно драматургия сформировала два основных места действия – изнутри и снаружи внутренняя среда жизни и внешняя среда мира. Соответственно, и театральные художники разработали два типа декорации интерьерные и «на воздухе». Дело и в том, что новации сценической среды коснулись, прежде всего, интерьерной декорации, природу же по-прежнему

изображала подвесная живопись способов ее преобразования натурализм найти не смог. Правда, спустя несколько лет после постановок Чехова в МХТ, в 1905 году, немецкому режиссеру Макс Рейнхардту все же удалось перевести природу с плоскости живописной завесы в пластическую форму. В спектакле «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира из поворотного круга «вырастали» огромные объемные деревья, главные герои лесной среды спектакля, вместе с тем, с мощью их форм странным образом контрастировала дробная натуралистическая лепка листьев и травы. Впрочем, неожиданности вращения леса и веселое кружение вокруг деревьев его жителей, тонкая игра света снимали с природы налет бутафорского происхождения. Во всяком случае, говорить о невоплотимости природы в концепции среды уже не приходилось.

Рейнхардт жизненную фактуру растворял в стихии театральной игры. В МХТ думали, как из быта выплавить поэзию. Драматургия Чехова поставила перед театром задачу – создать на сцене не разъятую на статичные места действия целостную картину жизни, где человек, быт, природа трепетно подвижны, растворены друг в друге. Натуралистическая среда любовно и досконально обихаживала только «вырез из жизни», «Чехов, по словам Немировича-Данченко, – видит своих персонажей неразрывно от природы, от погоды, от окружающего внешнего мира»<sup>10</sup>, они в мир, находящийся за пределами среды, погружены, переплетены с ним сиюминутно не видимыми связями. Таким образом, среда уже не может оставаться прежней, она должна прорвать тесный вещный круг и

<sup>9</sup> Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С.155.

<sup>10</sup> Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1936. С.173.





*Pro memoria*

выйти в мир, ее объемлющий и на нее влияющий.

Принцип планировки, предложенный В. Симовым, был и нов, и в то же время вполне вписывался в импрессионистическую «оборванность» сценической композиции натурализма. Только Антуан непременно показывал кусок комнаты, а Симов рамкой портала словно случайно выхватывал фрагмент всего дома – с переходами, верандами, закоулками, прихожими, комнатами, виднеющимися сквозь приоткрытые двери. Такая динамическая композиция давала ощущение не остановимого течения жизни, ее случайности, непреднамеренности. Художник не только физически раздвигал границы среды, он пытался дать сцене дыхание незапертого, текучего пространства, как дыхания самой жизни.

Так же свободно проникает в чеховские дома и усадьбы природа – в декорациях всегда есть и погода, и время дня, и время года.

Художник не только вывел героев из комнаты и дал им свободу передвижения по всему дому, но попытался разомкнуть и стены самого дома. В проемах окон, дверей, веранд симовских домов всегда – живописный пейзаж (только в «Вишневом саде» кусты даны в объеме). Впрочем, важнее удаленной пленерной плоскости стало изменчивое световое состояние природы. Законная живопись все же оставалась пейзажным фоном и не могла войти в среду, стать ее органичной частью. Иначе и быть не могло, ведь среда осязаема, она окружает человека, вьется вокруг него, и для этого ей просто необходимы пластические свойства, она и родилась, как манифест объемной формы. Поэтому именно свет, благодаря своей способности растворять и сгущать весь воздух сцены, стал для среды «своим». Световые пейзажи обволакивали среду, наполняли ее вибрациями внешнего мира, ткали настроение. В чеховских спектаклях МХТ использовал как

Сцена из спектакля  
«Вишнёвый сад»  
А. Чехова. IV действие.  
МХТ. 1904





## Сценография

театральный, так и натуральный свет (лампы, свечи), но общим была его незафиксированность, текучесть, ведь он тоже был жизнью.

Для Станиславского световая партитура внешней мира «сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь» неотделимы от партитуры звуковой «первых звуков утренних птиц, топота лошадей по мосту и стука уезжающего экипажа, боя часов, крика сверчка, набата»<sup>11</sup>. Звуки и светопись окружающей среды вливались в среду внутреннюю и насыщали ее подвижной трепетной атмосферой. Их импрессионистический союз отверг философию «выреза жизни», закупоренного в безвоздушном пространстве, включил среду во временное движение спектакля и, кажется, оторвал от понятия «среда» эпитет «натуралистическая».

Правда, мир вещей чеховских постановок был по-натуралистически плотен и подробен. Но и эту – повествовательную часть среды режиссер смог напоить мимолетностями и настроением. Станиславский поновому выстраивает отношения человека с материальной средой: лишает предметный мир фоновой пассивности, тщательно разрабатывает драматургию движения, подчиняет сценическому времени. «Спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками»<sup>12</sup>, все из «миллиона мелочей» должно стать необходимым действием, задвигаться, включиться в водоворот жизни – ружье, висящее на стене, обязательно должно выстрелить.

Среда в чеховских спектаклях МХТ обрела новый смысл и глубину. Режиссеры и художник смогли

напитать ее токами внешнего мира и энергетикой актера, научили «говорить» и «молчать», быть подтекстом и внутренним действием, создавать настроение, излучать поэзию. Между тем, создав сложносочиненную среду, МХТ продемонстрировал и предел ее повествовательных возможностей. Символические образы драматургии Чехова и этой среде оказались не по силам. В. Березкин в книге «Художник в театре Чехова» пишет о трудностях создания в спектакле МХТ образа вишневого сада: «Если верить Бунину (вишневый сад вообще не мог, по логике жизни, быть виден в окнах), то следует, что ремарку Чехова вообще нельзя принимать буквально – вишневый сад в этой пьесе является для писателя скорее образом поэтическим, нежели характеристикой места и времени действия»<sup>13</sup>.

Создатели чеховских спектаклей стремились материализовать сценическое время, поэтому для них было так важно найти подвижность, текучесть среды, это время воплощающей. В символизме, напротив, пространство превалирует над временем. Поэтому, возможно, Чехову, символизму не чуждому, пространство предыдущих постановок казалось слишком инертным, бескрылым и он в «Вишневом саду» настаивает на «большом доме» (очевидно, после тесного, «капитанского» дома Прозоровых), пишет Немировичу-Данченко: «Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль»<sup>14</sup>. Но дело в том, что принципу достоверности – пространство располагается только внутри данной среды «необычайная даль» чужда. Символ никогда не выходит за пределы

<sup>11</sup> Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. 1. М., 1954. С.223.*

<sup>12</sup> Немирович-Данченко В.И. *Указ. соч. С. 168.*

<sup>13</sup> Березкин В.И. *Художник в театре Чехова. М., 1987. С.19.*

<sup>14</sup> А.П. Чехов – В.И. Немировичу-Данченко, 22 августа 1903 г. Чехов А.П. *Полное собрание сочинений. Письма. Т.11. М., 1982. С. 243.*

*Pro memoria*

очеловеченного, интимного, у него свободное (не подчиненное среде) пространство «приручено», оно обретается за границами сценической коробки и посылает внутрь только свои неуловимые, быстротечные знаки. Важнейший постулат жизнеподобной среды – ее сомасштабность и зависимость от человека – художник выполняет неукоснительно. Поэтому у Симова обособленный от внешнего пространства человек подчинен горизонтали земли – низко срезанные фасады домов и соборов, давленные потолками интерьеры, густые деревья, сквозь которые почти не видно неба. Ранний МХТ – во власти земного притяжения среды, и о пространственных ценностях символизма ещё не задумывается.

Символизм искал свое воплощение за пределами реальности и на этом пути преодолевал не только близлежащую материальную среду, но и природу, и даже весь реальный мир. На смену позитивистскому овеществлению должна прийти «невидимая, но вездесущая субстанция, которая наполняет весь мир» (Метерлинк). Отчуждение от реальности нарушило соразмерность человека и мира пространство, как выразитель всеобщего, взяло верх над временем, воплощавшим реальность. «Стянутый импрессионизмом к бытовому, к современному, к сегодняшнему, даже к сиюминутному своему аспекту, к мгновению человеческой жизни мир должен был развернуться, расширится, продлиться в прошлое и будущее, то есть обрести способность жить в большом пространстве и большом времени»<sup>15</sup>.

Что касается театра, то под первый удар символистской эстетики,

разумеется, попала среда, как «видимость», преграждающая человеку выход в «большое пространство» ирреальности. Так, поэт Альбер Орье считал, что «ценность произведения искусства обратно пропорциональна воспринятому им влиянию среды»<sup>16</sup>. В поисках антитезы натуралистической сценической среды вождь символистов Стефан Малларме обращается к классицистическому театру XVII века. Там он находит «нулевую среду» неподвижное пустое пространство, обрамленное живописной перспективой. Тем самым он дает сигнал театральному символизму вернуться к живописной декорации, которая своей плоскостностью не потереживает пространство, не обесценит его отрешенную пустоту. Кроме того, классицистическая рассудочность открывала путь для дальнейшей формализации пространства сцены, необходимой символизму.

Художники, оформлявшие спектакли в начале 1890-х годов во французском театре Д'Ар, действительно возвращают театру живописную декорацию. Причем, живопись была уже символистской – иначе и быть не могло, ведь, в основном, это были члены группы «Наби». А что касается пространства, то оно изменилось принципиально. Символистская декорация замкнутой классицистической пустотой не удовлетворилась и смела многовековые заградительные барьеры – сценическую перспективу и ее атрибуты – кулисы. И павильон, конечно, тоже. Ведь он законное дитя перспективы и вырос на идеологии ее внутренней замкнутости. Так театр начал движение к «большому пространству».

<sup>15</sup> Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., 1973. С. 18.

<sup>16</sup> Цит. по: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С.52. <sup>17</sup> Максимов В. Французский символизм и вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С.15.

## Сценография

Но парадокс: художники-символисты в поисках метафизического пространства отказывались от пространства реального – большей части сцены, практически всей ее глубины – как ренессансного «подобия трехмерной действительности». Живописные панно устанавливались значительно ближе к авансцене, оставляя для действия неширокую площадку. Новый уровень условности позволял не отчуждать артиста от живописи декорации, потому что и само «сценическое действие, пишет В. Максимов, теряло конкретность. Движение исполнителя должно было нести не реальный смысл, а соответствовать ритму поэзии»<sup>17</sup>. И все же на малом отрезке сцены безытовой и духовный космос символизма не мог быть воплощен реальными пространственными координатами, его обретение могло быть только вымышленным, художественно изобретенным. Предстояло найти вполне вещественные формы для обозначения ирреального пространства. У театра для визуализации пространства имелось два таких инструмента – живопись и среда. В Театре Д`Ар были испробованы оба.

В спектакле «Девушка с отсеченными руками» П. Кийяра золотое панно со стилизованной под средневековые живописью воссоздавало на сцене христианский космос. Хор ангелов сливался с иконными ангелами фона, медленно двигающиеся Дева, ее Отец, Король-поэт как будто сошли с золотого поля, но подобно живописным прототипам оставались отрешенными от внешнего мира. Однако художнику спектакля Полю Серрюрье этой ожившей живописи явно недостаточно, ему

необходим еще какой-то чисто театральный ход, может быть, даже фокус, делающий зримой амплитуду движения от дематериализации реального к материализации духовного. Он предлагает затуманить сцену театральным тюлем и, создав эффект едва уловимого колебания пространства, тем самым проявить его иррациональную сущность. Импульс к такому решению сцены Серрюрье дал музыкальный театр романтизма, его волшебство «чистых перемен» при помощи тюля.

Тюлевая туманность сделала то, чего никогда не могла живопись, – кружить вокруг человека, окутать его вибрацией материализованного воздуха сцены, – в общем, работать на сценический объем. Не правда ли, знакомые признаки среды? Только формы другие – вместо стульев и диванов – дым тумана, вместо плотности – безвесие, вместо дробности – цельность. Да, язык изменился кардинально, но сущность осталась. Вот только теперь сценическая среда уже не повелевает пространством, как в натурализме, а, напротив, подчиняется ему, являясь, по существу, его проявителем-закрепителем.

В ряде спектаклей Театра Д`Ар символизм путем абстрагирования предметного мира и его фактур приходит к созданию новой среды – условной. «Умение отделять душу среды от ее внешней оболочки»<sup>18</sup> позволило вывести ее из сферы быта и раздвинуть границы возможностей. Самую радикальную идею условной среды предложила Рашильд в своей пьесе «Мадам Смерть». Подобно тому, как в эпоху натурализма концепцию среды в театре разрабатывали режиссеры, так за создание новой среды для

<sup>17</sup> Максимов В. Французский символизм и вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 15.

<sup>18</sup> М. Горелик. Цит. по кн.: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 80.

## Pro memoria

символизма взялись драматурги. Художники-набиды, оформлявшие спектакля Театра Д'Ар, использовали, как правило, живописное панно и относились к декорации, всё-таки, как к большому монументальному полотну. Драматурги проявляют пространство средой. Рашильд в ремарках к «Мадам смерть»<sup>19</sup> дала чисто театральную, свободную от станковизма идею символистской декорации. Действие проходит внутри черного театрального павильона. Стол, скатерть, кресла, ковер черные. Главный герой – так же в черном. Единый цвет дематериализует бытовые предметы, они зрительно накладываются друг на друга, теряют свою пластическую сущность и сливаются в неподвижную массу, пронизанную мистической энергией черного цвета. (Одилон Редон считал черный цвет «агентом духа в гораздо большей степени, чем красивые цвета палитры».<sup>20</sup>)

Именно в этом спектакле среда совершила решительный выход из повествовательности в условное свое бытие. Новаторски

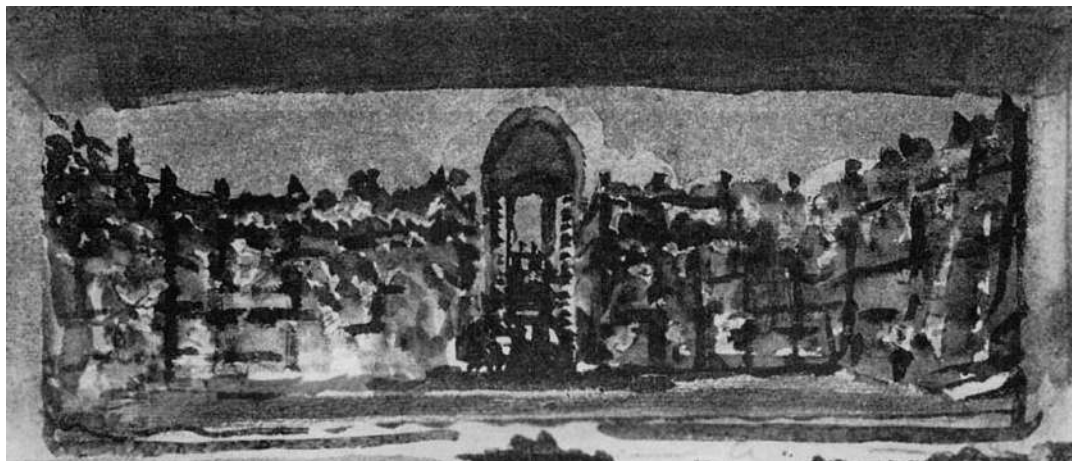
освободив цвет от привязанности к предмету и самой живописи, драматург отдала его всей сценической среде. И единая цветовая среда не просто окрасила пространство сцены, она дала ему особую концентрацию эмоции. Действенная энергия метафизической черноты распространялась на весь объем сцены, пронизывала пространство, окружала актера, тем самым отстаивая объемную сущность среды у фоновой функции живописи.

Спектаклем «Мадам Смерть» путь к условной среде был открыт. Развил идею абстрагированного цвета среды еще один французский драматург – П.-Н. Руанар, поставивший и оформивший свою пьесу «Песнь песней». Как через несколько лет Московский Художественный театр «расшевелит», оживит и расширит неподвижно-замкнутую антуановскую среду, так и Руанар сделал попытку преодолеть статику непроглядной черноты Рашильд, но при этом используя ее идею единой цветовой среды. Каждой из восьми картин спектакля он придумывает свой

<sup>19</sup> Может быть, ремарки Рашильд сложились уже в процессе работы над спектаклем? Ведь декорации создавал сам Поль Гоген. Да и имя у него такое же, как у главного героя пьесы.

<sup>20</sup> Цит. по: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С.148.

Г. Крэг. Эскиз декорации к опере «Дидона и Эней» Г. Перселла. 1900. Хэмпстед



## Сценография

цвет, музыку и запах – партитура соответствий разрабатывается изощренная. Однако такая сложно изобретенная среда легко и непринуждённо окутывала коробку сцены, благодаря тому, что цвет создавался при помощи «светящихся проекций». Цвет, созданный окрашенным светом, терял уже всякую материальность, а среда превращалась в световоздушное пространство, гибкое и подвижное. Таким же обволакивающим свойством обладая свет в среде Антуана, и хотя он часто бывал тягостно драматичен (режиссер любил эффекты ночного освещения), все же отражал, прежде всего, чувственную реальность бытия. Абстрактный свет «Песни песней» не только берет на себя миссию образную, но и дает максимальный предел материализации.

Такая почти очищенная от плоти среда уже вплотную подходит к грани исчезновения, растворения в пространстве. В сущности, само понятие пространства отвергает физическую оболочку, тем не менее, чтобы дать сцене свободу движения реального, живого пространства, нужны иные взаимоотношения со средой. Ведь пространство без среды, это холодный и безжизненный космос.

Но прежде, чем пространство решительно обновится, среда должна вернуть себе самостоятельность и материальность. Ей необходимо подготовиться к новой, более конфликтной форме отношения с пространством и чтобы противостоять его живой энергии, она сама должна обрести силу.

Гордон Крэг уже в первом своем спектакле опере «Дидона и Эней» Г. Перселла – не только возвращает

силу среде, но и предлагает новаторскую модель ее координации с пространством. В сущности, раскрепощение пространства без новой модели среды было бы невозможным – это был процесс очевидно двухсторонний. Крэг от плоти среды не отказывается, не переводит ее в туманности, а сгущает в единую форму, наделяет значением символа, «говорящего» от имени всего исторического «выреза жизни». Станиславский еще при подготовке «Царя Федора Иоанновича» считал, что на сцене нужно делать акцент на какой-то главный предмет. Так же работал Симов – он тоже искал «кульминационный пункт», «ударный предмет», правда, после этого художник «начинал пристраивать к нему остальные куски обстановки»<sup>21</sup>. А вот Крэг «остальные куски» отсекал резко и решительно. Среда, возведенная в символ, естественным образом уменьшалась, сжималась до одного пластического акцента, и тогда становилось возможным ее перемещение с периметра сцены в центр. Она больше не барьер! Теперь уже пространство могло распахнуться в объем сцены, окружить уплотненную среду, растечься в стороны без всяких преград. В «Дидоне и Энее» Крэг пробует сразу две модели пространства – сотворенное и живое.

Он делит сцену на две части – в глубине сцены художник поместил объёмный фон, состоящий из горизонта с изображением облаков и прозрачной газовой завесы. Для этой фоновой композиции была придумана внебытовая световая партитура, своего рода цветовомузыка. На первый взгляд, уже знакомое нам символистское единство пространство-среда. Но дело в том, что в отличии от ранних

<sup>21</sup> Гремиславский И.Я. Композиция сценического пространства в творчестве В.А. Симова. М., 1953. С.14.



*Pro memoria*

символистов, свето-цветовые модуляции Крэгом не трактуются, как среда. Для него это только изображение пространства. Потому что среда у него сделана из другого вещества, она, как ей и положено, весома, объемна, узнаваема и своей материальностью эфемерному пространству фона противопоставлена. Это корабельные мачты, установленные между двумя заветами, но как будто вращенные в беспредельное пространство. Они были и символом реальных кораблей места действия, но и образом спектакля – напоминанием о краткости счастья и иллюзорности надежд.

Подобным образом строилось и игровое пространство сцены. Частью вместо целого здесь был трон Дидоны в окружении увитых виноградом решеток. Вполне жизнеподобные фрагменты дворца и сада Крэг сращивает в единую пластическую форму, закрепляя в ней новый принцип среды. Это был устойчивый, природно-земной мир Дидоны, так же похожий на летучий, морской воздух фонового пространства Энея. А вот у пространства, окружающего среду, кажется, не было никакого обозначения – софиты с цветными фильтрами были направлены только на фон, исключались и фактурные туманности – газовый занавес также направлял свои флюиды в глубину сцены. Среду Дидоны окружало живое пространство, свободно текущее, ничего не изображающее и пренебрегающее визуальными обозначениями. Оно гущалось и оживало в движениях хора, резонировало вибрациям цвета, мерцающим в глубине. Пока живое пространство не самостоятелно, а среда еще неподвижный объект, но пройдет совсем немного времени и Крэг обострит их

отношения, даст им энергию движения и мысли. Между тем, тандем пространства и среды развивается еще в одном направлении. Продолжая опыты символистов с фонами, театр начинает овладевать мягкой декорацией. После призрачной нетвердости сценическая среда постепенно уплотняется, наделяя и пространство качествами материальности – пластичностью, фактурностью, сохраняя при этом символистскую беспредметность. Эта декорация получила название «сукна». Бедное оформление, безразличный фон, декоративный примитив, как только высокомерно не называли сукна поклонники театра «как в жизни». Однако режиссеры почувствовали в новой декорации огромные возможности. Любое соотношение условности и реальности, космоса и микромира, постоянного и изменчивого, пластичного и жесткого, цветного и графического, было в ее власти. И не удивительно, что первые годы XX века началось всеевропейское увлечение сукнами: в Англии – Крэг и Бирбом Три, в Германии – Рейнхардт, в Швеции Стриндберг, в России – Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд без устали экспериментируют с тканевой декорацией.

Долгое время ткань на сцене была скрыта под живописным слоем иллюзорных лесов, дворцов и комнат. Наконец, позитивистов стали раздражать «раскачивающиеся от малейшего прикосновения», холщевые стены и двери, они перевели ткани на уровень быта и ввели в среду драпировками, занавесами на окнах, скатертями, пледами. Символизм, отстранил сценическую ткань от всех вспомогательных функций и дал взамен абстрагированную фактуру, угадав в ней будущие метафорические возможности.

## Сценография



В Театре Д'Ар было открыто иносказание чистого, локального цвета и света, а вот как фактурно решалась, например, «черная комната» Рашильд, неизвестно. Во всяком случае, как театральный прием фактура начинает активно работать в декорации сукон. «Сукна» – название условное, на самом деле они изготавливались из самых разнообразных материалов, формирующих образный строй спектакля. О том, как фактура может перейти из быта в новый – ассоциативный язык среды, написал В. Серебровский: «Фактура, которая всегда выступала только в качестве атрибута предмета, сама заключает в себе достаточную символическую значимость и, лишённая ограниченно конкретной формы, становится важным материалом для создания многопланового декорационного образа»<sup>22</sup>.

Постановки «в сукнах» продемонстрировали различную степень слияния пространства и среды в единую декорационную форму. Спектаклем, в котором пространство и среда достигли максимального единства, существовали как единый организм, стала «Жизнь Человека» Л. Андреева в МХТ. Новшеством этого спектакля стал черный бархат, покрывший всю сцену, включая даже планшет. Элегантную фактуру бархата Станиславский и художник В. Егоров перекодировали в абстрактное и бездонное пространство ирреальности. Человеческая среда в этом холодном космосе была малой, неустойчивой, прозрачной: белые, красные, золотые контуры окон, дверей, точки снега или ромбы планшета иногда демонстративно, но чаще неуверенно выступали из черноты бархата. Впрочем, среда в спектакле не ограничивалась только контурным

состоянием, она выходила и в объем сцены. Постановщики нашли способ сосуществования среды вычерченной и реальной: часть предметов обстановки и украшения комнат переводились в графику и писались на черных завесах, а объемная мебель, (чтобы приблизиться к писанным плоским силуэтам), покрывались крапчатой и пунктирной оболочкой серебряного, золотого и красного цветов.

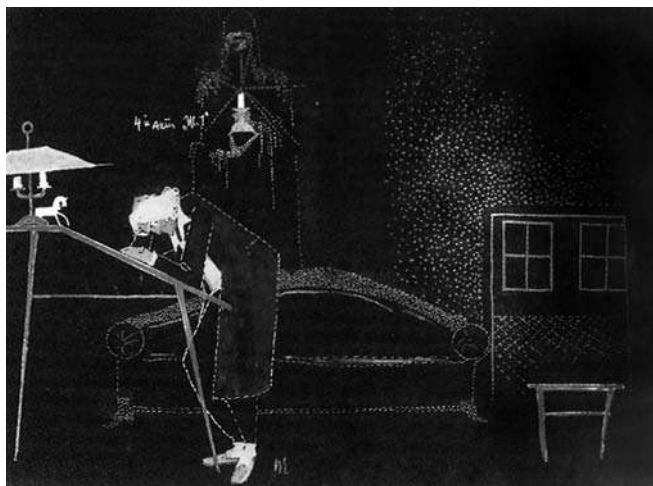
Инфернальное пространство и изощренная графика среды из своего материала лепили-чертили не только декорацию, но и людей. Черный фон костюмов дематериализовал актера, в то время как орнаменты, пятна, линии силуэтов их костюмов подчиняли его ритмике среды. Одни костюмы полностью покрывал орнамент из точек, штрихов, клеток, ромбов, в других материя словно концентрировалась в локальном цветном пятне; иногда выступал лишь небольшой фрагмент орнамента или пятна, уменьшавший человека до размеров золотого парика, белой манишки или одной кисти руки. В этой игре исчезновения артисты то рельефно отделялись от фона, то вдруг являлись фрагментами тел, а могли и исчезнуть на глазах зрителей (их заслоняли кусками черного бархата или набрасывали мешки).

В течение спектакля среда и пространство «Жизни Человека» существовали, как пластическое целое и в то же время как два антипода. Пространство было бесстрастно, неподвижно, но пластично, обтекаемо. Среда, напротив, непрерывно изменялась, сгущалась в людей, но растворялась в пространстве, жонглировала объемами и плоскостями, предъявляла себя орнаментами модерна и

<sup>22</sup> Серебровский В. Сценическое время и среда // Художник, сцена. М., 1978. С. 47.

резкостью гротеска. Только вот к концу спектакля холодный космос пространства показывал всю иллюзорность среды и свое неоспоримое главенство в этом дуэте.

Новации декорационных форм, показанных в «Жизни Человека» имели символистское происхождение и поэтому идеально сходились с жесткой мистикой пьесы Леонида Андреева. А вот когда Немирович-Данченко решил поставить «в сукнах» «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, вопрос о диапазоне возможностей фоновой декора-



ции встал остро. Коллизию переноса декорации сукна из символизма в драматургию Шекспира переживал в это же время Рейнхардт. После «Аглаены и Селизетты» М. Метерлинка (темно-красный бархат и прозрачный тюль), режиссер поставил «в сукнах» «Зимнюю сказку», «Короля Лира», «Гамлета». Но подвижным структурам спектаклей Рейнхардта, яркости его театрального языка плоскость фона казалась, вероятно, слишком однообразной, поэтому в его

шекспировских постановках сукна больше работают на пластику: выгораживают интерьеры «Зимней сказки», лепят замки и палатки «Короля Лира» в общем, активно работают на иносказание места действия. Во всяком случае, важен факт, что декорация «в сукнах» за рамки символистского спектакля все-таки вышла.

Герои Шекспира и Достоевского — слишком земные и сильные, чтобы, подобно призрачным персонажам символизма, подчиниться

В. Егоров. Эскиз декорации к спектаклю «Жизнь Человека» Л. Андреева. 1907. МХТ

В. Егоров. Эскизы костюмов к спектаклю «Жизнь Человека» Л. Андреева. 1907. МХТ

## Сценография

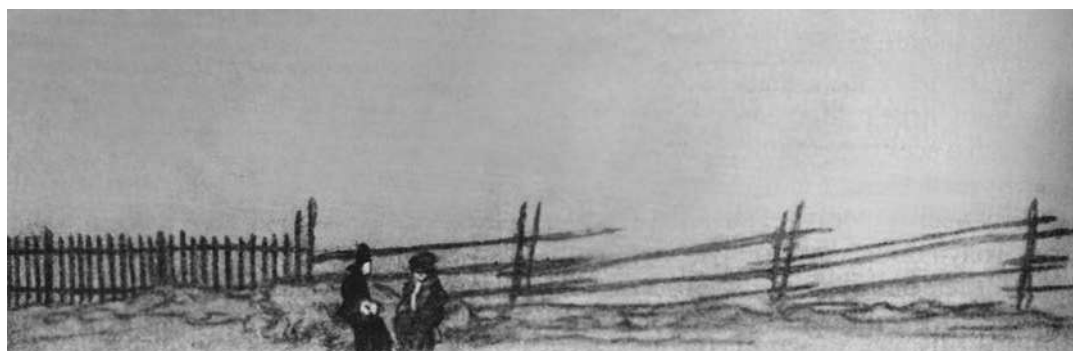
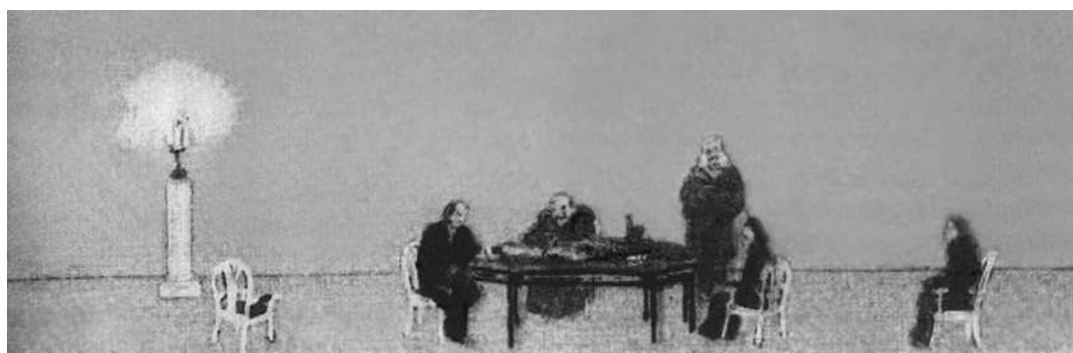
безмерности инфернального пространства-среды и раствориться в нем без остатка. Значит, используя фоновое пространство символизма, необходимо найти иные способы его координации со средой, – как обозначением человека в театральном космосе. В «Братьях Карамазовых» Немирович-Данченко и Симов проводят операцию овеществления среды и отделения ее от фона. Серая, с холщевой фактурой, жесткая задняя завеса от окон-дверей и, вообще, всякого быта была освобождена. Среда выдвинулась вперед подлинной мебелью, но только сценически необходимой, без былых подробностей быта. Отдельные предметы выглядели одиночками, изолированными, принципиально не сплетались в физиологию среды, что когда-то ткала атмосферу внутри замкнутого мира.

Среда потеряла устойчивость, разомкнулась и отбросила всю мелочность повседневности. Ведь герои Достоевского быт не врастают, они «в переломные моменты жизни духа освобождаются автором от вещного окружения и даже гнета собственной телесной оболочки»<sup>23</sup>.

Сдержанный лаконизм среды позволил ей впустить внутрь себя живое пространство. Оно не запиралось предметным миром, а свободно протекало сквозь него, естественно соединялось с пространством изображенным – нейтральным фоном. Это двойственное сквозное пространство, нивелируя и разрывая бытовые связи, возвышало актера над средой, отнимало у нее былое право объяснять человека и влиять на него. В «Братьях Карамазовых» пространство не только отнимает

<sup>23</sup> Чудаков А.П. Указ. соч. С. 156.

Д. Мельников.  
Зарисовки сцен из  
спектакля «Братья  
Карамазовы» по  
Ф. Достоевскому.  
1910. МХТ



*Pro memoria*

исконные функции среды, но и слу- жит ей опорой, по необходимости представляя то глухой стеной, то туманной далью, а то и мраком в сце- не разговора Ивана с виртуальным чертом. При этом, ни на секунду не забывая о своей главной миссии – «необъятного целого в его разрыв- ной многосюжетности»<sup>24</sup>. Единое абстрактное пространство и пре- ображения среды, как длитель- ность мира и включенные в него мгновения жизни, продемонстри- ровали новые возможности сосу- ществования в спектакле среды и пространства.

И все же звездным часом сов- местного творчества простран- ства и среды стал шекспировский «Гамлет» в Художественном теат- ре. О работе Крэга над этим вели- ким спектаклем написано немало. С. Волконский, Д. Бабле, Т. Бачелис ярко и талантливо пишут о совер- шенной Крэгом пространственной революции. О среде, конечно, ни слова, хотя она, как фантом, при- сутствует во всех текстах: «Друг с другом сталкиваясь, друг другу противореча и друг в друга про- никая, развивались два зритель- ных и смысловых лейтмотива: распахнутость пространства и замкнутость его. Беспредельность и предел. Раскрытость и закрытость. Свобода человеческой мысли и тюремная безвыходность. Эти антиномии создавали основную конструкцию всей композиции»<sup>25</sup>, пишет Т. Бачелис. «Замкнутость», «предел», «тюремная безвыход- ность» это и есть проявления сре- ды. Идея крэговской ширмы – это идея абстрактной среды.

И не удивительно, что Крэг просит Станиславского найти на- туральный материал для ширм, испробовали металл, дерево,

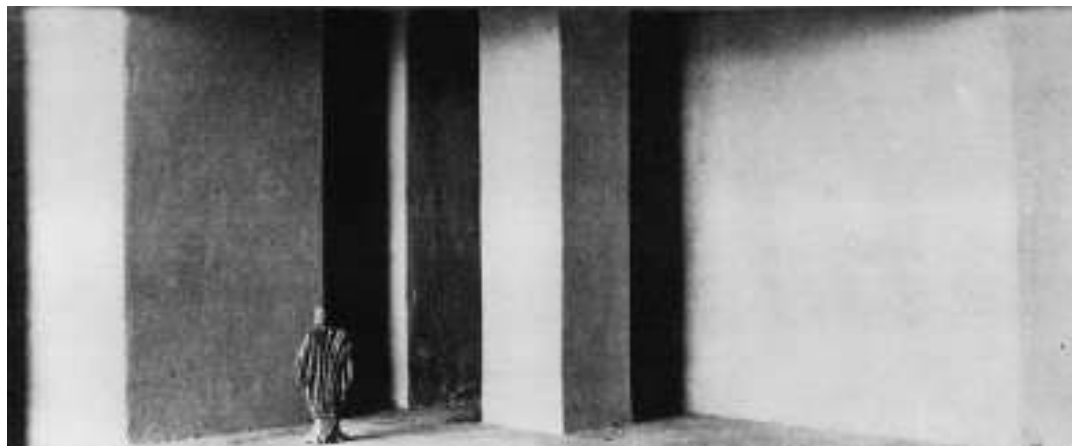
оставили холст. Фактура – пос- ледняя связь абстрагированной формы с реальной средой, ее воспоминание о своем предмет- ном бытии. Натуральные факту- ры «привел» в театр натурализм, Крэг отделил их от предмета и дал свободу соединения с любой дру- гой формой. Но у каждой фактуры есть свой ассоциативный слой – и Крэг им воспользовался в пол- ной мере, достаточно вспомнить золотую лаву дворцовых сцен и контрастную ей органическую подлинность первородных мате- риалов среды Гамлета.

Уже в «Дидоне и Энее», поставив пластическую форму-среду в центр сцены, Крэг привел в спектакль жи- вое пространство. Его полной сво- бode мешал фон, как пространство иллюстрированное и запирающее сцену, правда, уже только с одной стороны. Убрав в «Гамлете» фон, этот последний осколок ренес- сансного театрального мышления, Крэг дал живому пространству настоящую свободу, а театру но- вую концепцию устройства сцены. Живое пространство распахнулось полностью, но, чтобы оно ожило, задвигалось, нужен первотолчок, концентрированная энергия фор- мы, контрастной его беспредмет- ности, формы материальной. Такой формой стали крэговские ширмы, но нужно понимать, что они не взялись из ничего, из буйной фан- тазии английского режиссера. Их ближайший предок – крэговская беседка Дидоны, а более отдален- ный – объемы, рельефы и фак- туры среды натуралистической. Вспомним, ведь именно золяист- ская среда первой начала борьбу с плоскостью, с живописной деко- рацией за обретение всего объема сцены.

<sup>24</sup> Соловьева И. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 281.

<sup>25</sup> Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 289.





Решительно преодолев жиз- неподобие и отвердев условной формой, среда смогла сделать ры- вок в движение. Дав ширмам ки- нетические возможности, Крэг дал движение пространству. Их проти- воборство, как вечный поединок духа и материи, пронизывало куб сцены в «Гамлете» трагическим напряжением.

Наконец, пространство и сре- да были уравниены в правах, но не в возможностях, как невозможно уравнивать макро и микро мир, которые они и представляют. В даль- нейшем они временами будут пре- красно обходиться друг без друга. Мейерхольд, например, в спек- таклях 1910-х годов простран- ственную концепцию будет разра- батывать в обществе живописи, в то время как М. Добужинский в работах для МХТ питает среду невиданным для павильонной де- корации психологическим драма- тизмом. Но уже в конструктивиз- ме пространство и среда вновь сойдутся на одной сценической площадке, хотя кто ж тогда назвал бы абстрактную каркасную форму средой? Между тем, даже рево- люционность формы конструкции не отменила ее функцию места

действия. Пренебрежительное от- ношение к натурализму и восторг перед пространством уже тогда от- правили в XIX век понятие «среда», но совсем не реальную декорацию сценической среды, – ее смогла от- теснить только живописная деко- рация, вернувшаяся в 40-50-е годы. А вот во второй половине XX века единая пластическая среда, отняв у пространства функцию устрой- ния мироздания, создала декора- цию «модель мира», где индивиду- альное и всеобщее соединились в нераздельную форму, взявшую на себя, по словам А. Михайловой, «новую и главную обязанность – со- здание единого образа спектакля, выражающего целостный, завер- шенный мир автора в интерпрета- ции театра»<sup>26</sup>. Единая пластичес- кая среда не родилась спонтанно. Она – очередная метаморфоза той среды, что возникла более ста лет назад и, меняя форму, язык, спосо- бы взаимодействия с простран- ством, оставалась важнейшей кате- горией сценографии XX века.

Г. Крэг.  
Макет к спектаклю  
«Гамлет». 1911. МХТ

<sup>26</sup> Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. М., 1990. С.41.

Елена СТРУТИНСКАЯ

## «К СЧАСТЬЮ, ЕСТЬ РУССКИЕ»

### РАЗДЕЛ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ПАРИЖЕ 1925 ГОДА<sup>1</sup>

Одни выставки имеют информационный, прикладной характер, представляя зрителю нечто уже известное и состоявшееся, а другие становятся историческими событиями, впервые вводя в контекст культуры некие художественные феномены, например, первые показы импрессионистов или художников авангарда, – и ощутимо меняют направление развития искусства. Подобный статус художественного события получила и экспозиция советского театра на парижской Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности<sup>2</sup> в 1925 году. Русский театр вслед за литературой и музыкой стал явлением мировой культуры, и осознать и оценить этот феномен помогла парижская Выставка.

Как ни странно, эта экспозиция сыграла гораздо большую роль в истории западного искусства, нежели отечественного, отчего и в нашем театроведении о ней осталось мало упоминаний. В советской прессе Выставка освещалась скупой, малочисленными сведениями о театральном разделе, его восприятии и оценках. Парижский успех практически не сказался на дальнейшей судьбе театров и людей театра, зависевшей в ту пору в СССР от других факторов. Зато их влияние на западное искусство, притом не только театральное, оказалось широким и долгим.

Экспозиция советского театра в Париже отразила практически

весь спектр достижений и открытий, сделанных на отечественных сценах с 1917-го по 1925 годы. Достижения оказались новаторскими и революционными. Для европейского театра Выставка открыла новые пути, а для отечественного – явилась подведением итогов авангардных исканий революционных лет.

С начала первой мировой войны прервались культурные контакты России и западных стран. Только после подписания договора с Германией в Рапалло (во время Генуэзской конференции, в апреле 1922 года) была снята экономическая, политическая и культурная блокада, в которой оказалась наша страна, и утраченные связи постепенно начали восстанавливаться. Еще с начала 1920-х годов за границей гастролировали МХАТ, его студии, Первая (МХАТ Второй) и Третья (Театр-студия имени Евг. Вахтангова), и Камерный театр. Уже после парижской Выставки на зарубежные гастроли выезжали Музыкальная студия Художественного театра, «Габима», ГОСЕТ, «Синяя блуза», ГостИМ и другие театры. Тем не менее, в Европе сведения о русском искусстве были скудны. Да и наши деятели культуры тоже не слишком хорошо знали, что происходило в это время в искусстве Франции, Германии, Италии, Англии. Александр Таиров, отправляясь в 1923 году на гастроли во Францию, опасался, что искания Камерного театра окажутся «стуком в открытую дверь» и все, что они

<sup>1</sup> Работа выполнена по гранту РФФИ № 07-04-00525а.

<sup>2</sup> Далее в тексте – Выставка, или Выставка 1925 года.

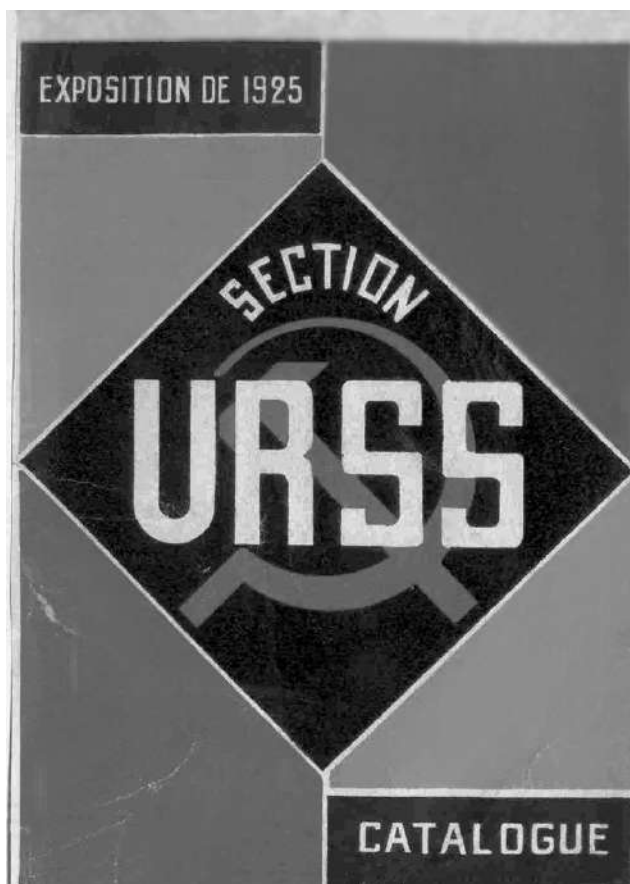
## Сценография

собирались показать как искания советского театра, уже «сотворено и преодолено на Западе». Реальность развеяла опасения режиссера: «На Западе мертво, нет подъема»<sup>3</sup>, – констатировал он, и на самом деле не русский театр «стучался в открытую дверь», а наоборот, знакомство с его достижениями показало европейскому театру выход из эстетического тупика, в котором он оказался в послевоенный период. Примерно такое же соотношение между русским и западным театральным искусством продемонстрировала вскоре и парижская Выставка. Особую лепту внесла она и в формирование стиля, позже названного «ар деко», а поначалу именовавшегося, среди других определений, «стилем 1925 года».

Вообще говоря, феномен международных выставок возник задолго до этого. Такого рода выставки устраивались в разных странах для обмена стилистическими новациями, технологиями, научными и художественными идеями. Можно упомянуть крупнейшие из международных выставок XIX – начала XX веков в Лондоне (1851), Нью-Йорке (1853/1854), Вене (1873), Филадельфии (1876), Мельбурне (1880/1881), Антверпене (1885), Праге (1891), Чикаго (1893), Буффало (1901), Глазго (1901), Турине (1902), Сан-Франциско (1915). В Париже выставки тоже были привычны и происходили довольно часто: в 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 годах. В Венеции международные художественные смотры регулярно проходят с 1895 года до сих пор, в выставке 1924 года здесь впервые участвовали советские художники (Ю. Анненков и А. Экстер затем остались за границей). Весной 1925 года планировалась выставка в

Италии, в Монце близ Милана, но от нее советское правительство отказалось, предпочтя Милану Париж. Москва старалась не отстать от других мировых столиц. В 1923 году здесь открывается

<sup>3</sup> Таиров А.Я. Современная театральная ситуация (о русском и западном театре). Лекция, прочитанная в Камерном театре 2 февраля 1923 года. РГАЛИ. Ф.2328. Оп. 1. Ед.хр.27.



Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, возрождавшая традицию общенациональных ярмарок (подобных, например, Нижегородской). Предтеча советских ВСХВ/ВДНХ в тот момент была эхом предвоенной Всероссийской ремесленной и фабрично-заводской выставки 1914 года. Она не имела отношения к искусству, но в нашем контексте

А. Родченко.  
Обложка каталога  
Секции СССР. 1925

*Pro memoria*

важно, что павильон «Махорка», созданный для нее Константином Мельниковым, оказался прототипом павильона СССР на Выставке 1925 года, который вскоре взбудоражит мировое архитектурное, а отчасти и театральное сознание.

Парижская Выставка призвана была показать не просто текущие достижения 1925 года или ближайших лет, но стать своего рода итогом неотрефлексированного во всей его полноте периода развития европейской и мировой культуры за четверть века. За это время произошли грандиозные события: первая мировая война, революции в России, Германии, Венгрии; распались две империи, возникли новые государства на карте Европы; совершены колоссальные прорывы в науке, технике, индустрии. Изменились сознание и мировосприятие, весь уклад жизни, стиль и темп жизни послевоенной Европы.

Одним из этих изменений стало явление нового стиля. Он присутствовал всюду – в архитектуре, живописи, театре и повседневном обиходе (мода, журнальная и газетная графика, промграфика, дизайн бытовых вещей, от мебели до кухонной утвари). Этот стиль чувствовали арт-критики, воплощали художники и дизайнеры, он был востребован массовым потребителем – но при этом не имел еще ни имени, ни четких общезначимых контуров. Люди искусства предвкушали возможность увидеть на Выставке новый стиль во всей полноте. Париж должен был стать для него демонстрационной площадкой. Предыдущая парижская выставка 1900 года являлась прощальной манифестацией стиля модерн – новая выставка должна была показать облик нового

века и стиль, пришедший на смену модерну.

\* \* \*

Правительство Франции объявило о проведении Выставки в 1923 году. Инициатива была поддержана политиками, промышленниками, художниками, критиками и теоретиками Франции и других европейских стран. Уже с начала 1924 года в Париже полным ходом идет подготовка к Выставке, страны-участницы приступают к строительству павильонов.

В октябре 1924 года Советская Россия и Франция восстановили дипломатические отношения, разорванные в 1917 году, после Октябрьского переворота. И сразу, 1 ноября 1924 года, приходит телеграмма от министра иностранных дел Франции:

«Председателю Совета министров (так в оригинале перевода телеграммы.– Е. С.) г-ну Чичерину, Народному Комиссару Иностранных дел. Москва  
Из Парижа.

Международная выставка декоративного и индустриального искусства состоится в Париже с мая по октябрь 1925. Правительство Французской Республики придает большое значение тому, что Союз Социалистических Советских республик принял в ней участие. В случае если Правительство Союза дает свое согласие принять участие в экономической артистической манифестации французское Правительство было бы обязано г. Чичерину за указание Представителя, которому будет поручено войти в непосредственный контакт с Главным Выставочным Комитетом по вопросу размещения экспонатов и принятию всех организационных мер.

Эррио»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Телеграмма министра иностранных дел Франции. РГАЛИ. Ф.941. Оп. 15. Ед. хр. 8. Л.1.

## Сценография

Советское правительство приняло приглашение Франции, несмотря на то, что для подготовки экспозиции и постройки павильона оставалось меньше полугода. Кроме сжатых временных рамок, Выставка требовала от страны-участницы больших материальных затрат (постройка павильона, подбор экспонатов и их транспортировка во Францию, устройство экспозиции). Для СССР участие в международной выставке такого масштаба было крайне важно и означало международное признание страны и ее достижений.

Интересно, что от участия в Выставке отказались США. Правительство страны сочло, что американское декоративное искусство и промышленность пока еще не достигли необходимого художественного уровня и не могут конкурировать на равных с европейскими, но отправило в Париж внушительную по численности (более 100 человек) делегацию художников, архитекторов и дизайнеров для знакомства с европейскими достижениями. Это решение в скором времени дало свои результаты. Увиденное на парижской выставке стимулировало сложение американского варианта декоративного стиля, в значительной мере определившего облик страны.

Для руководителей СССР участие в Выставке было, в первую очередь, делом политическим. В январе оргкомитет обратился к деятелям партии с просьбой высказать свое мнение о значении участия СССР в Выставке. Собранные отзывы издали отдельной брошюрой: «С.С.С.Р. и Парижская Выставка 1925 г. Мнение ответственных политических деятелей». Приведем некоторые фрагменты из отзывов

людей, принявших решение об участии в этой замечательной авантюре: «Демонстрированием на Выставке образцов русского декоративного искусства осуществляются две цели: первая – художественное объединение творческих сил Союза Республик со своими сотоварищами по искусству во всех странах мира, – вторая – решительное и действенное опровержение мнения врагов и клеветников, обвиняющих наш Союз в противодействии творческому прогрессу в мире Искусства»<sup>5</sup>. Это анонимное высказывание явилось директивной установкой партии, и на его воплощение в жизнь были брошены лучшие художественные силы страны.

О.Каменева (Председатель Художественного совета Комитета Отдела СССР на парижской выставке): «<...> сейчас же для всех стало очевидным, что сама жизнь самым актуальным образом упирается в СССР и что требует знать его таковым, каков он есть.

Это и принудило все правительства дать нам место на Международной выставке»<sup>6</sup>.

Нарком просвещения А. Луначарский: «Значение нашего участия в большой демонстрации мирового искусства важно, прежде всего, само по себе: мы, Социалистический Союз, занимаем тем самым свое пока в этой области, небольшое место среди народов земли. <...>

Наше новое декоративное искусство, конечно, еще ребенок. Но мы надеемся дать понять, что он способен расти и много обещает»<sup>7</sup>.

Полномочный представитель СССР во Франции Л. Красин трезво и наименее ангажированно оценил ситуацию: «<...> приглашение последовало только после

<sup>5</sup> С.С.С.Р. и Парижская выставка 1925 г. Мнение ответственных политических деятелей. М. 1925. С. 1.

<sup>6</sup> Там же. С.3.

<sup>7</sup> Там же. С.5.



*Pro memoria*

признания СССР, и остающегося до открытия Выставки времени, безусловно, недостаточно для надлежащей подготовки.

Вторым важным препятствием является невозможность сколько-нибудь значительных затрат, наш бюджет и наше экономическое положение не позволяют нам потратить на Выставку те миллионы франков, которые без труда затрачивают на это богатые капиталистические государства Европы. Наш павильон по необходимости будет выглядеть пролетарием в этой блестящей и радостной толпе.

И, наконец, самая главная трудность: наша страна еще только что проделала глубокий социальный переворот, пережила Великую Революцию, почти только вчера вышла из ожесточенных боев интервенции и гражданской войны в такие эпохи, не до искусства, и созидательные силы народа, отстаивающего с оружием в руках свое право на самостоятельное творчество, направляются по другому адресу. <...>

Советским Республикам, пожалуй, еще нечего будет выставлять, на этой Выставке и, быть может, осторожнее было бы ...вовсе отказаться от участия.<...> Если мы еще не можем показать художественных плодов Великого Октября, то мы должны попробовать показать в Париже хотя бы то, как мы боролись и работали в революционные годы, как мы звали широкие народные массы на борьбу с врагом, голодом, разрухой, показать наш плакат, наши театральные декорации, убранство наших площадей и великих национальных манифестаций»<sup>8</sup>.

Итак, отзывы были почти единомысленны. Большинство высказавшихся считали, что отечественное

декоративное искусство и тем более художественная промышленность не могут составить конкуренцию преуспевающим европейским странам, однако не последовали примеру США и не отказались от выставки. В художественный успех нашей экспозиции не верил, пожалуй, никто из партийного руководства. Главным было политическое значение акции. Принятое решение отражает реакцию правительства, сумевшего использовать шанс для вхождения в европейское пространство сразу после дипломатического признания СССР.

Устроители Выставки торопили. В начале декабря генеральный комиссар выставки, сенатор Фернан Давид телеграфировал из Парижа: «Устройство экспозиции может быть начато пятнадцатого января. Последние вещи могут быть добавлены до первого апреля. Открытие назначено на первое апреля»<sup>9</sup>.

Формирование экспозиции поручили Государственной академии художественных наук (ГАХН) и Всесоюзному обществу культурных связей с заграницей (ВОКС). Оба учреждения имели некоторый опыт в подготовке выставок (первое масштабное появление русских художников в Европе после предвоенных контактов состоялось в Венеции, на XIV Международной выставке искусства (1924). Президента ГАХН, историка литературы Петра Семеновича Когана назначили председателем Комитета Отдела СССР на Выставке (в Париже он именовался генеральным комиссаром секции СССР). Председателем Художественного совета стала Ольга Давыдовна Каменева (сестра Л. Троцкого и жена Л. Каменева, с 1918 года – заведующая театральным отделом Наркомпроса).

<sup>8</sup> Там же. С. 6-7.

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед.хр. 8. Л. 9 (перевод автора статьи).

## Сценография

Начинается интенсивная работа по формированию многочисленных отделов экспозиции. Верстаются и обсуждаются планы, составляются списки возможных участников, рассылаются письма-приглашения отдельным лицам и учреждениям (см. Приложение 1).

В работе по подготовке Выставки участвовали сотрудники ГАХН: помощником председателя Комитета назначен В. Мориц, художественным директором – Д. Штернберг, его помощником – А. Родченко. Обязанности секретаря выставки исполнял Б. Шапошников (директор Музея быта 1840-х годов). Члены комитета: Н. Ангарский (сотрудник наркомата Внешней торговли), Д. Аркин (критик, историк архитектуры), Н. Бартрам (директор Музея игрушки), И. Ионов (директор Ленинградского ГИЗа), В. Никольский (критик, журналист), В. Терновец (директор Музея нового западного искусства в Москве), Я. Тугенхольд (художественный критик, журналист), А. Волтер (директор Кустарного музея в Москве). В отборочную комиссию вошли Д. Штернберг, председатель, А. Родченко, зам. председателя, члены комиссии: В. Мориц, Д. Аркин, Н. Бартрам, Г. Якулов, В. Никольский, Я. Тугенхольд, А. Веснин, Н. Пунин, С. Исааков, М. Кристи, С. Герасимов, П. Нерадовский, И. Рабинович.

Утвержденный регламент выставки предлагал в рамках генеральной классификации 37 классов, делившихся на 5 основных групп: I – архитектура (1–6 классы); II – мебель (7–19 классы); III – одежда (20–24 классы); IV – искусство театра, улиц и садов (25–27 классы); V – образование (28–37 классы).

Подготовительная работа велась одновременно в Москве и

Париже. Представители посольства быстро наладили контакты с Главным выставочным комитетом, договорились о месте для павильона и дополнительных выставочных площадях в Grand Pale (Большом дворце) и на эспланаде Инвалидов. 28 ноября в Кремль на имя Каменевой и Когана из посольства в Париже пришла телеграмма: «Выбрал место между павильонами Великобритании и Италии точка Площадь не велика надо строить в высоту Волин»<sup>10</sup>.

Незамедлительно был объявлен закрытый конкурс на строительство павильона. Перед архитекторами ставились задачи: новизна решения, функциональность и экономичность. На постройку павильона правительство предполагало выделить скромную сумму – 25 тыс. рублей<sup>11</sup>. Для сравнения: мраморный итальянский павильон, по сообщению Когана, стоил 250–300 тысяч рублей<sup>12</sup>, а Илья Эренбург упоминал о 5 миллионах лир<sup>13</sup>. В конкурсе участвовали (по воспоминаниям Константина Мельникова<sup>14</sup>) архитектурные ассоциации Аснова, ОСА, ВОПР, студенты АСИ, архитекторы братья Веснины, М. Гинзбург, И. Голосов, Н. Ладовский, И. Фомин, В. Щуко. Через шесть недель, 11 января 1925 года, в «Известиях» публикуется результат конкурса<sup>15</sup>: проект Мельникова завоевал первое место. 19 января архитектор выехал в Париж, завершить строительные работы необходимо было до 1 апреля.

Павильон Мельникова, легкий, неожиданный, строгий и функционально выверенный, был выстроен из дерева и стекла и выкрашен в серое, красное и белое (цветовое решение А. Родченко; киоски на эспланаде Инвалидов,

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп.15, ед. хр. 8. Л. 4.

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп. 15, ед. хр. 8. Л. 21.

<sup>12</sup> Коган П. С. О Париже и парижской выставке. // Искусство трудящихся. 1925. № 14, 3–8 марта.

<sup>13</sup> Эренбург И. Всемирная выставка. // Огонек. 1925. № 30. С. 14.

<sup>14</sup> Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика. М. 1985. С. 75.

<sup>15</sup> Там же.

*Pro memoria*


спроектированные Мельниковым, расписали художники А. Экстер и В. Барт). Павильон обеспечивал наилучшее обозрение экспозиционных площадей, на удобство зрительского восприятия экспонатов и максимальную пропускную способность. По мнению большинства критиков и архитекторов, Мельников продемонстрировал новые принципы архитектурного мышления, «решил взять за основу не фасад, а диагональ здания. <...> Эта диагональ разрезает второй этаж своего рода коридором, продолженным с обеих сторон наружными лестницами, по которым и поднимаются на второй этаж. Таким образом, фасад оказался не снаружи, а внутри павильона, что делает его совершенно независимым от окружающих построек. Используя диагональ, архитектор вытянул здание по самой длинной линии в прямоугольнике и добился успеха самыми простыми и естественными архитектурными средствами»<sup>16</sup>.

Павильон, строго говоря, не относится к нашей теме, ведь

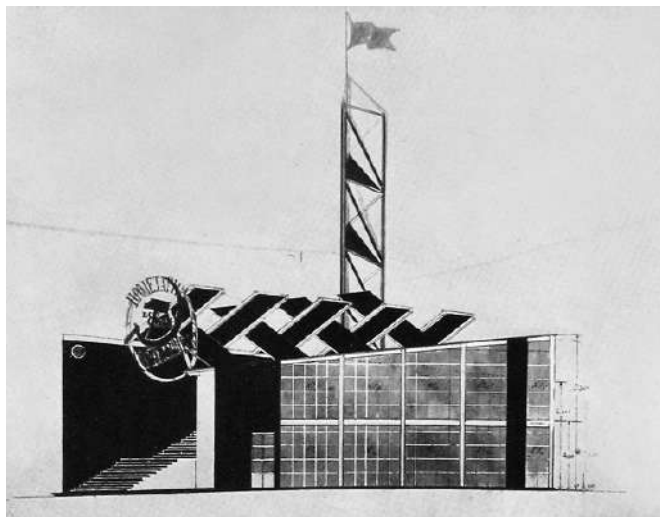
театральная экспозиция развернута была не в нем, а в Гран Пале. Но они родственны и выглядят как части единого замысла. Прежде всего, по стилю: в архитектуре павильона и в сценографии выставленных театральных проектов торжествовал конструктивизм (решение Мельникова было во многом близко проектам Веснина, Родченко, Поповой, Степановой, Вялова, Стенбергов, Шлепянова и др.). Павильон был тоже своего рода декорацией, маской, демонстрируя как лицо советской культуры то, что им не являлось, представляя собой, в лучшем случае, обещание, прогноз, проект – как мы знаем, осуществленный лишь в малой степени. Коган писал: «Это собственно не выставка экспонатов, а, так сказать, показательное здание, воплощение быта»<sup>17</sup>. И, наконец, павильон сочетал в себе идеи – уже не стилевые, а, скорее, более широкого плана, эстетические и мировоззренческие, – которые проявлялись по-своему и в театре и заключались в слиянии духовного и прагматического,

<sup>16</sup> Блок А., Брокар Р. Оригинальность советского павильона. Цит. по.: Константин Степанович Мельников. Указ. соч. С. 166.

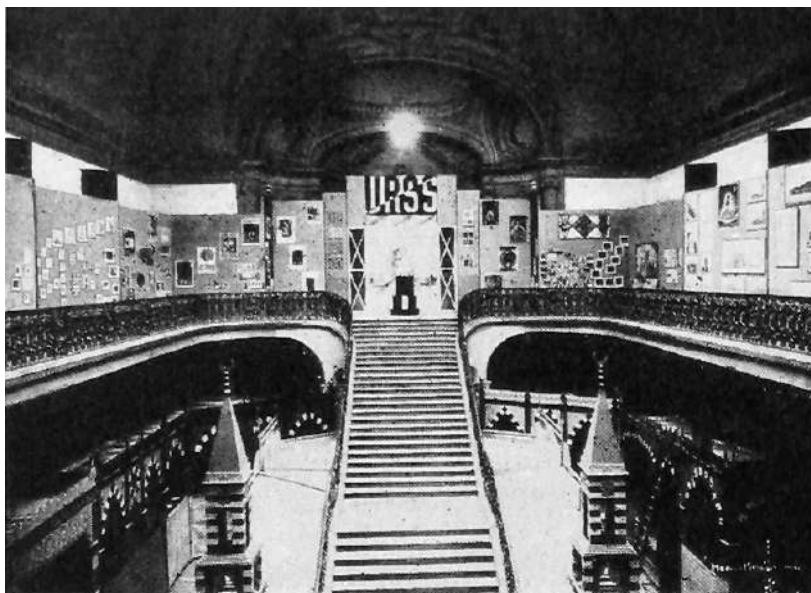
<sup>17</sup> Цит по: Коган П. С. [О советском павильоне в Париже] // Константин Степанович Мельников. Указ. соч. Стр. 161.

Павильон СССР  
на Выставке в  
Париже 1925.  
Арх. К. Мельников

Осуществленный  
проект павильона  
СССР  
Арх. К. Мельников.



## Сценография



Большой дворец.  
Главная лестница  
и вход на экспозицию  
СССР

заставляли видеть воочию силовые линии чувств, оторванных от материального предмета и воплощенных в абстракции. Посетители Выставки, покинув театральную экспозицию в Гран Пале и пройдя мимо множества разностильных построек других стран, в советском павильоне как бы возвращались на сцену, только уже не в маленькие макеты на экспозиционных стендах, а в огромную сценическую установку, ощущая себя почти участниками театрального действия.

Павильон расшифровывал намеки театральных макетов.

Эта театральность не осталась незамеченной. Гастон Варен писал, что его поразили вызывающая декоративность и открытая театральность павильона Мельникова: «Разве искусство театра не самое великое национальное искусство России? Оно дает сильные эффекты, дерзкие упрощения, пренебрежение правдоподобием, в единственном желании – достичь абсолюта».

А. Веснин.  
«Федра».  
Макет. 1922

Л. Попова.  
«Великодушный  
рогоносец».  
Макет. 1922





## Pro memoria

Оценив функциональные достоинства сооружения, Варен подчеркнул, что проект подчинен не только задачам утилитарным и экономическим. Главная цель, поставленная архитектором, – показать стиль будущего. И сделано это резко, без оглядок на традиции и постепенную эволюцию форм. Варен констатировал: «<...> мы видим, что советская мысль стремится к мгновенному преобразованию искусства, не заботясь об осторожности, о постепенном переходе к формам, воплощающим только дух геометрии, к идеалу, где нет места чувствам. В своей чистоте, обнаженности, в логических крайностях они сохраняют определенную театральную позу, далекую от подлинной простоты»<sup>18</sup>.

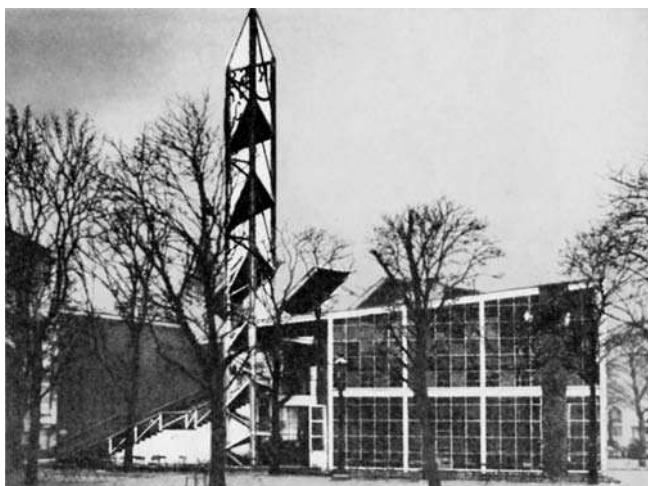
Французским зрителям в павильоне виделась и еще одна специфическая ассоциация. И. Рамбоссон: «Союз Советских Социалистических Республик воздвиг на берегах Сены в тени красного флага стилизацию гильотины. Хотим мы или нет, этот символ присутствует. Стойки, эшафот, корзина, воплощенная в стеклянной клетке, и разлитая повсюду кровь, автор – Мельников – ничего не забыл. Что еще можно подумать об этом странном ангаре со стеклянными стенами, где самая видимая часть – диагональная лестница?»<sup>19</sup>. Парижане не забыли основное орудие собственной революции, и эта ассоциация в оценке русского постреволюционного искусства была довольно навязчивой: макеты новых спектаклей Камерного театра (не похожие на то, что видел Париж на гастролях весной 1923 года), по словам критика П. Скизе, тоже напоминали своей «обнаженностью эшафот»<sup>20</sup>.

Авангардное здание Мельникова выглядело дерзкой альтернативой репрезентативным постройкам других стран. Архитектурный контекст подчеркивал необычность строения, расположенного между монументальными павильонами Великобритании и Италии. Павильон Италии стал притчей во языцех. Облицованный разными породами мрамора, украшенный позолотой и резьбой, он был признан эталоном дурного вкуса. Еще более пышный павильон Великобритании, решенный в колониальном стиле, являл имперскую мощь. Стилевая

<sup>18</sup> Varenne Gaston. *La Section de l'Union des Républiques Soviétistes Socialistes // Art et Décoration. Paris. 1925, sept. P. 114.*

<sup>19</sup> Rambosson Yvanhoé. *L'Exposition des Art Décoratifs. La participation étrangère // La Revue de l'Art. Paris. 1925. № 209. P. 172.*

<sup>20</sup> Scize Pierre. *La Classe du Théâtre // Art et Décoration. Paris. 1925, nov. P. 202.*



Павильон СССР



Павильон Италии



## Сценография

несовместимость трех сооруженных привносила визуальный драматизм, заставляла посетителей сравнивать и оценивать свои впечатления. Рамбоссон пишет: «Павильон СССР шокирует нас своими аллюзиями и своей странностью, в основе которой желание удивить, при этом в нем нет ни мощной архитектурности, ни внешнего шарма, но он обладает одним качеством, необходимым экспозиционному сооружению: это несомненно публичный павильон. Он притягивает издалека. А те, кто проходит рядом, не могут проигнорировать то, что представлено у него внутри. Он выигрывает рядом с «Бастилиями» (павильоны Италии и Великобритании. – Е.С.) – даже трудно представить, как их штурмовать»<sup>21</sup>.

В архитектуре выставочных зданий разных стран четко проступили основные тенденции архитектуры 1920-х годов: с одной стороны, роскошь, богатство, красота, монументальная форма, цитировавшая тот или иной архитектурный стиль, с другой – простота и сдержанность, минимализм, функциональность и целесообразность, подчеркнутая строгость геометризированных форм, отсутствие декора. Кроме советского павильона, новое направление в архитектуре продемонстрировали хозяева выставки (павильон журнала «L'Esprit Nouveau» Ле Корбюзье).

Однако единодушной оценки работа советского архитектора не получила. Русскую эмиграцию шокировала скромность павильона СССР, казалось, умалявшего достоинство страны. В парижском эмигрантском журнале «Иллюстрированная Россия» помещена карикатура: стеклянная

стена павильона Мельникова, от нее сконфуженно отворачивается мужчина с тростью и в канотье. Текст под рисунком: «Советский павильон на выставке достиг своей цели: при виде его все русские краснеют»<sup>22</sup>. Действительно, сооружение не претендовало на демонстрацию могущества страны. (Такая задача будет поставлена и решена через 12 лет советским павильоном на Парижской выставке 1937 года, построенным архитектором Б. Иофаном и увенчанным скульптурной композицией «Рабочий и колхозница» В. Мухиной.) Эмигрантская пресса сетовала на убожество экспозиции и упадок искусства кустарей. Единственный раздел в экспозиции СССР, который, пожалуй, ни у кого не вызвал возражений, был раздел театра. Обозреватель газеты «Последние новости» Р. Соловцов в заметке об экспозиции СССР подытожил мнение эмигрантской прессы: «Быть может, всего более интересен, хотя только для любителей театра – театральная отдел – большое количество макетов и рисунков постановок Мейерхольда, Камерного и других передовых театров. Париж видел некоторые из этих декораций во время гастролей Таирова. «Конструктивизм» царит здесь в полной мере, и создается такое впечатление, что пьес в советских театрах нельзя играть иначе, как на лестницах, мостках и всевозможных акробатических приспособлениях»<sup>23</sup>.

Формирование театральной экспозиции было возложено на экспертно-приемочную комиссию, созданную в ГАХН, которую возглавил Д. Штернберг; кроме него отбором экспонатов занимались В. Мориц, Г. Якулов и И. Рабинович.

<sup>21</sup> Rambosson Y. P. 172–173.

<sup>22</sup> Иллюстрированная Россия. Париж. 1925. № 22. 1 июня. С. 3.

<sup>23</sup> Соловцов Р. Павильон СССР. // Последние новости. Париж. 1925. № 1569. 6 июня. С. 3.

*Pro memoria*

Оценивались и отбирались присланные театрами эскизы декораций и костюмов, макеты, афиши, фото спектаклей. Трое из четырех членов комиссии (кроме Морица) были художниками и имели непосредственное отношение к театру, но режиссеры, актеры и критики в работе комиссии не участвовали. Оценка присланных материалов не всегда проходила гладко, члены комиссии спорили, настаивали на пересмотре принятых решений, требовали возвращения отвергнутого в экспозиционный фонд выставки<sup>24</sup>. В результате в каталог вошли 305 экспонатов: 39 макетов, эскизы декораций и костюмов, макеты костюмов и сами костюмы, фотомонтажи сцен из спектаклей, афиши.

Перед создателями экспозиции помимо художественных проблем стояла задача экономии средств. Из-за нехватки денег были отменены запланированные выступления театров (см. Приложение № 2) и концертные программы с участием артистов балета и оперы. Эти же соображения лимитировали количество экспонатов.

Театральная Секция размещалась в Гран Пале, здесь советскому разделу предоставили большой зал второго этажа.

Экспозиционеры старались добиться более или менее четкого зрительного впечатления об образе спектакля и специфике разных театров. На отдельных и сборных стендах были представлены театры Большой, Малый, Камерный, Театр им. Вс. Мейерхольда, Музыкальная студия МХАТ, МХАТ Второй, Вторая Студия МХАТ, Театр-студия им. Евг. Вахтангова, Государственный еврейский театр (ГОСЕТ), Театр Революции, Театр юных зрителей (Ленинград), Опытно-

героический театр, государственный Академический Драматический театр (б. Александринский), московский Детский театр, Театр Московского Совета (б. Зимины), Театр «Комедия» (б. Корш), Театр «Березиль», государственный Грузинский театр.

Огромный зал заполнили эскизы и макеты к спектаклям, выполненные Ф. Федоровским, А. Лентуловым, Б. Кустодиевым, Е. Лансере, Д. Кардовским, М. Либаковым, В. Егоровым, В. Щуко, М. Левиным, В. Бейером, А. Экстер, А. Весниным, Н. Шифриным, К. Вяловым, Б. Эрджманом, Б. Фердинандовым, В. Поповой, В. Степановой, И. Шлепяновым, В. Шестаковым, В. Федоровым, В. Комарденковым, И. Нивинским, В. и Г. Стенбергами, К. Медунецким, Н. Альтманом, Р. Фальком, А. Петрицким, С. Вишневецкой, Е. Фрадкиной, В. Меллером, И. Гамрекели, Д. Шевардиадзе, Г. Кольбе.

Параллельно работе по формированию экспозиций ГАХН подготовил сборник статей на французском языке «L'Art décoratif U.R.S.S. Moscou-Paris 1925» («Декоративное искусство СССР. Москва-Париж 1925»). Статья о театре, принадлежавшая известному искусствоведу и критику А. Эфросу (сотруднику ГАХНа и заведующему художественно-декорационной частью МХАТ в 1920–1926 годах), называлась «Le Théâtre et le Peintre pendant la revolution» («Театр и художник в годы революции») и являлась не только комментарием к истории и нынешнему состоянию отечественного театрального искусства, но и кратким обзором современного мирового театра. Эфрос подчеркнул, что уже к середине XIX века русское театральное искусство свободно от подражательства,

<sup>24</sup> См. Протоколы заседания экспертно-приемочной комиссии по Секции театра Комитета Отдела СССР Международной выставки декоративных искусств в Париже // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 17. Л. 1–5.

<sup>25</sup> Eross Abram. *Le Théâtre et le peintre pendant la revolution // L'art décoratif et industrielle de l'URSS. Edition du comité de la section de l'URSS a l'exposition internationale des arts décoratifs Paris 1925. Moscou. 1925. P. 67–79.*

## Сценография

имеет собственный репертуар, свою актерскую школу. Кратко и емко, с присущим ему афористическим блеском, он охарактеризовал французский, немецкий, английский, итальянский и американский театры и констатировал, что театральная Мекка находится в СССР. В Москве генерируются все новейшие театральные течения, постановочные новации, складываются системы. Это лидерство не оспаривал никто из французских журналистов и критиков, писавших о театральном разделе СССР. И дело было не в гипнотическом обаянии риторики Эфроса, а в грандиозном разнообразии и силе впечатлений от представленных на выставке материалов. Они поражали новизной форм, дерзостью постановочных решений, отсутствием чужих влияний, независимостью и самостоятельностью.

Хронологические рамки советского театрального раздела охватывали 1917–1925 годы, от «Саломеи» А. Экстер в Камерном театре до «Блохи» Б. Кустодиева (МХАТ Второй), премьера которой состоялась накануне выставки (февраль, 1925).

\* \* \*

1917-1925 годы. Всего несколько лет, но для отечественного и мирового театра они стали эпохой, осевшей своими открытиями весь XX век. Выставка представила краткую историю русского театра за эти годы, историю головокружительных виражей, дерзких открытий и немислимых метаморфоз; то, что увидели посетители, сметало представление о традиционном театре.

Военные и революционные годы нарушили естественную смену поколений и направлений в искусстве. Несколько лет русский театр

являл собой творческий Вавилон. В этой громадной лаборатории происходили неожиданные и непредвиденные процессы, участники которых спорили, настаивали на крайностях, обвиняли друг друга в контрреволюционности, буржуазности или попрании традиций, в плагиате и всех смертных грехах – схоластике, шарлатанстве, непрофессионализме. Не было законов, запретов, дисциплины. Каждый желающий мог творить «новое» искусство, «новый театр». Отклик получался незамедлительный, зритель принимал или не принимал. Медленного эволюционного пути не было. Идеи, которыми еще лет десять назад театр мог бы существовать не один сезон, уходили в небытие спустя несколько месяцев. Именно эта эпоха сделала русский театр, вслед за литературой и музыкой, явлением мировой культуры. Русский театр дал ответы на вопросы, перед которыми застыл в раздумье театр европейский.

Великая трагедия мировой войны, двух революций, гражданской бойни, разрухи и голода была грандиозна, она затронула всех и каждого в России. Сметены, растоптаны все устои, нормы, каноны, подвергнуты испытанию идеалы, вера. Перед людьми, населявшими одну шестую часть мира, встала задача осознать и объяснить себе происшедшее; попытаться адаптироваться, понять и принять (или отвергнуть) новую действительность, новый быт, новые идеалы, новое искусство, наконец, обрести новое мирозерцание. Решению этих задач посвятил себя русский театр. Именно театр искал и находил – с кем, о чем и на каком языке говорить. Социокультурная и психотерапевтическая миссия русского

*Pro memoria*

театра в первые годы советской власти по-настоящему не оценена до сих пор, и, хотя результат мессинского дела русского театра потряс художественное сознание европейцев, в те времена тоже мало кто задумывался над тем, какую роль сыграло театральное искусство в эпоху военного коммунизма, когда, по словам И. Эренбурга, «жили без промежуточных состояний; были веселье и отчаяние, пещерный быт и макеты XXI века»<sup>26</sup>.

В эпоху военного коммунизма театр становится прибежищем для людей культуры. Революция лишила большую часть творческой интеллигенции средств к существованию. Уничтожены многие частные издательства и независимые периодические издания, закрыты галереи, художественный рынок пришел в упадок, о строительстве не шла речь вообще. Все это возродилось при нэпе лишь отчасти. Кинематограф еще не обрел той художественной силы и социального веса в сознании современников, чтобы реально претендовать на роль «важнейшего из искусств». Волей истории и в силу законов собственного развития русский театр в 1917-1924 года осуществил миссию по сохранению и развитию отечественной культуры. В первые революционные годы положение театра оказалось уникальным. Голод, некомпетентность руководящих органов, агрессивные идеологические нападки и масса других неурядиц революционного времени хотя и осложняли жизнь русского театра, но не ставили под сомнение его право на существование. В это время на работу в театр пришли писатели, архитекторы, художники, критики, музыканты – только там они могли получить

работу, и этот своеобразный вынужденный «синтез искусств» принес замечательные плоды. Русский театр в эти годы жил интенсивной, напряженной жизнью: он целен, но неоднороден. Решаемые задачи и поставленные цели различны, порой антагонистичны. Крайние полюса: сохранение наследия отечественной культуры и театра, с одной стороны, и, с другой – экстремизм, прикрытый революционными лозунгами создания нового пролетарского искусства на руинах старого, вылившийся в движение Пролеткульта и Театрального Октября. И каждое направление работало для своего зрителя.

Одержимость театром, своеобразную театроманию этих лет раскрывает термин Н. Евреинова «театротерапия». Именно на долю русского театра выпало осмыслить происходящее в диалоге с современниками: величие и гибельность революции, границы добра и зла; в чем и где искать человеку идеалы, веру и красоту, силу духа... Театр вместе со зрителем ставил эти вопросы и искал ответы между полюсами: культура как единственная связь с ушедшей в небытие Россией – и утопическая идея новой культуры, созвучной революции.

Несмотря на тяжелейшие испытания, из всех переживших революцию художественных институтов именно театр оказался наиболее стабильным. В начале революции он лишился своей публики, и поначалу спектакли-послания посылались «до востребования». Однако довольно быстро основные коллективы Москвы и Петрограда обретают новые зрительские аудитории. Борьба за зрителя становится одной из

<sup>26</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книга первая, вторая, третья. М. 1966. С. 370.

## Сценография

главных составляющих театрального процесса тех лет. Поэтому так жестоки схватки между художественными направлениями: боролись за зрителя, за власть над ним, эстетическую и идеологическую. Станиславский, Южин, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский, Вахтангов, Грановский – каждый отстаивал свою правду. Каждый считал, что именно он прокладывает путь к сцене будущего.

Свобода творческого волеизъявления пришла в нужный час – русский театр оказался готов создать новые стилевые формы. К концу 1924 года основные театральные идеи первой половины XX века были высказаны. Именно эти достижения и были показаны в Париже. Непримиемые споры между приверженцами крайних позиций, составлявшие каждодневное бытие русского искусства тех лет, остались на родине. Театральная экспозиция на Парижской выставке представила единый и объективный результат достижений вне идеологических и эстетических платформ. Оценивалось не «буржуазное» или «революционное», а новое и созвучное времени, современное.

\* \* \*

В Выставке участвовала двадцать одна страна<sup>27</sup>, но специальные театральные секции представили в Гран Пале только Франция, Великобритания, СССР, Югославия, Чехословакия и Швеция, остальные не сочли достижения своих театров конкурентоспособными или демонстрировали театральные экспонаты в национальных павильонах.

Театральная экспозиция Великобритании могла произвести

впечатление лишь количеством представленных работ. Эскизы Л. Бейли, Н. Бодинктона, Д. Гранта, О. Хоммонда, М. Адшад, О. Бернарда, Г. Кальтропа, Г. Шерингема, А. Ричарстона, Е. Невтона и др. казались принадлежностью театра конца XIX – начала XX веков. Идеалом английских театральных художников оставались сценографы «Русских балетов» С. Дягилева.

Театральные разделы других стран привлекали профессионалов и посетителей выставки отдельными яркими работами, такими, как сценография Исаака Грюневальда к «Самсону и Далиле» (Швеция), «Магнетический театр» Энрико Прампolini (Италия) и проекты Фредерика Кислера (Австрия). Однако эти авангардные решения не были поддержаны основным художественным направлением театров этих стран.

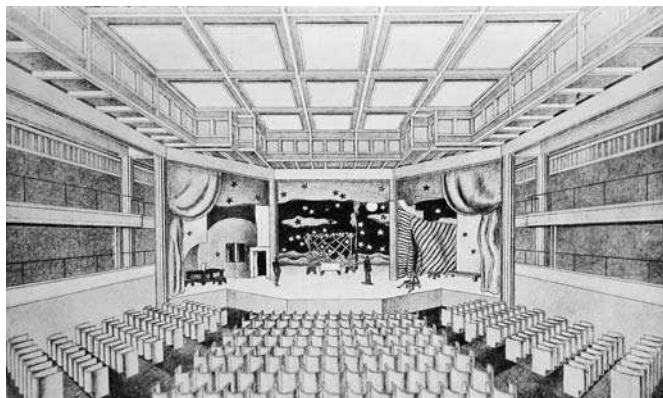
Живейший интерес вызвало здание театра, построенное по проекту французских архитекторов Огюста и Густава Перре и Андре Гране в самом начале эспланады Инвалидов и вместе со зданием Библиотеки составлявшее ансамбль площади Ремесел. В этом небольшом театре с залом на 200 с лишним мест и необычной по инженерному решению тройной сценой, спроектированной Огюстом Перре, во время Выставки проходили спектакли французских и зарубежных театров и концерты. Театр и его интерьер оценивались по классам архитектуры, мебели, текстиля. По отдельной номинации проходили оформление гримборных (здесь два проекта представили Поль Пуаре и Иоанна Ланвен) и порталный занавес по эскизу Ж. Мово.

<sup>27</sup> В Парижской выставке, кроме страны-хозяйки, приняли участие Австрия, Бельгия, Великобритания, Греция, Дания, Испания, Италия, Китай, Люксембург, Монако, Нидерланды, Польша, СССР, Турция, Финляндия, Швейцария, Швеция, Чехословакия, Югославия, Япония.





Театральная секция Франции разместилась на первом этаже Гран Пале. Выставлялись эскизы декораций, макеты, фото спектаклей и афиши театров Ателье (L'Atelier), Комедии де Шан Элизе (Comédie des Champs-Élysées), Маленькой сцены (Petite Scène) и ряд других. В секцию французского театра вошла и «Летучая мышь» (La Chauve-Souris) Н. Балиева – так русские художники-эмигранты круга «Мир искусства» оказались все же представленными на Выставке.



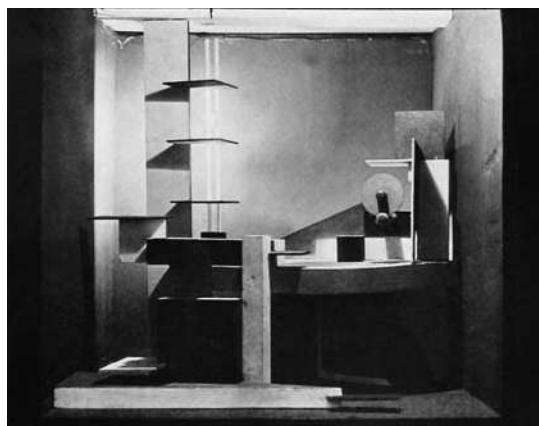
Французская экспозиция вызвала разочарование критики. Уже два десятилетия Париж был центром мирового художественного авангарда, в нем рождались, сменяя друг друга, новые течения и идеи, но они проходили в почтительном отдалении от театра. Казалось, ни французский театр, ни публика не нуждались в появлении современных театральных форм. Эпоха поисков французским театром новой эстетики и новых моделей спектакля, связанных с натурализмом и символизмом, осталась в прошлом, изжив себя уже к началу XX века. К 1925 году кризис театральных идей длился на парижских сценах более двадцати лет,

Ж. Ланвен.  
Проект гримерной.  
(Акварель Б. Гроссера)

А. и Ж. Пере и  
А. Гранье.  
Сцена и зрительный  
зал театра. Эскиз

И. Грюневальд.  
«Самсон и Далила».  
Эскиз декорации

Э. Промполини.  
«Магнетический  
театр». Макет



## Сценография

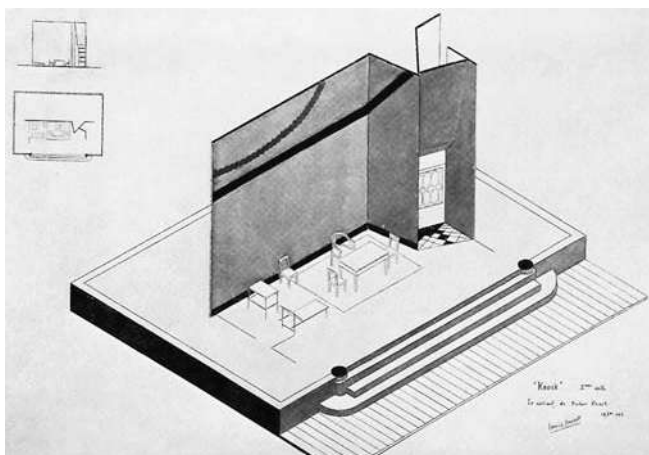
особенно остро их исчерпанность стала ощутима в послевоенный период. Лишь Ж. Копо, Л. Жемье, Г. Бати, Ш. Дюллен и Ж. Питоев в небольших негосударственных театрах при скудных средствах искали новые решения. Уже после закрытия Выставки и под впечатлением от увиденного в советском театральном разделе Жуве совместно с Дюлленом, Бати и Питоевым организует в 1926 году театральное объединение «Картель», целью которого было обновление французского театра.

Сопоставление с другими европейскими театрами, в первую очередь, с русским, заставило французскую критику упрекнуть строителей Выставки за небрежное и незаинтересованное составление национальной экспозиции. В обзоре Пьера Скизе целый абзац отдан сетованиям по поводу отсутствия на выставке театра Жака Копо «Старая голубятня» (Vieau Colombier), чьи работы могли соответствовать современным театральным исканиям, хотя в Генеральном каталоге Выставки этот театр значился<sup>28</sup>. Национальные театры представлял лишь Одеон (L'Odéon). Ни Оперу, ни Комической Оперу (L'Opéra Comique), ни Комеди Франсез, по мнению Пьера Скизе, нечего было представить на суд зрителей. С досадой он писал о ярких современных эскизах к Мольеру, Клоделю, Ленорману, показанных не французскими, а чешскими художниками из пражского Театра На Виноградах, вдохновленными на поиски работами русских сценографов. Не было в разделе французского театра и художников Дягилевской труппы, что Скизе считал главным упущением выставочного комитета. Пожалуй, во

Франции только С. Дягилев имел право на эксперимент. С первых же выступлений его антреприза позиционировалась, как авангардное начинание, дерзкий поиск стал неотъемлемой частью ее образа. Положение Дягилева во Франции уникально, здесь он и «свой», и «чужой». Публика принимала новации в его спектаклях, но не допускала и десятой доли аналогичных исканий на подмостках парижских театров.

Промахи в формировании экспозиций совершили не только французы. Странным казалось от-

Л. Жуве.  
«Кнок»  
Чертеж макета. 1924



сутствие на выставке работ Гордона Крэга и Адольфа Аппиа.

И все же, несмотря на фрагментарность, Выставка открыла истинное положение дел во французском театре. Вековая установка на сохранение традиций обернулась косностью, публика оставалась глуха к исканиям, и с этим приходилось считаться театральным новаторам Франции. О борьбе за новые театральные идеи и эстетику впечатляюще рассказано на страницах «Дневника директора театра» Андре Антуана, относящихся к рубежу веков. Но позже, когда Антуан увидел спектакли А. Таирова<sup>29</sup> на

<sup>28</sup> См.: *Catalogue Générale Officiel Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris. 1925, avril-octobre. P. 278.*

<sup>29</sup> В марте 1923 года московский Камерный театр приехал по приглашению директора Театра Елисейских полей Жака Эберто для участия в интернациональном сезоне. Были показаны «Федра» Ж. Расина (1922), «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922), «Адриена Лекуверр» Э. Скриба и Э. Легуве (1919), «Саломея» О. Уайльда (1917) и «Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гофману (1920).

*Pro memoria*

гастролях в Париже в 1923 году, реакция его была острой: «Я думаю, что это самое опасное наступательное движение, которое когда-либо грозило нашему театру. Все в этих представлениях: и декорации, и костюмы, и *mise en scène*, и интерпретация стремится к разрушению нашего драматического искусства, такого, как его создала медленная эволюция нескольких веков»<sup>30</sup>.

Европейские театральные деятели были не подготовлены к встрече с современным русским театром. Казалось, что столкнулись театры разных эпох. Вл. Немирович-Данченко в одном из писем к А. Луначарскому утверждал, что современный русский театр «шагнул по отношению к другим на десять-двадцать лет вперед»<sup>31</sup>.

Реакция Антуана понятна. Если на протяжении первых пятнадцати лет XX века процессы, происходившие в русском и европейском театре, были более или менее схожи, то никто и предположить не мог, какие метаморфозы произойдут с русским театром всего через несколько лет. И дело не в том, что Антуан, апологет натурализма и поклонник искусства МХТ, не мог или не хотел принять эстетику Таирова, его установку на театральность. В искусстве Камерного театра он увидел угрозу французской национальной театральной традиции и разрушения актерской школы. Еще более, чем гастроли Камерного театра, поразила Антуана театральная экспозиция СССР, тотально устремленная к условности. Ему казалось, что реалистический русский театр теряет свои позиции. Как и ряд французских критиков, Антуан был убежден, что экстремизм в утверждении условности вел театр к абстракции и саморазрушению. На

эти размышления наводили макеты художников Веснина, Поповой, Рабиновича, Шестакова, Вялова, Якулова, Стенбергов и других. Созданные в разное время (даже несколько месяцев, отделявших один спектакль от другого, в послереволюционном театре казались новой эпохой), на сценах московских театров спектакли воплощали стилистически различные режиссерские замыслы, но ощутимое в России не улавливалось европейской критикой. Хотя эволюцию в творчестве знакомых мастеров французы, конечно, замечали: через два года после гастролей Камерного театра Пьер Скизе был поражен переменной стилистикой у Таирова. Мизансцены, запечатленные на выставленных фотографиях, критик сравнил со сложными математическими формулами. Он задает вопрос: куда же устремился современный театр? И дает ответ: парижская выставка показала – к простоте. Иллюзорность и яркие краски постепенно исчезают с подмостков. Остается пустой планшет с несколькими элементами оформления, необходимыми для развития действия. Ведущая роль отводится свету, подчиняющему себе пространство. Новая осветительная техника позволила вернуть телу актера почти античную выразительность. Скизе констатировал: «Можно без преувеличения сказать, что эта стремительная лихорадочная активность охватила все театральные направления, сегодня искусство театра переживает наиболее грандиозные изменения»<sup>32</sup>. Но, по его мнению, ни один из национальных разделов секции театра, кроме советского, не представил цельной и яркой экспозиции, отражающей состояние современного театра.

<sup>30</sup> Цит. по: Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань. 1924. С. 5.

<sup>31</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие в четырех томах. Письма. М. 2003. Т. 3. С. 205.

<sup>32</sup> Scize Pierre. Op. cit. P. 193.

## Сценография

Скизе восклицает: «К счастью, есть русские»<sup>33</sup>. В русском театральном отделе, по его словам, кричали, дискутировали, восклицали: «Ох!» и «Ах!» (Devant le résultat on crie, on discute, on fait des «oh!» et des «ah!»<sup>34</sup>). Увиденное поражало, как профессионалов, так и рядовых посетителей. В сущности, лишь русский театральный раздел буквально отвечал пафосу регламента Выставки: «Строжайшим образом исключаются всякого рода копии, имитации и подделки под старые стили. <...> Эпохе железных дорог, автомобилей, аэропланов, электричества должны соответствовать и формы <...> иные, нежели в прежние века, как бы красивы они не были»<sup>35</sup>.

А. Эфрос писал, что Франция и Европа ожидали возобновить отношения с Россией «на основе 1915 г.», и ошиблись в этом: «Запад был уверен, что наша культура загнула, как только он повернулся к ней спиной. И проснувшись мы должны только после поцелуя признания и в той самой позе, которую сохранила его память. Любопытно, что Франция до сих пор считает самими современными и художественными русскими достижениями сделанное художниками «Мир искусства». Эпоха триумфов «Русских Балетов» до сих пор считается высшим нашим достижением»<sup>36</sup>. Между тем после снятия блокады советская Россия отправила в Европу не привычные и ожидаемые живописные декорации, а нечто совсем чужое и неожиданное.

Камерный театр после гастролей в Париже в 1923 году был воспринят, как единичный эксперимент, в том же духе французская критика отнеслась, например, и к Магнетическому театру

итальянского футуриста Энрико Прампolini или конструктивистским проектам австрийца Фредерика Кислера. Но экспозиция СССР свидетельствовала не об отдельных дерзких экспериментах, а о широком театральном процессе, продолжавшемся уже несколько лет.

То, к чему европейский театр шел эволюционным путем, русский театр обрел революционным порядком. Это и восхищало французов, и пугало. Восхищало бесспорной новизной, силой, дерзостью и независимостью, пугало – тем же и, в первую очередь, пренебрежением традициями русского реалистического и психологического театра.

О русском театре, режиссуре и актерской технике на Выставке судили по фотографиям, эскизам, макетам и представленным костюмам. Профессионалы, подобно Антуану, Копо и Жемье, в оценке увиденного исходили из собственного опыта. Впечатление немецкого драматурга Вальтера Газенклевера позволяет понять, как воспринималось советская театральная экспозиция: «Театральные макеты. Как их много! По ним можно изучать, хотя бы относительно, развитие современного русского театра, оказавшего влияние на важнейшие европейские сцены нашего времени, начиная от Станиславского и кончая работами молодых русских режиссеров.

Здесь есть с чего брать пример – французам.

Со смешанным чувством досады, а может быть огорчения, стоят они – перед макетами Ромена Ролана на русской сцене, которых Париж никогда не видел. В Париже счастливо докатились – только до Пиранделло.

<sup>33</sup> Scize Piere. Op. cit. P. 203.

<sup>34</sup> Scize Piere. Op. cit. P. 202.

<sup>35</sup> Тугенхольд Я. Художественная культура запада. Сборник статей. М.–Л. 1928. С. 162.

<sup>36</sup> Efross Abram. Op. cit. P. 67 (неперевод автора статьи).

## Pro memoria

Со стилем и обликом русско-го театра Европа пока знако-милась по гастролям Московского Художественного театра и Московского Камерного театра.

На выставке мы вновь встреча-емся с постановками Таирова, от «Саломеи», «Жирофле-Жирофля», «Принцессы Брамбилы» Гофмана и до «Святой Иоанны» Бернарда Шоу.

Макеты вновь дают представле-ние о фантазии режиссера, идущего к свободной игре своих актеров че-рез их акробатическую тренировку.

Макеты говорят о новом направ-лении драматического действия.

Сцена перестает быть плоской.

Пространство завоевывается.

Можно играть во всех углах сцены.

Драматическое творчество, из-вестным образом, приспособлено к требованиям сцены. Даже воздух использован, как место действия. Единство между словом и жестом составляет новую форму зрелища, которое представляет собой нечто больше, чем кинофильма, и нечто меньшее, чем пантомима.

Современное искусство театра – здесь, – делает опыты одновремен-ного развития действия во многих местах сцены.

Технически русские разрешили эту задачу. <...>

Конструктивный элемент прева-лирует на сцене.

Если наша эпоха машин, дугowych ламп и фабрично-заводского стро-ительства может быть отражена только таким образом, то, пожалуй, может возникнуть опасность рас-творения спектакля в абстракции.

Примером этому может служить интересный макет «Дон Карлоса», принадлежащий художнику Исааку Рабиновичу. <...>

Счастлив народ, который, не взирая на войну, на революцию,

голод, нищету, сохранил свою лю-бовь к театру!»<sup>37</sup>.

\* \* \*

Оценки международного жюри Выставки отразили значение ху-дожественных идей советского театра для мировой культуры того времени. Из девяти Grand Prix, по-лученных на выставке представи-телями нашей страны (экспонаты раздела СССР по всем классам по-лучили 183 награды), 4 относились к театральной экспозиции. Всего театральному разделу было вруче-но 22 награды: 5 почетных дипло-мов (следующая по значению по-сле Grand Prix награда), 6 золотых медалей, 5 серебряных и 2 дипло-ма вне конкурса.

Grand Prix получили Большой театр, Камерный те-атр, Театр им. Вс. Мейерхольда и Художественный театр (Музыкальная студия Вл. Немировича-Данченко). Почетные дипломы – ГОСЕТ, Театр-студия им. Евг. Вахтангова, Театр Революции; А. Веснин и Ф. Федоровский.

Золотые медали: Театр «Березиль», Театр «Комедия» (б. Корш); А. Лен-тулов, И. Нивинский, В. Шестаков, А. Экстер. Серебрянные медали – Ленинградский театр юных зри-телей; К. Вялов, Д. Кардовский, Б. Фердинандов, Б. Эрдман. Работы И. Рабиновича и Г. Якулова, как членов международного жюри, в конкурсе не участвовали, им были присуждены Почетные дипломы вне конкурса.

\* \* \*

В наше время из всего масси-ва театральных проектов начала 1920-х годов наиболее известны работы Мейерхольда и связан-ных с ним художников и, отчасти, Таирова и художников Камерного театра. Поэтому может показаться,

<sup>37</sup> Газенклевер Вальтер. На всемир-ной выставке в Париже (перевод С. Марголина)// Эхо. М. 1925. № 5. 15 августа. С. 10.



## Сценография

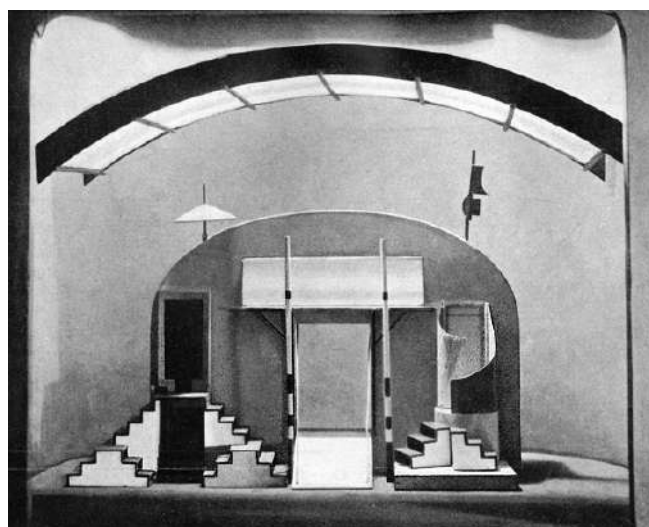
что именно к ним относились все восторги посетителей Выставки по поводу авангардных художественных решений в советском театре. На самом деле наш театр того времени был очень разным, и советская экспозиция выглядела так, будто в одном зале собраны артефакты, привезенные не из одной страны, а с разных планет. Суровость «чистого» конструктивизма и эмоциональное напряжение экспрессионизма тут же взрывались безудержной радостью театральной игры в работах И. Нивинского для Театра-студии Евг. Вахтангова («Принцесса Турандот», «Театр Клары Газуль»), И. Рабиновича («Колдунья», ГОСЕТ), Г. Якулова («Жирофле-Жирофля», Камерный театр), Б. Эрдмана («Копилка», Опытно-героический театр), в макетах и эскизах для Детского театра, созданных А. Экстер («Елка») и А. Весниным («Жемчужина Адальмины»), и для ленинградского ТЮЗа – М. Левиным («Проделки Скапена») и В. Бейером («Предатель» и «Гуси-лебеди»). Разнообразные впечатления множилось и убеждали зрителей, что русский театр действительно переживает удивительную пору.

Жанровые и стилевые пристрастия русского театра в послереволюционное время во многом определили ударные точки экспозиции: конструктивистские спектакли-митинги, сатира, гротеск и фарс, экспрессионистская драма, высокая трагедия, реалистическая драма и музыкальный театр. Экспрессионизм был представлен работами М. Либаква во МХАТ Втором – «Гамлет» (1924), В. Комарденкова в Театре «Комедия» (б. Корша) – «Анна Кристи» (1923) и «Эуген Несчастный» (1925), И. Рабиновича – «Бог мести» (1920),

Н. Альтмана – «Уриэль Акоста» (1922) и Р. Фалька – «Ночь на старом рынке» (1925) в ГОСЕТе. В некоторой мере к «урбанистическому экспрессионизму» можно отнести созданные А. Весниным сценографию и даже костюмы (клеткой по ткани вторившие конструктивистской сценической архитектуре) к спектаклю «Человек, который был Четвергом», названному в Камерном театре «скетч по кошмару Честертона». Кроме советских мастеров, это интернациональное стилевое направление в отсутствие немецких

«Колдунья».  
Сцена из спектакля.  
Худ. И. Рабинович.  
1922

Г. Якулов  
«Жирофле-Жирофля».  
Макет. 1922



*Pro memoria*

сценографов-экспрессионистов продемонстрировали эскизы и макеты чешских художников.

Правый фланг на выставке определял Малый театр, левый – ГосТИМ. Малый театр дал эскизы декораций и костюмов Д. Кардовского к спектаклям «Лес» (1921) и «Бедность не порок» (1924) А.Н. Островского, «Нахлебник» И.А. Тургенева (1924); Е. Лансере к «Юлию Цезарю» В. Шекспира (1924) и В. Егорова к «Дамской войне» Э. Скриба и Э. Легуве (1924). Работы художников старейшего московского театра могли бы составить гордость любой театральной экспозиции. Но в разделе СССР они были лишь историческим фоном, отмечали рубеж, от которого стартовало новое искусство. Малый и Александринский, театры с сильной традицией, властно диктовали свои требования художнику. Самые дерзкие новаторы, приглашенные оформлять здесь спектакли, вынуждены были смириться и принять установленные правила игры. Эти коллективы воспримут новые направления и модные тенденции чуть позже, когда бури новаторства уже стихнут и время определит их жизнеспособность. Экспозиция Малого театра как целое не получила награды, но строгий реализм Кардовского был оценен жюри.

\*\*\*

Спектакли-митинги отразили опыт коллективных массовых зрелищ, благодаря которым сформировался театр ангажированный, злободневный, театр социально-политической направленности, использовавший приемы политического плаката. Объемные установки-конструкции, созданные А. Весниным и Л. Поповой по заданию Вс. Мейерхольда для

массового действия на Ходынском поле в 1921 году (не состоявшегося), рассчитанные на круговой обзор и дававшие возможность развертывать действие и размещать актеров на разной высоте, предвосхитили сценическое решение спектаклей «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом». Абстрактная установка была идеальна для утопических идей революционного театра. Конструктивистский станок определил не только новый облик сцены, но появление новой театральной системы – биомеханики.

Оформление следующих по времени постановок Мейерхольда – «Озеро Люль», «Лес», «Д.Е.» – говорило о серьезных изменениях в воплощении драматургического материала, о возникновении новой тенденции. Архитектурная трехмерная декорация сохраняется, однако ее функции меняются. Мейерхольд и его художники активно вводят кинетику. Движение лифтов и вагонеток, ритмическое мелькание световой рекламы в «Озере Люль» создают меняющийся действенный образ спектакля. Акцент делается и на декоративной выразительности фактуры материалов, использованных для оформления, – лакированных дощатых щитах в «Д.Е.» и бамбукового занавеса в «Учителе Бубусе». Работы Шестакова и Шлепянова были сопоставимы с образно-пространственными исканиями европейских архитекторов-дизайнеров, например, Роббера Малё-Стивенса и Вальтера Гроппиуса.

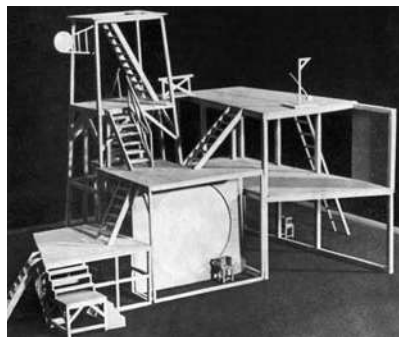
То, что казалось французской критике дерзким и новым во время парижских гастролей Камерного театра в 1923 году, – яркость и роскошь цвета, взвихренность ритмов

В. Шестаков  
«Озеро Люль». Макет  
1923

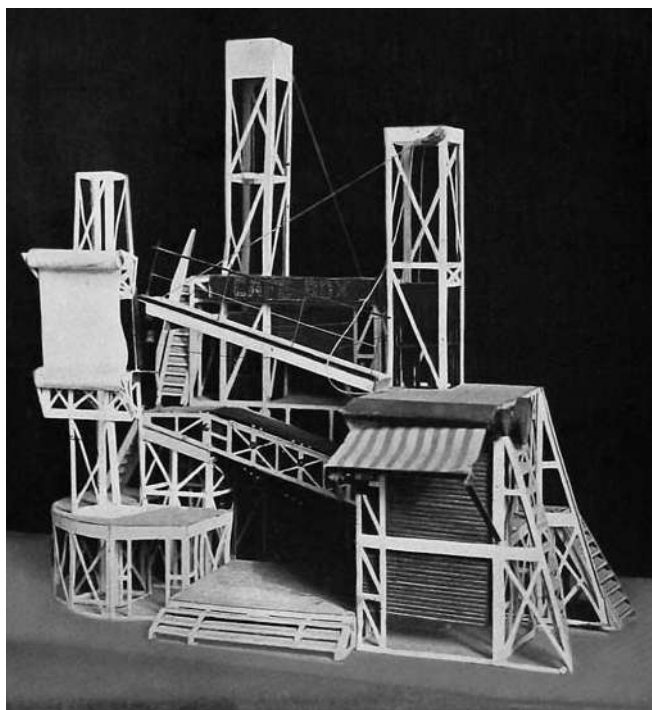
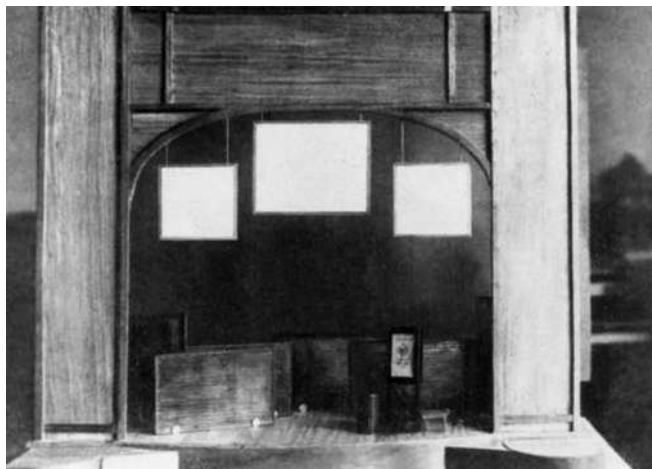
И. Шлепянов  
«Д.Е.» (Даешь Европу!).  
Макет. 1924

А. Веснин  
«Человек, который был  
четвергом»  
Макет. 1923

А. Веснин  
«Человек, который  
был четвергом»  
Эскиз мужского  
костюма



в работах Экстер и Якулова, монументальная мощь сценических объемов у Веснина, – в представленных на выставке работах этого театра сменил напряженный урбанизм, насыщенный движением лифтов, мельканием рекламных огней в спектакле «Человек, который был Четвергом» и сдержанный до скупости аскетизм в «Грозе» братьев Стенбергов. Работы этих художников («Желтая кофта», «Святая Иоанна», «Вавилонский адвокат») воспринимались, как трехмерная графика, близкая по духу голландскому движению «Де Стайл», они могли ассоциироваться со сложными геометрическими



построениями Пита Мондриана и Тео Ван Дуйсбурга.

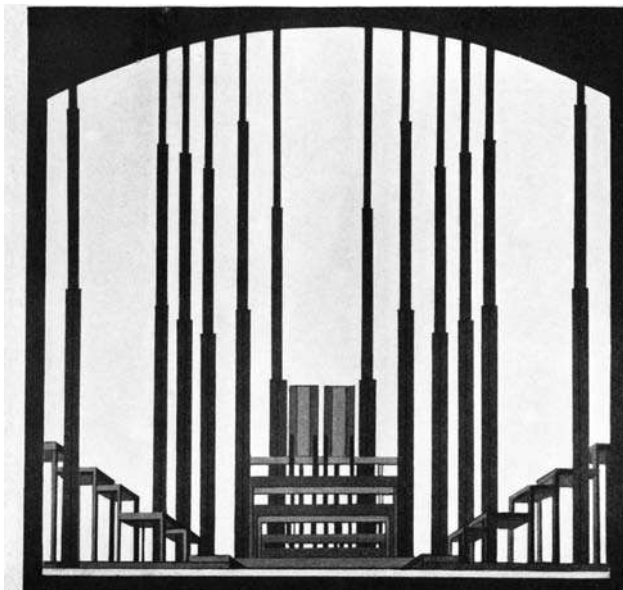
Таиров и Мейерхольд, сколь разными ни были их спектакли, все же двигались в одном направлении. В их работах проявились и конструктивистские идеи, и супрематические формы, и футуристические

мечты о кинетике, они освоили смелое экспрессионистское использование света и цвета. Шел интенсивный стилеобразующий процесс, его движение было спонтанно и подчинялось лишь интуиции художников, отвечавшей на импульсы времени. Силловые линии эпохи вели к созданию новых моделей спектакля.

\*\*\*

Парижскую публику, помнившую еще дягилевского «Бориса Годунова» в декорациях Головина и с Шаляпиным в заглавной партии, поразили новации в представленном на выставке оформлении музыкальных спектаклей, подтвердившие мощь и закономерность изменений, происходивших в советском театре.

Сотрудничество Вл. Немировича-Данченко и И. Рабиновича дало сценографии опыт, который будет влиять на творческие поиски художников оперного и драматического театра на протяжении всего XX века. Образно-метафорическая декорация, ставшая теперь привычной на оперной сцене, восходит к оформлению Рабиновичем «Лисистраты» и «Карменситы и солдата» в Музыкальной студии МХАТ. В «Лисистрате» художник дал образ Эллады яркий, полный жизни, страсти и света, развивавшийся во времени и пространстве. Декорация видоизменялась на глазах зрителей. Ярко-синий фон, белые колонны, желто-оранжевые и огненно-красные костюмы действующих лиц бросили вызов конструктивистской аскетичности и монохромности. Этой работе предшествовал удостоенный на выставке золотой медали макет Рабиновича к шиллеровской трагедии «Дон Карлос» в Театре



«Комедия» (б. Корша) (режиссер В. Сахновский, 1922), где богатство замысла не умалялось сознательным лаконизмом пластических форм и где пространство, созданное ритмическим контрапунктом тонких колонн и арок, рождало образ мрачного Эскуриала, феодальной Испании, неотвратимости роковых событий. По словам Немировича-Данченко, Рабинович «изумительно чувствовал новую трагедию»<sup>38</sup>, и это доказала их совместная работа над интерпретацией «Кармен» – «Карменсита и солдат» (1924). Единая архитектурно-пластическая установка, придуманная художником, напоминала арену для боя быков в старинном испанском городке (похожий образ позже использует Б. Мессерер в сценографии балета «Карменсюита» (Большой театр, 1967). Обобщенное место действия несло в себе образ северной Испании с присущей ее архитектуре мрачностью массивных форм, жесткой геометрией объемов, напряженным

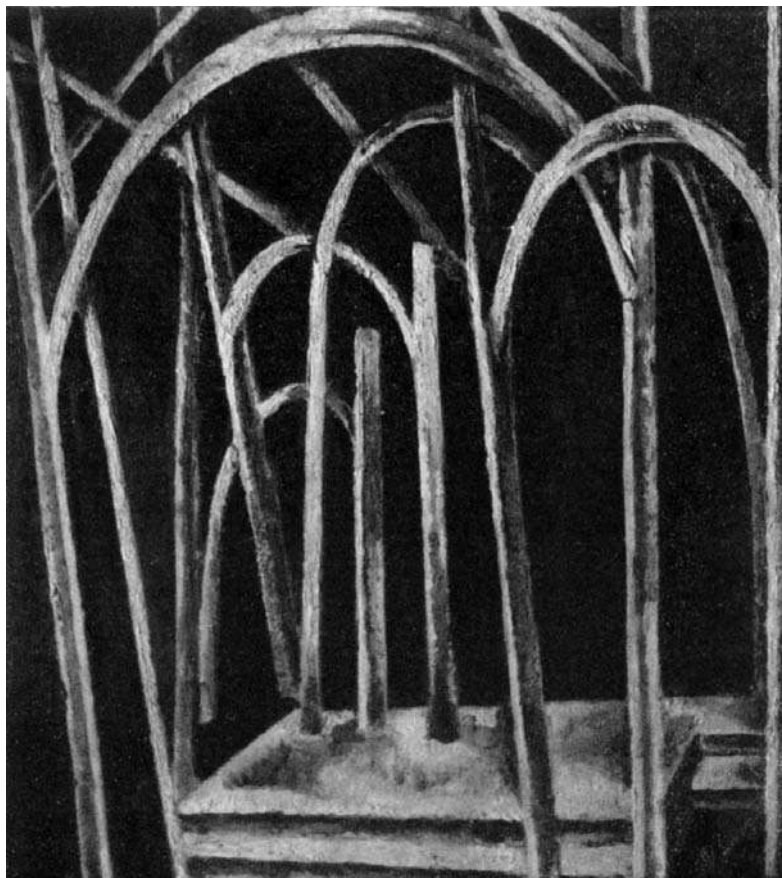
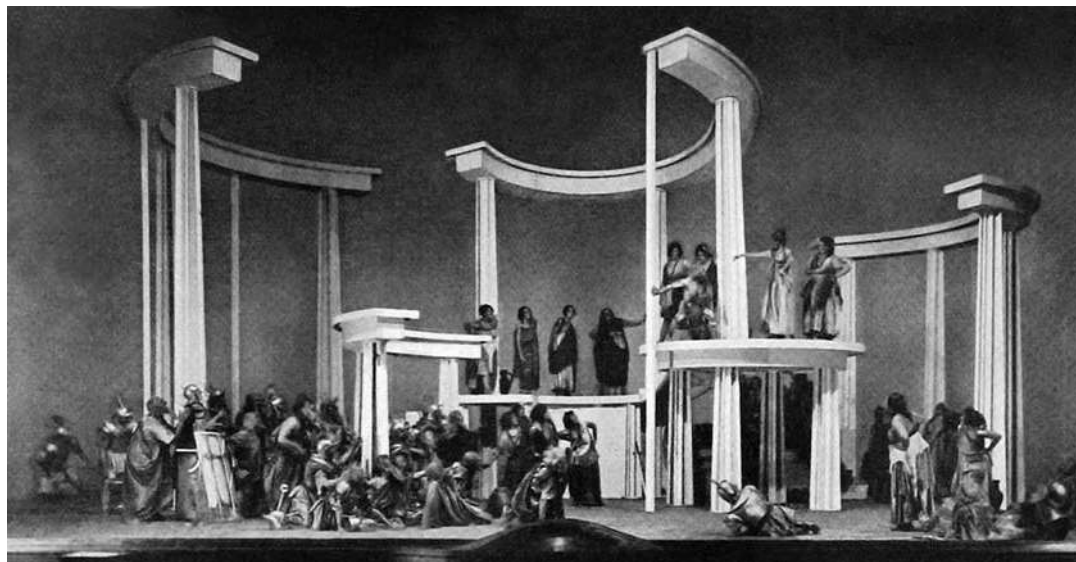
В. И. Г. Стенберги  
«Святая Иоанна».  
Макет 1924

<sup>38</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Указ. соч. С. 170.



## Сценография

ВМ



«Лисистрата» Сцена из  
спектакля»  
Худ. И. Рабинович.  
1923

И. Рабинович  
«Дон Карлос». Макет.  
1922

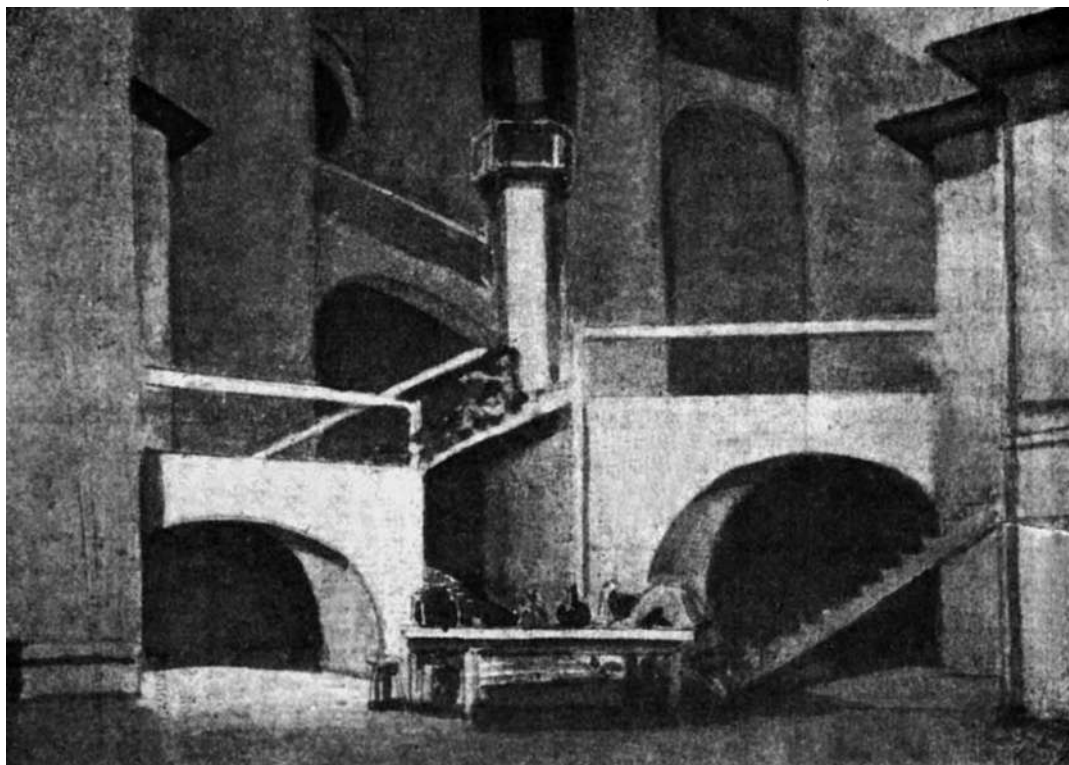


*Pro memoria*


ритмом линий. Сооружение состояло из площадки-арены, на которой разыгрывались оперные эпизоды, и галереи, где располагался хор, наблюдавший за происходящим внизу: как в греческой трагедии, хор сопереживал, комментировал, предостерегал. Окрашенная в гамму

Переход оперного оформления от живописи к сценическим объемам начали, как ни странно, живописцы яркие и темпераментные – А. Лентулов и Ф. Федоровский (удостоенные на выставке золотой медали и почетного диплома).

Таиров и Лентулов в «Демоне»



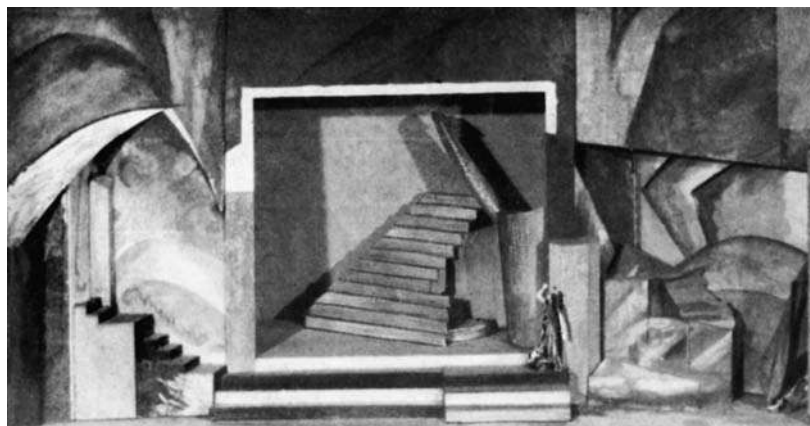
сумрачных тонов, напоминавших о колорите Риберы и Эль Греко, архитектурная установка Рабиновича отличалась от традиционных живописно-декорационных решений оперы. Все изменения в либретто и партитуре «Кармен» постановщик спектакля Вл. Немирович-Данченко подчинил задаче создания в музыкальном театре современной трагедии рока, очистив, освободив человеческие страсти героев от лета оперной красоты.

(Театр Московского Совета, б. Театр Зимина, 1919) применили в опере трехмерную декорацию, развернув мизансцены на сценических станках в разных уровнях. Лентулов позже вспоминал, что для него и Таирова было важно уйти от «условно-натуралистической формы оперного спектакля»<sup>39</sup>. Пространство сцены делилось на три части по принципу, используемому в мистериальных действиях. «С двух сторон сцены находились

«Карменсита и солдат»  
Сцена из спектакля.  
Худ. И.Рабинович.  
1923

<sup>39</sup> Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М. 1969. С. 90.

## Сценография



<sup>40</sup> Там же.

А.Лентулов  
«Демон» Макет. 1919

постоянные места: с левой стороны – Ангела, с правой – Демона. Оттуда с высоты взирали они на картины реального мира, развертывавшиеся перед ними»<sup>40</sup>. В центральной части, на ступенях лестницы, шло основное действие оперы. Части имели отдельные занавесы, открывавшиеся по ходу действия, что позволяло не прерывать спектакль для смены декораций. Для каждой площадки художник нашел свое образное и ритмическое решение. Различные по конфигурациям и цвету, объемы и лестницы давали возможность режиссеру свободно располагать хор и солистов в пространстве сцены.

Утверждение трехмерной архитектурной декорации на оперной сцене продолжил Ф. Федоровский в «Лоэнгрине» (Большой театр, режиссер В. Лосский, 1923). Условная архитектурная установка, состоявшая из центральной площадки-возвышения и нескольких тонких колонн, совмещалась со спускающимися полотнищами-занавесами, делившими сцену на две части. Строгое размежевание пространства сразу давало зрителю представление о роковом противостоянии сил: правая сторона являла светлое царство Эльзы и

Лоэнгрин, левая – темное царство Ортруды и Тельрамунда. Темы добра и зла, света и мрака, звучащие в музыке Р. Вагнера, Федоровский воплощал не только в пространственных зонах, но и в световых потоках, лившихся на сцену. Бело-серебристо-золотой свет – лейтмотив Лоэнгрин, фиолетово-

«Лоэнгрин»  
Макет мужского костюма.  
Худ. Ф.Федоровский  
1923



*Pro memoria*

сине-красный – Тельрамунда. Свет жил, менялся, сгущался по ходу развития драмы, следуя за изменениями музыки и насыщая цветом сценическую архитектуру. Международное жюри Выставки за этот макет присудило Большому театру Grand prix (А. Головин назвал декорацию Федоровского к «Лоэнгрину» шедевром).

Обращение к мистрии и трагедии было закономерным и продиктовано реалиями и запросами времени. Громадное, необъяснимое, не подвластное логике действие, развернувшееся на просторах России, обращало помыслы режиссеров и художников к древним жанрам античной драматургии, в них люди театра стремились найти разгадку спектакля жизни.

\* \* \*

С момента открытия парижской Выставки не было ни одного уважающего себя французского издания, в котором не появилось бы статьи, посвященной новому стилю. Либо его с азартом обнаруживали, либо подвергали сомнению его существование, но в целом вынесли вердикт: Выставка продемонстрировала появление стиля, соответствующего современной послевоенной жизни. Обозначив его, как «новый», или «современный», критики не проявили особой фантазии, чтобы отделить его от предыдущей стилиевой формации искусства, тоже называвшейся «новое» или «современное» (art nouveau, modern), поэтому показалось необходимым формальное уточнение – «стиль 1925 года»<sup>41</sup>, которое сохранилось надолго (наряду со многими вариантами, вроде американских «стиль эпохи джаза», «стиль звезд» и т. д.).

Ле Корбюзье, борющийся против декоративизма в своих статьях 1925 года и позже, сократил Art Décoratif до иронического Art Deco, но этот неологизм лишь в 1966 году превратили в термин организаторы юбилейной выставки в парижском Музее декоративных искусств, устроенной к 40-летию выставки 1925 года: «Les Annees 25: Art Deco / Bauhaus / Stijl / Esprit Nouveau» («25 год и вокруг: Ар Деко – Баухауз – Стиль – Эспри нуво»<sup>42</sup>). Таким образом, название и каталог этой выставки, составленный F. Matheuz, можно считать источником словосочетания «ар деко» как термина, означающего название стиля. В литературе отмечается появление этого термина в английском языке в заголовке статьи Хилари Джелсон в лондонской «Таймс» 2 ноября 1966 года, но статья была всего лишь обзором парижской юбилейной выставки, воспроизведившим ее французское название. Если не в изобретении, то в распространении этого термина следует отметить и заслуги английского искусствоведа Бивиса Хиллера, проанализировавшего стилистические особенности ар деко на широком материале искусства и утвердившего представление о нем, как о ведущем стиле XX века.

Последнее обстоятельство – идентификация ар деко в качестве «стиля эпохи», «тотального стиля»<sup>43</sup> – заставляет более пристально присмотреться к тому, какова была русская компонента в этом интернациональном явлении. И более конкретно: если его манифестацией стала парижская Выставка 1925 года, и если на ней столь сильное впечатление произвела экспозиция советского театра,

<sup>41</sup> Тугендхольд Я. Стиль 1925. (Международная выставка в Париже) // Печать и революция. Кн. 7 (октябрь – ноябрь). С. 29–66.

<sup>42</sup> Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. 2005. С. 11.

<sup>43</sup> Хилльер Бивис, Эскритт Стивен. Стиль ар деко. М. 2005. С. 19–25.

## Сценография

то какие особенности нашей сценографии тех лет можно сопоставить с этим стилем? Расширяя этот вопрос, следует задуматься о том, какие черты ар деко проявились в отечественном театральном искусстве в 1920–1940-е годы. Проблема стиля в театре, вообще говоря, находится сейчас на самых первых этапах своего осмысления, и ар деко может стать одним из показательных примеров в ее разработке. В данной публикации мы, конечно, не ставим целью решение этой проблемы, а можем наметить лишь некоторые подходы к ней<sup>44</sup>.

\* \* \*

Отчетливая связь ар деко с идеями роскоши, «эпохой джаза», стилем голливудских звезд и парижских салонов и всем тем, что контрастировало с советской суровостью, мешала проанализировать его проявления в советском искусстве, которые, как ни странно, впервые были выявлены уже в момент первой фиксации стиля, прямо на парижской Выставке. Как левые, так и правые критики с удивлением констатировали, что стиль не подвластен идеологии. Да, стилиевые формы могут быть использованы по-разному, но на их сложение политика и идеология влияния не имеют. До сих пор в искусствоведении отчасти сохраняется сформированное манифестами 1920-х годов убеждение, что конструктивизм выражал пролетарскую идеологию. На самом деле, пролетарский левовский конструктивизм, который принято считать открытием революционной эпохи, был интернациональным направлением, вошедшим, как одно из составляющих, в стилиевый комплекс ар деко. Этот парадокс был

отмечен Тугендхольдом в обзоре парижской Выставки: «Многие все еще думают, что конструктивизм и беспредметничество – крайне левое течение, свойственное именно пролетарской трудовой стране. Парижская выставка показала, что конструктивизм в одинаковой степени свойственен и странам буржуазным, где создаются столь «левые» буржуазные спальни, столь «левые» библиофильские переплеты из шагреновой кожи, столь «левые» дамские манто из горностая и соболей. Значит ли это, что революционная идеология побеждает буржуазное сознание, вырастает в буржуазный мир, или, наоборот, что эти принципы вовсе уже не так революционны? Скорее второе»<sup>45</sup>. Концепция Тугендхольда была достаточно хорошо известна в 1920-е годы, но осталась вне советской искусствоведческой традиции, настаивавшей на идейных революционных интенциях в отечественном конструктивизме<sup>46</sup>.

В советском искусстве стиль ар деко использовался повсеместно, и отнюдь не только на базе конструктивистских форм. Он включен одной из составляющих в сложный стилиевый комплекс так называемого «сталинского ампира» и особенно заметен в архитектуре и декоре московского метро и общественных зданий, интерьерах и мебели официальных учреждений, то есть там, где необходимо было продемонстрировать силу и уверенность, и там, где нужна была просто красота: в фарфоре, книжной иллюстрации, декоре тканей и т. п. Прототипы и прообразы всего этого создавал отечественный театр 1920-1930-х годов.

\* \* \*

<sup>44</sup> Им будет посвящена специальная работа автора настоящей публикации.

<sup>45</sup> Тугендхольд Я. Указ. соч. С. 190.

<sup>46</sup> Процитированная выше статья Я. Тугендхольда «"Стиль" нашего времени. (По поводу международной выставки в Париже)», где отчетливо высказана эта концепция, опубликована в его книге «Художественная культура Запада» (1928), но ее не включили в сборник его работ «Из истории западноевропейского, русского и советского искусства» (1987), куда вошли почти все статьи из этой книги. Кроме нее выпала также заметка о творчестве К. Моне.

*Pro memoria*

Генезис ар деко чрезвычайно широк, тем более во многих его национальных вариантах. Отметим лишь то, что бросилось в глаза критикам на Выставке 1925 года и то, что имело отношение к отечественному театру.

Обозреватель журнала «Revue des deux mondes» Робер де ла Сизерен вынес вопрос «Где современный стиль?» в заголовок своей статьи, печатавшейся с продолжением из номера в номер на протяжении нескольких месяцев, пока шла Выставка. Сопоставляя архитектуру, мебель, стекло, керамику, текстиль, ювелирные изделия, моду и т. д. на выставках 1900 и 1925 годов, он сравнивал с современным те формы в архитектуре и декоративных искусствах, которые претендовали на выражение «нового стиля», и отметил серьезные изменения. Исчезла знаменитая кривая линия модерна, поменялись пространственные решения и цветовая палитра, материалы, фактуры, обработка поверхностей, орнаменты; в женской моде длинное, сложное по крою платье сменили на прямое, короткое платье-чехол; всюду торжествовал прямой угол и геометрические формы, пришедшие из авангардного искусства. Критик заметил особенности и в генезисе стиля – наследие ампира и древнеегипетские мотивы в декоре. При этом ощущения анахронизма не возникало, наоборот, новизна и современность произведений только подчеркивались.

Очевидцам Выставки бросались в глаза скорее различия истоков, нежели их внутреннее родство. К замечанию И. Эренбурга о том, что создан «стиль новых снобов, ухитряющихся даже на Пикадилли и на улице Рояль хранить еще дикарскую

наивность, стиль эстетически дряхлый, но житейски молодой, стиль первоначального накопления или же мародерской пирушки», присоединялся Тугендхольд: «Вся архитектура выставки эклектична до последней степени. Это помесь всевозможных реминисценций: и Ассирии, и классики, и барокко, и рококо, и китайщины, и ампира и «модерн». Компромисс между мишурно-ярмарочной эстетикой и «пуризмом», исканием простоты и строгости. Шаг вперед и шаг назад». Но сейчас, по прошествии времени на первый план выходит сходство.

Когда пересматриваешь огромное количество фотографий, запечатлевших архитектуру павильонов Выставки и ее экспонаты (мебель, фарфор, керамику, стекло, книжную графику и плакаты, монументально-декоративную живопись, текстиль, изделия из камня и скульптуру, литые и ювелирные украшения), порой трудно опознать национальное происхождение вещей, зато очевидна их принадлежность одной эпохе: формы, воплотившие «стиль времени», повода для разночтений не дают. В этих формах отразилась отмеченная Тугендхольдом двойственность ар деко: соединение в нем хирургически-стерильного пуризма (Сизерен писал, что столовая во французском павильоне похожа на операционную) и, с другой стороны, пышной декоративности. При этом пуризм и декоративность были неразрывны, их странное единство и составляло душу «ар деко». Орнаменты строились на основе жесткого геометризма, подчинявшего себе даже органические (растительные) формы, а слишком решительный пуризм, вовсе не необходимый с точки зрения



## Сценография

естественных функций вещи или здания, в силу своей искусственности выглядел избыточным и поэтому декоративным.

В своей концепции ар деко английский искусствовед Бивис Хиллер отдает значительную долю его «генетического материала» стилистике балета дягилевских Русских сезонов: «Если кубизм придал ар деко его характерные формы, то Русский балет – виртуально современный феномен – дал ему его цвета»<sup>47</sup>. На самом деле, конечно, истоков у этого стиля гораздо больше, о чем и сам Хиллер говорит подробно в других местах своей работы, но в любом случае важна та роль, которую он отводит русскому театру в составе компонентов «ар деко».

Еще одним из компонентов, включенным несколько позже в процесс сложения этого стиля, был конструктивизм. Но не только архитектурный. Мне кажется важным ввести в осмысление ар деко вторую ипостась конструктивизма, сценографическую, которая была представлена на парижской Выставке в широком спектре своих вариантов.

Среди них – «чистый» конструктивизм, связанный с идеями «производственного искусства» и их воплощения на сцене ГостИМа, и конструктивизм Камерного театра, использовавший декоративные приемы. В спектакле «Жирофле-Жирофля» Якулов создает принципиально иную установку, чем его коллеги из театра Мейерхольда. Легкая, трансформирующаяся по ходу действия, задающая темп спектаклю, сверкающая яркими цветами, она работала на создание атмосферы, полной веселья и молодого задора. Якулов дал пример

использования цветовых линий и их ритмических возможностей в конструкции. По образному выражению В. Шестакова, здесь создавалась «новая грамматика сцены», и прав был А. Эфрос, написавший, что Якулов в «Жирофле-Жирофля» «нашел формы, которые оказались долговечнее всего, что он делал раньше. Якуловская техника пошла по всем сценам»<sup>48</sup>.

Значительный вклад в создание форм нового стиля внесли художники Камерного театра и ГостИМа. Если Адольф Аппиа и Гордон Крэг подарили театру идею трехмерной архитектурной декорации, то конструктивисты пошли дальше, они освободили объемную декорацию от сплошной массы. Ощущение трехмерности пространства у конструктивистов создавала не объемная масса станка, а направления линий конструкций, их ритм. Парижские зрители убедились в этом на макетах спектаклей Театра Вс. Мейерхольда, работах И. Рабиновича «Филипп II», «Дон Карлос», «Лисистрата» и др. Театральные искания совпадали с

<sup>47</sup> Хиллер Бивис. *Стиль XX века. М.* 2004. С. 73.

<sup>48</sup> Эфрос Абрам. *Введение. Камерный театр и его художники. М. 1934. С. XXXVI.*

«Сарданапал»  
Сцена из спектакля.  
Худ. В. Цуко. 1924





устремлениями архитекторов и дизайнеров интерьеров.

В разделе советского театра стили ар деко отвечали и другие экспонаты. Например, эскизы В. Щуко продемонстрировали возможности синтеза сценического станка с египетским и ассирийским декором, позволившего создать современное монументальное оформление трагедии (в Акдраме – «Антоний и Клеопатра», режиссер В. Рапопорт, 1923; «Сарданапал», режиссер Н. Петров, 1924). Не исключено, что эти работы контактировали в восприятии ряда очевидцев Выставки с ассирийскими мотивами в архитектуре и дизайне интерьеров некоторых павильонов и заставили говорить об «ассирийской, имперской» компоненте стиля ар деко).

Исторические реминисценции Египта и Ассирии у Щуко лишены музейной копийности и осмыслены через современное отношение к монументальной форме, геометризированы. Не случайно Ф. Кислер, готовивший выставку архитектурных и театральных макетов и эскизов для США (Нью-Йорк, Чикаго, 1926), просил Щуко предоставить эти эскизы для экспонирования.

\*\*\*

Ле Корбюзье, идеолог «рационалистов» (теоретиков и практиков архитектуры и дизайна, сплотившихся вокруг журнала «L'Esprit Nouveau»), утверждавший жесткую рациональную систему творчества, основанную на строгом научном и инженерном подходе, и ниспровергавший «интуитивное»

«Антоний и Клеопатра»  
Сцена из спектакля.  
Худ. В. Щуко. 1923

## Сценография

искусство, полагал, что Выставка нанесет сокрушительный удар декоративным искусствам. Машинно-технический пафос, появившийся еще до Первой мировой войны в работах объединения «Веркбунд» (Германия) и манифестах итальянских футуристов, обрел более стройные теоретические позиции у Корбюзье и немецких творцов нового искусства из Баухауза. Схожие идеи высказывали в советской России конструктивисты А. Ган, Б. Арватов, О. Брик, Э. Бескин и др. Однако Выставка продемонстрировала, что именно декоративная линия играет не менее важную роль в новых стилевых формах. Да и спокойный, непредвзятый анализ произведений советского конструктивизма, французского и австрийского рационализма и последователей идей Баухауза из разных стран показывает, что они по сути своей не менее эстетичны, чем любое произведение, обвиненное пуристами в «грехе декоративности». Первичные геометрические формы, столь дорогие сердцам конструктивистов, оказались вызывающе декоративны.

В советском и постсоветском искусствоведении при анализе конструктивизма декоративный аспект стиля не рассматривался. Теоретики и создатели конструктивизма яростно отрицали даже попытку введения декоративных элементов и все свои силы и темперамент бросали на борьбу с проявлением декоративности, как в своем стане, так и в работах своих оппонентов, будь то авангардные направления или реалистические формы искусства. Но если существует «ирония истории», то она существует и в истории искусства, и творения конструктивистов

составной частью вошли в стиль, который в самом своем названии имеет слово «деко».

\* \* \*

В то самое время, когда театральные деятели Европы осмыслили увиденное, поразившие их абстракции конструктивизма в советском театре уже отходили в область истории. Здесь начиналась новая эпоха, опровергавшая прогнозы левых теоретиков об окончательной победе театрального конструктивизма. Отечественные критики постепенно, вслед за практиками театра, начали осознавать, что конструктивистский станок не универсален, а рассуждения о «динамике» неподвижного сооружения схоластичны, что зрителю уже наскучили фанера и лестницы, добру и злу внимавшие равнодушно, отсутствие цвета. Модель конструктивистского спектакля, по сути являвшегося спектаклем-митингом, исчерпала свои возможности, изжила себя. Театр как сейсмограф почувствовал изменения времени и устремился к новым поискам. Спектакли 1924-1925 годов свидетельствовали о начале нового процесса. Семь послереволюционных лет дали театру сверхщедрые приношения. Этот тайфун был предвестником затишья, стагнации форм. Приближалась эпоха, требовавшая иных сценографических решений. На сцену возвращались изобразительность, декоративность, и это не только специфика советского театра, но устойчивая тенденция всего мирового искусства, заявившая о себе во второй половине 1920-х годов. Но парижская Выставка запечатлела творческий взлет советского театра.

*Pro memoria*
**Приложение 1**

В фонде ГАХН сохранился утвержденный список лиц и театров, приглашенных к участию в Международной выставке в Париже. В Париж попали далеко не все из этого списка и по разным причинам – не представили свои работы или не прошли отбор.

РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп. 15. Ед. хр. 45.

[Список лиц и театров, приглашенных к участию в Выставке 1925 года]

- |   |   |
|---|---|
| 1. Театр имени Мейерхольда (быв. Зон)   | 25. Студия Курбаса (Киев. Ул. Роковского д. № 8, кв. 1. т. Меллеру). Разные лица:           |
| 2. Театр Революции – Б. Никитская (быв. т. Потапчиной)                        | 26. Экстер – Париж  |
| 3. М.Х.А.Т. – Камергерский пер.   | 27. И. Рабинович  |
| 4. М.Х.А.Т. – 2-ой (б. I студия)  | 28. Г. Якулов   |
| 5. Студия имени Вахтангова (б. III студия) Арбат                              | 29. Нивинский   |
| 6. Камерный Театр. Тверской бульвар   | 30. Н. Альтман  |
| 7. Большой Театр. Площадь Свердлова (б. Театральная)                          | 31. А. Ленгулов   |
| 8. Театр Пролеткульта – Воздвиженка   | 32. Веснины   |
| 9. Малый театр – Театральная площадь  | 33. Степанова   |
| 10. 2-я студия М.Х.А.Т. Тверская – Зависит от МХАТ (приписка от руки. – Е.С.) | 34. Стенберг  |
| 11. Государственный Еврейский театр – М. Бронная                              | 35. М. Сапегин  |
| 12. Детский театр – Мамонов пер.  | 36. С. Никритин   |
| 13. Московский Театр для Детей – Тверская                                     | 37. И.С. Федоров  |
| 14. Габима – Кисловка   | 38.Ф. Федоровский   |
| 15. Управление Гос. Актёрами – Б.Дмитровка, 8                                 | 39. Денисовский   |
| 16. Опытнo-Герoический Театр Фердинандова                                     | 40. Вялов   |
| 17. Театр имени Комиссаржевской   | 41. Шлепянов  |
| 18. Культотдел М.Г.С.П.С. – Дом Союзов (Б. Дмитровка)                         | 42. Татлин  |
| 19. Театр М.Г.С.П.С. – Каретный ряд (бывш. Театр Эрмитаж)                     | 43. Кустодиев   |
| 20. Гос. Драматический Театр (б. Александр.)                                  | 44. Дом Театрального Просвещения им. Поленова (уг. Зоологической ул. и Кабанихина пер. д.1) |
| 21. Управление Гос. Ак. Театрами – Театральная улица 3.                       | 45. С.Э. Радлов – Ленинград, Моховая, д.7 кв.6  |
| 22. Гос. Экспериментальный театр  | 46. Б.Р. Эрдман   |
| 23. Студия при народном доме Минск  |   |
| 24. Гос. Театр Киев   |   |

## Сценография

### Приложение 2

[Письмо-заявка Театра им. Вс. Мейерхольда на участие в парижских гастролях, предполагавшихся в рамках Выставки 1925 года]

РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп.15. Ед. хр. 48. Л.183.

[на бланке, слева гриф]

Совет

Трудколлектива Театра  
имени

Вс. Мейерхольда

Президиум

Москва Февраля 24 дня 1925 г

В Комитет по организации участия СССР на Выставке Декоративного искусства в Париже

Всесторонне обсудив вопрос о гастролях Театра имени Вс. Мейерхольда во время Парижской Выставки Декоративного Искусства Правление театра остановилось на мысли о необходимости показать три наиболее характерные для театра пьесы: 1) Великодушный рогоносец, 2) Лес и 3) Учитель Бубус.

В центре гастролей стоит «Лес». Поскольку пьеса эта не может быть обслужена менее чем труппой в 29 человек (плюс мастер и главный машинист) целесообразно эту труппу использовать по возможности максимально. С этой целью состав «Леса» так подобран, что он может играть также «Бубуса» и «Рогоносца».

Состав гастрольной труппы (32 человека, включая мастера) является минимальным. Рабочая нагрузка каждого члена труппы доведена до максимализма. Всю техническую часть по обслуживанию спектакля несет художественный персонал.

Фигуранты в поездке не участвуют. Их роли должны исполнять статисты, которых необходимо будет набрать на месте. Статисты потребуются только для одной пьесы (Бубус) в количестве 30 человек.

Установка и бутафория везутся не полностью, а частично: недостающие вещи должны быть приобретены или изготовлены на месте.

Общий вес отправляемой монтировки всех тех пьес приблизительно равняется 250 пудам и распределен на 100 мест. Для перевозки этого багажа потребуется не более 2-х вагонов.

Стоимость изготовления и приобретения вещей по московским ценам составляет приблизительно 2000 рублей.

[слева на полях печать]

Приложения:

1. Список труппы, с указанием функций каждого лица,
2. Монтировка «Леса»
3. ----- // ----- «Бубуса»
4. ----- // ----- «Рогоносца»

Президиум совета трудколлектива театра

Вс. Мейерхольд



## Pro memoria

## СПИСОК ГРУППЫ

№	Фамилия, имя, отчество	Художественные функции		Технические функции		Другие обязанности
		«Лес»	«Бубус»	«Рогоносец»	«Лес»	
1	Мейерхольд Всеволод Эмил.					Мастер
2	Твердынская Инна Ивановна	Гурмыж[ская]		Кормилица		Костюм[ерная] ч[асть]
3	Райх Зинаида Николаевна	Аксюша	Стефка	Корнели		
4	Кельберер Алексей Вик.	Буланов	Секрет[арь Торговой палаты]	Осткеркец		
5	Ремизова Варвара Фед.	Улита	Базе	Флоранс		
6	Шолнов Констан. Вас.	Карп	Лакей	Страж		Костюм[ерная] ч[асть]
7	Цетнерович Павел Владисл.	Бодаев		Страж		Ведущий
8	Козиков Степан Вас.	Милонов				Суфлер
9	Мухин Михаил Григ.	Несчастл [ивцев]	Лакей			Свет
10	Бельский Борис Вас.	Счастл[ивцев]	Бубус	Брюно		
11	Захава Борис Евген.	Восьмибр [атов]	Ван-Кампердаф[ф]	Петрю		
12	Савельев Иван Яковл.	Петр	Гусбах	Парень		Парики
13	Бенгис Евгения Бенц.	Попадья	Ксанта	Баба		
14	Маслоцов Владимир Алек.	Турга		Парень		Булафор.
15	Экк Николай Владим.	Урядник		Парень		суфлер
16	Гарин Эраст Павл.	Статск[ий]	Мин[истр] из[ящных] ис[кусств]	Парень	суфлер	Костюм[ерная] ч[асть]



*Pro memoria*
**Приложение 3**

Список театральных экспонатов секции СССР на парижской Выставке 1925 года

Большой дворец

Секция театра

Список опубликован в каталоге советской секции выставки:

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

Section de l'U. R. S. S.

Académie des Sciences de l'Art

Catalogue

des œuvres d'art décorative et d'industrie artistique exposees dans le pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les Galeries de l'Esplanade des Invalides

Paris, 1925.

(Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности.

Секция СССР.

Академия Художественных наук.

Каталог произведений декоративного искусства и художественной промышленности, экспонированных в павильоне СССР, в Большом дворце и в галереях Эспланады Инвалидов.

Париж, 1925.)

Список экспонатов театральной секции дан на с. 103–114, на с. 99–103 ему предшествует вступительная статья А. Ветрова.

Данные списка не унифицированы составителями (например, даются один или два инициала, а иногда инициалы отсутствуют) и приводятся без изменений. Перевод с французского автора публикации.

1, 2. М. Лобаков. «Гамлет» В. Шекспира. Эскиз декорации. МХАТ Второй, 1924. Режиссеры: В. Смышляев, В. Татаринов, А. Габанов.

3-6. Б. Кустодиев. «Блоха» Е. Замятина по рассказу Н. Лескова. Эскизы декораций. МХАТ второй, февраль 1925. Режиссеры: В. Готовцев и А. Дикий.

7-23. Б. Кустодиев. Эскизы костюмов к той же постановке.

24. Ф. Федоровский. «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Макет (1 акт). Государственный академический Большой театр, Москва, 1923. Режиссер В. Лосский.

25. Ф. Федоровский. «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Макет костюма, исполнен О. Виноградовой.

26. Г. Кольбе. «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова. Макет (1 акт). Государственный Академический Большой театр, Москва 1924. Режиссер В. Лосский.

27. Домрачов. «Севильский цирюльни» Россини. Макет. Московский Экспериментальный театр, 1924. Режиссер И. Лапицкий.

## Сценография

28. Д. Кардовский. «Нахлебник» И.Тургенева. Эскиз декорации (2 акт). Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер И. Платон.

29, 30. Д. Кардовский. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

31. Д. Кардовский. «Лес» А.Островского. Эскиз декорации (3 акт). Государственный Академический Малый театр, Москва 1920. Режиссер А. Санин.

32. Д. Кардовский. «Бедность не порок» А. Островского. Эскиз декорации (3 акт). Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер И. Платон.

33. В. Егоров. «Дамская война» Э. Скриба и Э. Легуве. Эскиз декорации. Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер Н. Волконский.

34. Е. Лансере. «Юлий Цезарь» В. Шекспира. Эскиз декорации. Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер И. Платон.

35. В. Шуко. «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира. Эскиз декорации и костюмов. Академический театр драмы, Ленинград 1923.

36-39 В. Шуко. «Сарданапал» Байрона. Эскизы декораций и костюмов. Академический театр драмы. Ленинград 1924.

40. М. Левин. «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера. Макет. Театр Юного зрителя, Ленинград 1924. Режиссер А. Брянцев.

41. В. Бейер. «Предатель» Б. Житкова. Макет. Театр Юного зрителя, Ленинград 1923. Режиссер А. Брянцев.

42. В. Бейер. «Гуси-лебеди» С. Маршака. Макет. Театр Юного зрителя, Ленинград 1923. Режиссер А. Брянцев.

43-46. Н. Шифрин. «Гайавата» Н. Огнева по поэме Г.У. Лонгфелло. Макеты костюмов. Детский театр, Москва.

47. А. А. Экстер. «Елка». Эскизы костюмов. Детский театр, Москва.

48, 49. А.А. Веснин. «Жемчужина Адальмины». Эскизы декораций. Детский театр, Москва.

50, 51. Н. Шифрин. «200.000». Эскизы декораций. Еврейский театр, Киев 1925.

52. Н. Шифрин. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации. Русский Драматический театр, Киев, 1921

53. Н. Шифрин. «Золотая цепь». Эскиз декорации. Еврейский театр, Киев, 1921.

54. Н. Шифрин. «Бог мести» Шолом-Алейхема [имеется в виду пьеса Ш. Аша, – Е. С.]. Еврейский театр, Киев, 1921.

55. С. Вишневецкая и Е. Фрадкина. «Ревизор» Н. Гоголя. Макет. Театр МГСПС, 1924. Режиссер В. Бетутов.

56. А. Ленгулов. «Демон» Рубинштейна. Макет. Театр Московского Совета, Москва, 1919. Режиссер А. Таиров.

57-60. А. Ленгулов. «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Эскизы костюмов. Режиссер Ф. Комиссаржевский, 1919.

61. К. Вялов. «Севильская Каморра». Макет. 1923.

62-65. К. Вялов. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

*Pro memoria*

66,67. К. Вялов. «Стенька Разин» В. Каменского. Макет. Театр Революции, Москва 1924. Режиссер В. Бебутов.

68. Б. Эрдман. «Копилка» Э. Лабиша. Макет. Опытнo-герoический театр, 1921. Режиссер Б. Фердинандов.

69-74. Б. Эрдман. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

75. Б. Эрдман. Эскизы костюмов к «Испанским танцам». Хореография К. Голейзовского.

76. Б. Эрдман. Эскизы костюмов для клоуна эксцентрика.

77. Н. Тряскин. «Джек-потрошитель» А. Мариенгофа. Макет. Опытнo-герoический театр.

78. Б. Фердинандов и Б. Эрдман. «Царь Эдип» Софокла. Макет. Опытнo-герoический театр, 1921.

79-86. Б. Фердинандов. Макеты костюмов к этой же пьесе.

87-89. И. Гамрекели. «Человек-зеркало» Верфеля. Эскиз декорации. Режиссер К. Марджанишвили, Тифлис.

90-92. Д. Шевардиадзе. «Абесалом и Этери» Палиашвили. Эскизы костюмов. Режиссер К. Марджанишвили.

93. В.Ф. Степанова. «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина. Макет. Театр ГИТИС, 1922. Режиссер В. Мейерхольд

94-121. В.Ф. Степанова. Эскизы костюмов к спектаклю «Смерть Тарелкина». Четырнадцать фото сцен из спектакля.

122. В.Ф. Степанова. «Белые очки и красные очки». Фотомонтаж. Академия социального образования, 1923. Режиссер В. Жемчужный. Десять фотографий сцен из спектакля.

123. Л.Ф. Попова и А.А. Веснин. «Цитадель капитализма». Макет. Массовое действо на Октябрьском поле, Москва 1921.

124. Л.Ф. Попова и А. А. Веснин. «Город будущего». Макет, 1921.

125. Л.Ф. Попова. «Великодушный Рогоносец» Ф. Кроммелинка. Макет. Театр ГИТИС, 1922. Режиссер В. Мейерхольд.

126,127. Л.Ф. Попова. Макеты костюмов к этой же пьесе.

128. Л.Ф. Попова. Чертеж сценической установки к «Великодушному Рогоносцу» (см. № 125).

129-135. Л.Ф. Попова. Костюмы к этой же пьесе (см. № 125).

136. Л.Ф. Попова. Фотомонтаж из сцен спектакля «Земля дыбом» С. Третьякова по «Ночи» М. Мартинэ. ТИМ, 1925. Режиссер В. Мейерхольд.

137. В. Федоров. «Лес» А.Островского. Макет. ТИМ, 1924. Адаптация драматургии и режиссура В. Мейерхольда.

138. И. Шлепянов. «Д. Е.» М. Подгаецкого по романам «Трест Д. Е.» Эренбурга и «Туннель» Келлермана. Макет.

Фотографии сцен из спектаклей «Лес», «Учитель Бубус», «Д. Е.» этого же театра.

139. В. Шестаков. «Озеро Люль» А. Файко. Макет. Театр Революции, Москва 1923. Режиссер В. Мейерхольд.

140. В. Шестаков. «Кадриль с ангелами» по роману Анатоля Франса «Восстание ангелов». Макет. Театр Революции. Москва 1924. Режиссер Грипич.



## Сценография

Монтаж афиш и фотографий, иллюстрирующих постановки московского Театра Революции.

141-157. А. Родченко. «Мы» А. Гана. Эскизы костюмов.

158-162. А. Петрицкий. Эскизы костюмов к балету «Тристан и Изольда». Камерный балет, Москва 1924. Хореография К. Голейзовского.

163. В. Комарденков. «Анна Кристи» О'Нила. Эскиз декорации.

164. В. Комарденков. «Эуген Несчастный» Э. Толлера. Эскиз декорации.

165. В. Комарденков. Эскизы костюмов к фарсу.

166. В. Комарденков. Проект сценического оформления фарса.

167. И. Нивинский. «Принцесса Турандот» К. Гоцци. Макет. Студия Е. Вахтангова, 1922. Режиссер Е. Вахтангов.

168-172. И. Нивинский. «Принцесса Турандот» Эскизы декораций к этой же пьесе.

173-179. И. Нивинский. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

180. И. Нивинский. Макет к «Комедиям» Мериме (имеется в виду спектакль «Театр Клары Газуль». – Е. С.). Студия Е. Вахтангова, 1924. Режиссер А. Попов.

181-194. И. Нивинский. Эскизы костюмов к «Комедиям» Мериме.

195-206. И. Нивинский. «Дама-невидимка» Кальдерона. Вторая Студия МХАТ, 1923. Эскизы костюмов.

207. А.А. Экстер. «Саломея» О. Уайльда. Макет. Камерный театр. Москва 1917. Режиссер А. Таиров.

208-211. А.А. Экстер. Эскизы костюмов к этой же постановке.

212. А. Веснин. «Благовещение» П. Клоделя. Макет. Камерный театр, Москва 1920. Режиссер А. Таиров.

213-218. Рисунки к этой же пьесе (см. № 212).

219. А. Веснин. «Федра» Расина. Макет. Камерный театр, Москва 1921. Режиссер А. Таиров.

220-222. А. Веснин. Эскизы костюмов к этой же пьесе (см. № 219).

223-225. А. Веснин. Костюмы к этой же пьесе (см. № 219).

226. Г. Якулов. «Жирофле-Жирофля» Леока. Макет. Камерный театр, Москва 1922. Режиссер А. Таиров.

227. В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий. Макет к пантомиме «Желтая кофта». Школа-студия Камерного театра, Москва, 1922. Режиссер А. Таиров.

228. А. Веснин. «Человек, который был Четвергом» по роману Честертона. Макет. Камерный театр, Москва, 1923. Режиссер Таиров

229-236. Эскизы и костюмы к этой же постановке (см. № 228).

237. В.и Г. Стенберги и К. Медунецкий. «Гроза» Островского. Макет. Камерный театр, Москва, 1924. Режиссер А. Таиров.

238-244. Эскизы костюмов к этой же пьесе (см. № 237).

245. В.и Г. Стенберги. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу. Макет. Камерный театр, Москва, 1924. Режиссер А. Таиров.

246-252. В.и Г. Стенберги. Макеты костюмов к этой же пьесе (см. № 245).

253-255. В.и Г. Стенберги и К. Медунецкий. Эскизы костюмов к спектаклю «Вавилонский адвокат» А. Мариенгофа. Камерный театр, Москва, 1924. Режиссер А. Таиров.

*Pro memoria*

256. В. Меллер. Макет к спектаклю «Секретарь профессора». Театр «Березиль», Киев.

257-265. И. Рабинович. Эскизы костюмов к «Ревизору» Н. Гоголя. 1920.

266, 267. И. Рабинович. Эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Бог мести» Шолом-Алейхема [имеется в виду пьеса Ш. Аша. – Е.С.]. Государственный Еврейский театр, 1920. Режиссер Грановский.

268. И. Рабинович. Макет к трагедии. 1921.

269-273. И. Рабинович. Эскизы костюмов к спектаклю «Правда хорошо, а счастье лучше» А. Островского. Фотографии трех макетов спектакля.

274, 275. И. Рабинович. «Дон Карлос» Шиллера. Макет. Театр «Комедия», Москва, 1922. Режиссер В. Сахновский.

276-278. И. Рабинович. Три эскиза костюмов к этой же пьесе. Фотографии сцен из спектакля (см. № 278).

279. И. Рабинович. «Колдунья» по Гольдфадену. Макет. Государственный Еврейский театр, Москва 1922. Режиссер А. Грановский.

280, 281. И. Рабинович. Два эскиза костюма к этой пьесе (см. № 279).

282. И. Рабинович. «Лизистрата» Аристофана. Макет. Музыкальная Студия Московского Художественного театра, 1923. Режиссер В.И. Немирович-Данченко.

283-288. И. Рабинович. Эскизы костюмов к этой же пьесе (см. № 282).

289. И. Рабинович. Эскиз декорации к «Свадьбе» Чехова. 1921.

Фотографии сцен из спектакля «Кармен». Музыкальная Студия Московского Художественного Театра, 1923.

290-293. Н. Альтман. Эскизы костюмов к спектаклю Государственного Еврейского театра, Москва 1922. Режиссер Грановский (вероятно, имеется в виду «Уриэль Акоста», – Е. С.).

294, 295. Н. Альтман. Эскизы декораций.

296. Р. Фальк. «Ночь на старом рынке» Переца. Макет. Государственный Еврейский театр, Москва, 1925. Режиссер А. Грановский.

297-299. А.А. Экстер. Три эскиза костюмов к спектаклю «Даманевидимка» Кальдерона.

300. А.А. Экстер. Эскиз декорации к этой же пьесе (см. № 297).

301-303. А.А. Экстер. Три эскиза к кинофильму «Аэлита» (или «Марсиане») по роману А. Толстого, 1924.

304. А.А. Экстер. Театральная конструкция к испанской мимодраме.

305. А.А. Экстер. Театральная конструкция.



Виктор БЕРЕЗКИН

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

### ПРИНЦИПЫ, ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ

*Театральный конструктивизм – сценическая версия общих идей конструктивизма в целом. Подобно открытиям других авангардных направлений, эти идеи складывались первоначально в пластических искусствах – в мастерских художников, на их выставках, в их дискуссиях.*

Напомним основные этапы движения художников «от изображения к конструкции»: контрольные рельефы В. Татлина (1914), выставка «Беспредметное творчество и супрематизм», где произошло размежевание с супрематизмом К. Малевича художников конструктивистской ориентации (1919), экспонирование «Башни Татлина» (1920), дискуссии в ИНХУКе о конструкции и композиции (1921, январь-февраль), выставка ОБМОХу, где впервые экспонировались конструкции А. Родченко, В. и Г. Стенбергов, К. Медунецкого, К. Иогансона (1921, май), две выставки «5x5=25» В. Степановой, А. Веснина, А. Родченко, Л. Поповой и А. Экстер (1921, сентябрь-октябрь) и, наконец, выставка В. и Г. Стенбергов и К. Медунецкого, в названии которой впервые прозвучало само слово «конструктивисты» (1922, январь). В процессе этого движения было осознано и сформулировано главное положение конструктивизма – целесообразная организация материальных элементов, отобранных художником, исходя из их функциональной необходимости.

Итак, с одной стороны, первый принцип – целесообразная организация структуры и формы самой конструкции (как некоего объекта, сооружения, вещи), обусловившая

стилеобразующее значение конструктивизма в художественной культуре XX века. С другой стороны, второй принцип – функциональная необходимость конструкции и ее элементов для их практического использования.

В театре, с которого конструктивизм начал экспансию за пределы станкового творчества (наиболее решительно продолжив, тем самым, аналогичные устремления кубизма, футуризма и супрематизма), эти два принципа воплотились, соответственно, в двух типах оформления спектакля. Первый тип – единая установка. Второй – функциональная сценография. Заявив о себе в «Великодушном рогоносце», они затем развивались параллельно, как разные (хотя и пересекающиеся, друг друга дополняющие и постоянно взаимодействующие) направления театральных исканий 1920-х годов.

При этом ни единые установки, ни даже функциональная сценография не родились вместе с конструктивизмом. В качестве типов оформления спектаклей они существовали с древнейших времен истории театра, то есть были генетически присущи искусству сценографии.

Функциональность используемых в представлении материально-

*Pro memoria*


вещественных элементов – одна из исконных черт поэтики ритуально-обрядовых действий, сценического фольклора, старинного театра всех форм, от классических восточных до комедии дель арте. Одновременно среди элементов ритуально-обрядовых действий были и объекты, природные или специально сооруженные, которые выступали в роли единых установок, являя собой модель мироздания или образ иного обобщенного места действия. В античном и шекспировском театрах они обрели форму постоянной архитектуры (скена и трехъярусная елизаветинская конструкция), в средневековых мистериях предстали в виде развернутых на площадных подмостках симультанных декораций, создававших образ христианской Вселенной. Затем в театре нового времени и единые установки, и функциональный принцип оформления спектаклей исчезли со сцены, сменившись на несколько веков декорационным искусством, целью которого было изображение конкретных мест действия в разных формах и стилистических манерах: ренессансные перспективы, барокко XVII века, классицизм XVII века, барокко XVIII века, романтизм, натурализм, импрессионизм, мирикуснический неоромантизм, модерн и т.д.

Театр XX века вновь обратился к единой установке и приемам функциональной сценографии. Этот процесс начался до возникновения конструктивизма и был связан с другими, ему предшествовавшими, стилистическими течениями. С символизмом и неоклассицизмом – у А. Аппиа, который первым предложил единые установки, как архитектурно пластическое воплощение

образов обобщенных мест действия мифопоэтического содержания. С кубизмом и кубофутуризмом – у художников Камерного театра, сочинявших для спектаклей А. Таирова единые установки, являвшиеся выражением языка современной пластики, самого существа архитектуры эпохи или художественного стиля (античная архаика и классика, романский стиль, готика, ренессанс, барокко и т.д.). Напомним, что десятилетием ранее аналогичную панораму стилей разных исторических эпох и стран (античность, древний Восток, древняя Русь, испанское средневековье, французский XVIII век, русский XIX век) развернули декораторы «Мира искусства» – на уровне покартинного изображения конкретных мест действия в духе стилизации и ретроспективизма в отличие от единых установок, как образов обобщенных мест действия у художников Камерного театра.

Что же касается функциональной сценографии, то ее принципы предстали поначалу, как сугубо игровые, заимствованные у комедии дель арте, восточного театра, русского балагана, средневекового фарса и т.д. Наиболее последовательно работал в этом направлении Мейерхольд – в экспериментах, осуществлявшихся под псевдонимом Доктора Даппертутто, в блоковых спектаклях, в Студии на Бородинской, наконец, в известном смысле в традиционалистских постановках на Александринской сцене – прежде всего, в «Дон Жуане», где идея функционального оформления сценического действия проступала в облике всеохватного головинского декоративизма. Однако в каком бы виде ни представала эта идея у Мейерхольда в петербургский

## Сценография

период его творческого содружества с А. Головиным, Н. Сапуновым, С. Судейкиным, которые оставались, прежде всего, блистательными декораторами, ее общим смыслом было утверждение принципа оформления не столько как места действия, сколько как самого действия, каждого его момента, ситуации, положения по отдельности, по-разному, в соответствии с его потребностями.

Начав движение в этом направлении с постановки «Балаганчика» А. Блока и развернув его в работах 1910-х годов, Мейерхольд на рубеже десятилетий обратился также и к оформлению спектаклей с помощью единой установки – вслед за Таировым, более того, сначала именно в Камерном театре и в сотрудничестве со своим будущим главным эстетическим оппонентом.

Плодом такого сотрудничества стал спектакль «Обмен» П. Клоделя, показанный в феврале 1918 года в единой установке Г. Якулова, создавшего средствами графического кубизма образ космогонического скалистого пейзажа. Однако этот опыт соприкосновения Мейерхольда с эстетикой Таирова ничего, кроме взаимного раздражения, не дал. Тем не менее, сам принцип оформления спектакля с помощью единой установки Мейерхольд от Таирова воспринял и пытался затем по-своему претворять в других постановках.

Сначала в петербургской постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского, осуществленной спустя полгода после «Обмена», была сооружена единая установка в виде полусферы земного шара. Она предстала, как, в сущности, иллюзорная (то есть функционально не используемая актерами) декорация, окруженная хотя и

кубистическими, но вполне изобразительными задниками (сводчатый зал Ада, пряничные облака Рая, абстрактная композиция на индустриальную тему – земля обетованная). Задники были сделаны по эскизам К. Малевича. Затем в «Зорях» Э. Верхарна (1920) появилась единая установка В. Дмитриева. Она сочетала геометрические объемы и ступени кубистической (в духе А. Экстер) пластической «клавиатуры» для актерских мизансцен и взметнувшуюся в сценическое небо композицию из треугольников, конусов и канатов (в духе контр-рельефов В. Татлина). Наконец, во второй, московской, версии «Мистерии-буфф» снова была полусфера земного шара, но выстроенная на сей раз не в центре сцены, а в правой части авансцены (как бы скатываясь в зрительный зал). Здесь она активно обыгрывалась актерами, открывая внутри себя подземелье Ада, дополняясь наверху площадками Рая и захватывавшим все остальное пространство сооружением из мостков и лестниц, являвшимся Ковчегом. Художниками спектакля были А. Лавинский и В. Храковский (костюмы – В. Киселев). Они входили в группу ИНХУКа и как раз во время работы над «Мистерией» вместе со своими товарищами размышляли о переходе «от изображения к конструкции». Их установка, оставаясь по сути своей все еще «изображением» (симультанной композицией, образом мистериальной «всей Вселенной»), вместе с тем включала в себя элементы, выстроенные по принципу функциональной целесообразности. Это означало, что дорожения театрального конструктивизма оставался всего лишь один шаг. Однако для того, чтобы его сделать, и Мейерхольду, и приглашенным им к сотрудничеству художникам



*Pro memoria*

предстояло овладеть совершенно новым качеством пластического и сценического мышления.

Процесс протекал достаточно сложно и противоречиво. Прежде всего, у Л. Поповой, чье имя, как автора конструкции, стояло на премьерной афише «Великодушного рогоносца». Отсюда особый интерес представляет история создания этого первого произведения театрального конструктивизма. Тем более, что она не столь очевидна, сколь выглядит в рассказе участника постановки и сотрудника Мейерхольда И. Аксенова, а также в статьях последующих исследователей, прежде всего, Е. Ракитиной, автора первых в русской театроведческой литературе публикаций о театральном конструктивизме<sup>1</sup>.

И. Аксенов начинает рассказ с того момента, когда «все были уже давно согласны с тем, что на месте игры должны находиться только предметы, указанные диалогом, как таковыми. Этими предметами оказались два окна, лестница, две двери и лестничная площадка». Обо всем этом и о том, что «станков будет два, они будут неравной высоты, каждый из них будет завершаться площадкой с приставной лестницей о дощатых ступенях, левый будет содержать две двери <...>, а правый – оба окна», договорились «на общем собрании и с одобрения мастера»<sup>2</sup>.

Затем, когда речь зашла о реализации плана, за помощью обратились к Л. Поповой. Она была сотрудником мейерхольдовских Высших режиссерских мастерских, вела курс «Вещественное оформление спектакля» и принимала участие в обсуждении проекта постановки «Рогоносца». От практической работы над созданием

конструктивной установки Попова поначалу отказалась. Предложила поручить сделать макет (по заданным Мейерхольдом схеме и плану) одному из студентов, В. Люце.

Только после того, как увидела, сколь примитивной, игрушечно беспомощной предстала конструктивная установка в исполнении студента, взялась за работу сама. Переделала макет, в результате чего он обрел ту пластически цельную форму, которая вошла в историю театра как первое произведение сценического конструктивизма. Однако категорически отказалась ставить свое имя на афише, как автора конструкции. Согласилась только после долгих уговоров со стороны руководства театра.

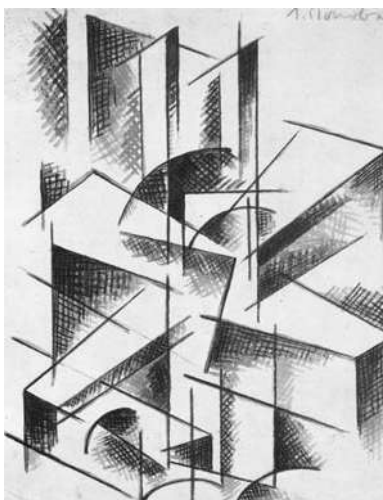
Такое изложение Аксеновым истории создания «Рогоносца», полностью принятое историками театрального конструктивизма, вызывает, по крайней мере, два существенных вопроса.

Первый вопрос – о причине упорного нежелания Поповой подписываться под этой работой, несмотря на то, что, по свидетельству того же Аксенова, художница была довольна результатом. Более того, она прекрасно понимала: установка «Рогоносца» – прорыв в ее творчестве, позволивший наконец-то практически реализовать идею, которую она вместе с коллегами по ИНХУКу к тому времени уже сформулировала теоретически. Тем не менее, от авторства отказывалась. Почему? Аксенов объясняет это тем, что ее якобы смущал «эстетический характер» созданной ею установки, который противоречил декларируемому конструктивистами намерению вообще порвать с искусством и перейти на делание функционально

<sup>1</sup> См.: Е.Б. Ракитина. Илья Шлепянов – художник обновленного театра // Вопросы театра. М., 1967; От квадрата к торшеру // Декоративное искусство СССР, 1969, №4; Новые принципы сценического оформления в советской театральной декорации 20-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1970; От конструкции – к театральному зданию // Декоративное искусство СССР, 1974, №3; Любовь Попова. Искусство и манифесты // Художник. Сцена. Экран. М., 1975; Über plastische Raumgestaltung, Konstruktion, Schönheit, Funktionalität – und über zwei schöne russische Frauen // Die Mäler und das Theater im 20 Jahrhundert. Schirn Kunsthalle. Frankfurt. 1986; О том, как Мейерхольд не работал с Татлиным и что из этого получилось // Великая утопия. М. 1993.

<sup>2</sup> И.А. Аксенов. Происхождение установки «Великодушный рогоносец» // Афиша ТИМ. М. 1926, №3. С.7–8.

целесообразных вещей и сооруже-  
ний<sup>3</sup>. Аналогичное объяснение дает  
Е. Ракина<sup>4</sup>. Сегодня оно вызыва-  
ет сомнения. Благодаря новым  
исследованиям и публикациям  
С. Хан-Магомедова, Н. Адаскиной,  
других ученых (представивших  
картину становления русского  
конструктивизма в гораздо большей,  
нежели ранее, фактологической  
документальной полноте) кажется  
не вполне правдоподобным то, что  
Попову мог столь сильно смутить  
«эстетический характер» установ-  
ки. Тогда «эстетический характер» был  
присущ в полной мере и другим ее  
произведениям. Например, станковым  
«Пространственно-силовым постро-  
ениям» 1921-1922 годов. В том числе, и  
тем из них, которые экспонирова-  
лись на двух выставках «5x5=25» и  
непосредственно предшествовали  
работе над «Рогоносцем». Как из-  
вестно, именно после этих выставок  
Мейерхольд пригласил Попову  
преподавать в Высших режиссер-  
ских мастерских. Знакомы они были  
ранее: весной 1921 года Попова  
вместе с А. Весниным спроекти-  
ровала для Мейерхольда оформле-  
ние массового действия «Борьба  
и победа», которое должно было  
происходить на Ходынском поле  
в честь III Конгресса Коминтерна,  
но не состоялось из-за отсутст-  
вия средств. Кстати говоря,  
тогда ей в голову не приходила  
мысль отказаться от авторства,  
хотя придуманные ею вместе  
с Весниным установки двух  
«городов» (один по своей форме –  
кубистический, другой – как бы  
уже конструктивистский, вклю-  
чавший некоторые элементы,  
которые потом увидели зрители  
«Рогоносца» например, колесо)  
имели не менее «эстетический  
характер»



Л. Попова  
Л. Попова.  
Пространственно-  
силовое построение.  
1921

<sup>3</sup> Там же. С.11.

<sup>4</sup> Ракина Е. Любовь Попова.  
Искусство и манифесты. С.162.

## Pro memoria

Иначе говоря, в это время (конец 1921 – начало 1922 годов), когда идея конструктивизма была уже сформулирована теоретически (в ходе весенних дискуссий в ИНХУКе), в своей художественной практике Попова была еще очень далека от воплощения этой идеи. Ее искусство переживало переходный момент. Именно так, как переходные, оценивает работы 1921-1922 годов (некоторые из них выполнены после «Рогоносца») Д. Сарабьянов: «Прежде чем перейти <...> к прямому жизнестроительству <...> Попова в самой критической точке своего развития, когда чисто художественные категории уже, казалось бы, утрачивают свой смысл, все же продолжает сохранять в нетронутом виде художественное зерно образа и вместе с тем пользуется новым языком конструктивизма, арсеналом его средств»<sup>5</sup>. Так же считала и сама Попова: «Все данные построения, – писала она в каталоге выставки «5x5=25», – являются изобразительными и должны быть рассматриваемы лишь как ряд подготовительных опытов к конкретно материализованным конструкциям»<sup>6</sup>.

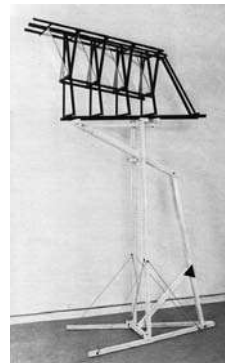
Таким образом, сам по себе «эстетический характер» вряд ли мог быть достаточным основанием, чтобы упорно отказываться от авторства первой в истории искусства конструктивистской установки. Скорее, причиной отказа было то, что Попова сомневалась в праве называться изобретателем и сомневалась небезосновательно.

Здесь подходим ко второму вопросу, который вызывает рассказанная Аксеновым (и введенная искусствоведением как современная научная концепция Ракитиной)

версия происхождения установки «Рогоносца».

Аксенов начинает рассказ с момента, когда план установки уже имелся и общие принципы ее построения были найдены. Оставалось реализовать их в макете, затем на сцене. Однако о том, как этот план возник и кто предложил Мейерхольду идею установки, – Аксенова и у Ракитиной сказано туманно. Из их текстов можно вычитать лишь упоминание, что в начале работы над постановкой Мейерхольд обратился с предложением в ней участвовать не только к Поповой, но и к другим художникам из ИНХУКа. В их числе – к братьям В. и Г. Стенбергам и К. Медунецкому. Сотрудничество с ними, как пишет, опираясь на Аксенова, Ракитина, «не пошло дальше самых первых черновых набросков»<sup>7</sup>. О том, что представляли собой предложенные ими Мейерхольду «черновые наброски» и какую роль они сыграли в дальнейшей работе над спектаклем, – нет ничего не только у современного исследователя, но и у свидетеля работы над спектаклем Аксенова.

В 1981 году в книге «Советские художники театра и кино '79» появилась запись беседы киевского искусствоведа И. Дыченко с В. Стенбергом. В этой беседе художник, отвечая на вопрос о замысле «Великодушного рогоносца», рассказал, как было в действительности. Знакомство с Мейерхольдом произошло в помещении «Кафе поэтов» на Тверской, где Стенберги и Медунецкий экспонировали выставку под названием «Конструктивисты». На этой выставке режиссер впервые смог воочию увидеть конструкции как таковые, а не живописные или графические «подготовительные



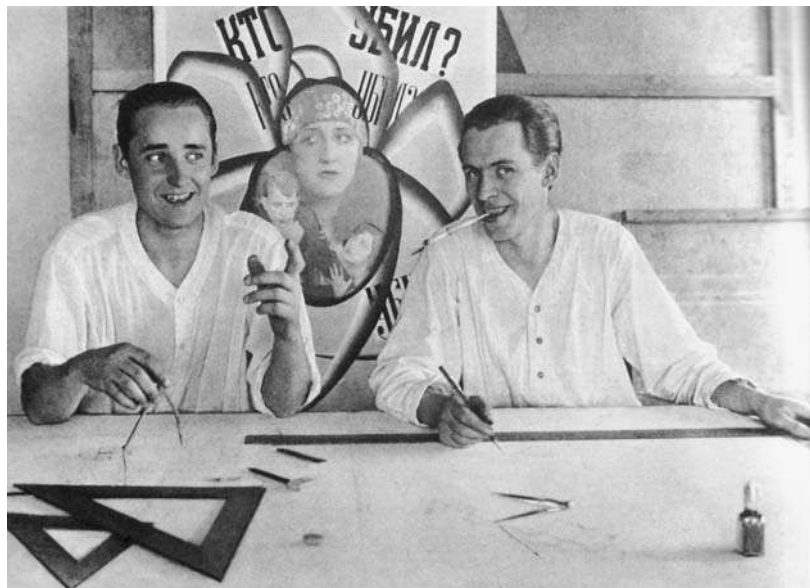
В. Стенберг, Г. Стенберг, К. Медунецкий. Конструкция пространственного сооружения. 1920

<sup>5</sup> Сарабьянов Д. Станковая живопись и графика Л.С. Поповой // Л.С. Попова. 1889-1924. Выставка произведений к столетию со дня рождения. М. 1990. С. 63.

<sup>6</sup> Цит. по: Ракитина Е. Любовь Попова. Искусство и манифесты. С. 161.

<sup>7</sup> Там же. С. 162.

## Сценография

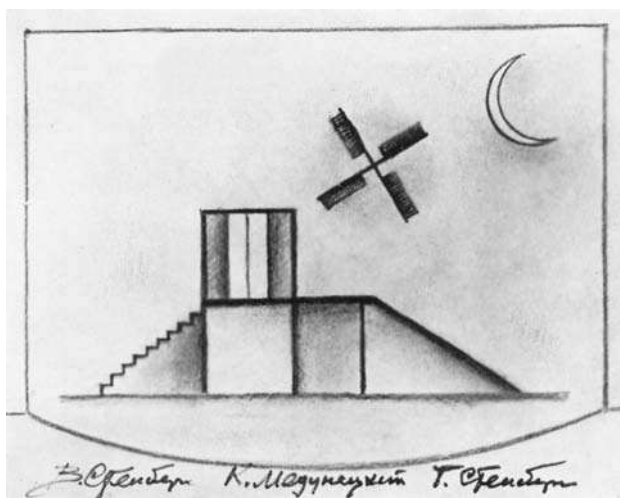



<sup>8</sup> Как свидетельствует Аксенов, читка пьесы происходила «в первых числах 1922 года», что подтверждает точность рассказа В. Стенберга // См.: Аксенов И.А. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. Вып. 1. Л.-М. 1926. С. 32.

<sup>9</sup> Стенберг В. О моей работе с А.Я. Таировым и В.Э. Мейерхольдом // Советские художники театра и кино '79. М. 1981. С.218.

В. и Г. Стенберги

опыты», которые ему несколькими месяцами ранее показывали Попова, В. Степанова, А. Родченко, А. Веснин и А. Экстер на выставке «5x5=25». Впечатление от конструкций оказалось столь сильным, что Мейерхольд, как вспоминает Стенберг, сразу «пригласил нас с братом и Медунецким в театр, день назначил. Он нам предложил ставить «Рогоносца» Кроммелинка. Мы были на читке пьесы<sup>8</sup>. Мейерхольд попросил нас зайти через два дня, сказал, что расскажет свой план постановки. «Нет, Всеволод Эмильевич, – ответили мы, – мы так работать не будем. Через два-три дня придем, но предложим свой план оформления. Если понравится – будем работать». Приходим. Мейерхольд спрашивает: «Где ваши эскизы?» А мы ни эскизов, ни черновиков не принесли. А говорим ему: «Мы сейчас объясним». И рисуем установку. На возвышении – дверь. К ней – в профиль идут ступеньки. А симметрично что-то вроде детской горки. Сзади



конструкции – ветряк. Когда очередной любовник заходит в дверь – ветряк начинает крутиться. Крутится сначала медленно, а потом все быстрее и быстрее. Любовник выходил пошатываясь и скатывался по желобу. Так должно было повторяться, пока вся шеренга не проделывала эту шутку. Всеволод Эмильевич был в восторге<sup>9</sup>.

Первоначальная идея установки «Великодушный рогоносец»



*Pro memoria*

Этот рассказ Стенберга вызвал негативную реакцию Ракитиной. Она даже обвинила художника якобы в стремлении задним числом «уточнить историю» и приписать себе то, чего на самом деле не был<sup>10</sup>. Такую реакцию можно объяснить тем, что сообщенный художником факт ставит под сомнение достоверность сложившейся концепции происхождения театрального конструктивизма. При этом в качестве главного и единственного «доказательства» будто бы неправдоподобности стенберговского рассказа выдвигается то, что в хронологической таблице творческой биографии братьев Стенбергов (опубликованной в каталоге их выставки 1984 года) работа над «Рогоносцем» ошибочно датируется 1920 годом. Ошибку составителей каталога Ракитина приписывает В. Стенбергу. На этом основании ставит под сомнение все то, о чем рассказывал старый художник. Однако сам В. Стенберг в беседе с Дыченко называет совсем другую дату их знакомства с Мейерхольдом – конец 1921 года. К сказанному остается добавить личное впечатление от того, как и с какой интонацией рассказывал Стенберг историю знакомства с Мейерхольдом и работы над «Рогоносцем». Это было, когда ему принесли из издательства для уточнения машинописный текст беседы. Вспоминая еще раз о той давней истории, художник не проявлял ни малейшего желания хоть как-либо преувеличить значимость того, что они с братом и Медунецким предложили Мейерхольду. Когда его попросили восстановить для публикации тот рисунок идеи «Рогоносца», который они показали Мейерхольду, долго

отказывался. Чувствовалось, что для него вся эта история является забавным, мало существенным фактом творческой биографии. О том, как все было, он рассказывал с юмором и вовсе не предполагал, что этот, с его точки зрения, почти анекдотический эпизод может повлечь за собой какие-то искусствоведческие споры, тем более концепционного характера.

Работа Стенбергов и Медунецкого с Мейерхольдом оборвалась из-за недоговоренности относительно гонорара. Режиссер просил поскорее сделать макет. Они требовали от театра сначала выплатить им гонорар (в виде красноармейского пайка). Расставшись со Стенбергами и Медунецким, Мейерхольдот предложенной ими и так ему понравившейся идеи конструкции решил не отказываться. Считал ее уже своей. В качестве собственного замысла рассказал о ней сотрудникам. В их числе была Попова. О том, что идею предложили Стенберги и Медунецкий, она в тот момент понятия не имела. И была потрясена, когда на обсуждении «Рогоносца» Г. Якулов с южной горячностью заявил, что замысел целиком принадлежит его ученикам, а «тут какая-то советская барышня воспользовалась им». У самих Стенбергов и Медунецкого в мыслях не было в чем-либо обвинять Попову: «Мы были с нею, с А. Весниным и Родченко в одной группе и очень дружили», – вспоминает Стенберг. Попова объяснила, что ничего не знала о принадлежности им идеи, предложенной ей Мейерхольдом, и «кончилось все миром»<sup>11</sup>.

Еще один вопрос, требующий ответа. Почему Попова, не зная о том, что рисунок установки дали ее

<sup>10</sup> Rokitina Elena. *Über plastische Raumgestaltung, Konstruktion, Schönheit, Funktionalität – und über zwei schöne russische Frauen. S.87.*

<sup>11</sup> Стенберг В. *О моей работе с А.Я. Таировым и В.Э. Мейерхольдом. С.219–220.*



## Сценография

товарищи, и полагая, что ее автор – Мейерхольд, долго отказывалась от участия в работе, от воплощение столь выигрышной конструктивистской идеи? Она сразу поняла, что эта идея открывает возможность перейти от «подготовительных опытов» к реальному созданию конструкции. Вместе с тем не могла не чувствовать, что эта идея в тот момент чужеродна для ее творчества (каким оно было в переходный период). Но близка конструкциям, которые одновременно, в первые числа января 1922 года, экспонировались на выставке Стенбергов и Медунецкого и обсуждались в ИНХУКе. Именно Стенберги и Медунецкий первыми (начиная с весны 1921 года) предложили инженерно-техническую форму конструкций, придав им те качества ажурности, графичности и прозрачности, которые не могла не видеть Попова в основе идеи, рассказанной ей Мейерхольдом.

К тому времени она успела сделать наброски конструкции «Рогоносца». Они существенно отличались от предложенного ей Мейерхольдом. О том, что такие наброски имелись, Аксенов не упоминает. Впервые наброски были обнародованы на московской выставке произведений художницы в 1990 году. Они показывают, сколь далека была в тот момент Попова от функциональной сценографии, принципы которой легли в основу театрального конструктивизма и составляли смысл приведенного Мейерхольда в восторг рисунка Стенбергов-Медунецкого. Наброски Поповой – продолжение ее предшествующих доконструктивистских театральных опытов: неосуществленных эскизов к таировской постановке «Ромео

и Джульетта», реализованных – к спектаклю «Канцлер и слесарь» А. Луначарского в Театре б. Корша. И там, и тут Попова видела задачу в создании декорационного образа места действия. Только если в «Ромео и Джульетте» и в «Канцлере и слесаре» это образ, меняющийся покартинно и выраженный средствами кубофутуристической живописной пластики, то в набросках к «Рогоносцу» предстала единая установка, выстроенная по вертикали в несколько ярусов до самого верха сцены. Она симультанно включала в себя разные (как интерьерные, так и экстерьерные) места действия. По своему облику наброски близки не столько к той конструкции, которую увидели зрители «Рогоносца», сколько к конструктивистской единой установке А. Веснина, показанной спустя два года в спектакле Камерного театра «Человек, который был Четвергом». Иначе говоря, рисуя свое первоначальное видение «Рогоносца», Попова в тот момент еще находилась как бы в русле не мейерхольдовской, а таировской концепции декорационного искусства. На близости этих рисунков для «Рогоносца» к таировской концепции декорационного искусства основывалась Ракитина, когда в публикации «О том, как Мейерхольд не работал с Татлиным и что из этого получилось» упрекнула авторов научного каталога выставки 1990 года якобы в ошибке: эти рисунки, по мнению Ракитиной, принадлежат не Поповой, а Веснину периода его работы над спектаклем «Человек, который был Четвергом» в Камерном театре. Правота авторов каталога подтверждается, как минимум, тремя

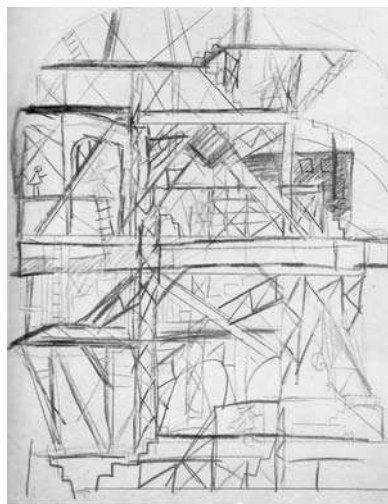
обстоятельствами. Во-первых, от сохранившихся рисунков Веснина к «Четвергу» наброски Л. Поповой явно отличаются – композицией, графической манерой, форматом. Во-вторых, различны разрабатываемые «сюжеты»: интерьерный – у Поповой, экстерьерный, урбанистически-механистический – у Веснина. В-третьих, наброски Поповой находились среди работ, оставшихся в ее мастерской после ее смерти в 1924 году, и их авторство было удостоверено в «Описи», составленной ее друзьями, среди которых был и Веснин. Обратим внимание также на то, что, еще раз рассказывая в статье «О том, как Мейерхольд...» историю создания конструкции «Рогоносца», Ракитина теперь вообще не упоминает о Стенбергах и Медунецком, будто факта их сотрудничества с Мейерхольдом вовсе не существовало.

Переход в новое качество произошел, когда Попова оказалась вынуждена взяться за переделку макета В. Люце и, в результате, создала конструкцию, ставшую первой в истории мирового театра. Именно с нее начался выход конструктивистов за пределы станкового искусства, из выставочного зала – к производственному искусству, в данном случае – к производству сценического действия в процессе работы-игры актеров с конструкцией.

Как же воплотились в «Рогоносце» два основных принципа конструктивизма, целесообразная организация и функциональность в их двух театральных ипостасях: с одной стороны, в конструктивистской форме единой установки и, с другой, в функциональности использования ее элементов?



Конструктивистская форма единой установки выражалась в том, что Попова построила ее исключительно из опорных и работающих архитектурно-строительных частей мельницы (являвшейся местом действия пьесы). Конструкцию составили двери, окна, ажурная фахверговая перегородка, желоб, лестницы, площадки, ветряк, колеса, и она в конечном счете являла собой, хотя и каркасный, скелетообразный, схематический, но тем не менее театральный образ мельницы. Поэтому закономерно, что в иные



Л. Попова. Эскиз к спектаклю «Ромео и Джульетта». 1920. Не осуществлено

Л. Попова. Первоначальный набросок для спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. 1922

## Сценография

моменты спектакля отдельные части конструкции становились то залитой утренним солнечным светом террасой, «то двором, по которому разъяренные женщины гоняются за той же Стеллой, то столовой, где великодушный Брюно принимает своих гостей, то его рабочей комнатой»<sup>12</sup>.

Как у настоящей мельницы, у ее театральной конструкции крутились ветряк и окрашенные в разные цвета колеса – согласно разработанной партитуре: по отдельности, поочередно, в разных направлениях, с разной скоростью, наконец, все вместе, синхронно. Их вращениям придавался смысл иронического комментария к происходящему. В сцене ревности Брюно сначала начинало вращаться белое колесо, затем добавлялось красное, потом черное, к ним присоединялся ветряк. Они крутились быстрее и быстрее, достигая наивысшей скорости в кульминационный момент. В другом эпизоде все три колеса разом приходили в движение от звука оплеухи, которую давал разъяренный Брюно кузену. И так на протяжении спектакля.

Будучи неотъемлемыми частями единой установки и определяя ее форму, вращающиеся колеса и ветряк вместе с тем относились уже к функциональным элементам конструкции. Эту их роль Попова особенно ценила. Специально говорила о ней в докладе, прочитанном во время обсуждения ее работы в ИНХУКе 27 апреля 1922 года. Говорила о функциональной обусловленности самостоятельного (независимого от актеров, происходящего будто самопроизвольно) движения, – обусловленности содержанием совершающегося на сцене действия:

колеса «должны были подчеркивать и поднимать кинетический смысл каждого момента действия»<sup>13</sup>.

Функциональностью иного рода – уже по отношению к игре актеров – отличались такие элементы, как две разновысокие площадки, соединяющие их дощатые мостки, поднимающиеся на них лестницы, крутой скат-желоб, двери, окна, опорные стойки, наконец, скамья, что находилась перед установкой. Они выступали как «аппараты для работы актеров» – объекты, служащие выполнению движений, построению мизансцен, совершению тех или иных пластических, даже акробатических упражнений – действий по системе биомеханики. Вот как, к примеру, использовалась вращающаяся дверь: «Бургомистр, прощаясь, ударяет задом правую половину двери, отчего левая поддает Петрю, который летит вперед на скамью. Бургомистр – “извините” – невольно нажимает на правую половину двери, тем самым левой ударяет себя по носу. Потом огибает дверь и вылетает в пролет между дверью и левым бортом галереи» (выделено Мейерхольдом. – В.Б.)<sup>14</sup>.

Принцип функциональной необходимости Попова стремилась провести и в костюмах. Спроектировала униформу-прозодежду: холщевая синяя блуза и синие брюки для мужчин, синее платье для женщин. Одновременно с прозодеждой для актеров, художница придумала ее вариант для «производительной деятельности» ректора Высших режиссерских мастерских Аксенова: белая фуфайка, синие брюки с широкими бретелями и нагрудником, снабженным большим карманом из желтой кожи. Проектировалась прозодежда первоначально для занятий биомеханикой, то есть вне связи с какой-

<sup>12</sup> Аллерс Б.В. *Театр социальной маски// Театральные очерки. В 2 томах. Т.1. М. 1977. С.55.*

<sup>13</sup> Попова Л. *Тезисы доклада о вещественном оформлении «Рогоносца» на дискуссии в ИНХУКе 27 апреля 1922 года // Цит. по: Ракитина Е. Любовь Попова. С.154.*

<sup>14</sup> Мейерхольд В.С. *Режиссерский экземпляр «Великодушного рогоносца»// Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М. 1969. С.269.*



либо определенной пьесой. В ней можно было играть что угодно.

Но, как только актеры получили роли, они первым делом стали конкретизировать свою репетиционную униформу, дополнять ее деталями, характеризующими персонажа. У Брюно добавлялись красные помпоны, у графа – монокль и стэк, у Бургомистра – гетры и военный ремень, у Стеллы – тонкие шелковые чулки. В результате такой минимальной конкретизации прозодежда, созданная для свободной работы в ней актеров, не теряя этого функционального качества, становилась одновременно визуальным костюмным знаком персонажа.

Такие дополнение прозодежды расходилось с замыслом

художницы. Она стремилась полностью отказаться от конкретизации костюма (исторической, национальной, психологической, бытовой) и «найти общий принцип прозодежды профессиональной работы актера в разрезе, необходимом для современного момента его профессионального амплуа». На решение этой задачи были направлены ее усилия. То, что получилось, удовлетворения не принесло: «не удалось в полной мере выработать той классификации или типизации основных современных производственных моментов современной актерской профессии»<sup>15</sup>. Ей хотелось видеть «протекающий рабочий процесс» в то время, как спектакль Мейерхольда представлял собой

Л. Попова. Чертеж сценической конструкции для спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. 1922

<sup>15</sup> Попова Л. Тезисы доклада. С.154.



## Сценография

сценическое действие эстетического характера. Эстетический характер был в немалой степени обусловлен формой самой конструкции – единой установкой. Ибо единая установка, как способ оформления спектакля, в принципе противоречит функциональному подходу, на что обратил внимание Аксенов. Он писал: «Одновременно использовать всю установку как предмет игры было возможным только в редкие моменты массовых сцен или высокой кульминации действия, большей же частью играли отдельными частями установки... Отсюда во славу последовательности конструктивистского мышления было необходимо сделать вывод о неправомерности объединения одной установкой элементов, несущих задачу обслуживания различных и даже противоположных моментов актерской игры и сценических функций»<sup>16</sup>.

Во вступительной статье к альбому «Мейерхольд и художники» А. Михайлова в числе главных, как она пишет, «родовых признаков» театрального конструктивизма первым называет «пространственность (трехмерность)»<sup>17</sup>. Это распространное средоточие сценографов заблуждение. Оно не только искажает суть сценического конструктивизма «Великодушного рогоносца», но неправильно определяет отличие этого направления от других авангардных направлений сценографии начала XX века. Дело в том, что «пространственность (трехмерность)» в театре была «родовым признаком» не конструктивизма, а кубизма. Именно кубизм, внедренный на драматическую сцену художниками Камерного театра, в качестве



главной задачи сценографического творчества выдвинул задачу решения пространства как такового, – путем преобразования его в кубистическую (или кубофутуристическую) среду и построения в нем пластической «клавиатуры», на которой актеры могут «с наибольшей полнотой выявить свою творческую волю» и которая рождена «ритмически действенной структурой постановки»<sup>18</sup>. Первоначально идея пластической «клавиатуры», как и проблема «пространственности (трехмерности)» в целом была заявлена в проектах и в теоретических трудах А. Аппиа. Именно он поставил вопрос о противоестественности сочетания объемной фигуры актера и двухмерной плоскостной декорации, начал разрабатывать пространственно-трехмерные композиции архитектуры сценического планшета: площадки, пандусы, подиумы, ступени. Центральный мотив Аппиа: восхождение-нисхождение стал затем одним из основных в пространственных решениях немецких экспрессионистов (спектакли Л. Йесснера – Э. Пирхана), и это также произошло до возникновения театрального конструктивизма.

Л. Попова. Прозодежда актера №3. 1921

Л. Попова. Прозодежда актера №5. 1921

<sup>16</sup> Аксенов И.А. *Пространственный конструктивизм на сцене*. С.34-35.

<sup>17</sup> Михайлова Алла. *Всеволод Мейерхольд и художники. Наблюдения // Всеволод Мейерхольд и художники*. М. 1995. С. 31.

<sup>18</sup> Таиров А.Я. *Сценическая атмосфера // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма*. М. 1970. С.167 и 163.



*Pro memoria*

Что же касается театрального конструктивизма, то он стал, напротив, тем направлением, которое от решения проблемы пространства, как средства сценографической выразительности отказался в принципе. На первый план была выдвинута совсем другая проблема – проблема реальной конструкции и реальной вещи, способных функционировать в каком угодно пространстве, в том числе, во внетеатральном. Разумеется, сами по себе и конструкция, и вещи пространственны (трехмерны). Однако на этом основании пространственность (трехмерность) не могут быть отнесены к «родовым признакам» театрального конструктивизма. В самом общем понимании пространственность (трехмерность) – физические качества любого предмета, сооружения, архитектурного объекта на сцене (если, конечно, они не написаны на плоскости задника): и кубистических объемов у А. Экстера в «Фамире Кифареде», и самых обыкновенных предметов мебели и элементов бытовой натуралистической декорации (скажем, дверей, окон, стульев, столов и т.д.) у В. Симова в спектаклях раннего Художественного театра. То, что конструкция «Рогоносца» не решает проблем сценического пространства, можно понять из репродукций макета, эскизов, рисунков и из фотографий этого спектакля. Можно также напомнить авторитетное свидетельство Н. Тарабукина, который в работе 1931 года «Зрительное оформление в ГосТИМе» подчеркивал: «станок «Рогоносца» «сценического пространства не оформляет и пространственным выражением не обладает», в установке «преобладают плоскостность и супрематизм»<sup>19</sup>.

Наконец, вполне определенны и высказывания на этот счет самой Поповой. Проектируя установку «Рогоносца», она осознанно рассматривала не на трехмерность, а на двумерность восприятия ее зрителями. «Все я имела в виду разрешить в двумерной плоскости, лестницы, например, я давала не в фас, а в профиль. Я исходила из идеи плоскостного разрешения, делала как бы чертежи, задачи пространства... не интересовали меня»<sup>20</sup>.

После «Великодушного рогоносца» искания театрального конструктивизма в спектаклях Мейерхольда развивались по следующим направлениям. Конструктивистские единые установки получили воплощение в работах В. Шестакова («Доходное место», «Озеро Ляль», «Горе уму», «Окно в деревню», «33 обморока») и С. Вахтангова («Командарм-2», «Последний решительный», «Баня», «Список благодеяний»). Функциональная сценография складывалась из двух, продолжавших друг друга групп спектаклей. Сначала – «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», где Мейерхольд работал, соответственно, с В. Степановой и Поповой, и «Лес», где он предпочел обойтись без имени художника на афише и где функциональная сценография носила откровенно режиссерский характер. Затем – «Д.Е.», «Учитель Бубус» и «Мандат», где Мейерхольд поручал «разработку» своих планов вещественного оформления студенту И. Шлепянову. Замыкал вторую группу «Ревизор».

<sup>19</sup> Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГОСТИМе. К десятилетнему юбилею ГОСТИМа // Всеволод Мейерхольд и художники. С. 317.

<sup>20</sup> Цит. по: Адашкина Н. Творчество Л.С. Поповой 20-х годов. Театр. Производственное искусство // Л.С. Попова. 1889-1924. С. 127.



Александра ТУЧИНСКАЯ

## Мейерхольд играет Ибсена

**Актерское творчество Мейерхольда в контексте «новой драмы» Ибсена**

*Режиссерское искусство театрального новатора Всеволода Мейерхольда на разных этапах его творческой жизни было связано с переживаемыми им в тот или иной момент литературными влияниями. Для Мейерхольда драматург – это не только автор нового свежего репертуара, без которого нет современного театра, но знак выбранного пути, указатель направления, веха и маяк постоянного движения и обновления.*

Многие великие имена входили в круг насущных театральных интересов неутомимого искателя Мейерхольда. Многие из этих имен он и открыл для русского тетра. Так он переводил на русский язык и пропагандировал пьесы Герхарда Гауптмана и Франка Ведекинда, упорно вводил в репертуар театров бытийные драмы Мориса Метерлинка и Августа Стринберга. Своего «бога» молодой Мейерхольд нашел в Чехове. Став мастером, нашел театральный ключ к лирическим драмам Александра Блока и утопическим комедиям-мистериям Владимира Маяковского и первым поставил их. Целый ряд советских писателей получили драматургическое крещение в его театре в 1920-1930 годах.

Огромное значение творчества Ибсена в художественной судьбе Мейерхольда кажется очевидным и не требующим доказательств, поэтому, вероятно, оно никогда не анализировалось вне концепции того или иного режиссерского опуса Мастера. В разные годы Мейерхольд поставил почти все пьесы Ибсена так называемого второго периода. К некоторым из них он обращался несколько раз, причем, это были не обновленные редакции одного и того же спектакля,

как в случае с «Дон Жуаном» и «Маскарадом», а совершенно разные постановки с разными труппами. Так «Кукольный дом» («Нора») ставился им пять раз – в 1903, 1906, 1918, 1920, 1922 годах, «Гедда Габлер» – трижды, в 1902, 1906, 1908 годах. Причем, постановки этой пьесы всегда носили программный характер, как в провинциальных антрепризах, так и в столице. Именно «Геддой» открылся обновленный театр В.Ф. Комиссаржевской с нею в главной роли, это был дебют в Петербурге режиссера-экспериментатора. Кроме этих пьес «Комедия любви», «Доктор Штокман», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря», «Привидения», «Строитель Сольнес» входили в репертуар мейерхольдовских антреприз в провинции, одна из которых не зря получила название «Товарищество новой драмы».

В сущности, термин «новая драма» в русском театре утвердился в связи с Ибсеном, благодаря Мейерхольду. Под впечатлением книги немецкого исследователя Эдгара Штейгера «Новая драма» Мейерхольд с этим понятием стал связывать весь комплекс художественных и социальных идей, революционных как в искусстве, так и в жизни. Сезон 1906 года совпал с

периодом первой русской революции. Мейерхольд провел его на юге России под знаком Ибсена. В память Ибсена, умершего в мае того же года, проводились специальные театральные акции в мейерхольдовском «Товариществе»: вставание публики перед спектаклем «Привидения» 7 июня, 4 июля спектакль «Эдда Габлер» завершился траурной церемонией с участием всей труппы перед портретом великого драматурга под аккомпанемент марша «Смерть Озы» Э. Грига. «Революционное настроение не осталось бесследным для Мейерхольда. Ему кажется, что, ставя пьесы Ибсена, осуществляя идеи театра будущего, он также работает на пользу революции»<sup>1</sup>, – писал об этом времени биограф режиссера.

Революционная составляющая творческого облика Ибсена завораживала всех исследователей великого «северного богатыря». Мощная сила протеста, противостоящая буржуазному укладу европейской жизни, привлекала в его драмах Ф. Энгельса. В мире, «благоустроенном до тошноты»<sup>2</sup>, Ибсен одним из первых увидел катастрофу стагнации общества и предсказал перспективу его исчезновения вместе с его укладом и нормами. Отсюда пафос индивидуального противостояния героев Ибсена «благополучному большинству», отстаивающему status quo – неизменность жизни. Отсюда ниспровержение всех сложившихся установлений, продиктованных «разумной необходимостью», которая есть не что иное, как «проклятие для индивида». «<...> Все дело только в том, чтобы не дать запугать себя почтенными установлениями. Государство имело свое начало и, следовательно, будет иметь свой



конец во времени. В будущем предстоит исчезнуть явлениям по важнее; обречена исчезнуть и всякая религия. Ни моральные понятия, ни формы искусства, не имеют в себе элементов вечности. Насколько же мы, в сущности, обязаны держаться их?»<sup>3</sup>. Даже категория свободы для Ибсена не является «вечной ценностью». «Единственное, что я ценю в свободе, – это борьбу за нее; обладание же ею меня не интересует»<sup>4</sup>. Новаторство великого норвежца коренится в сфере активного жизнетворчества, а, значит, в отрицании всех нормативов. Это и увидели, прежде всего, его современники – как последователи, так и оппоненты.

Г. Ибсен

<sup>1</sup> Волков Николай. Мейерхольд. В 2 томах. Т.1. М.-Л., 1929. С.250.

<sup>2</sup> Письмо Генрика Ибсена Петеру Хансену от 28.10.1870// Генрик Ибсен. Собр. соч. в 4 томах. Т.4. М., 1958. С.692.

<sup>3</sup> Письмо Генрика Ибсена Георгу Брандесу от 17.02.1871// Там же. С.694.

<sup>4</sup> Письмо Генрика Ибсена Георгу Брандесу от 20.12.1870// Там же. С.692.

## Опыт

Бернард Шоу писал об Ибсене в 1891 году: «<> Главная цель его пьес – зародить в обществе сознание возможности поступить аморально. <> Он настаивает на том, что высшая цель должна быть вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной и фальшивой, не буквой, но духом»<sup>5</sup>. Коренной ибсеновский императив состоит в том, что он сам сомневается в правомочности каких бы то ни было императивов, точнее, он постоянно убеждается в их полной несостоятельности. Тем значительнее в его пьесах нагрузка на драматического героя. Герой несет на себе весь груз ответственности за то, что было до него, за то, что будет после. Это удел не только персонажей исторических и легендарных – персонажей «мировых драм». Ибсеновские гиганты, «претенденты на престол», проложили тернистый путь персонажам самым обыкновенным, вроде бы заурядным действующим лицам бытовой драмы, и последние вырвались за пределы узкого предсказуемого быта в опасные сферы глубинных вод или горных вершин. Отсюда бесконечные споры о жанре последних драм Ибсена: что это – мистерии или психологические драмы?

Не виновный ни в чем, чистый Освальд сжигаем огнем чужого, отцовского греха; слабая «птичка» Нора взвалила на себе бремя долга, которое не может с ней разделить никто из ее окружения; слишком просвещенный доктор Штокман, спасая будущее, замахивается на священное «табу» нынешнего человечьего стада – выгоду; Гедда губит других и себя ради красоты величественного жеста. И все они, как строитель Сольнес, покушаются на диалог

с Богом и падают с высоты своей Голгофы, гибельно возносящейся над обыденностью. Потому что, как говорит ассессор Брак о самоубийственном выстреле-победе Гедды, «ведь так не делают». Перманентный личностный порыв обречен, но неиссякаем: в отличие от прежних времен он направлен не на окружающий мир, но внутрь самого индивида, вызывая феномен великана в стране лилипутов или демона, заключенного в сосуде. Ибсен – родоначальник нового типа драматического героя и драматической коллизии. «Обывателю второй половины XIX века, чтобы вести себя как подобает человеку, нужно стать сверхчеловеком»<sup>6</sup>, – так определял конфликт ибсеновской драмы Б. Зингерман.

Добавим: сверхчеловеком пришлось стать и самому драматургу.

Притягательность Ибсена для людей театра, да и вообще для современной ему интеллектуальной элиты состояла именно в острой противоречивости его героев, да и самой личности автора. Она-то и была симптомом рубежа, преддверием «великих канунов». Лев Шестов писал: «Основная черта художественного творчества – совершенный произвол во всем: и в значительном, и в мелочах... Ибсен в одной пьесе заявляет, что отказаться от любимой женщины – величайшее преступление, в другой – он благословляет поэта, отдавшего свою возлюбленную положительному купцу. Когда он говорил правду? Когда был прав? Мы привыкли думать, что из двух противоположных утверждений одно – истинно, другое ложно, что нужно выбирать из них и, однажды выбравши, потом всю жизнь держаться определенного

<sup>5</sup> Шоу Бернард. Квинтэссенция ибсенизма // Б.Шоу. О драме и театре. М., 1963. С.51.

<sup>6</sup> Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С.184.

убеждения. А вот Ибсен, никого не спросившись и не считаясь с нашими привычками, поступает иначе»<sup>7</sup>. Свою лаконичную и емкую формулу «ибсенизма» дал Б. Шоу: «Пьеса и дискуссия стали... синонимами»<sup>8</sup>.

«Дискуссионность», заданная, как структура не только пьесы, но и драматического героя, повлияла на возникновение нового объема в разработке сценических характеров. Классическая формула К.С. Станиславского «ищи злого, там, где он добр» родилась именно под влиянием драм Ибсена, которые в первые сезоны МХТ наряду с чеховскими пьесами составляли основу репертуара новаторского театра.

Именно здесь, в МХТ, молодой актер Мейерхольд получил заряд «ибсенизма», разумеется, сквозь призму натуралистических приемов раннего МХТ. Определяющими в отношении Мейерхольда к Ибсену были гражданские, антибуржуазные мотивы творчества великого норвежца, очень близкие настроениям и даже культу революционности в российских молодежных социалистических кружках, с одним из которых был связан в молодости будущий актер МХТ. В бумагах молодого Мейерхольда эти настроения органично вплетаются в рассуждения по поводу драм Ибсена. В неотправленном письме В.И. Немировичу-Данченко содержится не только беспрецедентная в актерской среде тех лет жажда общей идеи, жажда не «только играть», но и «мыслить». Здесь впервые Мейерхольд пытается формулировать новые принципы сценичности, он дает обобщающий, архетипический характер ибсеновской героини. «Гедда Габлер» – преувеличенный



Вс. Мейерхольд

тип... Ибсен искусно собирает миллион отрицательных сторон в Гедде умышленно, чтобы ярче нарисовать, что нравственные устои нашего общества поколеблены... Кто ставит Ибсена для ролей, а не ради ее идеи, тот может произвести на публику впечатление, обратное замыслу автора»<sup>9</sup>. Позднее в записных книжках по поводу консула Берника Мейерхольд рассуждает о буржуа, как семьянине, о лицемерии буржуазных брачных уз. Ибсеном навеяны мысли о том, что «современный брак – болезненное явление»<sup>10</sup> и потому необходимо переустройство института брака. Совершенно «по-брандовски» звучит, например, такой пассаж молодого актера: «Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя, и, если не поднимает, так, по крайней мере, тащит ее на высоты»<sup>11</sup>.

В этом контексте интересна характеристика Мейерхольда в письме его соратника, актера и режиссера Юрия Ракитина, который в трудную минуту к самому Мейерхольду обращается, как к герою ибсеновской драмы: «Подними же меня хоть немного на гору, ты, человек высот».<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Шестов Лев. Великие кануны // Сочинения в 2 томах. Т.2. Томск, 1996. С.289-281.

<sup>8</sup> Шоу Бернард. Указ. соч. С. 77.

<sup>9</sup> Мейерхольд В.Э. Наследие. Т.1. М., 1998. С.243.

<sup>10</sup> Там же. С. 436.

<sup>11</sup> Там же. С. 447.



## Опыт

Чехов выделял Мейерхольда из всей интеллигентной труппы МХТ. Мейерхольд уже в начале своего пути являлся актером нового типа, одним из тех, кого в эссе 1907 года Андрей Белый называл новыми людьми современной реальности. «Актер сам должен быть новым человеком... движения новых людей должны быть координированы в одно связное целое – в символическую связь»<sup>13</sup>. Это написано в год знаменитых символистских постановок Мейерхольда в театре В.Ф. Комиссаржевской.

Ибсен так же, как Чехов и Гауптман дал Мейерхольду материал для лирической исповеди. Автор «Комедии любви» и «Привидений», «Дикой утки» и «Доктора Штокмана» не однажды в письмах высказывался по поводу автобиографических мотивов многих своих пьес. Известна самоидентификация Ибсена с доктором Штокманом и с другими драматическими персонажами, рожденными его поэтическим воображением. «Бранд – я сам в лучшие минуты моей жизни, это так же верно, как то, что я путем самоанатомирования нашел многие черты Пера Гюнта и Стенсгора. В то время, как я писал “Бранда”, у меня на столе в пустом стакане лежал скорпион. Время от времени животное начинало хиреть, и тогда я бросал ему кусочек мякоти плода, на который он с яростью набрасывался, источая свой яд, и опять выздоравливал. Не творится ли нечто подобное с нами, поэтами? Законы природы сказываются и в духовных областях»<sup>14</sup>.

Жизненную потребность художника выплескивать в творчестве яд самоанализа часто проецируют на события его реальной жизни, если не физической, то духовной.

Так, философ Лев Шестов рассматривал все драматургическое творчество Ибсена как реализацию саморазоблачительного автопортрета: «Ибсен судит – и судит самого себя»<sup>15</sup>. В знаменитом ибсеновском четверостишье сформулировано кредо самого Мейерхольда: «Жить – это значит все снова/ С троллями в сердце бой./ Творить – это суд суровый,/ Суд над самим собой». Пожалуй, таких «троллей» не найти ни у Чехова, ни у Гауптмана, кумиров раннего Мейерхольда. «Моя самокритичность – это моя природа», – так по-ибсеновски в пылу полемике 1930-х годов Мейерхольд, которому недолго оставалось жить, отбивался от своих оппонентов<sup>16</sup>.

В первые же сезоны самостоятельной работы в провинции Мейерхольд по примеру МХТ вводит в репертуар пьесы Ибсена и, как известно, ставит их «по мизансценам» МХТ. То было время становления его режиссуры. Но он и много играет, реализует себя в ролях, которыми раньше был обойден. Так, в МХТ в «Дикой утке» он выходил лишь в эпизоде 1 акта одним из гостей Верле, а в пьесе «Женщина с моря» («Элида») роль больного художника Люнгстранна ему только обещали. Теперь долгожданные образы пьес Ибсена дают ему возможность прямого высказывания, открывая со сцены накопившиеся мысли, затаенные мечты. Он выбирает для своих актерских выступлений пьесы и роли, в которых отражены мотивы действий человека творческого или воображающего себя таковым. Особенно важна для Мейерхольда роль Левборга из «Гедды Габлер», которая так поразила его в исполнении Станиславского в первые сезоны МХТ.

<sup>12</sup> Письмо Ю.Л. Ракитина В.Э. Мейерхольду от 28.08.1911// РГАЛИ. Ф.998. Оп.1. Ед.хр. 2293. Л.13.

<sup>13</sup> Белый Андрей. Театр и современная драма// Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 томах. Т.1. М., 1994. С. 41.

<sup>14</sup> Письмо Генрика Ибсена Петеру Хансену от 28.08.1870// Генрик Ибсен. Собр. соч. в 4 томах. Т.4. М., 1958. С. 691.

<sup>15</sup> Шестов Лев. Указ. соч. С.386.

<sup>16</sup> Выступление В.Э. Мейерхольда на дискуссии в ТИМе «О формализме» от 7.04.1936// Н.А. Басилов. Тетради с записями репетиций спектаклей В.Э. Мейерхольда// РГАЛИ. Ф.2385. Оп.1. Ед.хр. 39. Л. 93-97.

*Pro memoria*

Одна из лучших ролей Станиславского, сыгранная, как вспоминал Мейерхольд много лет спустя, в «изоощренных приемах мелодраматической игры», укрупняла этот образ и вырывала его из бытового контекста спектакля МХТ. Мейерхольд же играл «“человека-гения”, погрязшего в житейском болоте, пытавшегося возродиться к новой жизни и упавшего с надломленными крыльями в пропасть»<sup>17</sup>, – так писал рецензент. В этой роли Мейерхольд отталкивался не только от образа, созданного Станиславским, но и от своих собственных находок в роли Треплева из «Чайки». В образе чеховского поэта, не признанного и отвергнутого любимой, Мейерхольд подчеркивал достоинство и сосредоточенность человека творческого. Разработку этой темы он дал в Левборге. Позже в спектакле театра В.Ф. Комиссаржевской Мейерхольд вообще откажется от бытовой обстановки, и мир творческих грез, прекрасного сна о жизни сделает трагическим фоном всего действия. Так он создаст для будущего театра прецедент новаторского, по тем временам вполне «авангардного» или, по определению Мейерхольда, «условного» прочтения Ибсена.

В «Докторе Штокмане» Мейерхольд играл роль газетчика Гофстада, редактора «Народного вестника», чей «либерализм» и жажда правды при малейшей угрозе его личным интересам не только гаснут, но превращаются в свою противоположность – под лозунгом общественной пользы. И вот он уже готов служить голосу «сплоченного большинства» под знаком капитала. Творческая активность здесь показана сквозь призму пародии. Деятельность как суета,

как ложное движение воссоздавались в спектакле Мейерхольда ритмом 3 акта, развернутого в редакции газеты. Херсонский рецензент, восторгавшийся бытовыми деталями первых двух актов – «копии Художественного театра», – писал, что и третий акт «так же дышит реализмом и жизнью... Незатейливая обстановка кабинета редактора, «наборная» типографии, где наборщики быстро и сосредоточенно набирают гранки газеты и куда из нижнего этажа по лестнице проносят кипы бумаги для печатания, в которых проверяют число листов»<sup>18</sup>.

В спектакле Станиславского эта сцена тоже была разработана детально, но рабочие здесь лишь проходили – на обед и с обеда – мимо разговаривающих Бургомистра, газетчиков, доктора Штокмана на фоне всей мизансцены. У Мейерхольда сама типографская работа, которая может, как вознести, так и затоптать истину, стала главным событием акта. Это самая острохарактерная, разоблачительная сцена в роли Гофстада, на глазах зрителя, как хамелеон, меняющего свою позицию и свое мировоззрение. Вероятно, Мейерхольд, занятый режиссерской работой и выступающий, как актер, в обширном репертуаре, взял эту небольшую роль на себя еще и для того, чтобы задавать ритм редакционным сценам. Он и впоследствии, уже не играя главных ролей, выходил на сцену и в театре В.Ф. Комиссаржевской, и в Александринском театре во главе сценических групп, когда нужно было задать и прочертить рисунок общего движения.

Задачу психологической мизансцены Мейерхольд решал сквозь призму ибсеновской «дискуссионной» драмы.

<sup>17</sup> Мейерхольд В.Э. Наследие. Т.1 С. 566.

<sup>18</sup> Там же. С.572.

## Опыт

В постановке «Норы» – самой виртуозной и наиболее соответствовавшей духу открытий Художественного театра сценографической планировке, по мнению О. Фельдмана, – «режиссер предусмотрел в единственной декорации спектакля множество игровых точек, позволявших выдвигать в центр площадки одни эпизоды и прятать в ее глубину другие»<sup>19</sup>, т.е. пространственно подготавливать эмоциональный эффект мизансцен. В этой пьесе Мейерхольд в разное время играл две роли, Торвальда Гельмера и доктора Ранка, нередко восполняя ансамблевый пробел. Эти два персонажа были полюсами, между которыми вибрировала линия главной героини ибсеновской драмы. Мейерхольд давал здесь разные вариации мужского эгоизма и нравственной глухоты. Трусость процветающего Гельмера и мужество обреченного Ранка равно бесполезны для Норы, не нужны ей, ничего не меняют в сложившейся ситуации. Именно эта ситуация все поставила на свои места. Двое любящих мужчин замкнули круг одиночества вокруг самоуправной героини. Роль Ранка была коронной ролью Иллариона Певцова, актерского alter ego главного режиссера «Товарищества новой драмы». Когда они играли вместе, как это было во время весеннего сезона 1905 года в Николаеве, критика писала о них, как об актерах одного стиля, как о маленьком ансамбле внутри спектакля: Мейерхольда в роли Гельмера и Певцова в роли Ранка характеризует «поразительное понимание души человека в изображении психологических деталей... Весь последний акт артисты соперничают друг с другом в этом отношении»<sup>20</sup>. Речь шла о самых важных сценах спектакля – о прощальном визите доктора и о последнем объяснении супругов Гельмер.

Роль Гельмера Мейерхольд играл в очередь с другими актерами труппы. Но только его решение ключевых сцен и сегодня представляется по-ибсеновски многозначным. Собственно, сценическая история «Норы» – это реестр исполнительниц заглавной роли. Великие актрисы, игравшие эту гастрольную роль в Европе, – Дузе, Режан, Сара Бернар, включая В.Ф. Комиссаржевскую, с которой Мейерхольду вскоре доведется работать над возобновлением пьесы, – роль Гельмера оттесняли в тень: недостаточный Гельмер должен был контрастно оттенять благородную жертвенность героини. Актрисы всегда сами «играли» свой объект – героя и отступника: чувства и страсти были прерогативой солисток, а партнеру полагалось быть, как в балете, «на подержках».

Мейерхольд, как писала рецензентка николаевской газеты «Южная Россия» А. Виташевская, с самого начала «излишне подчеркнул неприятную сторону характера Гельмера», но развитие роли приковало к нему внимание.

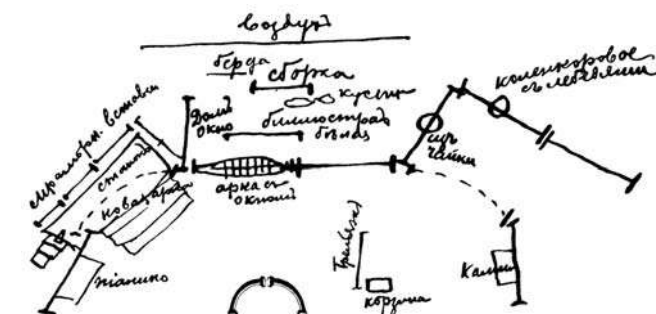
«...Как хорош был г. Мейерхольд в третьем акте, в сцене возвращения с Норой с бала, как естественно выразил недовольство при виде неожиданно встретившейся в лице Христины помехи, как он естественно и просто выпроваживает ее... Несколько рискованная сцена объяснения в любви к Норе была проведена артистом так, что в зрителе отзывался трепет этой страсти, ее сила. А внезапное разочарование и скрытая обида умеющего владеть собой мужчины пред холодностью женщины – момент такой трудный и сильный – был воспроизведен г. Мейерхольдом великолепно. Тем неприятнее, что артист в дальнейшем объяснении

<sup>19</sup> Мейерхольд В.Э. Наследие. Т.2. М., 2006. С. 109.

<sup>20</sup> Там же. С.518-519.

с Норой после ее заявления, что она уходит, не взяв надлежащего тона, не оттенил готовности Гельмера сознать свою вину перед ней и все исправить»<sup>21</sup>. Не убедила рецензентку ни готовность Нору-Мунт переродиться в самостоятельную личность, ни способность Гельмера-Мейерхольда эту личность принять и «все исправить»: «...здесь все-таки вина автора... больше, чем артиста»<sup>22</sup>.

Разумеется, Мейерхольд здесь видел не вину, а замысел автора. Ибсен впервые ставил проблему в таком остром ракурсе, что для премьеры пьесы в Германии пришлось сочинить счастливый примирительный финал. Проблема остается острой и сегодня. Современный немецкий режиссер Томас Остермайер, почитатель и последователь Мейерхольда, совсем недавно поставил «Нору» с экстремистской развязкой: героиня, обитательница новомодного пентхауса, униженная карьеристом-мужем, разряжает в него обойму своего пистолета, купленного для жертвенного самоубийства. Режиссер прочитал пьесу сквозь призму современного мира, доведя до последней черты ее антибуржуазный посыл. Любовь, по Ибсену, не искупает жертвы и не меняет расстановки сил в буржуазной ячейке, где мужчина и женщина – антагонистические союзники. Не дает она права и на выбор рискованного поступка ради спасения, потому что не сегодня, так завтра за него придет расплата. Если ты желаешь удержаться в этой связке, не ослабляя ее звеньев, порядка зависимостей – таков закон вечных галер цивилизации, с разных сторон, на разных социальных уровнях представленный



в ибсеновской драме. Век женской эмансипации здесь ничего не изменил.

Нераскаянность Гельмера вполне закономерна для человека установлений. Гельмер не может ни измениться, ни понять жену, но ее уход для него – катастрофа. Во всяком случае, так следовало из спектакля «Товарищества новой драмы», когда главный режиссер играл эту роль. Мейерхольд подарил своему неприятному герою способность к страсти и любви и, дав ему драматический объем, ввел в круг ибсеновских «жертв судьбы», поэтому спектакль заканчивался тихой, еще не разрешившейся драмой. Драмой Гельмера, его одиночества. Но, судя по рецензиям, это получалось только в исполнении самого постановщика. Режиссура Мейерхольда не распространилась на других исполнителей этой роли, хотя в сценографии спектакля Гельмер выдвигался в центр мизансцен. Так, прочитав в своем кабинете роковое письмо, он показывался в ярко освещенном дверном проеме и стремительно выходил в центр полутемной сцены. Эпизод сжигания компрометирующих бумаг в камине читался, как грозное предзнаменование: из окна лился на Гельмера тревожный лунный

<sup>21</sup> Без названия. Южная Россия. 1904. 22 февр.

<sup>22</sup> Там же.

## Опыт

ВМ

свет, а пламя в камине вспыхивало ярче, когда он бросал туда бумаги. Так строил экспрессивные мизансцены режиссер.

Однако тем места, где у Мейерхольда игра, по свидетельству рецензента, была «ярка, стильна и тонка»<sup>23</sup>, не удавались его дублерам. Игравшему премьеру «Норы» в Херсоне М. Сазонову были трудны именно «драматические места третьего акта» («драма – не его сфера»)<sup>24</sup>. В Тифлисе Гельмера играл Н. Щепановский – «типичнейшим средним человеком, представителем уравновешенности». К тому же актер «в начале последнего действия нашел нужным изображать Гельмера порядочно таки пьяным»<sup>25</sup>.

Игра еще одного исполнителя роли Гельмера, М. Нарокова (второй тифлисский сезон), рецензентом характеризуется, как «вялая и апатичная... Грудной голос артиста превращает у него скороговорку в какое-то сплошное гудение...»<sup>26</sup> – все это, по мнению рецензента, расхолаживало исполнительницу роли Норы (Е. Мунт) и не способствовало внятности драматической концепции спектакля. При этом отмечается: «Артистически тонко и продуманно по обыкновению провел г-н Мейерхольд роль болезненного доктора Ранка»<sup>27</sup>.

В режиссерском опыте Мейерхольда всегда будут ножницы между замыслом и актерским воплощением. Провинциальный опыт показал, что это неизбежные потери режиссерской профессии. Осмысляя в 1906 году свою работу, принимая решение завершить провинциальную деятельность, несмотря на многие соблазнительные предложения, Мейерхольд пишет жене из Тифлиса: «Чтобы работать в провинции, мне приходится приносить свой вкус. Я презираю весь

этот репертуар (в другом письме он писал с горечью: «Ибсен не делает сборов». – А.Т.) мне не нужны эти их [актеров] темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять. Репетиций так мало, что даже приличного строя нельзя добиться. Словом, ужас, ужас, ужас. Я мечтаю о театре-школе и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо»<sup>28</sup>.

У Мейерхольда очень рано возникла потребность не просто в «своих» актерах, но в студии, где актеров нужно учить играть в русле концепции целого. Студия для Мейерхольда – не только способ опробовать новый метод. Это, прежде всего, актерская школа. Но школа высшего уровня. «Мне надоело быть режиссером-чернорабочим. Мне надоело обучать людей азбуке, я поэт, а не школьный учитель»<sup>29</sup>, – напишет он из того же рубежного Тифлиса. «И тогда-то зародилась у меня мысль, что школа при театре – яд для актеров, в ней обучающихся, что школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято теперь играть. Школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр»<sup>30</sup>. Таков вывод первого этапа режиссерского пути, во многом определивший будущие искания Мастера.

Поездка «Товарищества» летом 1906 года в Полтаву, где под влиянием книги Г. Фукса Мейерхольд хотел проверить новые постановочные принципы, имела значение «большого эксперимента»<sup>31</sup> и для его актерского опыта.

Ею закончились его провинциальные странствия. Наезды в провинцию теперь будут только эпизодическими. Артистический



<sup>23</sup> Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 2. С. 518.

<sup>24</sup> Там же. С. 81.

<sup>25</sup> Там же. С. 405.

<sup>26</sup> Ш. «Нора» // Тифлисский листок. 1906. № 46. 26 февр.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Волков Николай. Мейерхольд. В 2 томах. Т. 1. М.–Л., 1929. С. 228.

<sup>29</sup> Там же. С. 230–231.

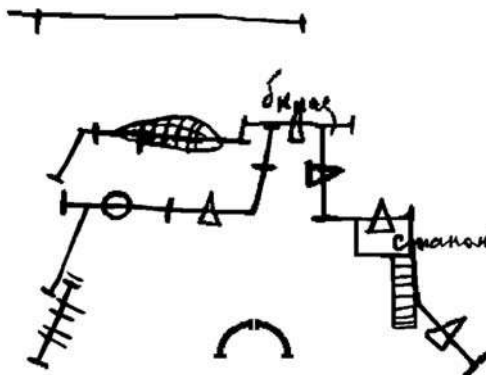
<sup>30</sup> Мейерхольд В. Э. О театре // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 томах. Т. 1. М., 1968. С. 111.

<sup>31</sup> Волков Николай. Указ. соч. Т. 1. С. 244.



дар Мейерхольда совершенствуется в динамике его режиссерских исканий. Работа над тифлисской постановкой «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка приведет его к точной формулировке принципа «двух диалогов», где один – внешне необходимый, проявляемый в словах, а другой, внутренний, – «это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений»<sup>32</sup>. Ибсеновские постановки Мейерхольда с их тихим трагизмом подвели режиссера к новациям метерлинковского «Неподвижного театра».

Мотив неразвившегося, погибшего дара Мейерхольд разрабатывал в лучших своих ролях, сыгранных в провинции, – Яльмарев «Дикой утке» и Освальде в «Привидениях». В Яльмаре Мейерхольд показал художественную натуру без художественного осуществления, вдохновенные без деятельности, магическую тиранию воображения, подменяющую реальность. Интерес к этому образу Ибсена для Мейерхольда имел личную подоплеку. Гений его учителя Станиславского, его собственный гений вождя-режиссера часто обнаруживали свою изнанку. Подавление чужой воли собственной идеей только тогда оправдано, когда оно дает творческий результат. Иначе оно обманывает – выхолащивает живую силу. Убить живую душу, используя ее, лишь как модель для своего творчества, – это трагедия, воссозданная в последней пьесе-эпilogе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Но это и предостережение для начинающего Мастера, который сыграл Яльмара Экдала. Одна из верных учениц Мейерхольда,



актриса В. Веригина, пережившая рядом с ним драму отчуждения, так описывает игру Мейерхольда: «Тут для меня стало совершенно ясно, что Всеволод Эмильевич большой актер. В роли Яльмара он поража́л неожиданностями. Он был смешон, жалок, возмутительно эгоистичен, безволен, обаятелен и могуществен. Virtuозность Яльмара в изысканном попрошайничестве, в умении заставить окружающих трудиться ради своего благополучия выявлялась актером необычайно интересно и ярко. По временам Яльмар-Мейерхольд в блаженном неведении обнажал свой эгоизм, но близкие не успевали это разглядеть, он сейчас же прибегал к спасительной болтовне о высоком, о своих благих намерениях. Мейерхольд был искренен и обаятелен. По временам казалось, что Яльмар такой и есть, каким он рисуется Гедвиг. Смерть девочки он переживал трагически»<sup>33</sup>. Мейерхольд-Гельмер тоже по временам был таким, каким он рисовался Норе. Мейерхольда увлекало воплощение в одном образе полярных качеств персонажа. Будущая мейерхольдовская теория гротеска коренилась в его огромной актерской практике, дававшей в конкретном характере

<sup>32</sup> Мейерхольд. В.Э. Указ. соч. С.125.

<sup>33</sup> Веригина. В.П. Воспоминания. Л., 1974. С.79.

## Опыт

возможность перехода из «одного плана в другой» и воссоздания «всей полноты жизни» в самых разнообразных ролях. Ибсен дал артисту идеальный материал для раскрытия диалектики человеческой природы и указал нескончаемый путь к преображению личности – пусть и ценою жизни.

Трагедия ибсеновских героев – следствие их несоответствия собственным идеалам, в этом их трагическая вина перед жизнью, осознаваемая или чаще не осознаваемая. Мейерхольд, всегда погруженный в социальные и политические проблемы своего времени, тем не менее, рассматривал эту вину, скорее, как онтологический феномен. Ни социальные, ни биологические причины – наследственные или благоприобретенные – не были решающими факторами индивидуальной трагедии героя. В этом ракурсе трактовка Мейерхольдом Освальда в драме «Привидения» существенно расходилась с традицией исполнения этой роли выдающимися актерами на ампула неврастеников. Великие немецкоязычные артисты рубежа XIX-XX веков Йозеф Кайнц, Алесандро Моисси и, особенно, итальянский трагик Энрике Саккони рисовали клиническую картину болезни Освальда – с большей или меньшей степенью детализации патологических черт. Первый русский исполнитель этой роли, гениальный гастролер-одиночка Павел Орленев, даже считал нужным консультироваться с врачом-психиатром и нашел некоторые пластические детали роли в больнице для душевнобольных. Премьера орленевских «Привидений» состоялась в Петербурге 7 января 1904 года, а уже 20 января в Херсоне

Мейерхольд сыграл роль Освальда в своей постановке – цензура сняла запрет на пьесу, благодаря усилиям Орленева. Так что Мейерхольд был одним из первых в России исполнителей этой роли.

Ни патологии, ни «клиники» в исполнении Мейерхольдом Освальда не заметил ни один из рецензентов. Напротив, все отмечали у артиста, прежде нередко прибегавшего к излишней взнервленности, особую выразительную сдержанность, лаконичные краски психологических состояний – подспудно вызревающий трагизм. Контуры нового понимания трагизма требовали новых приемов актерского исполнения, отменяющих прежние эффекты и сценическую «специализацию» актеров по законам ампула. «Мне нужны артисты нового жанра, сущность которого в импрессионизме и мутных контурах. Один характерный жест на одну сцену, один мучительный стон на всю пьесу. Чтобы голос дрожал волной скорби. Недосказанность и тайна, глубокая тайна!»<sup>34</sup>, – написал Мейерхольд в 1904 году в письме актрисе Е.Л. Загаровой. Мейерхольд писал о том, что старое понятие ампула ушло в прошлое. Полнота жизни дается в обобщении, в лаконизме безошибочно выбранных деталей.

Критика единодушно отмечала новые приемы трагической игры в этой роли Мейерхольда. «Г. Мейерхольд в роли Освальда играл прекрасно. Тяжелая душевная драма, развивающаяся в Освальде, нарастающая и развертывающаяся во всей неумолимости, захватывала внимание, благодаря тонкой работе артиста. Конец драмы в его игре – тихий несложный конец – особенно давил своею тяжестью именно вследствие своей неприкрашенной

<sup>34</sup> Мейерхольд В.Э. *Наследие*. Т.2. С.348.

## Pro memoria

простоты, среди которой даже крики ужаса, вырывающиеся из груди матери..., видящей гибель своего сына, звучали чем-то резким и лишним, бьющим по нервам там, где весь страх, скрывается только в своей грозной тишине и мертвенном покое. Это страх души и ума, а не порыв нервов»<sup>35</sup>, – писал херсонский рецензент. В Николаеве А. Виташевская, склонная к критической рефлексии, в сдержанном пластическом рисунке, в тишине финала увидела глубину, пронзительность образа. «Г. Мейерхольд дал нам прекрасный, законченный образ. Пред нами был действительно живой Освальд со всеми его страданиями, с его жадной жизни и безысходной тоской, а главное с этим ужасом пред ожидающим его мраком, каждую минуту готовым поглотить его в своих объятиях. Просьба его к матери оказать ему последнюю кровную услугу не поражает зрителя неожиданностью. К этому финалу г. Мейерхольд подготавливает его своей игрой. Тонко оттенены также артистом любовь и уважение несчастного юноши к матери, его деликатное нежелание обвинять ее в чем бы то ни было, хотя он и проклинает данную ему жизнь»<sup>36</sup>.

«До последнего момента, до сцены тихого столбняка, предтечи смерти, тоска доминирует в игре г. Мейерхольда», – пронзительно заметил один из рецензентов. Причем, тоска Освальда-Мейерхольда не определялась перипетиями сюжета. Тот же автор пишет: «Тоска не развеивалась и тогда, когда его мать снимает с больной души один из ее тяжелейших камней-грузов – неосновательное убеждение собственной вины<...>. Камень упал, но след тяжести остался и тупо гнет сердце»<sup>37</sup>.

В. Веригина оставила лучшее описание этой важнейшей в актерской биографии Мейерхольда роли. Она играла Регину в новаторской полтавской версии «Привидений» вместе с Мейерхольдом–Освальдом. «Мейерхольд – лучший Освальд из виденных мной. В нем была особая эlegantность иностранца, жившего в Париже, и чувствовался иностранец. Его печаль и тревога росли без истерики. Его ухаживание за Региной не носило ни малейшего оттенка вульгарности. В последнем действии в сухом звуке слышалось холодное отчаяние: “Все сгорит. Ничего не останется от отца... и я... хожу здесь и горю...”»<sup>38</sup>.

Артист и режиссер подчеркивали, что Освальд – художник. Этот мотив отсутствовал у современных Мейерхольду исполнителей, в частности, у Орленева. Красота и одиночество артистической натуры, обреченной смерти, но притягиваемой силами жизни, для Мейерхольда стали программными мотивами многих, в том числе и поздних, его опусов. Начиная с 1903 года, Мейерхольд работал над этой пьесой и над этой ролью до конца своей гастрольной деятельности. Раскрытию образа подчинялось и постоянно обновляемое пространственное решение спектакля. В Полтаве Мейерхольд по-новому поставил «Привидения», используя особенности местного театра, где рампа разбиралась, и место для оркестра можно было преобразовать в сильно выдвинутый в зал просцениум. «В Полтаве “Привидения” были поставлены Мейерхольдом без занавеса, в качестве декорации был использован колонный зал. На просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд-Освальд вел последнюю сцену. Действующим

<sup>35</sup> Диоген. Театральные заметки // Херсонские губернские ведомости. 1904. 23 янв.

<sup>36</sup> (Три звездочки) «Привидения» Г. Ибсена // Южная Россия. 1904. 20 февр.

<sup>37</sup> К-н Я. «Привидения» // Южная Россия. 1905. 1 мая.

<sup>38</sup> Веригина В.П. Указ. соч. С.79.



лицам был придан символический облик, с соблюдением колористического принципа. Так Освальд все три действия был одет во все черное, платье же Регины горело ярко-красным цветом»<sup>39</sup>. Смерть Освальда-художника символизировала смерть музыки, искусства, как среди фамильных предопределенностей, фальшивых фетишей, так и перед лицом чужеродной, витальной «жажды жизни».

Много лет спустя Мейерхольд развернет у рояля самые лирические сцены спектакля «Горе уму» и сделает своего простака-неудачника Чацкого поэтом и музыкантом, погруженным в предчувствии любви в состояние творческого восторга, а потому совершенно неуместным ни в дамском будуаре, ни в бальной зале. Символика этого сценического образа, созданного Э. Гариним, протагонистом

ГОСТИМа, происходит от ибсеновской роли раннего Мейерхольда.

Расплата Освальда за «отцовские грехи» трактовалась Мейерхольдом, как непреодолимый ход рока. Наследственная вина была принята его Освальдом, как дар избранничества. Это был генезис не биологический, но мировоззренческий. Не собственный отец, водочный фабрикант, промотавший свое состояние, здесь виделся Мейерхольду прообразом отца героя. Предтечей страшной «высокой болезни», разъедающей мозг и сжигающей тело, был ряд поколений поэтов-творцов, решавшихся на равных с Создателем творить мир из собственных идей. Ибсен и был одним из таких творцов. Как и сам Мейерхольд.

<sup>39</sup> Волков Николай. Указ. соч. Т.1. С.346.

Юлия ГАЛАНИНА

## Л.Д. БЛОК В ГАСТРОЛЬНОЙ ПОЕЗДКЕ ТРУППЫ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА (1908)

Гастрольная поездка по западным и южным городам России, длившаяся с февраля по май 1908 года, была задумана В.Э. Мейерхольдом смело, с нескрываемой отвагой и несомненным риском. Изгнанный В.Ф. Комиссаржевской в ноябре 1907 года из Театра на Офицерской, он после завершения зимнего сезона собрал гастрольную труппу из артистов этого театра. На первых гастрольных афишах значилось: «Спектакли Полного ансамбля петербургской труппы Театра Драмы под руководством В.Э. Мейерхольда и Р.А. Унгерна». На афишах в других городах название труппы не раз менялось, по существу же она была продолжением мейерхольдовского Товарищества новой драмы, работавшего прежде в Херсоне, Николаеве, Тифлисе, Полтаве.

Летом 1907 года, после первого сезона Театра на Офицерской, сопровождавшегося бурями критической полемики, Мейерхольд считал ошибкой Комиссаржевской предпринятые ею гастроли по провинции с ее старым «до-офицерским», до-мейерхольдовским репертуаром. Комиссаржевская была тогда, несомненно, права, ей предстояло собственным трудом заработать финансовое обеспечение будущего сезона, и именно ее старые роли собирали в провинции полные зрительные залы, как это бывало всегда и прежде. Но Мейерхольд полагал, что следовало бесстрашно везти в провинцию



новые спектакли, пробудить интерес к новому искусству, закрепить взятые с бою творческие позиции.

В начале 1908 года, после конфликта с Комиссаржевской, получившего огромный резонанс во всей театральной России и обошедшего страницы провинциальных газет, Мейерхольд решает показать провинции результаты сделанного на протяжении полутора сезонов в Театре на Офицерской и попутно приготовить несколько спектаклей, часть из которых

Вс. Мейерхольд  
в costume Пьеро



## Опыт



продолжили бы то, что он делал у Комиссаржевской, а другие стали бы предварительными пробами нового, над чем в будущем сезоне ему предстояло работать в Александринском театре.

Позицию, которую занимал Мейерхольд, и логику его поведения в этой поездке наиболее точно изложил в книге своих воспоминаний актер А.А. Мгебров. Он встретил Мейерхольда в Киеве в разгар гастрольных спектаклей, и два десятилетия спустя написал подробно – в присущих ему несколько повышенных тонах – о том, как изложил ему свою программу Мейерхольд, и о том, что говорили о руководителе поездки члены его Товарищества: «Мейерхольд с восторгом рассказывал об успехе, который, главным образом, заключался в том, что в театре ежедневно разыгрывались грандиознейшие скандалы, причем одна часть публики бешено аплодировала, другая же – столь же бешено шикала, свистала и даже ломала стулья... Это-то и приводило Мейерхольда в восторг. Он, словно в клетку со львами, бросался в бой за модернистское искусство – и побеждал. Актеры же добавляли, что во время подобных скандалов Мейерхольд снимал за кулисами свой пиджак и в одном жилете высканивал перед публикой, считая это более театральным; здесь он вступал с ней в ожесточенный бой, и если ему удавалось выйти из него победителем, чего он достигал иногда самыми фантастическими способами, то этот бой заканчивался своеобразными диалогами, которые Мейерхольд начинал вести с публикой, уподобляясь доктору Дапертутто или фантастическому мастеру Иоганну Крейслеру из гофмановских сказок»<sup>1</sup>.

Вслед за Мейерхольдом члены его труппы видели себя бунтарями, взламывающими рутинный театр и рутинные привычки зрителей, и были готовы к протестам публики, к неприятию своего искусства. Об этом вспоминал участник поездки В.А. Подгорный. В его рассказе, возможно, несколько прямолинейно противопоставлены посетители партера и верхних ярусов. Но столкновения тех, кто не принимал спектаклей Товарищества, с теми, кто примыкал к поклонникам нового искусства, и отношение Мейерхольда и труппы к этим столкновениям запечатлены Подгорным убедительно: «Сборы в городах, по которым мы путешествовали, были небольшими, хотя в Киеве и Харькове сборы были лучше, чем в других провинциальных маленьких городах. Но отношение публики к спектаклям было двойное. Та публика, которая наполняла ярусы и галерею, чрезвычайно восторженно нас принимала за этот новый репертуар и за новые формы, которые утверждал Мейерхольд на театре, а партер встречал нас шиканием и даже свистками. Мы были очень горды этим. Мы считали, что мы пионеры нового театрального искусства, и Мейерхольд был для нас знаменем»<sup>2</sup>. «Но жить и работать в таких условиях было очень трудно», – добавляет он. Его последние слова следует сопоставить с оценкой поездки 1908 года в мемуарах другой участницы Товарищества, В.П. Веригиной, запомнившей эту поездку, как праздничную и беспечную, вопреки трудностям, частому отсутствию сборов, неурядицам и накладкам. «Поездка была замечательной во всех отношениях. Кроме иггранных ролей все имели новую интересную работу.

<sup>1</sup> Мгебров А.А. Жизнь в театре. В 2 т. М.–Л. 1929–1932. Т. 2. С.155.

<sup>2</sup> Подгорный В.А. Творческий путь// Творчество в театре. Харьков. 1937. С.33. Воспоминания Подгорного далее цитируются по этому изданию (С. 33–39). Владимир Афанасьевич Подгорный (1887–1944) работал с Мейерхольдом в Студии на Поварской, в Товариществе новой драмы, был причастен к организации руководимого Мейерхольдом театра «Лукоморье», участвовал в спектаклях Териокского товарищества. Работал в театрах «Кривое зеркало», «Летучая мышь», в Камерном театре, в МХАТ Втором.

## Pro memoria

Работа с блестящим режиссером, компания близко знакомых людей, веселое приподнятое настроение, остроумие, приключения, которых не боится молодость, радость общения с доброжелательно настроенной публикой – все это оставило чудесные воспоминания<sup>3</sup>, – пишет Веригина, и упоминание о «приключениях, которых не боится молодость», – самое важное, может быть, в ее словах. Так воспринимались большинством труппы бытовые и творческие обстоятельства поездки, именно такими предстают эти обстоятельства в их письмах и мемуарах.

В труппу Товарищества на этот гастрольный сезон вступила двадцатилетняя Любовь Дмитриевна Блок, дочь великого русского химика Д.И. Менделеева, жена Александра Блока, воспетая в его стихах Прекрасная Дама его лирики. Она не имела опыта профессиональной работы на сцене. На протяжении всей ее жизни искусство театра обладало для нее властной притягательной силой, она с детских лет участвовала в любительских домашних спектаклях в семье родителей и в домах их друзей, в юности недолго проучилась на драматических курсах М.М. Читау<sup>4</sup>, но систематического театрального образования не получила.

В дневниках М.А. Бекетовой, тетки А. Блока, в 1907 году несколько записей посвящены стремлению Л.Д. к профессиональной сцене: «Она мечтает об карьере актрисы, декламирует стихи, намереваясь все создать сама, и хочет быть трагической актрисой» (15 февраля); «Люба настойчиво готовится к сцене» (5 июня); «Я сочувствую ее сценическим упражнениям, но что-то не верю ее будущему

успеху» (11 июня); «Об сцене бросила думать, говорит о мастерской дамских платьев» (26 августа); «А Люба что? Мусина больна, уроки не бывают, много планов, ничего не клеится» (11 ноября)<sup>5</sup>. У.Д.М. Мусиной-Пушкиной (Озаровской) в эту зиму Л.Д. брала уроки. «Мы все были ученицы Дарьи Михайловны, она ставила нам голоса для сцены по своей системе», – вспоминала Веригина, имея в виду своих подруг-актрис и называя в их числе Л.Д.

Решение о дебюте на профессиональной сцене было принято Л.Д. в конце ноября 1907 года. 27 ноября Блок писал матери, А.А. Кублицкой-Пиоттух: «Знаешь ли ты, что Люба едет с Мейерхольдом на пост и на лето в поездку (с труппой) в западные города, потом – на Кавказ, потом, м<ожет> б<ыть>, в Крым <...>. Она уже условилась с Мейерхольдом. Будет играть в провинции Коломбину, выходные роли и хочет – Клитемнестру»<sup>6</sup>. О подготовке к гастролям, начавшейся в ноябре, Веригина вспоминала: «Мы доигрывали в театре свои роли в постановках Мейерхольда, а на квартире Мунт репетировали пьесы для гастролей. <...> Всеволод Эмильевич пригласил Любовь Дмитриевну Блок на роль Клитемнестры в “Электре” Гофмансталя. Она с радостью дала согласие и стала посещать репетиции. Любовь Дмитриевна <...> в этом сезоне усиленно занималась постановкой голоса, декламацией и танцами. В ней дремал громадный стихийный темперамент. Блок знал это, и ему сделалось страшно, когда она захотела пойти своей дорогой».

В труппе участвовали: А.И. Аркадьев<sup>7</sup>, Н.А. Будкевич<sup>8</sup>, В.П. Веригина, Н.Н. Волохова<sup>9</sup>,

<sup>3</sup> Веригина В.П. Воспоминания. Л. 1974. С. 144–145. Ее рассказ о поездке 1908 года далее цитируется по этому изданию (С. 140, 144–147, 149–151). Валентина Петровна Веригина (1882–1974) с 1902 года училась в школе МХТ. В сезоне 1904–1905 г. служила в Оренбургском театре. В 1905 г. участвовала в деятельности Театра-Студии, в 1906-м входила в труппу Товарищества новой драмы (весенний сезон в Тифлисе, Новочеркаске и Ростове-на-Дону); в 1906–1907 г. – актриса театра В.Ф. Комиссаржевской. Позднее служила в Театре Корша (1908/1909), в театре Новгорода-Северского (лето 1909), в петербургском Театре Народного Дома (зима 1910), в киевском летнем театре Шато де Флер, участница Териокского товарищества (1912), Студии Мейерхольда. После 1917 г.а – режиссер и педагог.

<sup>4</sup> Мария Михайловна Читау (в замужестве – Кармина, по Александринской сцене – Читау-2-я, 1859–1935), исполнительница характерных ролей.

<sup>5</sup> Из дневника М.А. Бекетовой // Литературное наследство. М. 1983. Т. 92. Кн. 3. С. 622–626.

<sup>6</sup> Блок А. Собр. соч. В 8 томах. М.–Л. 1960–1963. Т. 8. С. 218. Далее ссылки на издание даются сокращенно.

<sup>7</sup> Андрей Иванович Аркадьев (1867–1923) играл в Театре В.Ф. Комиссаржевской в 1906–1909 гг.

<sup>8</sup> Наталья Антоновна Будкевич (в замужестве Унгерн-Штернберг, ум. в 1928) одновременно с Мейерхольдом окончила курс в Филармоническом училище, служила в Воронеже и Ярославле, входила в труппу Товарищества новой драмы (1902–1904, 1906–1907). 1904–1905, 1907 – в театре В.Ф. Комиссаржевской. Позднее работала в провинции, с 1915 года постоянно жила в Тифлисе.

<sup>9</sup> Н.Н. Волохова – актриса, участница Товарищества новой драмы.

## Опыт

К.Э. Гибшман<sup>10</sup>, А.А. Голубев<sup>11</sup>, Л.Д. вступила в труппу на скромное положение («выходные роли») и вместе с тем стремилась испробовать силы в трагическом репертуаре, мечтая овладеть амплу трагической героини. В поездке она сыграла Клитемнестру, но в остальном оставалась актрисой

<sup>9</sup> Наталья Николаевна Волохова (урожд. Анцыферова, 1878–1966), 1901 – поступила в школу МХТ, 1903–1904 – служила в Тифлисе в антрепризе Н.Д. Красова, следующий сезон там же в Товариществе новой драмы у В.Э. Мейерхольда. 1905 – в Театре-Студии. 1906–1909 – в театре В.Ф. Комиссаржевской. Ряд лет работала на провинциальной сцене – Херсон, Николаев, Самара, Рига. 1913–1914 – в петербургской антрепризе К.А. Незлобина и А.К. Рейнке. 1917–1921 – в московском Театре Незлобина. В дальнейшем работала в Москве, в театре «Пассаж» у Гринера (режиссер А.Г. Крамов) и в Дмитровском драматическом театре (режиссер В.Г. Сахаровский). Сценическую деятельность закончила в 1926 году. В 1907 году А.А. Блок пережил период глубокого увлечения Н.Н. Волоховой, отразившийся в его творчестве (поэтический сборник «Снежная маска», драма «Песня Судьбы» и др.)

<sup>10</sup> Константин Эдуардович Гибшман (1884–1943) – драматический и эстрадный артист, сотрудничал с Мейерхольдом также в «Доме интермедий», играл председателя мистического собрания в двух мейерхольдовских постановках «Балаганчика» (1906 и 1914).

<sup>11</sup> Андрей Андреевич Голубев (1881–1861) – драматический актер, режиссер, театральный деятель. По окончании Драматических курсов Е.П. Рагофа выступал в театрах Саратова и Екатеринодара. 1906–1907 – в Театре В.Ф. Комиссаржевской, в 1909–1910 гг. – в Александринском театре, в 1909 г. – женился на актрисе Е.М. Мунт. Сотрудничал с Мейерхольдом в «Доме интермедий» (1910–1911), в Терюшском товариществе, участвовал в «Блоковском спектакле» Мейерхольда (1914).

Позднее служил в провинции. После 1917 года занимал руководящие посты в различных учреждениях культуры Петрограда. В гострольной поездке 1908 года – до 15 марта, после чего возвратился в Петербург.

<sup>12</sup> Константин Алексеевич Давидовский (1882–1939) – драматический актер, позднее – режиссер, педагог и драматург. Учился в Харьковском инженерно-технологическом институте. 1900–1901 – поступил на частные курсы Е.А. Лепковского в Харькове (см.: Давидовский К. Три встречи // Лепковский Е.А. 45 лет в театре. М. 1930. С. 61). 1906 – вошел в труппу Товарищества новой драмы Мейерхольда, 1907 – в театре В.Ф. Комиссаржевской. 10 марта 1911 года в письме к директору Императорских театров В.А. Теляковскому Мейерхольд рекомендовал Давидовского в труппу Александринского театра на «роли, начинающие отпадать от Н.Н. Ходотова и Ю.М. Юрьева». Служил в провинции (1912–1913 – в Иркутске, 1915–1916 – в Екатеринодаре) и в Театре им. МОСПС. С.А. Марголин писал (Советское искусство. 1938. № 47. С.3), что Давидовский «склонен к романтической приподнятости, к патетике. Это несколько нервный, экспрессивный и воодушевленный актер. Но следует признать, что характерное ему удается больше, чем героическое. <...> В прошлом – Треплев, Тузенбах, Трофимов Чехова, горьковский Протасов, герой трагедий Юго, Шиллера и Шекспира, Давидовский и в театре им. МОСПС интересен резкими контрастами, образными противопоставлениями. Везде, где есть предлог для создания своеобразного, неповторимого, резко индивидуального характера, проявляются актерские свойства

Давидовского. А главное и самое дорогое в Давидовском – актере его романтическое ощущение жизни».

<sup>13</sup> Аркадий Павлович Зонов (1875–1922) – актер и режиссер. 1899 – окончил московское Филармоническое училище, где началось его знакомство с Мейерхольдом. Участвовал в спектаклях МХТ. 1902 – в труппе Мейерхольда и А.С. Кошерева в Херсоне, затем работал с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Театре-Студии в Москве. 1907–1908 – режиссер театра В.Ф. Комиссаржевской. Позднее служил в Передвижном театре П.П. Гайдебурова, в московском Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Камерном театре и др.

<sup>14</sup> Екатерина Михайловна Мунт (1875–1954) вместе с Мейерхольдом в юности участвовала в любительских спектаклях в Пензе, одновременно с ним окончила Филармоническое училище. Была принята в МХТ, который покинула в 1902 году, вступив в труппу А.С. Кошерева и В.Э. Мейерхольда. 1905 – вошла в труппу Театра-Студии. 1906–1907 – в театре В.Ф. Комиссаржевской. Позднее выступала на провинциальных сценах, 1921–1948 – актриса ленинградского ТЮЗа.

<sup>15</sup> Борис Семенович Неволин работал в различных петербургских театрах: Василеостровском, в театре Л.Б. Яворской (1900-е годы), Новом драматическом, Троицком, был одним из руководителей Литейного театра. 1920–1921 – встретился с Мейерхольдом в Театре РСФСР Первом.

<sup>16</sup> Рудольф-Леонард-Альфред Александрович (Адольфович) Унгерн фон Штернберг (1874–1944) театральную деятельность начал в Товариществе

новой драмы Мейерхольда (1903), 1906–1907 – по инициативе Мейерхольда возглавлял работавшее в Тифлисе Товарищество новой драмы. 1907 – в театре В.Ф. Комиссаржевской, после ухода Мейерхольда остался художественным руководителем этого театра, однако, вскоре покинул его. Принимал участие в создании театра «Кривое зеркало», 1912–1913 – режиссер в харьковской труппе Н.Н. Синельникова, 1918–1919 – главный режиссер Василеостровского театра. Сотрудничал в Театре художественной драмы, в Еврейском камерном театре, в театрах Витебска, Харькова, Симферополя. В 1926 году эмигрировал.

<sup>17</sup> Ада (Адда) Адамовна Корвин (наст. фам. Юшкевич, псевд. Алексеева, ум. в 1919) – драматическая актриса и танцовщица. Принимала участие в Терюшской антрепризе (1912), выступала на сцене Троицкого театра миниатюр. Училась в школе Гармонической гимнастики Э. Жака-Далькроза в Хеллеруа в Германии (1912–1913), после окончания получила диплом на право преподавания метода Далькроза. 1913–1915 – в Студии Мейерхольда.

<sup>18</sup> Михаил Алексеевич Михайлов (1875–1940) – соученик Мейерхольда по Филармоническому училищу, театральный художник и актер Товарищества новой драмы

<sup>19</sup> Константин Константинович Костин (наст. фам. Кузнецов, 1879–1920) – театральный художник. Увлеченный театром, покинул дом родителей с проездежей театральной труппой. 1903–1904 – служил в Киеве, в труппе М.М. Бородея. Работал с Мейерхольдом с 1903 года.

## Pro memoria

на небольшие эпизоды. Среди записей о денежных расчетах с членами Товарищества ее имя в записной книжке Мейерхольда не встречается.

Л.Д. выехала из Петербурга 15 февраля. Гастрольная поездка начиналась с Витебска, где работали неделю. Веригиной помнилось, что в Витебск поехали заранее с тем, чтобы до начала гастролей готовить репертуар. Но случилось иначе, пришлось сразу играть, а свободная неделя для репетиционной работы выпала после Витебска, когда труппа перебралась в Минск.

17 февраля в Витебске сыграли «Сестру Беатрису» М. Метерлинка и «Балаганчик» А. Блока. 19 февраля показали «Вампира» («Дух земли») Г. Ведекинда в переводе Мейерхольда, 20 февраля – «Электру» Г. Гофманстля, 21-го – «Гедду Габлер» Г. Ибсена, 22-го – «Победу смерти» Ф. Сологуба, 23-го – «Жизнь человека» Л. Андреева, 24-го – «Заложницу Карла Великого» Г. Гауптмана. Из сыгранных пьес три – «Вампир», «Электра», «Заложница Карла Великого» – не входили в репертуар Театра на Офицерской, это были новые режиссерские работы Мейерхольда. В записной книжке Мейерхольда есть помета о том, что утром 23-го сыграли еще две пьесы – «Давид» Ш. Аша и «Грех» С. Пшибышевского (их репетировали в предыдущие дни), а утром 24-го повторили «Вампира»<sup>20</sup>.

В витебских газетах откликов на спектакли Товарищества нет. Некоторые сведения о них содержатся в мемуарах Веригиной и в письмах Л.Д. мужу. «Была уже "Беатриса" и "Балаганчик", – писала она 19 февраля. – Очень для меня незаметно, как на репетиции, а успеха не было никакого. Да и

Аркадьев, который смотрел, говорит, что играли мы нехорошо. Перед "Балаганчиком" случился скандал: занавес еле поднялся на аршин и не пошел дальше, пришлось спускать большой и начинать опять, это очень помешало зрителям. После него не аплодировали, как и после "Беатрисы", всего несколько хлопков. Мейерхольд так волновался, что, играя священника в "Беатрисе", вышел и забыл все слова, начал подавать усиленные сигналы суфлеру. Суфлер у нас очень смешной, пьяница и похож на Мазини»<sup>21</sup>. Рассказ о технических накладках и безразличии зрителей она продолжила характеристикой атмосферы, сложившейся за кулисами: «Вообще же у нас общий тон ужасно рабочий, целый день репетиции, все страшно устали, искусства как-то совсем не видно. Или работа, или хохочем как-то безрассудно, для отдыха. <...> У меня настроение очень странное – только работа, работа, и очень приятно, когда можно посидеть, отдохнуть и все забывается. С труппой дружественные отношения, очень хорошо относятся Зонов, Аркадьев, с Будкевич даже приятельские отношения».

В подготовительный период в Петербурге предполагалось, что Л.Д. выступит в «Балаганчике» в роли Коломбины, но эту роль передали Н.А. Будкевич, а Л.Д. появлялась в «Балаганчике» в факельном шествии в маске Ночи, так отмечено в режиссерских наметках в рабочей записной книжке Мейерхольда; там же указано, что ей поручается роль одной из сестер-монахинь в «Сестре Беатрисе».

Цитируемое выше письмо написано после второго спектакля; о его ходе и своем участии Л.Д. сообщила кратко: «"Вампира" сыграла,

<sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 998. Оп.1. Ед.хр. 775. Л.60. По сведениям журнала «Театр и искусство» (1908. № 12. С. 216) в Витебске было дано 9 спектаклей; см. упоминания о витебских спектаклях в газете «Столичная почта». (1908. 22 и 26 февраля).

<sup>21</sup> Письма Л.Д. Блок к мужу и письма Блока к ней цитируются по: Блок Александр. Письма к жене. М. 1978. С. 217-230. Фрагменты писем Л.Д. Блок, отсутствующие в этом издании, приводятся по подлинникам. (РГАЛИ. Ф. 55. Оп.1. Ед.хр. 161. Л. 59-100).



говорят все, что хорошо, и мне приятно было, хотя весь спектакль шел ужасно, все путали всё. Но публике нравилось». Мейерхольд в сезоне 1907/1908 года предполагал ставить «Вампира» в своем переводе с Будкевич в главной роли в театре В.Ф. Комиссаржевской, но спектакль осуществлен не был; в отличие от «Балаганчика» и «Сестры Беатрисы» здесь не шла речь о повторении установленного режиссерского рисунка, все делалось заново, и в этом была причина того, что «все путали всё». Л.Д. в «Вампире» был поручен небольшой эпизод, роль графини фон Гешвиц, художницы, самозабвенно любящей главную героиню, несущую несчастье и гибель окружающим. Гешвиц появлялась лишь в самом конце спектакля, роль была незначительной, практически без слов.

Роль Клитемнестры в «Электре», показанной 20 февраля, представляла главный творческий интерес для Л.Д. «Ты довольна своей игрой в «Электре»?», – спрашивал ее Блок в письме от 23 февраля, он знал, насколько серьезны были планы, связанные с этой ролью. Ответ, очевидно, опередивший этот вопрос, содержался в письме Л.Д. от 25 февраля: «Клитемнестра прошла все-таки малозаметно для меня». Но исполнение было, несомненно, незаурядным. Веригина, считавшая, что Л.Д. взялась за эту роль не по собственному выбору, а по инициативе режиссера, вспоминала: «В.Э. Мейерхольд не ошибся, предложив ответственную роль Клитемнестры Л.Д. Блок. Он знал, что она отлично разбирается в живописи и скульптуре, и почувствовал, что Любовь Дмитриевна сможет создать выразительный образ. Репетируя свою роль



Хризотемиды, сестры Электры, одновременно с Любой, я не обращала на нее никакого внимания, так как была поглощена своей работой. Но на одной из последних репетиций я вдруг заметила, что Любы уже, в сущности, нет на сцене – есть другая женщина, непохожая на нее. Это стало особенно ясно во время представления. Мрачноватый взгляд из-под тяжелых век выдавал причастность к преступлениям, в дрожании пальцев ощущалось тайное беспокойство. Но наперекор всему в этой женщине с царственной осанкой

Л.Д. Блок



## Pro memoria

выступала уверенность в собственном могуществе. Казалось, что ступни ее ног с предельной силой упираются в пол. Она словно старалась не пошатнуться, утверждая себя перед окружающими. Она стояла почти неподвижно, но при этом в ней ощущалась громадная внутренняя сила. Динамичность исполнения при внешней статичности – редкое явление на сцене. Подобное доступно только незаурядным актерам». Это исполнение позволило Веригиной делать серьезные выводы. «Я думаю, – писала она, – что Любовь Дмитриевна могла бы стать крупной актрисой, если бы ей не помешали сложные обстоятельства жизни и болезнь сердца».

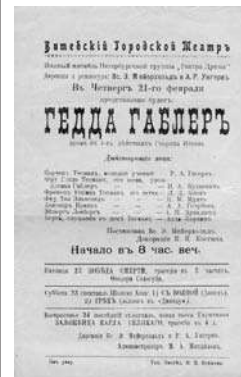
В другом варианте воспоминаний Веригиной есть детали, не вошедшие в это описание: «В ее царственности была неотразимая сила, но во всех движениях, в тягести век, в линиях губ чувствовался гнет преступления»<sup>22</sup>. В рукописи ее мемуаров есть еще один существенный фрагмент о Клитемнестре Л.Д.: «Она напоминала картину Штука "Грех", не внешним обликом, а внутренним содержанием. Странная дисгармония слабой кисти в сочетании с твердым тоном неожиданных интонаций придавала всему облику [черты] модернизма, к которому, в сущности, обязывал автор».

После завершения гастролей А.П. Зонов будет убеждать К.В. Бравича, что исполнение этой роли дает право Л.Д. претендовать на место в труппе театра В.Ф. Комиссаржевской<sup>23</sup>. Много позже в воспоминаниях Л.Д. писала о своих сценических опытах: «Когда мне удавалось дорваться

до героини – выходило хорошо и очень меня расхваливали».

В следующей витебской премьере, «Гедде Габлер», 21 февраля Л.Д. сыграла добродетельную старую деву Юлиану Тесман, а 22-го – одну из служанок в «Победе смерти». Осенью 1907 года «Победа смерти» оказалась последней премьерой Мейерхольда в Театре на Офицерской, она получила признание и у сторонников режиссера, и у его оппонентов. К ее повторению в гастрольной поездке Мейерхольд относился с большим вниманием, судя по откликам рецензентов, спектакль был прочно сложен. Л.Д. в роли служанки участвовала в центральном эпизоде, когда толпа в оргиастическом исступлении убивает Альгисту, выдававшую себя за королеву.

Неожиданным тяжелым испытанием для Л.Д. оказалось участие в «Жизни человека». «Сцену почувствовала только раз – когда очутилась в кресле одна перед театром в роли старушки в "Жизни человека", – писала она мужу 25 февраля. – Это была сцена, и такой позор от того, что я не играю так, как надо, что то, что я делаю, не искусство, что я вернулась в уборную, забилась в угол, и долго ничего не было кроме рыданий от всей глубины души». В пьесе Л. Андреева старухи, воплощение таинственных темных сил, появляются дважды, в момент рождения человека и в момент его смерти, подобно древним мойрам или паркам, ткущим и обрезающим нить человеческой жизни. Они напоминают персонажей Метерлинка, при внешней бытовой манере поведения исполнительницам предстояло передать мистическую глубину образов. Л.Д. пишет, что она «очутилась в кресле



<sup>22</sup> Веригина В.П. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. М. 1967. С. 47.

<sup>23</sup> К.В. Бравич, член дирекции и один из пайщиков театра В.Ф. Комиссаржевской, писал Ф.Ф. Комиссаржевскому: «Имейте в виду, что нам, вероятно, предложат свои услуги как актриса, жена Блока. Она ездила в поездку с Мейерхольдом, – ее очень хвалят Зонов, говорит, что все были поражены, как она сыграла царицу в "Электре" Гофмансталь» (Литературное наследство. Т. 92. Кн.3. С. 326).

## Опыт

одна перед театром», – не были ли в условиях поездки сведены режиссером роли старух в одну, что могло еще более усложнить задачу начинающей актрисе? В предварительных наметках распределения ролей у Мейерхольда обозначены первая, вторая и третья старухи, но исполнительницы не намечены. В этом спектакле Л.Д. впервые ощутила себя на сцене в прямом и непосредственном контакте со зрителями, и ей приоткрылось соотношение того, что доступно ей, как актрисе, с тем, чего ей следовало бы достигнуть по роли, и несоизмеримость одного с другим вызвала приступ ее отчаяния.

В Витебске за первую неделю работы она, собственно, сыграла все роли, которые выпали в поездке на ее долю. Готовясь к отъезду из Витебска в Минск, она рассказывала в письме от 25 февраля: «Меня наши все принимают очень всерьез как актрису, это очень приятно и я горжусь. Относятся ко мне хорошо все, а часть – Зонов, Костин, Гибшман и Давидовский, которые все живут вместе и называют себя “наша квартира”, – и особенно, не без влюбленности, о чем очень смешно говорит Зонов. С Давидовским я затеяла легкий флирт, без этого невозможно: чтобы выносить всю эту безумную работу целого дня, все взвинчивают себя, по всем уборным беззаботный смех, хотя всем жизненно очень скверно, но тут все отпадает, от души и смех за кулисами, от души и флирт – но в той же области. До чего это реально – “актерский мир”. До чего обоснован он из всего человеческого существа, попавшего в такие условия как работа на сцене, – по себе уже чувствую. За эту неделю игры как-то все свое

прежнее было замкнуто, и жило все другое, и тоже настоящее и хорошее, право, потому что тоже чистое, тоже обоснованное. Все дело в том, чтобы за актерством не потерять свою человеческую душу, чтобы всегда можно было ее вскрыть в себе, а если еще и душа актрисы – еще богатство, еще новое». И далее в том же письме: «Сегодня много говорили с Мейерхольдом и Аддой о театре. Мейерхольд хороший в конце концов, право».

Двумя днями раньше, 23 февраля, Блок отправил жене большое письмо, содержащее итог его размышлений о современном театре, спровоцированных, бесспорно, и тем обстоятельством, что Л.Д. совершала серьезнейшие шаги к тому, чтобы посвятить себя сцене. Он, в частности, писал: «Я очень много думаю о том деле, которым ты занята. <...> Интеллигентный театр приходит к концу. Та интеллигенция, для которой играет теперь вы и остальные, – одинаково не может быть показателем реальности театрального дела. Современный репертуар – от Шпажинского до Метерлинка – может быть подвергнут критике и подлинному суду – не перед лицом этой интеллигенции, для которой *все равно*, забавно или скучно, а только перед лицом будущего: 1) отдаленного; тогда нужно слушать Вагнера, Нитче, Ибсена, социалистов, философов и т.д. 2) пред лицом *ближайшего* будущего, в котором единственно реальным и имеющим почву учреждением по части театра будет *народный театр*». Только тогда, пишет Блок, «сам собой разрешится совершенно спорный для нас вопрос о нужности или ненужности Метерлинка, Гофмансталя, Ведекинда и т.д.». И только тогда, по его мнению, «сами



## Pro memoria

собой отпадут модные и тоже неразрешимые теперь вопросы о первенстве режиссера или автора, об актерских соревнованиях, входящих до абсурда и т.д.» (здесь и далее курсив А. Блока. – Ю.Г.).

Как известно, вскоре, 18 марта 1908 года, на эту же тему Блок прочел лекцию, послужившую основой его программной статьи «О театре»<sup>24</sup>. В статье содержится важное уточнение, касающееся сценических экспериментов и имеющее непосредственное отношение к опытам Мейерхольда: «Считаю необходимым сейчас же оговориться: <...> я вовсе не отодвигаю всего разнообразия современных театральных исканий. Пусть будут они только перенесены в область “студии”, “интимных театров” и т. д., которым должно быть предоставлено самое широкое развитие»<sup>25</sup>.

Таковы были позиции, с которых Блок оценивал современный театр и, соответственно, кочующую мейерхольдовскую труппу. «Знаешь ли ты всю *нереальность* теперешней вашей работы (независимо от техники, навыка, ученья и т.д.)», – спрашивал он Л.Д. в том же письме от 23 февраля. Оценивая членов мейерхольдовского Товарищества, он писал: «В вашей труппе я считаю очень важными для дела *народного театра* Наталью Николаевну [Волохову], тебя (по всей вероятности) и (очень возможно) – Мейерхольда, изобретательность которого можно направить по очень хорошему руслу». Упомянув среди этих троих Л.Д. и подчеркивая свои колебания («по всей вероятности»), Блок имел в виду, очевидно, не столько оценку ее актерских данных, сколько ее сосредоточенность на поисках своего призвания. Важно отметить

присутствие в этом коротком перечне имени Мейерхольда и оценить предположение Блока о том, что «изобретательность» Мейерхольда может быть направлена «по очень хорошему руслу». Столь же существенно, что Блок предполагал возможность диалога с Мейерхольдом на поднятые в письме темы и ожидал услышать его мнение, подчеркнув, что ему «очень интересно знать, что думает об этом Мейерхольд».

В Минск выехали 26 февраля, там до 2 марта шли репетиции. Об этих днях Л.Д. писала мужу 29 марта: «Я простая и милая такая актриса, хороший товарищ, – смеется, весело кокетничает со всеми, и у нее можно взять в долг два рубля или заниматься с ней голосом – все равно. Сидим в мансарде у этих младших актеров, пьем чай, хохочем, вдруг конфеты, кто-то принесет и радуешься. А то у Мейерхольда, у него и серьезно говорим. О твоём письме, например. Я думаю, уж из того, что я тебе писала случайно, ты видишь, как твоя формулировка может служить заключением и моим собственным переживаниям и мыслям. Да, это так. О, как я люблю театр. Я совсем, совсем в родной стихии. И не чужая я ему, чувствую, что скоро я стану совсем приемлемой актрисой. <...> Жду, когда начнутся спектакли, ужасно».

Дни до начала минских спектаклей Мейерхольд использовал не только для репетиций нового репертуара (о репетициях «Строителя Сольнеса» и «У царских врат» подробно говорится на страницах воспоминаний Веригиной, не вошедших в изданный вариант ее книги). Он вел поиски новых пространственных решений для спектаклей, поставленных прежде.

<sup>24</sup> См.: Блок. Т. 5. С. 241–276.

<sup>25</sup> Там же. С. 274.

## Опыт

Он опробовал несколько новых вариантов условного оформления сцены. Именно об этом сказано в его письме к О.М. Мейерхольд, написанном после завершения минских спектаклей: «Как после падения Студии воскресила меня Полтава, так теперь воскресил меня Минск. Я дал три опыта:

1) «Вампир» без декораций и японский метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны не только декорации, но и аксессуарами, спутать все авторские ремарки и вычеркнуть для вящего торжества половину действующих лиц, – еще не значит создать “новый театр”, а скорее испортить старый»<sup>26</sup>. Найденный в Минске принцип пространственных решений получит в будущем развитие в творчестве Мейерхольда.

2) «Балаганчик». Вся пьеса на оркестре. Полный свет в публике. Вместо декораций по-японски лёгкие заставки и ширмы. <...>

3) Третий опыт. «Электра» и «Победа смерти». Только на линиях без красок. Холст и освещение...»<sup>26</sup>.

О принципе оформления «Электры» вспоминала Веригина: «У нас не было своих декораций, приходилось приспосабливать то, что находилось в том или другом театре. Мейерхольд проявлял при этом необыкновенную изобретательность. Зритель никогда не видел знакомых декораций. Все перевертывалось, передвигалось, изменялось до неузнаваемости». О том же сказано в воспоминаниях Подгорного: «Мейерхольд отправлялся с утра в театр: декораций своих не было, поэтому он переворачивал все имеющиеся декорации наизнанку и таким образом устраивал сцену». Отклики газет свидетельствуют, что Мейерхольд последовательно использовал этот принцип на протяжении всех гастролей. В «Гедде Габлер» в Могилеве заднюю сцену павильона заменял «небеленый холст», «почти все

время сцена, освещенная с боков и не имевшая даже переднего света, находилась в полумраке», лишь в последнем акте появлялся свет канделябра<sup>27</sup>. В «Заложнице Карла Великого», показанной там же на следующий день, обстановка сцены была «так же схематична, как и в предыдущем спектакле», на ее фоне выделялись «костюмы новые и хорошие». Рецензируя «Электру», многоопытный киевский критик писал: «Занавесить сцену тряпками и вычеркнуть для вящего торжества половину действующих лиц, – еще не значит создать “новый театр”, а скорее испортить старый»<sup>28</sup>. Найденный в Минске принцип пространственных решений получит в будущем развитие в творчестве Мейерхольда.

В Минске с 3-го по 7 марта дали пять спектаклей: «Дух земли» (3-го), «Заложница Карла Великого» (4-го), «Балаганчик» и «Жизнь человека» (5-го), «Победа смерти» (6-го), «Сестра Беатриса» (7-го).

В минских газетах преобладали положительные отклики. Перед началом гастролей в газете «Окраина» появилась статья, демонстрировавшая знакомство ее автора с опубликованными манифестами петербургского режиссера<sup>29</sup>. Обозреватель «Минского слова» называл Мейерхольда одним из «пророков будущего театра»<sup>30</sup>. Приезд Товарищества оценивался, как «театральный праздник»<sup>31</sup>. Игру актеров называли «безукоризненной», утверждая, что «ансамбль труппы не оставляет желать лучшего»<sup>32</sup>. Писали, что «Заложница Карла Великого» прошла «идеально во всех отношениях», что «Жизнь человека» звучит у Мейерхольда «несравненно шире, глубже и умнее



<sup>26</sup> В.Э. Мейерхольд. Переписка. 1896-1939. М. 1976. С.111.

<sup>27</sup> Посетитель. Театр // Могилевский вестник. 1908. 11 марта.

<sup>28</sup> Николаев Н. Театральные заметки // Киевлянин. 1908. 19 апреля.

<sup>29</sup> <Б. п.>. Гастроли Вс. Эм. Мейерхольда // Окраина. 1908. 2 марта.

<sup>30</sup> П-ский С. Вс. Мейерхольд // Минское слово. 1908. 4 марта.

<sup>31</sup> <Б. п.>. К гастролем «Театра драмы» // Окраина. 1908. 5 марта.

<sup>32</sup> П-ский С. «Заложница Карла Великого» // Минское слово. 1908. 6 марта; <Б.п.>. «Жизнь человека» // Окраина. 1908. 7 марта.

<sup>33</sup> Окраина. 1908. 5 марта; П-ский С. «Балаганчик» Блока и «Жизнь человека» // Минское слово. 1908. 7 марта.

## Pro memoria

замысла самого Андреева»<sup>33</sup>. О «Победе смерти» в итоговой статье «Украины» говорилось: «Надо было видеть эту прелестную вещь в мейерхольдовской постановке, чтобы понять всю силу и значение великих творений будущего искусства»<sup>34</sup>. Но «Балаганчик» был встречен непониманием, а последний спектакль гастролей, «Сестра Беатриса», «закончился скандалом», «из зала крикнули: “Какая ерунда!”»<sup>35</sup>.

Маршрут ближайших дней был уже установлен: «Здесь мы до 7-го, потом Могилев, потом опять Витебск и Смоленск», – писала Л.Д. мужу 29 февраля. И далее в ее письме сказано: «Ко мне приходит Давидовский, учится у меня голосу и разговариваем, он хороший – пессимист».

В Могилеве работали с 8 по 11 марта, показали «Гедду Габлер» (8-го), «Заложницу Карла Великого» (9-го), «Электру» и «Сестру Беатрису» (10-го), «Победу смерти» (11-го).

В Могилеве Л.Д. в третий раз играла Клитемнестру в «Электре». Роль Эгиста исполнял К.А. Давидовский. Он уже несколько лет работал под руководством Мейерхольда, считавшего его способным «грезить» идеями «Театра Исканий»<sup>36</sup>. Когда в 1907 году третейский суд подтвердил правомерность увольнения Мейерхольда из Театра В.Ф. Комиссаржевской, Давидовский, единственный из труппы театра, заявил протест в открытом письме в журнал «Театр и искусство». В «Прологе» к «Победе смерти» он играл пажу, занявшего место короля в опочивальне королевы Ортруды. Так возник псевдоним «паж Дагоберт», под которым Давидовский фигурирует в воспоминаниях Л.Д.<sup>37</sup>. «Он не был красив,

паж Дагоберт, – писала она. – Но прекрасное, гибкое и сильное, удлиненное тело, движения молодого хищного зверька. И прелестная улыбка, открывающая белоснежный ряд зубов. Несколько парализовал его дарование южный акцент, харьковское комканье слов, с которым он не справлялся. Но актер превосходный, тонкий и умный. Впоследствии он поднялся очень высоко в театральной иерархии. Но в тот сезон он был еще начинающим, одним из нашей молодой труппы, из которой выросли кроме него (его дарования) таланты К.Э. Гибшмана, В.А. Подгорного, Адды Корвин, среди которой была я, подававшая не меньше надежды и так глупо загубившая все».

В последний день могилевских спектаклей, 11 марта, Л.Д. отправила Блоку письмо, полное смятения: «Конечно, вспоминаю я о тебе, милый, но творится со мной странное. Я в первый раз почувствовала себя на свободе, одна, совершенно одна и самостоятельна. Это опьяняет, и я захлебываюсь. Я не буду писать тебе фактов. Бог с ним. Знаю одно, что вернусь к тебе, что связана с тобой неразрывно, но теперь, теперь – жизнь, мчащаяся галопом, в сказочном, весеннем Могилеве, который снится мне, с голубым небом, воробьями и еще обнаженными яблочными садами под весенним, небывалым небом. Сцена, необходимое для меня совершенно. Я еще не актриса, но буду, буду ей. О, как бы хорошо, если бы ты ждал меня и не отрывал от себя. Мне так будет нужно вернуться. А теперь надо и хорошо, чтобы я жила моей безумной жизнью. <...> За меня не бойся, все будет хорошо, знаю. Надо так, чтобы я нашла себя».

<sup>34</sup> Королицкий М. Искусство будущего (по поводу гастролей «Театра драмы» В.Э. Мейерхольда) // Украина. 1908. 11 марта.

<sup>35</sup> См.: Там же; ср.: <Б. п. >. Театр и искусство // Украина. 1908. 13 марта.

<sup>36</sup> Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 67.

<sup>37</sup> Блок Л.Д. И были и небылицы о Блоке и о себе // Две любви, две судьбы: Воспоминания о Блоке и Белом. М. 2000. Далее мемуары Л.Д. Блок цитируются по этому изданию. С. 93–96.



## Опыт

В мемуарах, написанных в конце жизненного пути, вдова поэта сочла необходимым рассказать о встрече с «пажом Дагобертом», как об одном из центральных эпизодов своей жизни. Почти тридцать лет спустя она отчетливо вспоминала весенние дни в Могилеве: «В тот день, после репетиции и обеда, в немногие оставшиеся до спектакля часы, мы сидели в моем маленьком гостиничном номере, на углу диванчике. Перед нами на столе лежал, как предлог для прихода ко мне, какой-то французский роман. Паж Дагоберт совершенствовался в знании этого языка, а так как я взялась помогать ему, чтобы избежать поисков в словаре, на которые действительно много уходит времени, а его было у всех нас очень мало. Однако и для нас не “прошли времена Паоло и Франчески”».

Сцена с «пажом Дагобертом», описанная в долго остававшихся неизданными мемуарах Л.Д., приводила в растерянность, трепет, а нередко и в негодование не одно поколение немногих читателей, знакомившихся с рукописью, часто в ней видели лишь пошлую любовную сцену. Даже друзья Л.Д. готовы были считать эти страницы написанными напрасно<sup>38</sup>. Л.Д. стремилась рассказать не о своей влюбленности и страсти, она не описывает своих переживаний. Главным для нее было торжественное самовоплощение, царственное заявление о себе. Она помнила, как создавала декорацию для этого представления себя, воспринимая себя, как высокое произведение искусства, как образы Джорджоне и Тициана: «Когда пробил час упасть одеждам, в порыве веры в созвучность чувств моего буйного пажа с моими, я настолько убедительно просила дать

мне возможность показать себя так, как я этого хочу, что он повиновался, отошел к окну, отвернулся к нему. Было уже темно, на потолке горела электрическая лампочка – убогая, банальная. В несколько движений я сбросила с себя все и распустила блистательный плащ золотых волос, всегда легких, волнистых, холеных. В наше время ими и любовались, и гордились. Отбросила одеяло на спинку кровати. Гостиничную стенку я всегда завешивала своей простыней, также спинку кровати у подушек. Я протянулась на фоне этой снежной белизны и знала, что контуры тела еле-еле на ней намечаются, что я могу не бояться грубого, прямого света, падающего с потолка, что нежная и тонкая, ослепительная кожа может не искать полумрака... Может быть Джорджоне, может быть, Тициан... Когда паж Дагоберт повернулся... Началось какое-то торжество, вне времени и пространства. Помню только его восклицание: “А-а-а... что же это такое?...” Помню, что он так и смотрел издали, схватившись за голову, и только умолял иногда не шевелиться... Сколько времени это длилось? Секунды или долгие минуты... Потом он подходит, опускается на колено, целует руку, что-то бормочет о том, что хочет унести с собой эти минуты, не (омрачив) нарушив ничем их восторга... Он видит, что я улыбаюсь ему гордо и счастливо, и благодарным пожатием руки отвечаю на почтительные поцелуи».

Шокирующая обывательское сознание сцена была рождена стремлением Л. Д. обнажить собственную суть, освободиться от внешнего, от общественных связей, положения в художественных кругах, в семье. Она знала, что «все могло сорваться, если бы он был не “тот”». Давидовский

<sup>38</sup> В.П. Веригина писала: «... Любовь Дмитриевна, “искавшая во всем правды”, к сожалению, не избежала в записках как раз искренности “вывороченной наизнанку”. После кончины Любы Евгений Павлович Иванов бегал по комнате, хватаясь за голову, и говорил с каким-то отчаянием “ну что Люба на себя наговорила”. Я готова повторить за ним эти слова – наговорила лишнее, совершенно напрасное из какого-то желания не щадить себя. Если бы смерть не поразила ее так неожиданно, она непременно вычеркнула бы из своих записок все излишнее откровенности» // Веригина В.П. Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 170.

*Pro memoria*

подходил для предложенной ему роли. Он почувствовал в произошедшем нечто большее, чем любовную интригу, застыл в восхищении, не смея приблизиться. «Отбросило его от меня, – пишет Л.Д., – мое собственное отношение к моему телу, к торжественному для меня моменту – показать его тому, кто должен был меня увидеть так, как я сама себя видела». Она впервые ощутила полноту жизни, почувствовала себя самой собой. «Начался такой пожар, такое полное согласие наших ощущений, экстаз почти до обморока, экстаз, может быть, и до потери сознания – мы ничего не знали и не помнили и лишь с трудом возвращались к миру реальности. И все же те первые минуты остаются несравненными. Это безмолвное обожание, восторг, кольцо чар, отбросившее, как реальная сила, этот момент – лучшее, что было в моей жизни. Никогда я не знала большей “полноты бытия”, большего слияния с красотой, с мирозданием. Я была я, какой о себе мечтала, какой только и надеялась когда-нибудь быть. <...> Паж Дагоберт был мне самым близким в святая святых моей жизни. В нем жило то же благоговение перед красотой тела, и страсть его была экстаична и самозабвенна. Пусть благодарность моя за эти шаги живет на этих, порою слишком жестких страницах о моей жизни. Я благодарна вам и сейчас, на старости лет, паж Дагоберт, никогда этой благодарности не теряла», – признавалась Л.Д.

Очевидно, именно эта встреча отразилась в ее стихах:

О, первый воззвавший – «хвала!»,  
Мой рыцарь, спустивший забрало!  
Печаль твою жизнь повила,  
Печаль мою жизнь оковала.

Но верь, мы недаром сошлись,  
Сошлись на рассвете весеннем  
О, вспомни, как розы сплелись!  
О, как мы дышали их тенью!

Пускай улетают года –  
С любовью печаль неизменно.  
Печаль не умрет никогда.  
О, верь, только радость мгновенна!

Роман с Давидовским она воспринимала как форму художественного самоопределения, произошедшее не затронуло ее душевной связи с Блоком, и именно поэтому она так откровенна в письмах к нему, веря, что он поймет, как друг, как художник художника.

Возможно, имя «паж Дагоберт» в ее мемуарах было связано не только с пьесой Сологуба «Победа смерти», но и с его рассказом «Милый паж», написанным в 1904 году и два года спустя опубликованным в «Весах». Согласно сюжету рассказа, «в некоей благословенной и цветущей стране» жили старый Граф и его молодая супруга Эдвиг. «Но так как уже телесные силы графа были в упадке, то графиня Эдвиг скоро начала втайне скучать и лукавые помышления вошли в ее сердце». Когда Граф уехал из замка, Эдвиг пожелала, чтобы молодой паж пришел к ней ночью, но он, верный своему повелителю, не исполнил ее желания. Вернувшийся Граф призвал жену и пажа и повелел им соединиться, чтобы продолжить его старинный род. Паж и Эдвиг выполнили повеление графа. Но вскоре Эдвиг убила надоевшего ей пажа, его голову, как голову преступника, повесили во рву. Графиня же родила сына – «наследника славного и могущественного графского рода».

## Опыт

Пересказывая этот рассказ в воспоминаниях о Сологубе, Н.А. Тэффи вольно или невольно подчеркнула в нем «блоковские черты»: казнь «пажа» была похожа на «отставку» Давидовского, а ожидание «царем» ребенка «пажа» как своего собственного очень напоминало отношение Блока к ребенку Л. Д., которого она ждала (и которому жить суждено было совсем недолго).

В своих мемуарах Л.Д. писала о себе и Блоке: «У нас с ним была общая основная черта наших организаций, которая и сделала возможной и неизбежной нашу совместную жизнь, несмотря на всю разницу характеров, времяпрепровождения и внешних вкусов. Мы оба создавали свою жизнь, сами вызывали события, имели силы не поддаваться “бытию”, а за ним, тем более, “быту”. Но эта мелкая черточка по сравнению с нашей внутренней свободой, вернее – с нашей свободой от внешнего».

...В последние дни пребывания в Могилеве Товариществу пришлось перестраивать дальнейший маршрут. Оставался договор о коротком вторичном посещении Витебска и о заезде в Смоленск, но надежды на работу в Тифлисе отпали. «Наш маршрут сильно меняется: бросаем Тифлис и едем в Николаев, Херсон, Одессу. Как и когда, еще не выяснено», – сообщала Л.Д. в письме от 11 марта. Невзгоды актерского кочевья она воспринимала теперь с юмором и отвагой: «Между прочим, я попала в чудесную школу: после “Жизни человека” без одной репетиции что меня может утратить? Ведь говорят о предстоящей мне карьере, а мой голос и темперамент установлены до анекдотичности. <...> Живем в ужасной гостинице, но все вместе, едим в ужасном

ресторане <...>, но тоже все вместе, и ничего» (в том же письме).

После Могилева два дня – 12 и 13 марта – снова играли в Витебске, показали новые спектакли «Строитель Сольнес» и «У врат царства». В Смоленске, в зале Благородного собрания, 14 марта сыграли «Сестру Беатрису» и второй акт «Жизни человека». 16 марта «Смоленский вестник» сообщил: «Вчера труппа разъехалась»<sup>39</sup>. Смоленский корреспондент «Театра и искусства» откликнулся кратко: «Провал полный, за исключением “Жизни человека”, где гг. Аркадьев и Веригина просто, без “стилизации” сыграли Человека и его жену»<sup>40</sup>.

О скверно складывавшихся делах Л.Д. снова сообщала мужу 16 марта: «Тифлиса не будет, мы очень прогорели, денег дали всем по 10-15 рублей, еле-еле выбраться из Смоленска. У нас осталось едва на носильщиков и извозчика в Николаеве и несколько копеек на еду». Из того же письма следует, что в Николаеве (где предполагали играть до 23 марта) театр «прозевали». До начала спектаклей в Херсоне труппа была свободна, большая часть актеров разъехалась, в Николаеве остались только Л.Д. и А.А. Корвин<sup>41</sup>. Дальнейшие планы поездки вырисовывались нечетко: «Поедем в Херсон, Полтаву, Кременчуг, Екатеринослав, а дальше неизвестно еще, нам ехать отвратно, но весело», – сказано в том же письме от 16 марта. О себе в этом письме Л.Д. пишет: «Мне надо стать актрисой, а тут нельзя знать преград, надо все, все принять. Мне надо, чтобы опять задрожало в груди вдохновение, как в молодости, – это и есть то, что делает актрису, и этого у меня нет еще. <...> У меня есть фантазия, есть

<sup>39</sup> Смоленский вестник. 1908. 16 марта.

<sup>40</sup> Н.А.М. Смоленск // Театр и искусство. 1908. № 20. С. 364.

<sup>41</sup> В Николаеве Л.Д. Блок и Ада Корвин встретили петербургского журналиста П.М. Пильского. «Он читает тут лекции. Мы увидели афиши, узнали, что он в нашей гостинице, и позвали пить чай. Он пришел; он по-видимому очень нахальный, но с нами вел себя прекрасно», – писала Л.Д. мужу 21 марта. Много позже Пильский вспоминал эту встречу: «Это было начало ее пути актрисы. На нем она, игравшая под псевдонимом “Басаргина”, не получила славы. Конечно, играла умно, понимала смысл и оттенки роли, но не было у нее властительной силы актрисы и со сцены она казалась уже не страстной и порывистой, а рассудительной, хотя по-прежнему звучал ее высокий, очень сильный, большой голос» (Пильский П. Смерть вдовы А. Блока. Сегодня. Рига. 1939. 10 октября). Под псевдонимом «Басаргина» Л.Д. начала выступать не в 1908 году, а позже, при поступлении в театр Л.Б. Яворской, осенью 1915 года. Впечатления Пильского следует отнести именно к этому времени. Псевдоним был выбран случайно: Николай Васильевич Басаргин (1799–1861), декабрист, член Южного общества, был мужем сестры Д.И. Менделеева Ольги Ивановны.

## Pro memoria

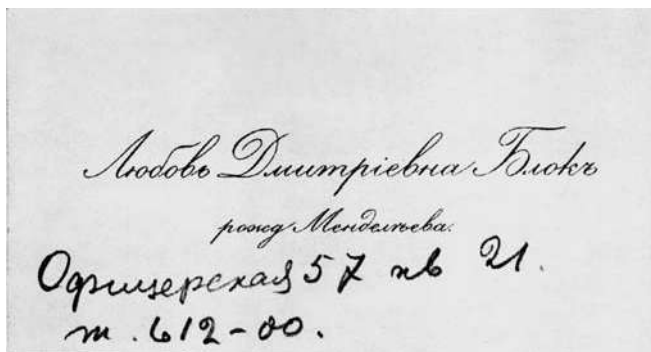
DM

темперамент, но нет материала, из которого рождается художественный образ актера. Скульптор без мрамора. Мне выяснилась схема для определения актера, его творчества. Оно из трех элементов:

1) Вибрирующее сердце (прямо физиологически, я помню) – это человеческое существо, годное для сцены. 2) Темперамент – способность произвольно распоряжаться всеми своими изобразительными средствами до высшей степени (это неудачное определение, очень знаю, что такое темперамент, но определить не могу). 3) Фантазия, рождающая образы. Только если все три способности налицо, есть актриса; если что-нибудь выпадает, может быть видимость игры, но ее нет. Например, Комиссаржевская без фантазии, Голубев без *темперамента*, я – без основного переживания.

<...> Я довольна своими изобразительными средствами, фантазию свою я должна ужасно сдерживать, потому что она далеко перегонит то, на что я имею право пока. Вот вернуть мое юное переживание, тогда все спасено, все найдено, я вернусь к себе».

Отвечая на это письмо, Блок 21 марта писал: «Я радуюсь принципиально вашему провалу. Может быть, хоть кто-нибудь из вас очнется от сна. Беспочвенности и усталости я *одинаково* не принимаю к сердцу – им нет места среди нас – художников. И потому многим из вас я только могу пожелать: “что делаешь – делай скорее”». В неудачах Товарищества Блок видел косвенное подтверждение своих размышлений о судьбах современного театра, о его противоречиях и перспективах. Он подчеркивал, что все еще не готов ответить на вопрос, верно ли выбирает Л.Д.



свой путь: «О тебе я до сих пор не знаю – можешь ты или не можешь служить искусству. Может быть, да».

Херсонский театр был снят с 25-го по 28 марта, играли «Жизнь человека» (25-го), «У царских врат» (26-го), «Победу смерти» и «Балаганчик» (27-го), «Сестру Беатрису» и «Электру» (28-го).

«В Херсоне Мейерхольд начинал свою режиссерскую деятельность, там его любили, и билеты на многие спектакли были распроданы до начала представлений», – вспоминала Веригина. Она сообщает причину, вынудившую срочно перестроить афишу и специальным анонсом извиняться перед публикой: «“Жизнь человека” вынуждены были играть в самом начале, так как костюмы других пьес не пришли. Некий Иван Жигалов, заведовавший костюмами, отправил их малой скоростью, надеясь, что времени хватит. Создалось ужасное положение, пришлось переставлять спектакли». Для «Балаганчика» и «Победы смерти» взяли напрокат опереточные костюмы в местной костюмерной мастерской. «После таких спектаклей мы нервно хохотали, – пишет Веригина. – Всеволод Эмильевич также смеялся, но в его смехе чувствовалась горечь». Лишь «Электру», последний спектакль, «играли в собственных костюмах»,

она, прошла всего благополучнее». Таково было мнение Веригиной. Ей казалось, что хотя «приключение с костюмами повредило сборам», «впрочем, все равно был успех» («когда мы уезжали, Мейерхольда провожала громадная толпа народа» – сказала давняя любовь к нему местных зрителей).

Херсонский корреспондент «Театра и искусства» считал, что спектакли «внесли немалую струю разочарования в общую приподнятость ожидания публики». «Победу смерти» и «У царских врат» он назвал «наиболее удачными». «Сестра Беатриса», по его мнению, «как-то не совсем удалась». Он сообщил, что перед «Балаганчиком» Мейерхольд обратился к зрителям со вступительным словом, «сделал некоторую “предпосылку”», но «публика все же недоумевала и принимала постановку за забавный курьез»<sup>42</sup>. В репертуаре Товарищества «Балаганчик» вызывал наибольшее непонимание и встречал сопротивление зрителей; во второй половине гастролей Мейерхольд, как правило, предварял «Балаганчик» вступительным словом. Его речи-импровизации, связанные с «Балаганчиком», отмечены газетами.

Из Херсона 29 марта Л.Д. писала Блоку: «Я не считаю больше себя даже вправе быть с тобой связанной вовнешнем, я очень компрометирую себя. Как только будет можно, буду называться в афишах Менделеевой. <...> Жить нам вместе, кажется, невозможно; такая, как я теперь, я несовместима ни с тобой, ни с какой бы то ни было уравновешенной жизнью, а вернуться к подчинению, сломиться опять, думаю, было бы падением, отступлением, и не дай этого Бог. Ты, конечно, понял, что главное тут



А.А. Блок

влюбленность, страсть, свободно их принимаю. Определенней сказать не хочу, нелепо».

Товарищество перебралось в Полтаву. 30 марта играли «У царских врат», 31-го был устроен «Вечер нового искусства» в помещении местного клуба, 2 апреля показали «Заложницу Карла Великого» и «Электрику», 4-го – «Победу смерти» и концертное отделение «Новая поэзия». 1 апреля на один спектакль ездили в Кременчуг, возили «Электрику» и «У царских врат». В рукописи мемуаров Веригиной сказано: «Воздушная легкость, с которой тогда принималась жизнь, весеннее солнце, неожиданный успех у публики самого нового, непонятого рядовому зрителю, оставила светлое воспоминание о Полтаве». Она особо отметила: «Нас удивил и обрадовал успех стихов поэтов символистов. Публика слушала, затаив дыхание».

4 апреля Блок двумя письмами и телеграммой («Куда писать жду еще письма») ответил на письмо

<sup>42</sup> Элькинд Гр. Херсон // Театр и искусство. 1908. № 23. С. 411.



*Pro memoria*

Л.Д. от 29 марта. Вот фрагмент из первого письма: «Милая, ты знаешь сама, как ты свободна. Но о том, о чем ты пишешь, нельзя переписываться. <...> Ты пишешь, что я могу спрашивать. Я спрашиваю прежде всего, представляется ли тебе все будущее совершенно вне меня, или ты просто можешь судить теперь только о близком будущем?» Во втором письме сказано, что первое написано «очень случайными словами». «Мне нужно знать, – полюбила ли ты другого, или только влюбилась в него? <...> По твоему письму я могу думать, что не полюбила, потому что человеку с настоящими чувствами не могут приходить в голову такие нелепости и такой вздор, как ты пишешь – о маме, о деньгах, о квартирах, о неудобствах. Таких вещей нельзя писать в *таких* письмах, по крайней мере, – *мне*. И все-таки я могу все допустить, – и подозревать, что письмо написано со страшным легкомыслием».

В том же втором письме Блок сурово писал о нескладно развернувшейся мейерхольдовской поездке: «Неужели ваши театральные дела до такой степени плохи, что вы случайно мыкаетесь по каким-то городам, без всякого толку. Я слышу от самых посторонних людей о провалах и каких-то неблагоприятностях. Не могу сказать, чтобы это было очень приятно. Для меня это начинает пахнуть какой-то крайней пошлостью, чрезвычайным легкомыслием и дисгармонией, вслед за которой легко может последовать обыкновенное “наплевать”. Я бы мог очень много об этом говорить, но не время теперь, да и ты не поймешь».

С 5 по 13 апреля, на Страстной неделе и в первый день Пасхи, спектаклей не было. Л.Д. уехала в Петербург, где пробыла с 8 по 12 апреля.

Работать в Киеве Товарищество начинало с 14 апреля. Утром того дня, подъезжая к Киеву, Л.Д. в вагоне поезда писала мужу: «Еду все время одна в купе, страшно удобно. <...> Сейчас живу тем и дух захватывает от мысли, что буду снова сидеть вечером перед зеркалом между двумя лампочками, снова сделаю себе милый грим, так люблю загримированное лицо. Хочу очень сыграть еще Клитемнестру, по-другому, вчера занималась в вагоне и стихи твои разучила». И в том же письме: «Дай мне быть уверенной в тебе, в твоём ожидании, как ты был уверен во мне».

В Киеве показали «Победу смерти» (14-го), «У царских врат» (15-го), «Вечер нового искусства», включавший речь Мейерхольда, «Балаганчик», «Электру» и чтение стихов новых поэтов (16-го). Закончили 17 апреля «Строителем Сольнесом» и повторением «Балаганчика».

Представители «большой» киевской критики (в киевских газетах она занимала прочные позиции) придерживались традиционных взглядов, плохо принимали новации режиссуры и готовы были противопоставить режиссуре таланты актеров. Киевский корреспондент «Театра и искусства» утверждал, что игра Будкевич в роли Элины («У царских врат») «являлась протестом против стилизации и ярким опровержением утверждения, будто “быт умер”»<sup>43</sup>.

Л.Д., выступавшая в Киеве под девичьей фамилией, готовилась по-новому сыграть Клитемнестру, об этом упомянуто в цитируемом

<sup>43</sup> М. Р. Письмо из Киева // *Театр и искусство*. 1908. № 25. С. 443.

выше письме. Но закрепить мерещившееся ей новое решение она, по-видимому, не смогла. В рецензии И. Джонсона об «Электре» сказано: «С заглавной ролью очень хорошо справилась г-жа Волохова, проведя ее с надлежащей экспрессией и силою. Удовлетворительно проведены были и роли других исполнителей, кроме очень неудачной Клитемнестры – г-жи Менделеевой»<sup>44</sup>.

Инцидент, случившийся на «Вечере нового искусства», обошел все киевские газеты. Джонсон рассказывал: «В заключение спектакля артисты читали произведения новой поэзии. Чтение не отличалось особенными достоинствами, но это, конечно, ни в какой степени не может оправдать или хотя бы извинить дикую выходку кого-то из верхней публики. Когда одна из артисток в ответ на требование публики хотела читать на бис, сверху раздался возглас одной из зрительниц: “Хорошего понемножку!”. Артисты после этого встали и ушли, а занавес закрылся. Последовавшие затем настойчивые аплодисменты всего театра снова вернули их на сцену, а г. Мейерхольд предложил просто уйти и не слушать, и пошлый инцидент на этом закончился»<sup>45</sup>. В «Последних новостях» С. Померанцев рассказывал, что «литературное отделение вызвало шумные овации со стороны большинства публики как протест против дикой выходки группы непрошенных защитников “старого искусства”»<sup>46</sup>. «Чтение же образцов “новой поэзии” по новой же манере, как водится, вызвало неизбежный в таких случаях скандал. Причем же, однако, артисты? Ведь они только демонстрировали чужие формы

и чужую бессмыслицу... Публика вела себя непристойно»<sup>47</sup>, – писал в «Киевской мысли» В. Чаговец.

В.А. Подгорный связывал этот эпизод с Л.Д.: «Помню, актриса Блок, жена писателя, читала стихотворение Брюсова. Когда она начала читать это стихотворение, поднялся неимоверный шум, требовали удалить ее со сцены, кричали: “Довольно балагана!” Помню, Мейерхольд, не успевший разгромиться, – он играл Пьеро в “Балаганчике” – выскочил на сцену, остановил шум в публике и предложил тем, кто не желает слушать, уйти. Половина театра ушла».

Этот эпизод и споры, разгоравшиеся в зрительном зале чуть ли не во время исполнения «Балаганчика», красочно изложены в нескольких беллетризованных мемуарах А.И. Дейча<sup>48</sup>. Имени актрисы Дейч не называет, ему помнилось, что она читала «Незнакомку» Блока. Возможно, тот же самый эпизод имела в виду Веригина, но она считала местом действия Харьков, куда Товарищество перебралось из Киева, и связывала его с Корвин: «Когда читала Ада Корвин, с галерки послышался голос: “Довольно балаганчиков!”. Часть публики запротестовала, другая приняла сторону кричавшего и поднялся невероятный шум. Во время литературного отделения мы обычно сидели все на сцене. Мейерхольд создавал таким образом настроенные интимной обстановки. На двух-трех столиках, покрытых красивой тканью, в вазах стояли цветы. Когда начался шум, мы подождали некоторое время, потом переглянулись и, разом поднявшись, покинули сцену. Вышел Мейерхольд с поднятой кверху рукой, призывая публику к молчанию. Зрители

<sup>44</sup> Дж-н [Джонсон] И. Товарищество новой драмы: спектакли 15 и 16 апреля // Киевские вести. 1908. 18 апреля.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Померанцев С. Товарищество новой драмы: «Балаганчик» – «Электра» // Последние новости. Киев, 1908. 17 апреля.

<sup>47</sup> Чаговец В. Нечто о хаосе и балаганчике // Киевская мысль. 1908. 18 апреля. В журнале «Театр и искусство» о киевских гастрольях сообщалось: «Спектакли “Новой драмы” В.Э. Мейерхольда возбудили интерес и имели хороший материальный успех. Из здесь постановка “Балаганчика” А. Блока сопровождалась скандалом в театре. Шикали и аплодировали одновременно. А когда по окончании спектакля артисты начали читать произведения новой поэзии, сверху раздался возглас – хорошенького понемножку! Артисты после этого встали и ушли, и занавес закрылся. Последовавшие затем настойчивые аплодисменты снова вернули их на сцену, а г. Мейерхольд предложил недовольным уйти и не слушать» (1908. № 17. С. 306).

<sup>48</sup> См.: Дейч А.И. Немного, что память сохранила // Встречи с Мейерхольдом. С. 61-66.

*Pro memoria*

в большинстве смолкли. Всеволод Эмильевич сказал умиротворяющим тоном: "Давайте уговоримся: кому не нравится, пусть уйдет, чтобы не мешать желающим слушать, иначе мы не сможем продолжать". Ему заплодировали, и порядок был восстановлен. Актеры вернулись на сцену, приветствуемые громкими аплодисментами сочувствующих. Вечер закончился успехом при единичных протестах.

В Харькове показали «Победу смерти» (18 апреля), «У царских врат» (19-го), «Вечер нового искусства», включавший «Электру», «Балаганчик» и «танцы в жанре Айседоры Дункан» (20-го) и «Строителя Сольнеса» (21-го).

«Гастроли трупы Мейерхольда всколыхнули нашу театральную среду и вызвали массу слухов и разговоров», – писал «Южный край»<sup>49</sup>. Корреспондент журнала «Театр и искусство» отметил, что «спектакли Мейерхольда проходят с возрастающим успехом», «"Победа смерти" привлекла мало публики, не много зрителей было и на пьесе "У царских врат", но "Электра" с "Балаганчиком" сделали большой сравнительно сбор, а "Строитель Сольнес" совсем хороший»<sup>50</sup>. Успех двух первых спектаклей у сравнительно малочисленных зрителей был засвидетельствован местными газетами. В «Электре» центральная сцена Клитемнестры (Л.Д.Блок) и Электры (Н.Н. Волохова) «произвела сильное впечатление наличием того, что называется мистический трепет, постепенным нарастанием ужаса, как предчувствием грозной катастрофы»<sup>51</sup>. Но «Балаганчик» и в Харькове «вызвал одно недоразумение и чувство досады».

После Харькова играли в Екатеринославе с 22-го по 27 апреля, показали «Победу смерти»

(22-го), «Вампира» (23-го), «Вечер нового искусства», включавший речь Мейерхольда о «Балаганчике», «Электру» и литературное отделение (24-го), «У царских врат» (25-го) и «Заложницу Карла Великого» (27-го). «В Екатеринославе, где у нас были плохие материальные дела, как-то особенно веселились», – вспоминала Веригина. Перед первым спектаклем «неожиданно встретили Владимира Ивановича Немировича-Данченко», «волновались, когда он смотрел "Победу смерти"». Подгорный с юмором вспоминал, что «испуганные артистки, которые были ученицами Немировича, были в истерике», и потому Мейерхольд собирался сесть в зрительном зале рядом с Немировичем и весь спектакль отвлекать его от сцены разговорами. Веригиной запомнилось, что Немирович-Данченко «похвалил постановку и исполнение ролей», и что он «видел еще и "Электру"», то есть «Вечер нового искусства». Подгорный приводит его слова: «Это очень хорошо, что вы в таких условиях играете, и нехорошо, что у нас ожирели. Вот бы их погонять!»

Речь Мейерхольда на «Вечере нового искусства» была посвящена «Балаганчику». Повторяя, вероятно, сказанное Мейерхольдом, рецензент дал характеристику пьесы, не совпадавшую с его собственными оценками: «Автор "Балаганчика" пытается передать "лирические переживания отдельной души"; а критики-декаденты видят в этой пьесе глубокую сатиру на современное человечество, которое считает себя венцом творения, высокомерно гордится своей деятельностью и не замечает в своем ослеплении, что его идеалы сделаны из картона, не видит, что все его шаги по

<sup>49</sup> Н.А. Малый театр// Южный край. 1908. 22 апреля.

<sup>50</sup> Театр и искусство. 1908. № 17. С.306.

<sup>51</sup> Н-н. Малый театр// Утро. 1908. 22 апреля.

## Опыт

пути прогресса есть не более, как смешные прыжки Арлекина в картонную стену; оно кичится своей благородной кровью, а вместо нее оказывается "клюквенный сок" и т. д.». Эти суждения критик подытоживал: «Однако вся эта замысловатая и в сущности совершенно беззубая сатира чересчур смахивает на плоскую буффонаду». Он считал, что в «Балаганчике» «болезненная декадентщина и пресловутая стилизация проявились во всем своем непосредственном безобразии», и что спектакль «вызывал в зрителях полнейшее недоумение»: «Совершенно нельзя, например, понять внезапное появление паяца, который шлепается на пол и кричит благим матом: "Помогите, помогите! Я истекаю клюквенным соком!" Эта неожиданная буффонада вызвала невольный смех зрительного зала, а между тем... "умысел другой тут был". Нелепа картонная невеста, нелепы "спириты" в картонных мундирах, с их заученными жестами ужаса, с безобразными головами, которые они, в конце концов, прячут в высокие воротники мундиров, и т. п. "стильные" кунштюки»<sup>52</sup>.

«Электра», исполнявшаяся в один вечер с «Балаганчиком», заслужила похвалу. «Вокруг г-жи Волоховой, вызвавшей восторженные аплодисменты, сгруппировался очень недурной ансамбль (которым так неосновательно пренебрегает «новая драма») влицег-жВеригиной(Хризортемида), Блок (Клитемнестра), г. Унгерна (Орест) и Давидовского (Эгист)»<sup>53</sup>, – писал рецензент.

«Екатеринослав нас окончательно доконал, денег не было ни копейки», – вспоминал Подгорный. Неожиданно возник некий администратор А.П. Александров,

пообещавший хороший заработок в Павлограде и Мариуполе. Поехали туда немногочисленной группой («часть пьес мы должны были изъять из репертуара, часть актеров отпустить», – объяснял ситуацию Подгорный). «В Павлограде и Мариуполе Мейерхольда и оставшихся актеров ждали всякого рода приключения. Города были захолустные, театры ужасные, публика отсталая. <...> Сборов не было, но все же юмористическое настроение не покидало труппу до конца», – пишет Веригина, знавшая эти обстоятельства со слов друзей, она и Волохова после Екатеринослава покинули Товарищество (по ее словам, Мейерхольд упрекал их в дезертирстве, «был огорчен, но в итоге смирился»).

«Павлоград нас не спас, денег мы не заработали. Поехали в Мариуполь. Приехали перед самым началом спектакля. Публика кричит: "Обманщики! Собрали деньги, спектакля нет!" Мы собрали наскоро спектакль, кажется "У врат царства". Публика успокоилась», – рассказывал Подгорный. В архиве Л.Д. сохранилась программа этого спектакля, датированная 1 мая. На 2 мая была анонсирована «Заложница Карла Великого». По словам Подгорного, «нужно было дать пять-шесть спектаклей, но сборов не было», «прогоспели в пух и прах».

Трагикомически завершившаяся поездка в Павлоград и Мариуполь дала материал для веселой серии рисунков Мейерхольда и коллективных комментариев к ним, звено за звеном зафиксировавших выпавшие актерам недоразумения и невзгоды<sup>54</sup>. Рисунки подтверждают слова Веригиной: «Юмористическое настроение не покидало труппу».

<sup>52</sup> Ник. Веб. Летний городской театр. Гастроль Товарищества новой драмы// Приднепровский край. 1908. 26 апр.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> См.: Альбом иллюстраций// В.Э.Мейерхольд. Переписка.

## МАСТЕРСКАЯ МИХАИЛА ЧЕХОВА

В театральной литературе чаще пишут о ролях М.А. Чехова, многократно игранных им на сцене, таких, как Калев и Фрэнгер, Эрик XIV и Хлестаков, Мальволио и Гамлет, Аблеухов и Муромский. Некоторые из этих образов, созданных в России, сопровождали актера и в его дальнейшей эмигрантской скитальческой судьбе. Между тем есть особая притягательность и в образах, которые задумывались и репетировались Чеховым, но так и не были воплощены им по тем или иным причинам. И дело здесь не только в «загадочности» возможной художественной перспективы. Если в сыгранных ролях Чехова блестящий сценический результат преобладает, «заслоняет» творческий процесс их создания, то в несыгранных работа над ролью выходит на первый план, являясь единственным доступным предметом обсуждения и исследования. Тем более, когда для подобного исследования имеются свидетельства и материалы. Именно здесь творческий поиск Чехова, его собственная «лабораторная» работа и, наконец, процесс сложения его художественного метода открываются в их чистом, «беспримесном» виде.

Пожалуй, среди таких ролей Чехова наибольший интерес и ценность представляет работа над Дон Кихотом, относящаяся к периоду художественной зрелости актера. Постановка инсценированного романа М. Сервантеса была включена в репертуарный план МХАТа Второго по инициативе Чехова в



Автошарж М. Чехова

1925 г. Сам Чехов и его ученик и соратник В.А. Громов проделали большую работу по инсценированию, в то время как режиссерами были назначены Громов и другой ученик Чехова В.Н. Татаринев. Чехов репетировал роль Кихота вплоть до эмиграции из России, но так и не сыграл ее перед зрителями. Позднее, уже в Париже, он намеревался поставить «Дон Кихота» с актерами своей русской труппы, однако и этому начинанию не суждено было осуществиться.

Между тем Чехов оставил два интереснейших документа: небольшое эссе, опубликованное в 1926 году и вошедшее в двухтомник его наследия под заголовком «Размышления о Дон Кихоте» и

Автопортрет  
М. Чехова



Опыт

BM



*Pro memoria*

дневниковые записи, сделанные им во время репетиций в 1928-м и озаглавленные «Дневник о Кихоте». В упомянутом эссе актер признавался, что Кихот начал являться ему «еще в первые годы» его «театральной работы»<sup>1</sup>. Можно заключить, что Чехов провел с Дон Кихотом, в размышлениях о нем, в мечтах воплотить его образ многие годы и немалому «у него научился». Ситуация эта напоминает «отношения» другого российского театрального гения В.Э. Мейерхольда с «Гамлетом» В. Шекспира, которого режиссер мечтал и не успел поставить, но с которым оказались связанными многие его открытия и идеи.

Материалы Чехова о Кихоте являются тем самым «“подглядом” творческого процесса», начавшимся «еще в России»<sup>2</sup> и вылившимся в создание его книги «О технике актера», которую он считал едва ли не главным делом своей жизни. Тот факт, что «подгляд» Чехова в данном случае является подглядом в собственную мастерскую, делает эти документы тем более значительными для изучения его театральной системы. Читатель видит, как сам Чехов реализует положения своего художественного метода, принципы собственной театральной идеологии в практической репетиционной работе.

Другой принципиальной, но невоплощенной ролью М. Чехова стала роль Треплева в не осуществленной постановке «Чайки» К.С. Станиславского, репетировавшейся во МХАТе с перерывами в 1916-1917 годах. Эта куда более ранняя работа актера совпала как с переломом в собственной художественной судьбе Чехова, так и с глубоким кризисом его учителя и режиссера, в это же время

пережившего актерскую драму при работе над образом Ростанева в «Селе Степанчикове». Последствия для обоих оказались весьма существенными. Станиславский, снятый с роли В.И. Немировичем-Данченко, новых ролей больше не играл, исключая единственный ввод на роль Шуйского во время гастролей в Америке в 1922 году.

Чехов же, впервые вступивший в открытую полемику с учителем о содержании и характере роли и о методе ее репетирования, именно в это время сделал первый, пока еще бессознательный шаг к выходу из «собраний верующих в религию Станиславского»<sup>3</sup>. Отсюда начался процесс все более и более активного переосмысления им природы актерского искусства, приведший к поиску «новой актерской техники», выработке собственного художественного метода, созданию собственной театральной системы.

Сохранились лишь записи некоторых репетиций «Чайки», значительно уступающие в содержательности материалам о Кихоте. Между тем и они, будучи подставленными в протяженный и динамический контекст судеб Станиславского и Чехова, в историю их отношений, в круг их театральных взглядов, представляют значительный интерес для проявления художественных верований учителя и ученика. Две работы Андрея Кириллова посвящены именно этому.

От редакции

<sup>1</sup> Чехов М. <Размышления о Кихоте> // Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. М. 1995. С. 82.

<sup>2</sup> Чехов М. О технике актера // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 166.

<sup>3</sup> Цит. по: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 456.

Андрей КИРИЛЛОВ

## «ИДЕАЛЬНЫЙ» ТЕАТР МИХАИЛА ЧЕХОВА

Долгое время в любимом и зачитанном до дыр «Пути актера» мне не давала покоя филиппика, с которой по существу и начинается первая автобиографическая повесть М.А. Чехова. «Пять-шесть лет назад я переживал жгучий стыд! Я не переносил себя как актера, я не мирился с театром, каким он был в то время (таким он остался еще и теперь). /.../ Как громадную организованную ложь воспринимал я театральный мир. Актер казался мне величайшим преступником и обманщиком»<sup>4</sup>. Между тем «Путь актера» написан Чеховым в 1927-1928 годах, а значит «пять-шесть лет назад» – это период 1921-1922 годов. Именно на это время приходится создание самим Чеховым его знаменитых Эрика XIV и Хлестакова. В это же время ставят свои блестящие спектакли В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов. Собственный психологический кризис Чехова разрешился раньше, в 1918-м. В чем же дело? Что имеет в виду Чехов, произнося нелицеприятный приговор себе самому и современному ему театру? Может быть, идеологические перекосы послереволюционного времени, болезненно воспринятые актером? Журнальная статья Чехова того же 1927 года опровергает последнее предположение. «Десять-пятнадцать лет назад театру грозила опасность остановиться в своем развитии и надолго закрепить свои традиции, превратив их в неподвижные формы <...> Силы Революции, разрушившие

старые формы жизни вообще, разрушили их также и в области театра. Театр принужден был искать новые формы, новые законы и новую технику»<sup>5</sup>. Даже с поправкой на вынужденную революционную риторику приходится признать, что кризис театра, возводимый актером ко времени дореволюционному, Чехов видит не в причинах политико-социального свойства, а в свойствах современного ему театра как такового.

Ответ на занимавший меня вопрос я обнаружил, перечитав, наконец, обсуждаемый параграф автобиографии с иной акцентировкой. «Я точно и ясно сознавал, что именно в театре и в актере выступает как уродство и неправда <...> Я видел неправду, но еще не видел правды <...> Вершина моего отчаяния и была переломом во мне как в художнике и как в человеке. С этой вершины я и попробую бросить взгляд назад и вперед и постараюсь связать мое прошлое с будущим»<sup>6</sup>. Очевидно, что «отчаяние» Чехова в «Пути актера» имеет отношение не столько к театру вообще, сколько к его самоощущению, к его собственным представлениям о театральном искусстве. В 1922 году Чехов возглавил Первую студию и повел ее на поиск «новой актерской техники». В 1922-м–1923-м ему открылась «правда», перспектива, новая театральная идеология. Отныне практически в каждом печатном выступлении Чехова его неизменным ориентиром становится будущий

<sup>4</sup> Чехов М. Путь актера // Чехов М. Литературное наследие. С. 34.

<sup>5</sup> Чехов М. Каким должен быть театр // Чехов М. Литературное наследие. Т.2. С. 85.

<sup>6</sup> Чехов М. Путь актера // Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. С. 34–35.

*Pro memoria*

театр, театр будущего. Будущее это не связано ни с политическим строем, ни со страной проживания Чехова, перемещающегося через европейские границы и даже через океан. Об изживании амплуа в театре будущего, о расширении «актерского диапазона до максимальных пределов» пишет Чехов в России в 1927 году<sup>7</sup>. Размышлениям о театре будущего посвящены и многие страницы «Пути актера». На необходимости нового мировоззрения актера будущего театра настаивает Чехов в газетной публикации, живя и работая в Париже в 1931 году<sup>8</sup>. Неизбежность и возможности «Будущего Театра» и необходимость «актеру будущего <...> развивать себя как личность» становятся предметом его статьи и интервью в Каунасе в 1932 году<sup>9</sup>. Наконец, театру будущего Чехов посвящает специальную лекцию в США в 1940-е годы<sup>10</sup>. Будущий театр, все яснее видимый Чехову, становится оправданием и основанием его настоящей театральной деятельности. Во всех странах, где довелось жить и работать М. Чехову, современный театр не устраивает его по одним и тем же причинам: ввиду господства укоренившегося натурализма, незнания актером инструментов и техники его искусства. Причем, натурализм Чехов понимает не только как «внешнюю» постановочную и поведенческую форму, но и как «узкопсихологическое истолкование образов и положений». «От натуралистического жеста, от натуралистической речи нужно отказаться, так же как и от “мелочных” психологических истолкований ролей»<sup>11</sup>. В противовес натурализму М. Чехов выдвигает театр воображения, театр фантазии, с

которым и связывает искомую художественную перспективу.

Вполне резонным представляется вопрос о том, насколько удалено это видимое М. Чехову будущее от его собственного настоящего? В конце концов, театр нашего времени по-прежнему далек от ориентиров и критериев М. Чехова, выдвинутых им в первой половине XX века. По-прежнему живучи и два рудиментарных, хотя и полярных подхода к пониманию его театральной системы. Для одних, осознанно или неосознанно выступающих с позиций позитивизма, неодолимым препятствием в освоении метода М. Чехова является его пресловутый «мистицизм». Представители этого подхода положительным итогом чеховских исканий признают лишь собрание оставленных им удобных и полезных практических упражнений. Их оппоненты, напротив, склонны абсолютизировать антропософскую «мистическую» предпосылку метода и мировоззрения М. Чехова, именно в ней полагая главный источник и перспективу его театрального учения.

Между тем простое физическое выполнение упражнений, точно следующее букве чеховских описаний, не имеет ничего общего с его театральной идеологией. Упражнения М. Чехова, лишённые этой идеологии, останутся лишь упражнениями. Существует реальная опасность размена театральной системы М. Чехова на отдельные приспособления и инструменты. Тем более, что большая часть этих упражнений, приспособлений и инструментов полезна и эффективна и сама по себе. В случае торжества подобной тенденции и разрушения целостности системы ее

<sup>7</sup> Чехов М. О театральных амплуа // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 84.

<sup>8</sup> Чехов М. Пути театра // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. М. 1995.

<sup>9</sup> Чехов М. Le Théâtre est Mort! Vive le Théâtre! // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 120–123; У Чехова // Там же. Т. 2. 124.

<sup>10</sup> Чехов М. Театр будущего // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 292–301. В американский период своей жизни и деятельности к темам «Театр будущего» и «Актер будущего» Чехов обращался неоднократно. Кроме статьи, опубликованной в двухтомнике, мне известны еще как минимум две лекции на ту же тему, прочитанные Чеховым в США.

<sup>11</sup> Чехов М. Еще о классиках на сцене // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 95–96.

## Опыт

идеология будет разрушена вместе с ней, а Театр М. Чехова сможет обеспечить нам лишь малый процент содержащихся в нем преимуществ. С другой стороны, очевидно, что любое упражнение, любое действие на сцене можно выполнять в соответствии с театральной идеологией М. Чехова. Безусловно, что идеология эта первична по отношению к практическим, «техническим» средствам ее реализации.

Наше время суетно и торопливо. Нам нужен быстрый и практический результат. Увы, абсолютный идеалист М. Чехов не может помочь нам в нашей прагматичности и спешке. Театр М. Чехова любит мечтателей, идеалистов, имеющих время и желание для медитативной деятельности, которая и составляет суть его действительной идеологии. Чеховский «театр будущего» не имеет конкретного исторического адреса, поскольку представляет собой категорию не времени, а художественного мировоззрения. Его ключевым понятием является воображение, понимаемое М. Чеховым как действенный, побуждающий, активный процесс. Два первых, наиболее ответственных этапа работы над образом – из четырех, описанных Чеховым в лекции «Театр будущего», осуществляются исключительно в сфере воображения<sup>12</sup>. По Чехову, «работа актера в значительной мере заключается в том, чтобы ждать и молчать “не работая”»<sup>13</sup>. В Театре М. Чехова внешнее физическое действие возникает с неизбежностью на более поздней стадии работы именно из этого «ожидания» и «молчаливого» «отсутствия работы». И качество физического действия на сцене зависит от предшествующего ему

«молчаливого ожидания», но не наоборот.

В спорах об исполнительском методе и театральной системе М. Чехова много сказано и написано по поводу их оригинальности. С другой стороны, если подход Чехова столь оригинален и индивидуален, может ли он быть признан общим, т.е. полезным для различных театральных модификаций и разных исторических этапов в развитии театра? Наконец, что обеспечивает универсальность любому учению в сфере искусства и какова здесь возможна измерительная шкала? Чехов нашел прекрасный ответ на этот последний вопрос: подобной мерой является степень открытости театрального творчества идеальному. Степень открытости идеальному не столько в результате художественной работы актера, сколько в самом процессе этой работы, в процессе художественного творения. Еще в 1923 году в ответе на один из вопросов анкеты по психологии актерского творчества, Чехов сформулировал и существо своего метода имитации образа, и его художественно-эстетическое обоснование. «Готовя роль, видите ли вы себя играющим роль, и в какой мере подробно? Вижу и считаю это для себя большой созидающей силой. Могу увидеть (отчасти произвольно) такое подробное и тонкое исполнение, достижение которого считаю для себя идеальным. Получаю при этом громадное художественное наслаждение»<sup>14</sup>. Иными словами, идеально можно сыграть роль только в своем воображении, поэтому и возникает метод имитации, при котором осуществляется попытка сымитировать этот идеал.



М. Чехов. 1910-е годы

М. Чехов – Федор Иоаннович. «Царь Федор Иоаннович». Суворинский театр. С.-Петербург. 1911

<sup>12</sup> Чехов М. Театр будущего // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 293-297.

<sup>13</sup> Чехов М. Путь актера // Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. С. 44.

<sup>14</sup> Чехов М. Ответы на анкету по психологии актерского творчества // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 68 [Вопрос № 22].



*Pro memoria*


Как известно, «идеальное» – философская или, точнее, эстетическая категория, означающая высшую, недостижимую степень совершенства. «Идеальное», составляющее диалектическую оппозицию «реальному», невозможно воплотить в действительности. В то же время идеал представляет собой высочайшую цель стремления, определяя направление подлинного художественного поиска. Для философа идеал представляет собой некий вид абсолюта, однако абсолютные ценности и величины хороши лишь для жрецов религии или философии. Между тем известно, что не только различные исторические эпохи и социальные группы, но и различные индивидуумы имеют разные представления об идеальном. Объединяют их друг с другом не столько определенные черты и качества, сколько общая принадлежность природе идеального.

Искусство всегда субъективно по самой своей природе. Идеальные образы Чехова являются абсолютными лишь для него самого. Актер не предлагает нам абсолютные значения образов Хлестакова, Гамлета, Аблеухова или Муромского, которые он создавал, следуя идеальным картинам своего воображения. Чехов призывает нас к поиску наших собственных идеальных образов этих и любых других персонажей. Он предлагает не абсолютные идеалы, а идеальный путь, идеальный процесс поиска и создания наших собственных идеалов.

Как было сказано, искусство всегда субъективно. Между тем на протяжении всей своей жизни М. Чехов стремился к максимальной степени объективности в актерской игре, которая, по его

представлению была (и, думается, остается), слишком субъективной, будучи ограниченной рамками актерской личности. М. Чехов способен помочь исполнителю быть по возможности объективным в субъективном процессе актерского творчества, объективным и художественным. Он ищет меру, равновесие между объективным и субъективным, между идеальным и реальным, между общим и частным. М. Чехов обращается к



индивидуальному актеру-художнику, который должен стараться создать реальный образ максимально приближенный к его идеальному значению. Это идеальное значение образа можно назвать архетипическим. Где же находится тот источник, из которого возможно почерпнуть такие идеальные архетипические значения? Источником этим, по М. Чехову, является наше воображение.



М. Чехов. 1920-е годы

М. Чехов – Мальволио.  
«Двенадцатая ночь».  
Первая Студия МХАТ.  
1920

М. Чехов – Эрик.  
«Эрик XIV».  
Первая Студия  
МХАТ.1921

## Опыт

В круге разнообразных форм человеческой активности невозможно найти лучшей сферы для идеального, нежели воображение. В сфере воображения мы свободны от ограничений реальности как нигде более. Между тем эта свобода является необходимым условием в достижении идеала. В реальности мы ограничены многими обстоятельствами, такими как законы физического мира, как многочисленные внутренние ограничения нашей личности и внешние ограничения окружающей нас действительности и т.д. и т.п. Между тем в нашем воображении мы можем все: мы можем летать, пламенеть, становиться невесомыми или, напротив, тяжелыми, как скала. Точнее говоря, можем все это не мы, не мы лично, но идеальные образы нашего воображения. Образы воображения демонстрируют максимальную степень гибкости, изменчивости, отзывчивости. Они освобождают нас от необходимости анализировать, выявлять и удерживать в сознании все взаимосвязи каждого воображаемого образа с каждым из окружающих его персонажей и с окружающим миром многих уровней, аспектов и измерений. Все эти взаимосвязи постоянно содержатся в самом идеальном образе персонажа. Идеальные образы нашего воображения существуют внутри нас и в то же время, в определенной степени, отдельно от нас. Эта их «отдельность» и была причиной, по которой Чехов декларировал их абсолютную независимость, поскольку, по Чехову, «образы фантазии живут самостоятельной жизнью»<sup>15</sup>. Можно верить в это, как верил антропософ Чехов, или не верить – в конце

концов, это не так важно. Важно понимание идеальной природы образов фантазии.

Обратимся, наконец, к собственному исполнительскому опыту М. Чехова, описанному им в эссе «Размышления о Дон Кихоте». Приводимая ниже пространная цитата является собой блестящий образец его актерской работы. «Еще в первые годы моей театральной работы мне являлся Дон Кихот и скромно заявлял о себе словами:



“Меня надо сыграть...”

Я, волнуясь, отвечал ему:

“Некому!”

Я даже не спрашивал: “Почему ты явился ко мне?” (здесь и далее выделено М. Чеховым. – **А.К.**) – я знал: он ошибся.

И, отогнав от себя Дон Кихота, я спокойно... объективно и холодно думал об образе Дон Кихота. Думал... вообще! Я понимал, признавал, как он глубок и неповторим,

М. Чехов –  
Аблеухов.  
«Петербург».  
МХАТ Второй. 1925

М. Чехов –  
Муромский.  
«Дело».  
МХАТ Второй. 1927



<sup>15</sup> Чехов М. О технике актёра // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 168.

многогранен и мне недоступен. Я был спокоен: он и я – мы не встретимся.

Так прошло много лет.

Но, увы, Дон Кихот продолжал ошибаться и снова и снова являлся ко мне, но уже со словами:

“Тебе надо сыграть”...

Я пугался:

“Кого?..”

Он исчезал, не давая прямого ответа, и визиты его повторялись. Повторялись намеки.

Я стал его ждать наконец с тем, чтоб, когда он появится снова, объяснить ему, что я не могу, *не могу* воплотить в себе всех тех таинственных, полных страдания глубин его духа. Чтоб объяснить, что нет у меня ни тех средств, ни тех сил – ни внешних, ни внутренних, – какие нужны для его воплощения. О, я готовился в бой с ним вступить и доказать ему точно и тонко, в деталях, нюансах, оттенках, вскрыв всю глубину существа его: *кто – он* и кто – я!

Он явился, и я стал доказывать.

Долго мы бились. Я был вдохновлен этим боем. Я, с ловкостью, свойственной людям в желанной борьбе, проникал в него глубже и глубже... я ему рисовал его самого... я ему говорил:

“Вот каков ты!.. Вот что нужно иметь человеку, вот что нужно ему пережить, чтоб тебя воплотить!”

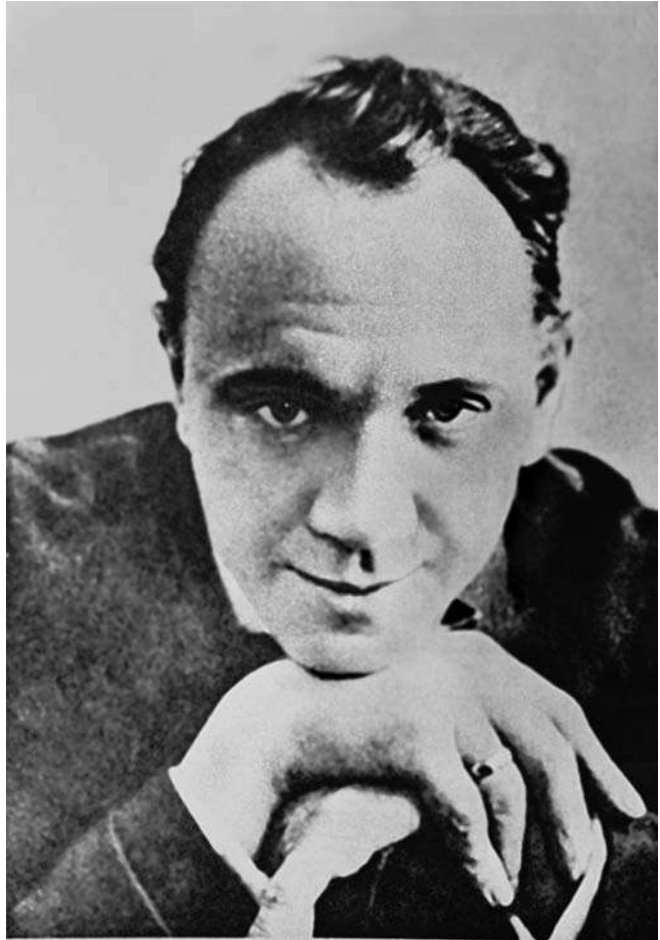
Я его пронизал своей мыслью, и чувством, и волей!

Я кончил. Я свободен. Он больше ко мне не придет...

Он стоял передо мной... как победитель! Довольный и сильный! Весь пронизанный стрелами мыслей и чувств моих, волей моей укрепленный!

Он говорил:

“Посмотри на меня”.



Если мудрость *сильная*  
 – *если мудрость от шалаша* –  
 – бой за *эту* мудрость я тебя  
 люблю, мой Азария, и  
 благодарю! Твой МММ

8/4 28.

Я взглянул. Он указал на себя и властно сказал:

“Теперь это – *ты*. Теперь это – *мы*!”

Я растерялся, смутился, искал, что ответить. Но он продолжал беспощадно, с упорством, рыцарю свойственным:

“Слушай *ритмы* мои!”

М. Чехов. 1928

## Опыт

DM

И он явил себя в ритмах, фигуры которых рождались друг в друге, сливаясь в одном, всеобщем ритме.

“Слушай меня, как мелодию”.

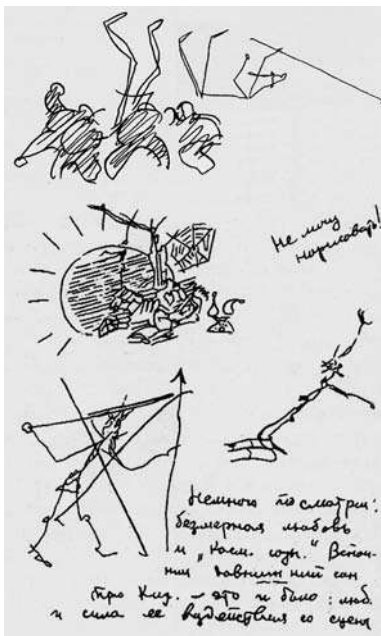
Я слушал мелодию.

“Я – как звук”.

“Я – как пластика”.

Так закончился бой с Дон Кихотом. Он, всегда поражения терпевший, он – победил. Я же принял судьбу его, я – поражен. И в своей неудачной борьбе, в пораженье я стал – Дон Кихотом»<sup>16</sup>.

Весь процесс, описанный М. Чеховым, происходит исключительно в его воображении. Актер не делает ничего, он лишь объясняет воображаемому образу, что не имеет никаких данных для воплощения роли. И, в конце концов, в полном противоречии со своим намерением, помимо своей воли, неожиданно для себя он овладевает образом Кихота. Для того, чтобы понять, насколько постепенной и тонкой была эта работа воображения для самого М. Чехова, необходимо заметить, что два года спустя, начав репетировать роль «реально», он продолжал записывать в своем дневнике: «Образ Кихота остается по-прежнему неясным <...> Ясно, что существо его – из пламени. Вижу длинные усы, длинные брови, бороду и два вихра на голове – все это как языки пламени <...> Голоса не слышу. Говора тоже нет <...> Надо сыграть вдохновенно вдохновенного <...>»<sup>17</sup> «Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает»<sup>18</sup>. «В лучшие моменты творчества (редко!) бывает, что физические законы на мгновение теряют свою силу: можно, прыгнув, задержаться в воздухе, наклониться, не считаясь с законом равновесия, и т.п.»<sup>19</sup>.



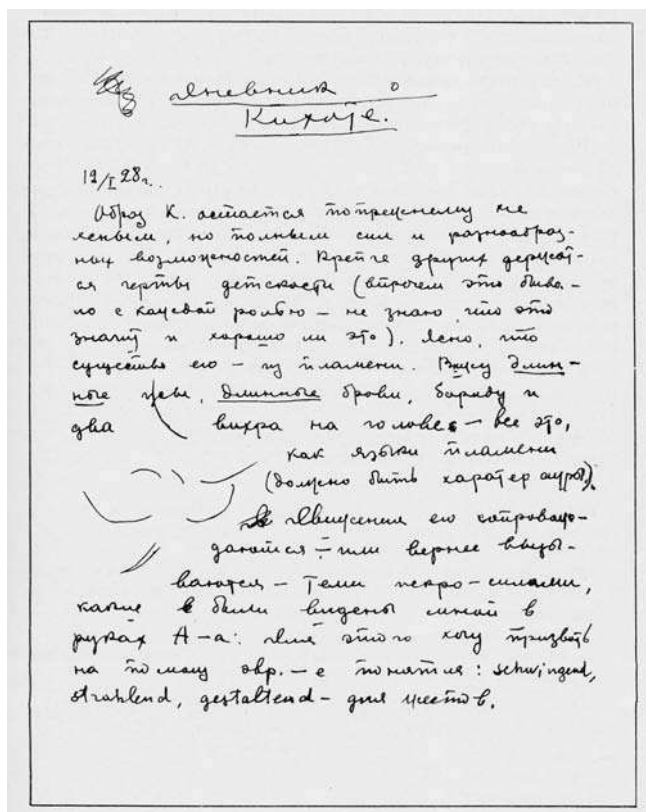
<sup>16</sup> Чехов М. <Размышления о Дон Кихоте> // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 82-83.

<sup>17</sup> Чехов М. Дневник о Кихоте // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 99-100.

<sup>18</sup> Там же. С. 101.

<sup>19</sup> Там же. С. 102.

Страницы дневника  
М. Чехова  
о Дон Кихоте





## Pro memoria



Михаил и Ксения  
Чеховы со своими  
игрушечными терьера-  
ми. 1930-е годы

«Рассматривать искусство (театральное) исключительно как медитацию во всех деталях <...> Все упражнения суть пути к этой медитации искусства»<sup>20</sup>. «Нельзя ли сделать, чтобы Кихот *рассыпался* в конце пьесы?»<sup>21</sup>. «Сыграть *космическое сознание*»<sup>22</sup>. И буквально до и после каждой репетиции снова и снова М. Чехов пишет, что он «смотрел», «наблюдал», «видел» воображаемый образ Дон Кихота, стараясь еще более прояснить это идеальное видение образа, усвоить, имитировать его.

В своей лекции о театре будущего М. Чехов утверждает, что первый импульс к любому художественному творчеству приходит извне. Первое явление Кихота во внутреннем видении актера не имеет никакого отношения к мистике. Конечно же, М. Чехову был знаком Кихот как образ литературы и театра. В своем эссе М. Чехов упоминает Кихота Ф.И. Шаляпина, произведшего на него громадное впечатление. Образ персонажа жил своей жизнью в глубинах его подсознания до того, как заявил о себе М. Чехову впервые.

Необычайно важной считает М. Чехов первую встречу актера с образом, когда необходимо интуитивно схватить общее впечатление не только от отдельного образа, но и от всей пьесы. Не нужно пытаться анализировать пьесу или образ на этой первой, самой ранней стадии. Время анализа придет позднее. Необходимо довериться своему первому впечатлению, которое содержит в себе все будущее творение целиком. Будьте терпеливы и не насилуйте свое воображение, – советует М. Чехов. Мечтайте об образе, общайтесь с образом в вашем воображении деликатно. Идеальный образ персонажа постепенно проявится, разовьется в вашем внутреннем видении.

Для М. Чехова воображение образа является первым и важнейшим этапом репетирования, поскольку он составляет основу будущего исполнения. Именно здесь определяется масштаб образа. Форсируя процесс, можно ненамеренно сократить этот масштаб, упразднить важные аспекты или разрушить образ совершенно. Рассмотренный выше собственный

<sup>20</sup> Там же. С. 105.

<sup>21</sup> Там же. С. 106.

<sup>22</sup> Там же. С. 109.



## Опыт

опыт М. Чехова с наглядностью обнаруживает, какую уникальную степень свободы дает ему процесс репетирования в воображении.

«Ясно, что существо его – из пламени».

«Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает».

«Сыграть космическое сознание».

Чехов мечтает о том, чтобы «Кихот рассыпался в конце пьесы».

И т.д. и т.п.

Работая по методу М. Чехова, актер не формирует, не конструирует, не сочиняет художественную картину «специально». Он проявляет и совершенствует в своем воображении идеальный образ Дон Кихота. Он не думает, что образ должен быть реальным – не должен! Он вообще не думает покуда о том, как сделать то или иное в реальности. Конечно, актер не будет летать и вырастать на сцене. Однако, следуя своему идеальному образу, он принесет на сцену ощущение, образ, сущность высоты и полета в себе самом. Качества эти явятся из образа чувствования актера, из того, как он движется и говорит, из всех составляющих его сценического существования. При этом актер только следует идеальному образу своего воображения, с которым устанавливает постоянную живую связь и который ведет его в его исполнении Дон Кихота.

Актер никогда не воплотит этот идеальный образ во всей его полноте и совершенстве. Согласно М. Чехову, сам он ни разу не воплотил идеальные образы своего внутреннего видения абсолютно и был неудовлетворен собственным исполнением всех и каждой из его ролей. Между тем, образ даст актеру ощущение, понимание, видение,

«слышание» того, как он должен действовать, двигаться, звучать, реагировать в каждый момент его сценического существования. И эта непрерывная взаимосвязь с идеальным образом будет вдохновлять актера в каждое мгновение. Она же обеспечит ему возможность постоянно импровизировать, оставаясь в «логике» воплощаемого, интерпретируемого образа.

«Идеальный» процесс воображения образа не содержит никаких историко-временных ограничений и одинаково пригоден для театра прошлого, настоящего и будущего.

М. Чехов –  
Иоанн Грозный.  
«Смерть Иоанна  
Грозного».  
Латвийский Национальный театр. Рига.  
1932



*Pro memoria*

В поисках сценического идеала М. Чехов обращен не к тому или иному типу театра, но к художественной сущности театрального искусства вообще. По его мнению, актер с необходимостью является художником. «Идеальный» процесс связан лишь с одним ограничением – с наличием способности, таланта. Для Чехова талантливость актера, среди прочих вещей, означает наличие богатого, реактивного и гибкого художественного воображения. Очевидно, что это требование является безусловным для любого вида или рода искусства, хотя в разных искусствах воображение и «работает» по-разному.

Можно закрыть глаза и представить себе какой-то определенный стол или стул. Можно представить себя самого совершающим ряд обыденных действий. Эти картины не имеют ничего общего с природой художественного воображения. О людях, для которых характерен такой тип воображения, можно сказать, что их воображение спит или что у них совсем нет художественного воображения. Их воображение оторвано от фантазирования. Между тем для М. Чехова фантазирование и воображение были синонимичны. Люди, способные вообразить лишь ряд собственных действий или жизненных обстоятельств, лишены еще и внешних источников творческого воображения, не имеют дистанции между собой и воображаемым объектом. Такое воображение не имеет ничего общего с идеальным.

Строго говоря, метод М. Чехова содержит еще одно ограничение, требуя от актера готовности переступить через собственную личность. Высший смысл «идеализма» в «идеальном» театре М. Чехова

состоит именно в том, что создание воображаемого образа совершенно свободно от давления актерской личности. Можно представить себе, насколько эта «жертва» тяжела для актера, если его представления о профессии основываются на заблуждении, что природа актерства связана с сосредоточенностью на себе самом. Между тем, как только актер с высокоразвитой индивидуальностью ясно осознает, что жертвование его личностью осуществляется в пользу идеала, идеального образа, он с радостью примет даруемую ему М. Чеховым судьбу художника, как высокую миссию и честь. Потому что идеальное является высочайшей мерой и последней целью всякого искусства во все времена. По сути своей, идеальный театр М. Чехова не поработает, не подчиняет себе актера, но дает ему невиданную творческую свободу. Потому что в сфере воображения актер остается свободным, даже если руки и ноги его связаны, а глаза, рот и уши закрыты. Природа идеального в том и состоит, что идеал проявит себя в любых обстоятельствах и освоит любые ограничения свободно и легко.

Благодаря М. Чехову, мы можем изучать его «идеальный театр». В этом процессе каждый отдельный актер или преподаватель сам решает, как далеко он готов и может продвинуться в данном направлении, что он добавит к театральным воззрениям М. Чехова и с чем их объединит. Идеальный театр не знает канона, потому что сфера идеального предполагает бесконечное количество возможностей и вариантов.

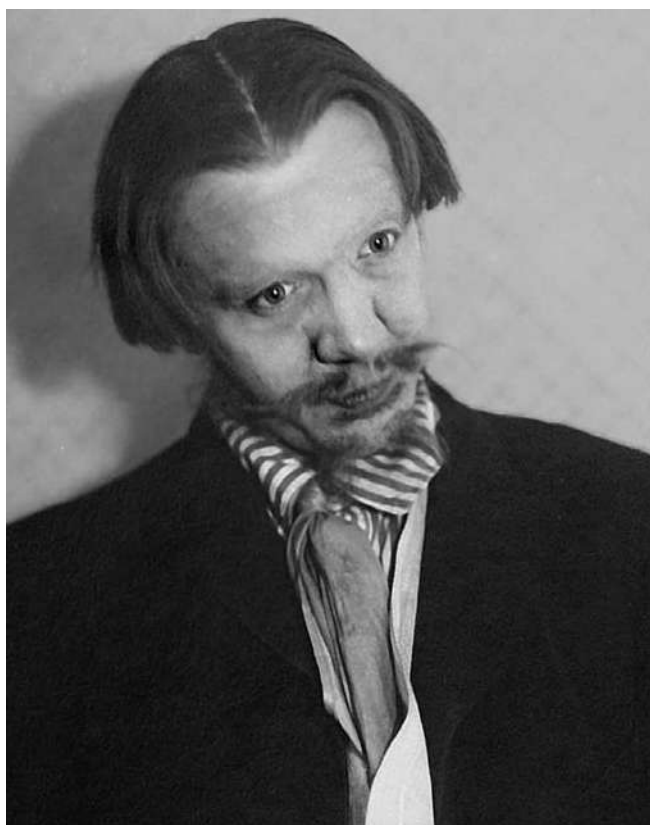
Андрей КИРИЛЛОВ

## ЧЕХОВ ИГРАЕТ ЧЕХОВА

Начало сценического освоения «Чайки» А.П. Чехова обозначило и смену эпох в истории русского театра. Провал «Чайки» на Александринской сцене в 1896 году позднее комментировался историками, как неслучайный. Старый традиционный театр как бы завершал свой век в Петербурге, демонстрируя принципиальную неспособность освоить художественный мир новой драмы. Новый театр родился два года спустя в Москве, заявив о себе, прежде всего, адекватной сценической интерпретацией «Чайки». Между тем уже к концу первого десятилетия XX века стало ясно, что постановочный метод, исполнительская школа и традиции МХТ также не гарантировали универсальный подход к сценическому воплощению драматургии Чехова.

В этой связи интересно обратиться к другому, московскому, «провалу» все той же «Чайки». К.С. Станиславский репетировал новый спектакль в МХТ в 1916-1917 годах. Тяжело заболели и выбыли из репетиционного процесса М.А. Чехов и А.К. Тарасова, исполнители ролей Треплева и Заречной. И хотя оба они имели дублеров, а с самим спектаклем Станиславский связывал надежды на обновление исполнительского искусства МХТ в целом, репетиции прекратились, а работа так и не была завершена.

Можно спорить о том, насколько случайными и внешними творческому процессу были причины незавершенности спектакля.



Внешняя канва привходящих, хотя бы и объективных обстоятельств в данном случае не так интересна. В конце концов, и болезнь М. Чехова, и уход от него первой жены О.К. Чеховой, и самоубийство любимого им двоюродного брата В.И. Чехова, и панический страх М. Чехова по поводу революционных событий в связи с переживаемым им в 1917-1918 годах творческим кризисом – обстоятельства привходящие. С их помощью невозможно объяснить принципиальное

М. Чехов –  
Епиходов.  
«Вишневый сад».  
МХТ. 1914

*Pro memoria*

преображение исполнительского метода М. Чехова, заявляющего о себе после отпуска по болезни, как об актере – эксцентрике и мастере сценической метафоры и гротеска. Между тем это преобразование и представляет значимую искусствоведческую проблему. А потому интереснее и важнее вскрыть внутреннюю драматическую коллизию, завязавшуюся в процессе работы над «Чайкой». Коллизия эта и позволяет квалифицировать причины и значение московской неудачи 1917 года, как выходящие за рамки отдельного театрального эпизода.

Очевидно, что для молодого М. Чехова, до сих пор числившегося по преимуществу комическим и характерным актером и не игравшего больших ролей на основной сцене МХТ, назначение на «лирико-драматическую»<sup>1</sup> роль Треплева было важным событием. Можно предположить, что и помимо репетиций, неоднократно прерывавшихся на длительное время, актер внутренне готовился к исполнению этой роли. В свою очередь для Станиславского назначение М. Чехова на роль Треплева было принципиальным. Роль эта была закреплена за М. Чеховым еще в 1915 году. Первые беседы и репетиции с исполнителями Станиславский провел в феврале и продолжил в мае-июне 1916 года. Следующее упоминание о репетициях «Чайки» относится уже к весне 1917 года. Наконец с сентября 1917-го «Чайку» репетировали регулярно и интенсивно. И, хотя состав исполнителей неоднократно корректировался режиссером, при всех изменениях основным исполнителем роли Треплева от начала и до конца оставался М. Чехов. В записях репетиций встречается

лишь одно принадлежащее Станиславскому упоминание о несоответствии исполнительской манеры М. Чехова, не имеющее, впрочем, существенного значения: «Актеру надо удерживать свои жесты. Особенно мелкие жесты Чехова, которые являются его *единственным* недостатком для исполнения роли Треплева»<sup>2</sup> (курсив мой. – **А.К.**). Впрочем, именно с М. Чеховым Станиславскому в этот раз работалось труднее, чем с остальными актерами. Именно к М. Чехову было обращено наибольшее количество его критических замечаний. Между тем у М. Чехова уже имелся существенный опыт, позволявший считать его вполне «чеховским» актером.

Роли из пьес А.П. Чехова занимали значительное место в исполнительском репертуаре его племянника. Уже в пору его артистической юности, в петербургской Театральной школе М. Чехов играл Телегина в «Дяде Ване», Чебутыкина и Соленого в «Трех сестрах» (1909). Чебутыкина и Епиходова в «Вишневом саде» играл он в Суворинском театре (1909-1911) по окончании школы. В 1913 году сам Станиславский ввел М. Чехова вместо заболевшего И.М. Москвина на роль Епиходова в «Вишневый сад» МХТ, которую актер играл несколько лет. Ввод этот стал важным этапом и в приобщении молодого актера к школе и методу Станиславского. В 1916 году в период работы над «Чайкой» в том же «Вишневом саде» Станиславский планировал поручить М. Чехову роль Яши. В 1917-м в список предполагаемых ролей М. Чехова режиссер и учитель включил еще и Телегина, которого актер играл в МХТ в 1919-1920 годах, заменив заболевшего В.Ф. Грибунина.

<sup>1</sup> Виноградская И. Станиславский репетирует «Чайку» // Станиславский репетирует. М. 1987. С.192.

<sup>2</sup> Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 197.

## Опыт

В приведенном перечне обращает на себя внимание типологическая однородность чеховских ролей молодого актера. В пьесах А.П. Чехова М. Чехов играл «шутов», «клоунов». Между тем «клоуны» А.П. Чехова являются едва ли не самыми «функциональными» персонажами его пьес, воплощающими мотив марионеточности и персонифицирующими масштабную драматическую ситуацию бытия. Противоречивое двуединство шутовских героев Чехова-драматурга как нельзя более соответствовало глубоко личностному свойству Чехова-актера: острой противоречивости его мировосприятия. М. Чехов играл «клоунов» А.П. Чехова, основываясь именно на этом личностном свойстве<sup>3</sup>. Изохронной исполнительской техники, поражающей зрителей и критиков позднее, в его арсенале покуда не было. Другими словами, лично для М. Чехова «комедийные» Чебутыкин и Епиходов и были ролями его собственного лирического плана в гораздо большей мере, нежели «лирико-драматический» Треплев. Потому-то в работе над Епиходовым в 1913 году, несмотря на недовольство М. Чехова результатом, серьезных претензий к нему со стороны Станиславского не возникало.

Режиссер и учитель добивался того, чтобы М. Чехов создавал образ, исходя исключительно из собственного «я», подставленного в обстоятельства пьесы и роли. Станиславский не только учил молодого актера, но и отрабатывал собственный метод, записывая их совместные занятия. «Почему я здесь – оправдать, то есть создать обстоятельства [роли]. Действовать *от своего имени* в

созданных условиях <...> Задать себе вопрос: что бы я стал делать в таких обстоятельствах. Пока лично я. Но в этих условиях, обстоятельствах. После того, как я узнал Епиходова и атмосферу дома, уже трудно быть только Чеховым; *невольно* становишься Чеховым – Епиходовым. <...> Может ли Чехов, думая о “Вишневом саде”, быть только Чеховым? Нет, так как с “Вишневым садом” связаны как раз те *его* – Чехова – чувства, которые заготовлены для Епиходова. Другие чувства Михаила Чехова не имеют ничего общего с “Вишневым садом” и потому они молчат»<sup>4</sup> (курсив мой. – **А.К.**). Несмотря на муки актера, которому и тогда, и позднее казалось, что образ Епиходова ему не удался, Станиславский комментировал его работу, едва ли не как идеальную иллюстрацию собственного метода. «Явилось бессознательное, неповторимое, необъяснимое аффективное воспоминание и надо им пользоваться»<sup>5</sup>. «Инстинктивно подымается рука у *Миши Чехова* (Епиходов) и глаза покрываются поволокой. Угадать, от какого же это чувства? От самолюбования, от тщеславия? *Они действительно есть в жизни.* Начинать вспоминать, когда я *был самоуверен и любовался собой*»<sup>6</sup> (курсив мой. – **А.К.**). «М. Чехов говорит, что ему очень помогает “я емь”»<sup>7</sup> (курсив мой. – **А.К.**).

М. Чехов, обладавший крайней психоэмоциональной отзывчивостью, возбудимостью, подвижностью, этими своими качествами и привлекал к себе особое внимание Станиславского. Учитель и режиссер в это самое время был одержим стремлением насытить актерскую игру личными переживаниями и эмоциями

<sup>3</sup> См.: Кириллов А.А. *Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб. 1992. С. 259-261, 276-277.*

<sup>4</sup> Цит. по: Виноградская И. *Станиславский репетирует «Чайку» // Станиславский репетирует. С. 191.*

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Станиславский К.С. *Из записных книжек. В 2 т. Т. 2. 1912 – 1938. М. 1986. С. 81.*

<sup>7</sup> Цит. по: Чехов М. *Литературное наследие. Т. 2. М. 1995. С. 450.*



*Pro memoria*

исполнителей, пытаюсь возбуждать их посредством «аффективных воспоминаний». С этой задачей были связаны основные идеи и поиски Станиславского при работе и над «Селом Степанчиковым», и над «Чайкой». Этими же обстоятельствами, вероятно, объяснялся и выбор М. Чехова как исполнителя ролей Опискина и Треплева, и назначение Тарасовой на роль Заречной<sup>8</sup>. И.Н. Виноградская справедливо утверждает, что в период регулярной работы над спектаклем «главной притягательной силой для Станиславского <...> несомненно были А.К. Тарасова (Нина Заречная) и М.А. Чехов (Треплев)<sup>9</sup>. Опискин достался в конце концов Москвину, заявившему на него свои законные права, Треплев же остался за М. Чеховым.

Между тем, нарушив традиционное «чеховское шутовское» амплу М. Чехова назначением его на роль Треплева, Станиславский покусился и на присущую актеру пресловутую противоречивость «двуединства». Лирическая, драматическая, трагическая тональность в игре молодого Чехова возникала либо вследствие «неврастенической» игры, либо как оборотная сторона комического, «от противоположного». «Неврастеником» Треплева Станиславский играть не позволял, да и сам М. Чехов уже изживал «неврастенические» черты в своем творчестве. Для комедийного исполнения в образе Треплева не было никаких оснований. «Лирико-драматический образ» лишился, таким образом, собственной, М. Чехова, лирической основы. Не случайно М. Чехов в дальнейшем ни разу не выказал ни малейшего сожаления о том, что Треплева он так и не исполнил.

Между тем затаенная обида и глубокое сожаление по поводу «отобранной» у него роли Опискина преследовали актера долгие годы, пока он не сыграл наконец «русского Тартюфа» уже в эмиграции в 1932 году, в собственной постановке, в рижском Русском драматическом театре.

До работы над «Чайкой» отношения Станиславского и М. Чехова определялись, как отношения учителя и ученика. Лучшего, любимого и преданного ученика. В процессе репетиций «Чайки» М. Чехов впервые позволил себе противоречить Станиславскому. Участие его в репетициях закончилось бурным скандалом и предоставлением актеру продолжительного отпуска по болезни. И хотя художественно-эстетическая суть разногласий в записях репетиций обозначена не слишком отчетливо и вряд ли осознана в это время самим М. Чеховым, со всей очевидностью она проявится в его дальнейшей художнической судьбе. В прежнем значении и в полном объеме отношения между Станиславским и М. Чеховым уже не восстановятся. Треплев, рвущийся к новым формам в искусстве, вновь восставал против Тригорина. Треплев был на этот раз М. Чехов, Тригориним – Станиславский, коллизия же между ними разворачивалась не в спектакле, а в жизни<sup>10</sup>.

Два основных аспекта этой коллизии касались концепции образа Треплева и исполнительского метода. Станиславский, недавно еще выкорчевывавший достоинству в «Селе Степанчикове», в «Чайке» восставал против чеховщины, против «чеховского нутья»<sup>11</sup>. Главным представителем чеховщины был для него Треплев

<sup>8</sup> На более ранних этапах работы над «Чайкой» на роль Заречной намечались О.В. Бакланова (в двух разных составах), М.А. Дурасова, М.А. Крыжановская.

<sup>9</sup> Виноградская И. Станиславский репетирует «Чайку» // Станиславский репетирует. С. 190.

<sup>10</sup> Примечательно, что через ту же коллизию проходят и отношения первых исполнителей спектакля МХТ 1898 года, К.С. Станиславского (Тригорина) и В.Э. Мейерхольда (Треплева).

<sup>11</sup> Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 197, 199.

## Опыт

М. Чехова. «Константин Сергеевич говорит, что Треплев, хотя и нервный, но не неврастеник. Михаилу Александровичу надо показать мужественного Треплева, его силу в своих убеждениях. Характерность Треплева в том, что он мужчина, сильный в своих убеждениях <...> В роли Треплева со временем необходимо дойти до высокого темперамента»<sup>12</sup>. «Михаилу Александровичу следует искать более серьезное отношение и к своей матери, и к искусству, ко всем обстоятельствам роли <...> Надо волноваться столкновением страстей <...> Главная его задача – поверить в себя. Треплев должен быть мужественным; – настаивал Станиславский, – исполнителю пока этой мужественности недостает. Главная задача М.А. Чехова – поверить в себя»<sup>13</sup>. «У Чехова появилась серьезность, но пропала бодрость. Нет радости, нет веры. Начали “играть чеховщину”. Это ужасно. Из спектакля делают похороны»<sup>14</sup>. «Он (Треплев. – **А.К.**) решил на самоубийство не потому, что не хочет жить; он страстно хочет жить, за все хватается, чтоб укрепиться в жизни, но все рушится <...> Его сквозное действие – жить, жить красиво, то есть стремиться в Москву, в Москву!»<sup>15</sup>. Комментируя сцену первого появления Нины, Станиславский снова корректировал игру М. Чехову. «Константин Сергеевич повторяет, что у Треплева здесь должна быть не улыбка, а бодрость, большая энергия, активность. Порядок такой: активность, от нее энергия, бодрость, а от бодрости может быть и улыбка»<sup>16</sup>.

Очевидная для Станиславского «одномерная» концепция образа Треплева расходилась с

интуитивным пониманием, ощущением его М. Чеховым. «Героическая» интерпретация персонажа противоречила его представлениям о поэтике А.П. Чехова, не соответствовала и его собственным исполнительским средствам. «Чехову Треплев 2-го акта представляется так: “Надо создать картину: счастливая девушка – и входит самоубийца. Зачем пришел сюда, зачем убил чайку. Человек без всяких руководящих нитей. Душа опустела”»<sup>17</sup>. «Человек без всяких руководящих нитей» внутри – это уже был ход к «марионетке», к трагическому гротеску, свойственному пониманию поэтики А.П. Чехова Мейерхольдом, но отнюдь не Станиславским. Подобная интерпретация предполагала не «столкновение страстей», а конфликт внешнего порядка, подчиненность персонажей неким надличным силам. Замечая, что для Треплева «все рушится», режиссер не связывал это обстоятельство с характеристикой персонажа. М. Чехов же в своем ощущении образа исходил именно из этой ситуативной формулы. Репетируя «Чайку», Станиславский рассматривал образы персонажей по отдельности и в непосредственном взаимодействии друг с другом. М. Чехов исходил из «ситуативного» понимания чеховской поэтики, распространяя его и на содержание образа и на исполнительский метод воплощения. В этом актера «поддерживало» и свойственное ему с ранних лет интуитивное «ощущение целого», совсем недавно, в 1915 году, «переоформленное» им в понятие «атмосфера»<sup>18</sup>. В подобной системе координат предложенная Станиславским концепция «цельного» Треплева воспринимается, как не целостная интерпретация чеховского образа.

<sup>12</sup> Там же. С. 196–197.

<sup>13</sup> Там же. С. 200.

<sup>14</sup> Там же. С. 197.

<sup>15</sup> Там же. С. 200.

<sup>16</sup> Там же. С. 203.

<sup>17</sup> Цит. по: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. М. С. 461.

<sup>18</sup> См.: Кириллов А.А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. С. 272–273.

*Pro memoria*

Разница в толковании образа вела и к разному пониманию способа его воплощения, выразившемуся в полемике «дифференцирующих» и «интегрирующих» принципов работы над ролью. Станиславский прививал актерам навык репетирования по «кускам и задачам». «Не надо искать результата всей картины; надо искать ряд жизненных этапов <...> Надо хорошенько разобраться в кусках и задачах. Когда куски станут ясны и понятны, надо лепить кусок за куском»<sup>19</sup>. «В конце все соединится – все бусы будут собраны»<sup>20</sup>. «Чтоб нарисовать свое чувство внутреннее, надо нарисовать целый ряд картинок, чтоб получить общую большую картину»<sup>21</sup>. Запись протокола, содержащая замечание Чехова, выглядит как прямое возражение требованию учителя. «Чехов не может вдаваться в детализацию роли Треплева, так как не успел еще охватить всей роли в целом»<sup>22</sup>. Чтобы правильно оценить смысл чеховского «не успел» нелишне напомнить, что к этому времени он уже работал над образом не менее полутора лет.

Ирония состояла в том, что Станиславский, выстраивая партитуры переживаний исполнителей, снова предлагал им идти от себя, от «я есмь». «Надо, чтоб Нина так же относилась к Тригорину, как Тарасова относится к Шекспиру»<sup>23</sup>. Полагаться на собственный опыт предлагал режиссер и О.Л. Книппер-Чеховой, репетировавшей роль Аркадиной. «Во всех перипетиях роли надо ощущать свое бытие: я есмь»<sup>24</sup>, – настаивал Станиславский. Между тем именно «я» М. Чехова сопротивлялось и предложенному пониманию образа, и способу работы над ним. Характерна запись, касающаяся

выполнения этюдов на тему ссоры и примирения Аркадиной (Книппер) и Треплева (Чехов). «В этюдах преобладали штампы, особенно у Чехова»<sup>25</sup>. Другая запись, фиксирующая ответы исполнительниц на вопрос о том, кто как себя чувствовал во время только что прочитанного второго акта, содержит признание: «Чехов не чувствует правды»<sup>26</sup>.

Первый срыв Чехова произошел еще в мае 1917 года, когда он неожиданно ушел с репетиции «Чайки», позднее письменно объяснив это Станиславскому обострением болезненного нервного состояния<sup>27</sup>. В начале октября (еще до революции, до развода с женой, до самоубийства кузена Владимира) друг и однокашник М. Чехова В.С. Смышляев, прекрасно знавший все обстоятельства его жизни, записал в дневнике: «За последнее время с ним творится что-то странное, я подозреваю, что он разлюбил наше искусство»<sup>28</sup>. Наконец в декабре отношения М. Чехова и Станиславского «напряглись» до последней степени. Учитель ругал ученика «на чем свет стоит <...> за его инертность по отношению к театру»<sup>29</sup> и, не желая совсем увольнять его из Студии и театра, предоставил ему полугодовой отпуск.

Безусловно, совместная работа Станиславского и М. Чехова над «Чайкой» и возникшие в этой работе разногласия не были единственной причиной «всех бед» молодого актера. Конечно же, мхатовской «Чайке» 1917 года «не повезло» и в том, что по времени она совпала с целым рядом катастроф и в жизни всей России, и в личной жизни М. Чехова. Между тем свою роль в проявлении указанных

<sup>19</sup> Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 202.

<sup>20</sup> Там же. С. 198.

<sup>21</sup> Там же. С. 203.

<sup>22</sup> Там же. С. 196.

<sup>23</sup> Там же. С. 201-202.

<sup>24</sup> Там же. С. 206.

<sup>25</sup> Там же. С. 206.

<sup>26</sup> Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 201.

<sup>27</sup> См.: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 460; Т. 1. С. 282-283.

<sup>28</sup> Цит. по: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 462.

<sup>29</sup> Там же. С. 463.

## Опыт

разногласий и дальнейших ориентиров М. Чехова-художника, «Чайка», несомненно, сыграла. Катастрофы же лишь обострили и ускорили разрешение кризиса Чехова, переживавшего решительный перелом и в жизни, и в творчестве.

Последующая объективация собственных взглядов М. Чехова на актерское искусство началась с принципиального отказа от опоры на личные переживания и «аффективную память». Очевидно, что отказ этот явился не следствием упрямства и жадности противоречия, но был выношен и выстрадан М. Чеховым на своем опыте. В его собственной театральной системе, в его художественном методе безусловное главенство и первенство будет принадлежать категориям интегральным и интегрирующим. М. Чехов, понимающий, что эксплуатация собственных чувств актера не обеспечивает его авторства, будет последовательно выступать против психонатурализма, возвращая исполнителю статус художника.

Как было сказано, работа над «Чайкой» выявила различное понимание М. Чеховым и Станиславским поэтики А.П. Чехова, разное понимание актуальной сценической интерпретации произведений драматурга. По отношению к М. Чехову справедливее говорить не столько о понимании, сколько об ощущении, поскольку его позиция покуда была еще бессознательной, выражалась не столько в позитивных утверждениях, сколько в протестной форме. Между тем, пройдя ранее через многократное исполнение чеховских чудаков, актер интуитивно усвоил «ситуативную» природу драматургии А.П. Чехова.

В конце концов «чудаки» А.П. Чехова произносят банальные нелепицы не потому, что они пошлы. Персонально они – «никто», они – «марионетки», они – фон жизни; в них заявляет о себе жизнь, «среда», которая «заедает» и «главных» героев. Банальности, производимые ими, характеризуют не столько их, сколько знаменуюмую ими действительность: банальную, пошлую, абсурдную. Будучи абсолютно бездейственными, смирившимися и закосневшими в своей данности, они представляют от лица жертв действительности. В них разгадка, ответ на вопрос, почему бесплодны лучшие интенции Астрова, Войницкого, Иванова. Более того, «чудаки» одновременно представляют собой и карикатуры на образы чеховских «больших» героев. Нелепые «чудаки» А.П. Чехова являют собой сквозные «дыры», в которых проступает непрезентабельная изнанка отображаемой драматургом действительности. К подобной типологии чеховского героя бессознательно тяготел и М. Чехов, работавший над образом Треплева. В его Трепеле должен был проступить фон жизни, уже воплощенный актером в созданных им ранее трагифарсовых образах чеховских и не чеховских «клоунов», таких, как Кобус, Фрибэ, Калев, Фрэзер. Фон этот – трагическая подоплека, ситуация, состояние мира – для обоих Чеховых был объективным и первичным, а индивидуальная характерность и переживания – производными от него.

М. Чехов и Станиславский противоречили друг другу не просто как представители разных поколений. Они представляли разные поколения российского театрального искусства в его движении, развитии.

*Pro memoria*

BM



М. Чехов –  
Хлестаков.  
«Ревизор».  
МХАТ. 1921

«Чайка» явилась лишь поводом, который впервые проявил это принципиальное различие, отразившись на отношениях вчерашнего учителя и вчерашнего ученика. Отсюда и далее их театральные взгляды, ценностные критерии, художественные верования разошлись в разные стороны, хотя и в жизни, и на сцене им еще предстояло встретиться не однажды.

Расхождение определялось различным пониманием природы и перспектив сценического искусства в целом и актерского, в частности.

Последним новым спектаклем Станиславского, в котором выступил М. Чехов, был «Ревизор» (1921). В роли Хлестакова актер явил себя блестящим эксцентриком и мастером гротеска. Чуть более чем через месяц после премьеры



«Ревизора», на открытии Третьей студии МХАТ, М. Чехов читал рассказ А.П. Чехова «Торжество победителя». Выступление это побудило П.А. Маркова к написанию одной из лучших статей о М. Чехове, в которой критик подводил промежуточный итог становления его таланта. «В его творчестве говорит наша современность <...> Такого актера давно ждала русская сцена <...> Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра <...> Чехов поистине вдохновенный актер <...> Но его вдохновение <...> свободно и радостно отливается в четкую грань формы <...> Чехов балансировал между трагическим и комическим уже в прежних своих образах. В рассказике А.П. Чехова он неожиданно дерзко являет элементы трагического и комического в их чистом виде <...> Чехов – актер романтической иронии и лирического пессимизма <...> Я думаю, что Чехов подошел к творчеству подлинной трагедии и высокой комедии»<sup>30</sup>. Одной из видимых перспектив Чехова Марков называл образ Гамлета. Спустя три года, в 1924 году, М. Чехов сыграл Гамлета в МХАТе Второй, воплотив все требования, которые предъявлял ему Станиславский во время работы над Треплевым в 1917 году. Не случайно мелькает призрак датского принца в «Чайке» А.П. Чехова. Не случайно поминал его Станиславский в процессе репетиций, проводя беглую аналогию между ним и Треплевым<sup>31</sup>. Впрочем, Гамлет, как и все позднейшие роли М. Чехова, был сыгран актером уже не по системе Станиславского, а в соответствии



с собственным методом имитации образа, разработке и преподаванию которого он посвятил всю свою дальнейшую жизнь.

Станиславскому, основной задачей которого в работе над «Чайкой» было обновление принципов актерской игры, без М. Чехова и А. Тарасовой эта работа уже Чехова была не интересна. Чехову же суждено было в пору своей артистической зрелости

М. Чехов – Гамлет.  
«Гамлет».  
МХАТ Второй. 1924

<sup>30</sup> Марков П.А. Торжество победителя // Марков П.А. О театре. В 4 т. Т. 3. М. 1976. С. 36–39.

<sup>31</sup> Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 199.

## Pro memoria



однажды вернуться Треплевим на сцену МХАТ в концертном представлении третьего акта «Чайки» в 1926 году<sup>32</sup>. С творчеством А.П. Чехова он не расставался и в дальнейшем, пока выступал на сцене, как актер и как чтец. В инсценированных рассказах А.П. Чехова М. Чехов играл и в эмиграции в разных странах, куда

заносила его судьба. Вероятно, и эти блестящие чеховские миниатюры М. Чехова, разноязычные отзывы о которых рассыпаны в современной ему прессе по всему миру, еще найдут своего собирателя и исследователя.

В заключение можно сказать, что М. Чехов не оставил своих пристрастий и после того, как окончательно покинул сцену. В конце 1940-х – начале 1950-х годов в Америке он работал над биографическими повестями об А.П. Чехове, К.С. Станиславском и В.И. Немировиче-Данченко. Все три повести должны были строиться по единому композиционно-содержательному плану. «У всех 3-х найти этапы, где судьба ведет их друг к другу и к общему делу», – записывал М. Чехов<sup>33</sup>.

А.П. Чехов, Станиславский и Немирович, будучи на этот раз литературными персонажами М. Чехова, снова «соединялись», сопрягались в воспоминаниях, размышлениях и повествовании их благодарного племянника и ученика.

<sup>32</sup> См.: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 496.

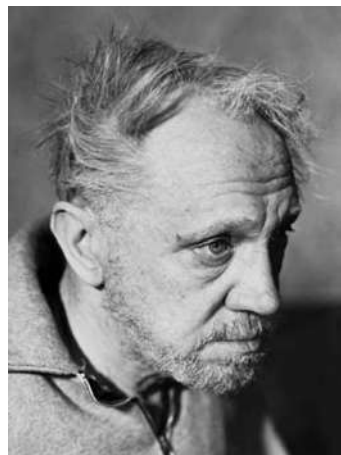
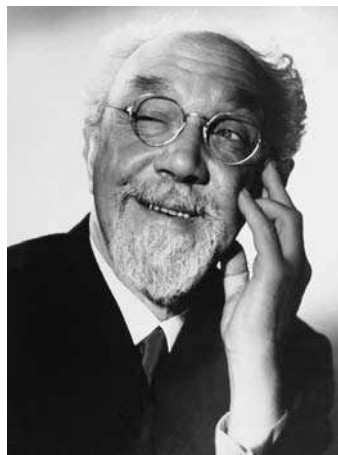
<sup>33</sup> Там же. С. 558.

М. Чехов – Папенька.  
Сценка «Жених и папенька». Рига. 1932

М. Чехов – Соломон Леви.  
«Ирландская роза Эбби».  
Режиссер Э. Сазерленд.  
Голливуд, США. 1946

М. Чехов – Макс Поляков.  
«Призрак розы».  
Режиссер Б. Хехт.  
Голливуд, США. 1946

М. Чехов – Абелян.  
«Техас, Бруклин и небеса».  
Режиссер У. Каствл.  
Голливуд, США. 1948



Алексей БАРТОШЕВИЧ

## «ЧЕХОВСКИЕ ПАУЗЫ» В «ОТЕЛЛО» К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

ТЕКСТ ДОКЛАДА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ШЕКСПИРОВСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(СТРАТФОРД-НА-ЭЙВОНЕ, АВГУСТ 2008 ГОДА, СЕМИНАР:  
ЖЕСТЫ, ДВИЖЕНИЯ И ПАУЗЫ В ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА)

29 октября 1928 года Константин Сергеевич Станиславский вышел на сцену Московского Художественного театра в торжественном спектакле, показанном в честь тридцатилетнего юбилея МХТ. Программа вечера включала первый акт «Трех сестер». Станиславский играл Вершинина, одну из лучших своих ролей. На спектакле ему стало плохо, он едва довел акт до конца. Никто, в том числе и он сам, не мог предположить, что в этот день его актерская судьба окончилась. Больше никогда он не сможет выйти на подмостки созданного им театра.

Едва оправившись от сильнейшего сердечного приступа, он уехал лечиться за границу – сперва в Баденвейлер, город, где умер Чехов, потом в Ниццу, где провел почти два года, так и не избавившись от недуга.

Человек долга, Станиславский не мог допустить, чтобы из-за его болезни пострадали репертуарные планы театра, чтобы осталось не воплощенным заветное его желание поставить «Отелло», его любимую пьесу Шекспира, которую когда-то, в молодости, в 1896 году он ставил с любителями в московском Обществе искусства и литературы и сам с шумным успехом играл роль Мавра.

Нужно было сделать все, чтобы спасти приближающийся театральный сезон и, главное, в



К.С. Станиславский –  
Отелло

Pro memoria

DM

18 96.

**МОСКОВСКОЕ**  
Общество Искусства и Литературы.  
въ помѣщеніи ОХОТНИЧЬЯГО КЛУБА  
въ Пятницкую, 19-го Января,  
Членами Общества Искусства и Литературы  
исполнено будетъ:

**ОТЕЛЛО**  
ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВРЪ.

Трагедія въ 5 дѣйств. (6 карт.). В. Шекспира, перекл. П. И. Вейнберга.

Дѣйствующие лица:

Донъ Ловенецъ	А. В. Добрынинъ
Брабанцо, сенаторъ	И. А. Пшонинъ
Секундо	И. Е. Сварновъ
Трагедия, братъ Брабанцо	А. М. Лещинъ
Дездемона, родственница Брабанцо	С. П. Рестопакинъ
Отелло, генералъ, мавръ	К. С. Станиславскій
Кассио, его любимецъ	П. С. Лавровъ
Докъ, его поручикъ	Х. О. Петросовъ
Родриго	Д. Ф. Невиланъ
Монсеньоръ	А. М. Зиневичъ
Шуга	Г. С. Вуржалоу
Герольдъ	А. В. Давуровъ
Дездемона, дочь Брабанцо и жена Отелло	С. У. Шаровъ
Отецъ жены Иво	Л. М. Михайловъ-Пурде
Матреша	Г. С. Вуржалоу
Сенатъ	А. Г. Арчевъ
Секундо въ Сенатѣ	П. Н. Шенкеръ
1 офантъ въ Камерѣ	И. Е. Сварновъ
2 " "	П. Н. Шенкеръ
Первое и второе дѣйствія произойдутъ въ Венеціи, остальное — въ Камерѣ.	Г. Д. Рудоминскій

Между 4 и 5 картинами актриса не будетъ.

Режиссеръ К. С. Станиславскій.

Художникъ, аниматоръ инт. част. О-на Е. Я. Михайловна-Буаре.

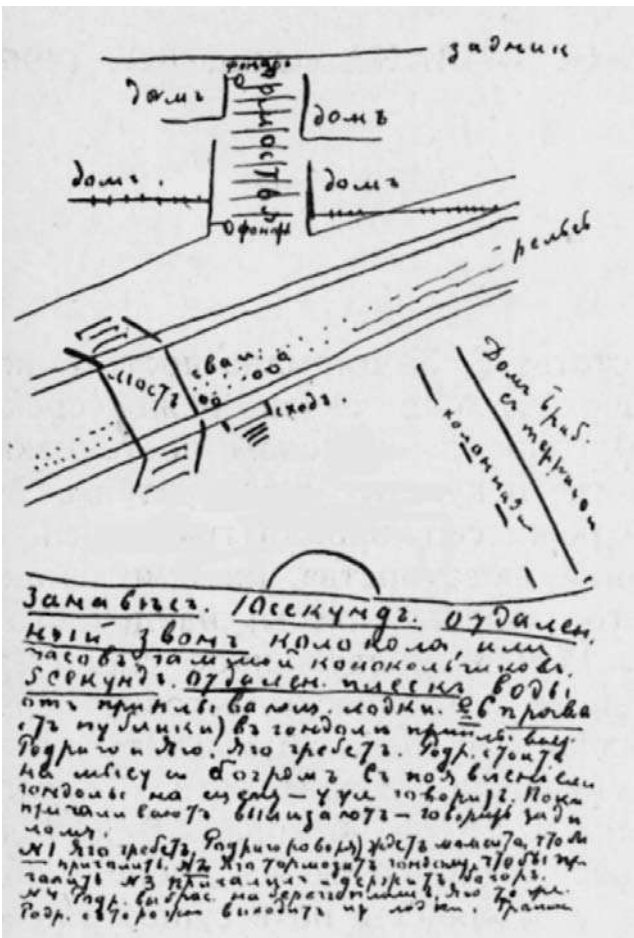
Декорации панноны Ф. И. Нарозовичъ.

Постановка сцѣкъ мастерицы М. А. Самойловой (Палатный пер. д. Хвощинскаго).

Начало репетиціи въ 7, часовой вечеръ.



К.С. Станиславский – Отелло,  
С.Р. Шернваль – Дездемона



эпоху расцвета театрального авангарда, в золотые годы Мейерхольда и Таирова, показать то, что он сам мог бы считать за образец подлинной трактовки Шекспира.

Скрепя сердце, он принял решение сочинить режиссерский план будущего спектакля и частями посылать его в Москву, где Илья Судakov должен был ставить спектакль по мизансценам Станиславского. Это был очевидный компромисс. Станиславский принимался за сочинение плана с величайшей неохотой – кроме всего прочего, он давно отказался от самой идеи составления режиссерских планов, которые когда-то, в начале века, делал, готовя первые постановки Чехова, Ибсена, Гауптмана, Горького. Теперь, в согласии с принципами своей «системы», которая в 20-е годы сложилась в главных своих чертах, он





считал недопустимым навязывать актеру заранее придуманные схемы и концепции: отныне спектакль должен был рождаться в процессе взаимодействия режиссера с исполнителями.

Но что он, скованный болезнью, надолго разлученный с Москвой и своим театром, мог сделать? Пришлось поступиться принципами и взяться за старое, давно переставшее быть ему милым.

Принявшись за сочинение режиссерского плана, шаг за шагом входя в мир пьесы Шекспира, он постепенно начинал увлекаться. Жизнь шекспировской Венеции, шекспировского Кипра, а главное – шекспировских людей в его воображении заговорила множеством голосов, заиграла всеми красками, и он всей душой отдался этому обольщению.

В итоге напряженной работы, занявшей четыре месяца – с декабря 1929 по март 1930 года, – родился замечательной силы и глубины театральный документ, долго – до середины 1940-х годов остававшийся не опубликованным, да и до сих пор редко

привлекающий к себе внимание историков и практиков театра. Исключение – глубокое исследование Б. Зингермана, предпосланное второму изданию плана «Отелло»<sup>1</sup>.

План Станиславского заключает в себе множество содержательных уровней, каждый из которых способен составить отдельную тему исследования. Можно рассматривать его, как развернутый театральный и филологический комментарий к шекспировской трагедии, как исследование психологии персонажей «Отелло», как звено в истории русской истории интерпретаций Шекспира и в истории российского театра, как своего рода развернутое наставление актерам русской сценической школы, обращающимся к трагедии Шекспира, как этап в становлении «системы», как образец режиссерского анализа пьесы и т.д.

Стержнем работ Бориса Зингермана о плане «Отелло» стала одна из главных проблем истории мирового театра – соотношение двух театральных систем – Ренессанса и XX века, системы Шекспира и системы Чехова.

Мы обратимся лишь к одной и, вероятно, не самой существенной стороне плана – к той роли, которую в своем сочинении Станиславский предназначал паузам.

Моменты тишины, «зон молчания», пауз в шекспировском «Отелло» редки и не столь значительны, как, например, в «Макбете» или «Короле Лире». Лава трагических событий в «Отелло» несет с сокрушительной стремительностью, словно некая сила влечет героев к катастрофе. Здесь никто не хочет и не может остановиться хотя бы на мгновение. Моменты «остановки», миги тишины возникают только в середине пьесы, главным

<sup>1</sup> См.: Зингерман Б.И. «Отелло» в трактовке К.С. Станиславского // Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. Том 6. Пьеса В. Шекспира «Отелло». М. 1994. С. 5–55.

Х.О. Петросьян – Яго,  
К.С. Станиславский –  
Отелло



*Pro memoria*

образом в роли самого Мавра, в минуты колебания перед трагическим выбором.

Театр XX века, обращаясь к «Отелло», испытывает своего рода ностальгию по моментам молчания и пытается, где это возможно, наполнить кульминационные сцены спектаклей содержательно насыщенными паузами: часто они оказываются ключом к интерпретации пьесы, при этом их присутствие нельзя объяснить только тяготением к психологическому правдоподобию. «В молчании говорит вечность»<sup>2</sup> – эти слова М. Метерлинка служили девизом самых разных направлений театра современной эпохи – от натурализма и символизма до театра абсурда. Смысл и действенность сценического молчания, реализованного в паузах, были открыты новому театру в драматургии Чехова, создавшей не только основы искусства Художественного театра, но и театральной системы XX века в целом.

Театральное значение паузы, воздействие моментов действия, когда слово уступает место гипнотическим эффектам безмолвия, – все это было хорошо известно и в прежние времена, проверено в искусстве великих актеров дорежиссерской эпохи. Но сложение в рамках композиции спектакля целостной партитуры пауз, структуры «зон молчания» – атрибут поэтики режиссерского театра.

С этой точки зрения режиссерский план Станиславского может многое открыть не только историку русской сцены, но и исследователю мирового театра XX века.

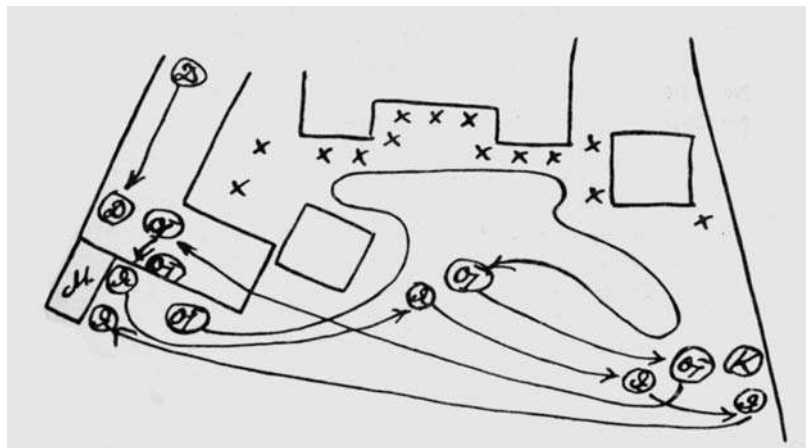
В пределах своего плана Станиславский выстраивает сложную разветвленную систему пауз,

составляющих важнейший пласт интерпретации – наряду с уровнями словесными, мизансценическими, звуковыми, изобразительными и т.д. Композиция пауз в плане уподобляется партитуре симфонического произведения. В итоге должно было родиться то, что Александр Блок назвал «музыкой «Отелло»». Нужно только при этом помнить, что вся эта сеть тончайших приемов сценического выражения лишь до известной степени была результатом рационалистического конструирования. Рационалист в Станиславском всегда уживался с творцом вдохновенно интуитивного свойства, пушкинский Сальери – с пушкинским Моцартом. Он всю жизнь пытался упорядочить, укротить процесс интуитивного творчества, покорить интуицию, взнуздать ее, как взнуздывают непокорных коней, заставить ее служить силе разума и воли. Но речь могла идти только о покорении, а не об искоренении интуитивного: оно оставалось почвой и материалом истинного творчества, как его понимал Станиславский. Расставляя по всему плану крестики своих пауз (один крестик – малая, два – большая пауза), он более всего слушался голоса своего сердца и своей актерской судьбы, когда-то столкнувшейся с шекспировским Мавром.

Все уровни и схемы плана, все крестики и цифры, обозначающие номера «кусков», были подчинены изумительно тонкому и пронизательному психологическому анализу, такому глубокому раскрытию человеческих судеб людей, населяющих пьесу Шекспира, рядом с которым нечего поставить во всей театральной истории «Отелло» и которое, без сомнения, было

<sup>2</sup> Maeterlinck M. *Le Tresor des Humbles*. Paris. 1904. P.23.

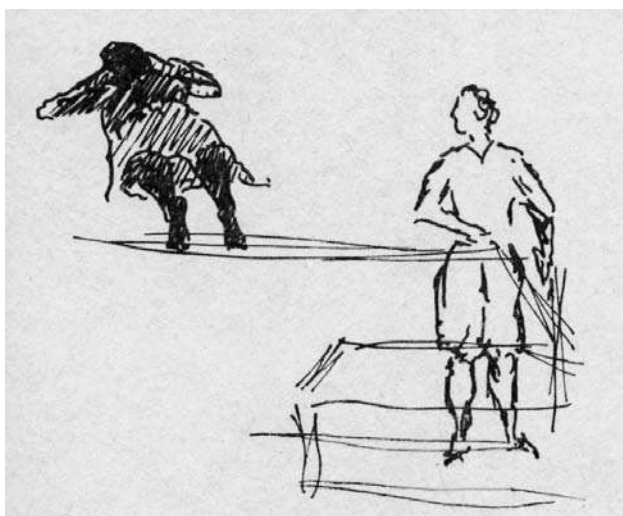
## Опыт



рождено опытом русской литературы – от Толстого до Чехова.

Можно составить целую типологию пауз, расставленных по всему плану, от первых строк трагедии до середины четвертого акта, где текст плана обрывается. Обратимся к различным типам пауз, составляющих несколько групп в зависимости от функции, степени важности и длительности.

«Звуковые паузы». Так К.С. называет моменты, когда на сцене первенствующую роль играют звуки обыденной жизни: шум города, плеск воды в каналах, скрип весел, звон цепей, которыми гондольер (который привез Родриго и Яго к дому Брабанцио) привязывает гондолу к свае; крики солдат, приветствующих прибытие Кассио на Кипр, шум моря, отдаленное пение, чуть слышные звуки зурны. Подобные ремарки режиссер расставляет по всей пьесе. Все это создает реальный фон, складывается в многоголосную симфонию созвучий жизни, музыки реальности – житейски бытовой, исторической, социальной, не просто аккомпанирующей судьбам героев, но, так или иначе, в конечном счете эти судьбы определяющей. Легче всего увидеть в



этом пристрастии Станиславского к голосам обыденности запоздалое «мейнингенство», желание опустить высокую трагедию до уровня историко-бытовой драмы<sup>3</sup>. Но за этой длинной цепью разнохарактерных деталей, казалось бы никак не связанных с сутью пьесы, внимательный взгляд всякий раз обнаруживает их глубинный смысл: из этой совокупности мелочей должен в итоге сложиться образ объективной материи существования, частью которой оказывается жизнь Отелло, Яго, Дездемоны,

<sup>3</sup> План постановки 1896 года Станиславский, судя по всему, взял с собой в Ниццу. Некоторые детали старого плана повторяются в новом, но тем разительнее их несходство. См. об этом в выше-названной работе Б.И. Зингермана.

*Pro memoria*

венецианцев и киприотов, неизбежно вовлеченных в ход ее движения, неостановимого, безжалостного, равнодушного к воле и желаниям людей. Бесхитрое течение обыденности скрывает за собой трагический ход бытия. Так определившие судьбу театра XX века эстетические открытия Чехова (по его собственной формуле: «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются жизни»<sup>4</sup>) применены к театральной интерпретации Шекспира. Трагический рок приобретает обличье обыденности, но трагедия не перестает быть самой собой.

Паузы, фиксирующие ступени развития сцен и «кусков». Такие паузы помогают структурно расчленить ход действия на составляющие, обозначить этапы психологической эволюции персонажей и сценической «массовки» в пределах отдельных сцен.

Так, в первой сцене пьесы, начиная с момента, когда Яго и Родриго ночью под окнами дома Бранцио поднимают крик о похищении Дездемоны, режиссерский план предусматривает четыре следующие одна за другой паузы, обозначающие последовательные точки реакции Бранцио и его домочадцев на ужасное известие.

Пауза пробуждения дома. «а) голоса далеко за сценой; во втором этаже приотворилось окно; б) к окну (к его слюде) прислоняется чье-то лицо – слуги стараются рассмотреть, что происходит внизу; в) в другом окне – женское лицо (няня Дездемоны, тоже заспанная и в ночном костюме; г) третье окно раскрывает Бранцио. В прослойках между этими появлениями усиливающиеся шумы за сценой пробуждающегося дома»<sup>5</sup>.

Пауза недоумения. «Эта пауза необходима психологически. В душах этих людей происходит огромная внутренняя работа. Для Бранцио, няни и всех домашних Дездемона не более, как ребенок... Для того, чтобы это пережить, представить себе Дездемону женщиной, женой не какого-нибудь венецианского гранда, а грязного, черного мавра; для того, чтобы понять, оценить ужас потери и опустения дома, ... необходимо время. Описываемая пауза – это тот переход, та лестница, которая приведет исполнителей к драматической сцене, если они логически последовательно переживут в себе, т.е. увидят внутренним зрением, Дездемону в объятиях черта, опустевшую комнату девочки, впечатление скандала во всем городе, позор, обрушившийся на их род, себя – скомпрометированными перед самим дожем, всеми сенаторами»<sup>6</sup>. Далее следуют столь же подробно описанные «Пауза тревоги» и, наконец, «Пауза сборов»: «В окнах дома начинается нервно перебегать за слюдой окон свет от ночников и фонарей. Эти нервные мелькания, если хорошо срепетировать, создают большую тревогу. Одновременно с этим внизу, в парадной двери, с треском отворяется железная щеколда, трещит замок, пищат металлические петли при отворении. Из дверей выходит привратник с фонарем, и появляются разные слуги. Они выскакивают под колоннадой, на ходу надевают куртки, наскоро застегиваются... выносят алебарды, шпаги, оружие, влезают в гондолы, привязанные у дома, складывают туда принесенное, снова убегают и снова возвращаются с ношей...»<sup>7</sup>.

Еще раз: все это изобилие житейских подробностей вовсе не

<sup>4</sup> Чехов и театр, М. 1961. С.206.

<sup>5</sup> Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. Том 6. Пьеса В. Шекспира «Отелло». М. 1994. С.77.

<sup>6</sup> Там же. С.83.

<sup>7</sup> Там же. С.87.

## Опыт

делает постановку Шекспира историко-бытовой сценической иллюстрацией в духе Людвиг Кронекка, поскольку всякий раз за бытовыми подробностями открываются судьбы людей, истории не быта, но душ, коллизии внутренней жизни шекспировских героев.

Поэтому среди многообразных пауз, наполняющих режиссерский план Станиславского ведущее место принадлежит паузам чисто психологическим (при том, что по сути все его паузы психологичны и глубоки по смыслу, обо всех можно сказать метерлинковское: «в молчании говорит вечность»).

Паузы возникают в моменты переломов, внутренних поворотов – в душах как индивидуальных персонажей, так и целых сообществ. Один из наиболее ярких примеров такой паузы-перелома дан в сцене в Сенате, в момент, когда Бранцио называет имя похитителя его дочери, указывая на безмолвно стоящего Мавра. Душою сенаторы и сам Дож всецело на стороне Бранцио, сенатора, венецианского аристократа, одного из них. Им враждебен черный пришелец, позволивший себе покуситься на дочь патриция. Но они политики, без Отелло республике не обойтись, и, следуя равнодушному к чувствам голосу государственного утилитаризма, они без особого труда подавляют в себе сочувствие к почтенному патрицию, по сути предавая своего, и после некоторого замешательства принимают сторону Мавра, при том, что никакой симпатии к нему не испытывают. Для Станиславского это один из ключевых моментов пьесы, в которой, по его убеждению, речь идет не только о любви и ревности, не только о делах домашних и

семейных, но и о судьбах политических и государственных, с которыми сплетены и от которых зависят частные судьбы людей.

Тем не менее, отречение от человека их круга и воспитания, решение встать на сторону Отелло стоит им внутренних усилий. Процесс происходящего в них поворота как раз и занимает введенная режиссером пауза. Станиславский комментирует: «Тут должен быть перелом, переход к компромиссу (подчеркнуто в плане. – А.Б.). Поглядывают на Отелло и на Бранцио. Первый сидит спокойно, с детски невинными глазами. У Бранцио вид оживленный и требовательный. У каждого из сенаторов в эту минуту есть зуб против Отелло и недобрые взгляды на него, потому что через несколько минут волей-неволей придется заискивать перед ним.. Вот эту борьбу между внутренними побуждениями гонора и обязанностями правителей – доиграть как следует в паузе»<sup>8</sup>.

В драматических напряженных сценах режиссер прибегает к приему ритмических синкоп, чередующих одну за другой микроскопических скачущих пауз, нарушающих плавное течение ямба и создающих атмосферу нервной пульсации. Подобным образом выстроена ритмическая структура начала 1-й картины 2 акта – сцена морской бури на Кипре, где венецианцы ждут прибытия кораблей Отелло. Драматизм сцены усилен у Станиславского тем, что венецианских офицеров тревожит не только участь кораблей Мавра и его самого, но прежде всего их собственная участь. Если погибнет флот республики и к острову приблизится турки, на Кипре возникнет неизбежный бунт против захватчиков-

<sup>8</sup> Там же. С.125.

венецианцев и всех офицеров неминуемо перережут. Отсюда – особая напряженность сцены, отсюда – скачка пауз-синкоп.

Тема грозящего Венеции восстания жителей Кипра (на протяжении всей сцены они прячутся от врагов-венецианцев среди прибрежных скал) введена в режиссерский план отчасти, конечно, для того, чтобы умиловить большевистские власти, постоянно обвинявшие Художественный театр в аполитичности, а то и в контрреволюционности. Сделано это, надо признаться, довольно простодушно, со свойственной Станиславскому наивностью в делах политических. Но к такого рода тактическим соображениям дело не сводилось. Режиссером, как и во всем плане, руководило стремление раздвинуть пределы семейной драмы и вывести сюжет трагедии на вольный воздух большой истории, раскрыть зависимость частных судеб людей от процессов движения внешних сил. Одно дело, рассуждает режиссер по поводу сцены поединка Кассио и Монтано, когда в гарнизоне подрались охмелевшие офицеры, и совсем иное, если подобная смута происходит в условиях назревшего бунта и легко может спровоцировать восстание на острове. Тогда понятна ярость Отелло и строгость наказания, которому подвергнут любимец генерала. Каждый раз «предлагаемые обстоятельства» умножают драматизм событийного ряда и усиливают энергию психологических реакций действующих в этих обстоятельствах людей.

Ключевые точки действия, прежде всего, действия внутреннего, обозначаются в режиссерском плане Станиславского так



называемыми «гастрольными паузами»<sup>9</sup>, то есть теми моментами неподвижности и молчания, когда в истории Отелло наступает пора трагического выбора и решения, когда подводятся итоги всей его жизни и приходится делать мучительный, но неизбежный выбор, означающий полный поворот его

Л.М. Леонидов –  
Отелло

<sup>9</sup> Термин условный, полуслучайный, взятый из обихода дорежиссерского театра. Однако здесь он приобретает иной, новый смысл.



## Опыт



Л.М. Леонидов –  
Отелло,  
А.К.Тарасова –  
Дездемона

судьбы. Дело, разумеется, не в длительности этих пауз, а в их эмоциональной интенсивности.

Кульминацией всей трагедии для Станиславского становится последняя часть 3-й сцены III акта (начиная со слов Отелло: «Ага, меня обманывать» до коленопреклоненной клятвы Мавра и Яго). Режиссер помещает действие эпизода в пространство старой одинокой крепостной башни, куда Отелло пытается убежать от настигшей его боли и от мучителя Яго. Но бежать некуда – ни от муки, ни от мучителя. Партитура сцены разработана подробно, деталь за деталью, каждое движение души героя сделано предметом пронизательнейшего психологического анализа – внимательный взгляд найдет здесь прозрения, достойные Достоевского – сколь бы архаичным или наивным ни казалось сегодня кое-что в как в режиссерской фразеологии, так и в



В.А. Сеницын – Яго

## Pro memoria

приемах сценического выражения, свойственных ставившемуся на бумаге спектаклю. И тем не менее, чтение плана очень многое способно дать современному читателю, более всего, конечно, актеру, обдумывающему роль шекспировского Мавра и режиссеру, готовящемуся ставить трагедию<sup>10</sup>.

Обратимся, однако, к избранному ракурсу предмета – к роли паузы в режиссерской интерпретации сцены.

В сцене на башне, как пишет Станиславский, «очень часто самая важная игра идет не на словах, а в паузах между ними. Эти паузы усиливают, а не понижают линию трагизма. Многим из этих мест можно найти мимическое и звуковое выражение. Я мог бы показать эту сцену на одних восклицаниях, на мимике, на метаниях от боли, на вспышках ненависти и на моментах протрации от отчаяния.»<sup>11</sup>. И далее: «Вот например, автор дает: “Ага, меня обманывать!”. На этих словах надо показать все бессонные ночи, проведенные Отелло. Чем это сделать, как не выразительной паузой? Такой паузой, в которой забыто все, находящееся кругом. Такой паузой, после которой пугаешься, может быть, бросаешься в сторону от малейшего шороха вошедшего Яго или, напротив, удивляешься ему, как человек, спросонья не могущий понять, где он»<sup>12</sup>. И самое главное: «Эти паузы помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни»<sup>13</sup>.

Партитура пауз, которую с тщательностью и безукоризненной музыкальностью великого дирижера выстраивает Станиславский, как это ни покажется странным, вовсе не предполагает разрушения общего

ритмического рисунка шекспировского текста. Чтобы во время пауз не выбиваться из ритма, он рекомендует актерам мысленно скандировать стихотворные строки.

«Гастрольной паузой», в которой режиссер видел высшую точку всей сцены, кульминацию кульминации, должен был стать момент молчания и неподвижности Отелло после великого монолога «Прости, покой, прости, мое довольство», монолога – прощания Отелло с воинской судьбой, со всей прошлой жизнью. «Эта гастрольная пауза полезна, – писал Станиславский, давая советы исполнителю главной роли Л.М. Леонидову, – потому, что она является переходом к следующему. Если Вам трудно увлечься и заволноваться картинами военной жизни, то найдите какую-нибудь аналогию. Мне бы помогла такая аналогия: например, если меня навсегда заставили проститься с театром и я бы больше не слышал звонков перед началом, закулисной тревоги, волнений и ожиданий в артистической комнате. Если бы я мысленно со всем этим прощался – я знаю, о каком чувстве и переживании будет идти речь»<sup>14</sup>.

Мы не можем знать, понимал ли он, что пророчит свою собственную участь. Жить ему оставалось еще почти десять лет, но болезнь и многие другие обстоятельства внутри – и внетеатрального свойства, о которых здесь не место говорить, если и не совсем разлучили его с делом всей его жизни, главным его детищем – Московским Художественным театром, то вынудили его работать там только временами. Перерывы между периодами творческой активности становились все дольше, он редко мог отдаваться труду с прежней

<sup>10</sup> См., например, записки Анатолия Эфроса в период его работы над «Отелло» // Эфрос А.В. Профессия – режиссер. М. 1993. С.22 и далее.

<sup>11</sup> Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. Том 6. Пьеса В. Шекспира «Отелло». С.239.

<sup>12</sup> Там же. С.240.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С.278.

## Опыт

энергией, да и задачи режиссерские перестали его привлекать – в противоположность целям педагогическим. Затем его связь с МХТ и вовсе оборвалась: самые последние годы жизни он безвыходно провёл затворником в своем московском доме в Леонтьевском переулке. Вряд ли тогда, в 1930 году, выстраивая композицию «сцены на башне», он мог с ясностью предвидеть, что его ждет. Но, описывая муки и тоску шекспировского героя, он говорил о том, что испытывал сам.

«Стойте, утирайте слезы, которые крупными каплями текут по щекам, удерживайтесь, чтобы не разрыдаться, и говорите еле слышно, как говорят о самом важном и сокровенном. Этот монолог прерывается, быть может, большими паузами, во время которых он испуганно стоит и молчит, досматривая картину того, что он теряет»<sup>15</sup>.

Театр торопился выпустить спектакль к обещанному властям сроку. Решили не дожидаться очередной посылки из Ниццы с новой порцией плана. Премьеру сыграли 14 марта 1930 года, не сообщив об этом Станиславскому. Спектакль уже вышел, а Станиславский, не подозревая об этом, все еще писал свой план. Он лишь задним числом узнал, что премьера «Отелло» уже состоялась и в его труде теперь нет смысла. Он останавливает работу в самом ее разгаре. Лучше не думать о том, что испытывал он в своем уединении, переживая этот предательский удар.

План обрывается в середине первой сцены четвертого акта, на строках:

(За сценой трубы)

Отелло. Что это за звуки?

Яго. Вероятно, кто-нибудь из Венеции. А, это Лодовико,

посланный от дожа. Жена ваша идет сюда с ним.

Входят Лодовико, Дездемона и свита.

Спектакль «Отелло» в Художественном театре прошел всего 10 раз. Не только потому, что не было успеха, – а его и вправду не было. Ставил «Отелло» режиссер умелый, но поверхностный. Считалось, что И. Судаков работает по мизансценам Станиславского, но не на деле не слишком их придерживался. Да и можно ли ставить Шекспира заочно, по чужим планам? Великий трагический актер Леонидов, казалось, рожденный для роли шекспировского Мавра, был болен тяжелой психической болезнью – страхом перед открытым пространством и, выходя на подмостки, не мог решиться выйти на середину сцены и играл только на заднем плане, судорожно хватаясь за сценическую мебель. Те немногие, кто видел его на репетициях в малом пространстве фойе, говорили, что там он играл гениально, о чем в спектакле могли напомнить только несколько моментов, потрясающих, но редких взлетов. Вскоре после премьеры актер В. Сеницын, блистательно сыгравший Яго (почему, кстати, в XX веке актерам чаще дается макиавелист Яго, чем благородный Мавр?), нелепо погиб, сорвавшись из окна высокого дома. Его не стали заменять в роли, хотя на нее было несколько претендентов. «Отелло» предпочли снять с репертуара – не без тайного вздоха облегчения.

Великий план постановки великой пьесы стал экспонатом театрального музея.

<sup>15</sup> Там же. С.447.



Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

## ТАЙНА НЕМИРОВИЧА

### ИЗ ЗАГАДОК ЧЕХОВСКОГО ТЕАТРА

*Говорят, что Вы – волшебник; говорят, что у Вас – тайна.*  
**О.Л. Книппер-Чехова**

*В Театре Чехова всегда была некая странность. А.П. обещал это в «Чайке» – «Я напишу что-нибудь странное»<sup>1</sup> – и словно заложил в судьбу всех своих пьес – непредсказуемую судьбу, со всем ходом ее, паузами и взлетами. «Белых пятен» в Театре Чехова хватает и по сей день, как и загадок с привкусом чего-то фатального, будь то случай не встреч с Чеховым у одних режиссеров, почти отторжения от него других или, напротив, встреч с ним победных и частых там, где их как будто и не должно было быть<sup>2</sup>.*

*Еще одна загадка, из мхатовского наследия, связана (снова странность!) с одним из самых известных спектаклей советской поры – «Третье сестрами» Вл.И. Немировича-Данченко.*

«Три сестры» 1940 года, последний великий спектакль и самого режиссера, и того периода Художественного театра, что называется теперь классическим (1898-1943), существует как спектакль-аксиома – не подлежит сомнению и пересмотру, не требует доказательств, – настолько неоспорима его роль и в истории театра, и в духовной жизни (даже судьбе) нескольких поколений. Неоспоримость эта давно стала привычной и потому, быть может, не возникает простого и естественного вопроса: а как родился этот спектакль – такой, какой был? Ведь его ничто в ту пору не предвещало. Он как будто не имел внутренних и внешних опор ни в реальности конца 1930-х годов, ни в театре, ни в отношении к Чехову, который тогда не был властителем дум, как на рубеже столетий или потом, во второй половине XX века. К тому же, Немирович-Данченко не собирался ставить «Три сестры». Он мечтал о «Чайке». В МХАТ он

вел в 1930-е годы линии толстовскую и горьковскую, ставил современные пьесы. Обращение его именно к «Трем сестрам» было, в известной мере, вынужденным и случайным, и вдруг дало столь совершенное и целостное создание, словно «вылившееся» (слово Гоголя) из души создателя. Чеховский спектакль возник как «незаконная комета», и в появлении его есть тот оттенок тайны, который ощутила и высказала О.Л. Книппер: «Говорят, что Вы – волшебник; говорят, что у Вас – тайна»<sup>3</sup>.

У современников, зрителей и критиков, и у последующих исследователей спектакля ощущения его «незаконности», видимо, не возникало, но оставался вкус тайны и желание дать ей главное, конечное разъяснение. Рождались версии его появления, не исключая друг друга: – версия мощных традиций, самой природы МХАТа, внезапно заявившей о себе, своей неисчерпанной силе;

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М. 1974-1980 / Письма. Т.6. С. 58.

<sup>2</sup> См. Шах-Азизова Татьяна. Ритмы чеховского театра // Сб. Вопросы театра. 2007. С. 98-106; Шах-Азизова Татьяна. Вишневые сады Грузии // Сб. Вопросы театра. 2008. С. 70-99; Шах-Азизова Татьяна. Немецкий Чехов // Вопросы театра. 2008. №№ 1-2. С. 143-159. Нынешняя статья, четвертая, завершает этот цикл о загадках Театра Чехова.

<sup>3</sup> См.: Стенограмма производственного совещания актерского цеха МХАТ СССР им. Горького по постановке «Трех сестер». 1940, 18 октября // Музей МХАТ. Фонд Вл.И. Немировича-Данченко. № 147. С. 9.

– версия ностальгии режиссера по «золотой поре» Художественного театра;

– версия спектакля-завещания Немировича, его прощания с тем, что было ему дороже всего в театре.

В собрании многих (и вполне справедливых) версий не достаёт однако каких-то звеньев, чтобы замкнуть цепь объяснений. Данная работа представляет собой попытку найти эти звенья или хотя бы лучше понять спектакль, далеко отстоящий во времени. Вера в него есть, ощущение «волшебства» – также, понимание – пока недостаточно.

Спектакль 1940 года, который автору статьи довелось видеть не в первозданности его, но в отсветах, в другом времени и другом исполнении, поначалу казался ясным. Он и таким заморозил навсегда. Но вдруг возникла загадка, острый вопрос, – и не отпускали уже, требуя разбора. Прежде для этого недоставало материала; издания последних лет, посвященные истории Художественного театра<sup>4</sup>, такой дефицит восполняют. Они дают документальную картину развития, сложного, непредсказуемого – и неуклонного; картину пути Немировича-Данченко к последнему его шедевру. Путь прочерчен в самой череде документов – переписки, прежде всего, и сам диктует жанр – жанр эпистолярного исследования с собственной внутренней драматургией. На долю исследователя остаются отбор фактов, связи и комментарии; читатель должен стать спутником режиссера на этом долгом пути.

## ПРЕДЫСТОРИЯ

Время – середина 1930-х годов. Близится юбилей Чехова (1935), далее – 40-летие МХАТа (1938).

Основатели озабочены перспективой, перебирают разные варианты. Станиславский предпочитает «Три сестры», Немирович – «Чайку».

### **Телеграмма Вл.И. Немировича-Данченко К.С. Станиславскому, 28 мая 1934 года**

«Январе состоится широкое чествование семидесятипятилетия Чехова. Необходимо готовиться немедленно. Как Вы относитесь к тому, чтобы шла «Чайка» в Художественном театре под Вашим руководством и «Иванов» в Малом театре под моим»<sup>5</sup>.

### **К.С. Станиславский – Вл.И. Немировичу-Данченко, 30 мая 1934 года**

«<...> Ставить «Чайку» – по-новому – я не смогу. Ставить ее по-старому – не вижу исполнителей <...>

Перспектива повториться в старой работе меня не увлекает. Мне осталось мало времени для работы и для жизни. Напоследок хотелось бы чего-нибудь нового, а не повторения задов»<sup>6</sup>.

### **Вл.И. Немирович-Данченко – К.С. Станиславскому, 30 июня 1934 года**

«Самое имя – «Чайка» – весь сезон витало по всем углам театра. Казалось, что решительно назрело время возобновлять, т.е. поставить заново. Всю зиму говорили об этом. <...> Но Ваше письмо как холодной водой облило. Так вопрос и повис в воздухе. Между тем «Чайку» решили ставить и вахтанговцы. Я послал к ним письмо с просьбой задержать постановку до тех пор, пока мы ее сдадим, считая, что мы имеем право на исполнение такой просьбы.

<sup>4</sup> Московский Художественный театр. Сто лет. В 2 томах. М. 1998; Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4 томах. М. 2003; Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко. В 2 томах. М. 2005; Соловьева И. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М. 2007. Из более ранних изданий: Виноградская И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. В 4 томах. М. 1976; Фрейджина Л. Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М. 1962. В дальнейшем ссылки на эти издания даются с указанием фамилии автора, тома (в случае многотомности) и страницы.

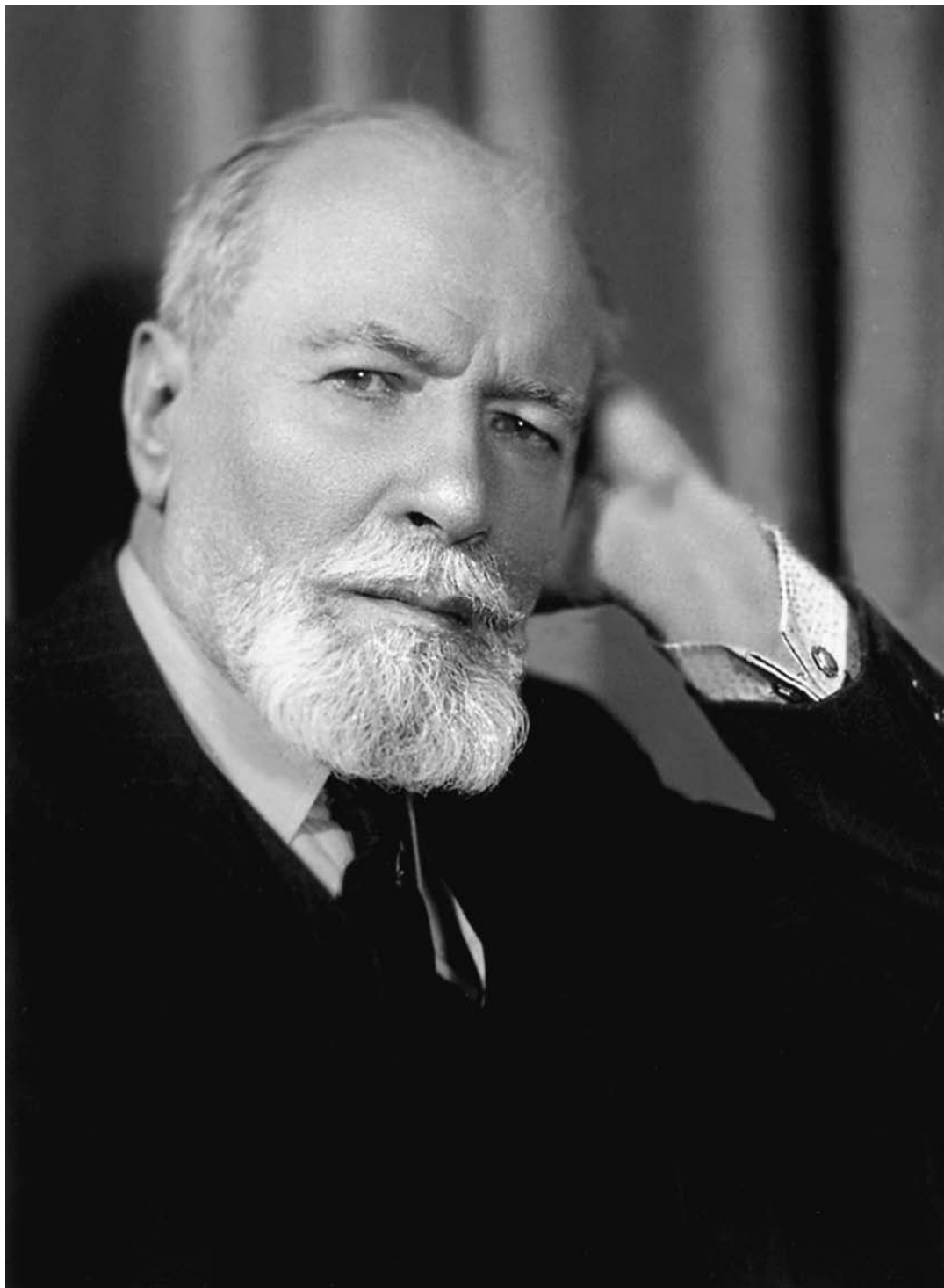
<sup>5</sup> Немирович-Данченко В.И. 3, 314.

<sup>6</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 томах. М. 1954–1961. Т. 8. С. 395.



*Pro memoria*

*BM*



С чеховским репертуаром нельзя откладывать. Вахтанговцы поставят "Чайку", Симонов уже репетирует "Вишневый сад". И там и там, конечно, "разобьют на эпизоды" и вообще осовременят.

Мы обязаны иметь классическое исполнение пьес Чехова: наиболее совершенное в наших возможностях и в нашем искусстве. Тогда пусть рвут в клочья! Но когда на нашей сцене Чехов отсутствует совсем, – им как бы дается *carte blanche* делать с ним что они хотят. Такое инертное отношение нам могут не простить. Мы обязаны противопоставить своего Чехова.

Чтоб, однако, хоть что-то сделать <...> к 75-летию со дня рождения, – решили сильно вычистить "Вишневый сад", с несколько измененным распределением ролей»<sup>7</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
К.С. Станиславскому,  
26 августа 1934 года**

«<...> 1. "Три сестры". Решайте как хотите, т.к. есть много "за" и немало "против".

К 75-летию Чехова совершенно обязательно что-нибудь сделать. Лучше всего, разумеется, "Чайка", как самая тонкая, самая грациозная, самая молодо-искренно-лирическая. Дальнейшее, то есть "Три сестры" и "Вишневый сад", уже больше произведения мастерства, чем непосредственной лирики. Не поставим нам "Чайку" – какой-то грех. То есть грех отдать ее другим театрам на новое сценическое искусство – раздираание на клочья, – не испробовав самим применить к ней все то совершенное, чего мы достигли в искусстве за 36 лет <...>

Если мы не поставим "Чайку" в этом году, то это значит, что мы



ставим на ней крест. После того как ее сыграют в другом театре, мы к ней не вернемся.

Кому ставить, Вам или мне, – как хотите. Я готов взять на себя. Но Вы ли, я ли, – надо совершенно независимо. Так как эта вещь, более чем какая-нибудь, требует единого духа, единой мысли, единой воли. В "Трех сестрах", даже в "Вишневом саде" можно спорить, можно давать сталкиваться двум направлениям, в "Чайке" же это может оказаться вредным. <...>

У меня лично такие чувства.

"Чайку" я могу воспринимать совсем заново. <...> А в "Трех сестрах" и в "Иванове", кажется мне, могу только вспоминать то, что уже сделано. Вероятно, потому, что в этих пьесах наш театр доходил до совершенства, какового не превзойти. <...>

Какая нужнее для углубления и расширения нашего искусства, для внедрения чеховской лирики, – думаю, что "Чайка".

Какая доходчивее до сегодняшнего зрителя? – вероятно, "Три сестры" или "Иванов"»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Немирович-Данченко В. И. 3, 426, 418-419.

<sup>8</sup> Немирович-Данченко В.И. 3, 423-425.

## Pro memoria

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
О.С. Бокшанской,  
17 сентября 1934 года**

«Какую бы пьесу Чехова ни ставить, надо непременно совершенно заново. Это вовсе не значит, что надо выдумывать, как ставить, надо подойти со всем нашим пониманием и средствами, но нашими сегодняшними глазами и чувствами. Подчеркиваю: нашими и сегодняшними. А не глазами хорошего музея»<sup>9</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
О.С. Бокшанской,  
27 сентября 1934 года**

« <...> Репетировать одновременно “Три сестры” и “Чайку”, конечно, не удастся. Дай Бог, чтоб и первая-то прошла в апреле! Но и помимо того – если вахтанговцы поставят “Чайку”, я не вижу необходимости нам в ней. Если у них пройдет блестяще – слава Богу.

А если провалится, – я откажусь второй раз поднимать ее»<sup>10</sup>.

**О.С. Бокшанская –  
Вл.И. Немировичу-Данченко,  
4 октября 1934 года**

«<...> на вчерашнем заседании были решены ближайшие работы, которые надо теперь же пустить. Это “Три сестры” (за которыми Вы тоже считаете право на первоочередность)»<sup>11</sup>.

**О.С. Бокшанская –  
Вл.И. Немировичу-Данченко,  
7 октября 1934 года**

«<...> Кедров<sup>12</sup> завтра начинает работу по “Трем сестрам” <...> Сейчас я занята срочной перепиской ролей из “Трех сестер”. <...> Какое наслаждение писать так замечательно написанную пьесу. Какой язык, какие чувства!»<sup>13</sup>.

7 октября Станиславский утверждает состав исполнителей новой постановки «Трех сестер». 8-го проводит первую репетицию «Трех сестер» со всеми исполнителями.

**Из воспоминаний В.А. Орлова**

«<...> Прежде всего Станиславский сказал, что он ни в коей мере не собирается повторять прежнего спектакля “Трех сестер”, поставленного им в 1901 году. Смысл пьесы, идею автора, его основные мысли мы искажать, конечно, не будем, – говорил К.С., – но привнесем в спектакль нечто новое, свежее, идущее от сегодняшнего дня. <...> Станиславский предупредил нас, что на занятиях по “Трем сестрам” будет проверяться и совершенствоваться его новый метод работы с актером, так называемый метод физических действий.

Разговоры о пьесе перемежались с методическими указаниями и незаметно переходили в репетицию. <...> Никакого застольного периода репетиций не было.

Работа с К.С. проходила очень интересно, но вскоре прервалась, к сожалению, не возобновилась»<sup>14</sup>.

**Из дневника И.М. Кудрявцева,  
24 октября 1934 года**

«Вообще наши мечты о настоящем искусстве наивны и детские. К.С. – мечтал нас, сволочей, соединить в одну семью – выбрал “Три сестры”, – теперь получен приказ ставить горьковскую пьесу “Враги”, и репетиции “Трех сестер” откладываются»<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Немирович-Данченко В.И. 3, 428.

<sup>10</sup> Немирович-Данченко В. И. 3, 433.

<sup>11</sup> Бокшанская О.С. 2, 176 и 177.

<sup>12</sup> М.Н.Кедров – помощник Станиславского в работе над «Тремя сестрами». Как порой обозначалось во МХАТ, – «товарищ по режиссуре».

<sup>13</sup> Бокшанская О.С. 2, 179 и 184.

<sup>14</sup> Виноградская И. 4, 379–380.

<sup>15</sup> Цит. по: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938. М. 1999. С. 347.

## Опыт

**Вл.И. Данченко –  
К.С. Станиславскому,  
8 марта 1935 года**

«Я собирал режиссеров, и почти все они, за исключением Кедрова, высказались за “Чайку”, как за пьесу совсем незнакомую. Но по многим соображениям, из которых одно довольно важное, – а именно то, что работа над “Тремя сестрами” уже началась под Вашим руководством, – я считаю нужным ставить “Три сестры”»<sup>16</sup>.

7 мая 1938 года Станиславский смотрит работу М.Н. Кедрова с учениками Оперно-драматической студии над «Тремя сестрами» (первый и второй акты).

**Из воспоминаний  
В.Н. Прокофьева**

«<...> Исполнение поразило всех какой-то необыкновенной свежестью, непосредственностью <...> Студийцы как будто ничего не играли, не представляли, они были, существовали в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Константин Сергеевич остался доволен показом. Он убедился, что его новый метод дает живые ростки»<sup>17</sup>.

Неделю спустя Станиславский встретился со студентами – выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа и снова посмотрел два акта «Трех сестер». 4 ноября 1940 года состоялась премьера (постановка М.Н. Кедрова). После реорганизации студии «Три сестры» вошли в репертуар Драматического театра им. К.С. Станиславского<sup>18</sup>.

**Из воспоминаний М. Рехельса**

«<...> Спектакль начался как-то легко, незаметно, без перехода: вот такими мы были, а такими стали. <...> Это были те же студийцы. Те

же, но совсем не те! Или это чеховские герои появились перед нами совсем не такими, какими представлялись? <...>

С нашей точки зрения, спектакль был готов. Но никакого нового метода, нового способа игры в нем мы не обнаружили. Секрет нового метода, очевидно, не в способе игры, а в путях и приемах, рождающих высокую правду чувств»<sup>19</sup>.

7 августа К.С. Станиславский скончался. Немирович-Данченко пришлось принимать эстафету. Решение было принято не сразу; он колебался, советовался – искал поддержку. 3 декабря созвал старейших актеров Художественного театра для того, чтобы решить вопрос: ставить или не ставить пьесу Чехова «Три сестры».

В неопубликованных воспоминаниях И.И. Юзовского рассказывается о том, как Немирович в 1938 году спрашивал и его совета относительно постановки «Трех сестер». С одной стороны, он тянулся к этому: «Я чеховский человек, человек Чехова. Это мое поколение, мое время». С другой – опасался скептиков внутри и вне театра. Ответ Юзовского – «Я читал “Три сестры” месяцев восемь назад, и до сих пор слышу эти голоса, эту музыку <...> без Чехова я не мыслю не то что духовной жизни вообще, но повседневной жизни моей...»<sup>20</sup>, – видимо, укрепил его решимость. Руководили Немировичем, без сомнения, чувство долга и душевное потрясение от потери, но и нечто еще, глубинное, порой затаенное, но неистребимое, – это можно назвать чувством Чехова. «Смерть Станиславского была пережита им тайно и глубоко, и едва ли не эта смерть возвратила его к истинным истокам того, ради чего они

<sup>16</sup> Немирович-Данченко В.И. 3, 445.

<sup>17</sup> Виноградская И. 4, 522 – 523.

<sup>18</sup> Виноградская И. 4, 522.

<sup>19</sup> Виноградская И. 4, 525-526.

<sup>20</sup> Юзовский И.И. Из воспоминаний о В.И. Немировиче-Данченко. 1958 г. Рукопись. Музей МХАТ. Фонд Н.-Д., № 8369. С. 3.

## Pro memoria

сошлись в союзе. <...> Как если бы прощальным даром стала единившая их необманность “интуиции и чувства”, не стиснутых никакой “крепчайшей установкой”. В этом состоянии свободы Немирович-Данченко поставил “Три сестры” и задумал “Гамлета” и “Антония и Клеопатру”»<sup>21</sup>.

Из долгой истории отношений Немировича-Данченко с Чеховым, его борьбы за Чехова как за «автора театра», истории спектаклей и анализа пьес, отметим сейчас одно – изначальное непобедимое тяготение к Чехову, лишённое всяких признаков «сальеризма», зависти, даже естественной ревности. Импресарио Л.Д. Леонидов в своих мемуарах так объясняет это: «Он не чувствовал, а знал, что Чехов – великий соперник, что Чехов несет в театр новое освежающее слово, и именно этим новым освежающим словом Чехов в будущем забьет его, Немировича, со всеми его шедеврами». Отношение Немировича к провалу «Чайки» в Петербурге, лишённое злорадства, что было бы понятно у соперника, Леонидов трактует своеобразно: «<...> недаром Немирович-Данченко, рожденный от русского отца армянкой, вырос на Кавказе, где закончести и куначества всасывается с молоком матери. А Чехов был свой, кунак»<sup>22</sup>. Сила притяжения Чехова порой ослабевала и остывала, вытеснялась новыми увлечениями и задачами, но оставалась внутри, в скрытом, «свернутом» состоянии, готовая вспыхнуть и разгореться, как только властный зов времени вызовет ее к жизни. Как сказано в «Гамлете», «Готовность – это все». И, судя по всему, такая готовность в Немировиче была.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
А.П. Чехову,  
16 марта 1889 года**

«Что Вы талантливее нас всех – это, я думаю, Вам не впервой слышать, и я подписываюсь под этим без малейшего чувства зависти <...>»<sup>23</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
А.И. Сумбатову-Южину,  
до 27 августа 1890 года**

«<...> необыкновенно талантлив и сценичен этот Чехов»<sup>24</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
А.П. Чехову,  
22 ноября 1896 года**

«<...> я чувствую себя перед тобой слишком маленьким и ты подавляешь меня своей талантливостью <...>»<sup>25</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
П.Д. Боборыкину,  
6 марта 1901 года**

«Он – как бы талантливый я. <...> Когда я занят его пьесами, у меня такое чувство, как будто я ставлю свои. Я в нем вижу себя как писателя, но проявившегося с его талантом»<sup>26</sup>.

Быть может, наиболее ярко и драматично эта тяга Немировича к Чехову выразилась в его отношении к «Чайке». При всей широте литературно-театральных интересов Немировича, его репертуарном размахе, остроте его чувства времени, «Чайка» была для него мечтой постоянной и неосуществимой – словно некий фатум мешал им встретиться. В декабре 1896 года Немирович отказывается от Грибоедовской премии, присужденной его пьесе «Цена жизни» в пользу чеховской «Чайки».

<sup>21</sup> Соловьева И. Спектакль воспоминаний // Н.-Д., 4, 605-606.

<sup>22</sup> Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь. Воспоминания и встречи. Париж. 1955. С.62, 63.

<sup>23</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 1,52.

<sup>24</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 1,61.

<sup>25</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 1,130.

<sup>26</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 1,372.



## Опыт

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
А.П. Чехову,  
25 апреля 1898 года**

«Я задался целью указать на дивные, по-моему, изображения жизни и человеческой души в произведениях «Иванов» и «Чайка». Последняя особенно захватывает меня, и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы при умелой, небанальной, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу.

Может быть, пьеса не будет вызывать взрывов аплодисментов, но что настоящая постановка ее с свежими дарованиями, избавленными от рутины, будет торжеством искусства, – за это я отвечаю»<sup>27</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
А.П. Чехову,  
12 мая 1898 года**

«<...> мне важно знать теперь же, дашь ты нам “Чайку” или нет. <...>

Если ты не дашь, то зарежешь меня, так как “Чайка” единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты – единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театр с образцовым репертуаром»<sup>28</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
А.П. Чехову,  
31 мая 1898 года**

«Твое письмо получил <...> Значит, “Чайку” поставлю!!»<sup>29</sup>.

**Из записной тетради  
Вл.И. Немировича-Данченко,  
21 июля 1912 года**

«Чайка – какие все несчастные... и изящество ... мерцание»<sup>30</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
К.С. Станиславскому,  
21-23 июля 1912 года**

«<...> Из остающихся – “Чайка” и “Одинокие” – лучше уж “Чайка”. К ней, по крайней мере, хоть я давно готовлюсь. И в последнее время много говорил с Добужинским. Не похвастаюсь, что я уже зажил новым планом постановки, однако все-таки многое уже чувствую. Может быть, если бы имел время приняться как следует, удалось бы восстановить... Это последнее время мне часто казалось, что вот-вот я уже схватил новый тон <...>

Вообще возобновление “Чайки” меня так волнует в художественном отношении... Может быть, именно потому, что это необходимо для нашего театра, и потому, что с нее может начаться новая жизнь чеховских пьес на нашей сцене!»<sup>31</sup>.

«Новая жизнь», однако, началась не с нее. Странно, но все попытки руководителей Художественного театра заново поставить «Чайку» напоминали поиски Синей птицы, не дающейся никому: Немирович так и не приблизился к ней; у Станиславского она выскользнула из рук уже в процессе работы»<sup>32</sup>. Ее место в творческом пути Немировича займут «Три сестры». А до того время рассудило по-своему и внесло охлаждение, отчуждение в отношения МХТ с его вечным автором.

**Вл.И. Немирович-Данченко,  
12 января 1916 года**

«<...> репертуар театра должен быть из трех разрядов: 1) Чехов. Что называется, “для порядка Дома” <...>»<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 2, 166.

<sup>28</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 2, 168-169.

<sup>29</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 2, 174.

<sup>30</sup> Фрейдкина Л. 285.

<sup>31</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 2, 281, 282.

<sup>32</sup> Речь идет о незавершенной постановке «Чайки», которую Станиславский репетировал в 1917-1918 гг.

<sup>33</sup> Из выступления на заседании пайщиков МХТ // Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы [1916-1919]. М. 2006. Приложение. Док. № 3. Сезон 1916/17 г., № 44. С.587. Все цитируемые по этому изданию высказывания Немировича-Данченко даны в протокольной записи, в пересказе.

## Pro memoria

**Вл.И. Немирович-Данченко.**

«И м.б., Чехов еще не отжил, а мы, актеры и режиссеры, стали мельче трактовать его. <...> И разве нельзя по-новому подойти хотя бы к Чехову и вложить в него свое идейное волнение? Разве у Чехова мало слов о будущей жизни, о новом человеке? У нас были хорошие выразители уходящего прошлого, но не было еще ярких представителей того молодого, радостного, стихийного, на что Чехов возлагает большие надежды»<sup>34</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко,  
20 января 1919 года**

«Вл. Ив. любил Чехова. Как человека? Нет, как талант. Любил за литературное обаяние, за меткие выражения, за те глубокие вещи, которые он рисовал шутя, в ту минуту, может быть, сам не подозревая их огромного значения. У них была тесная товарищеская семья, одухотворенная единым стремлением к искусству <...>»<sup>35</sup>.

В 1920-е годы тональность резко меняется.

**О.С. Бокшанская –  
Вл.И. Немировичу-Данченко,  
12 ноября 1922 года**

«Чехов не трогает ни публику, ни актеров»<sup>36</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
О.С. Бокшанской,  
16 марта 1924 года**

«Откуда же это вдруг оказалось прекрасной мечтой играть старый репертуар, да еще 4-5 раз в неделю?! Какой репертуар?! – хочется закричать через океан. Нельзя же играть “Три сестры” в настоящем возрасте. Нельзя же в современной России оплакивать дворянские

усадыбы “Вишневого сада”. Нельзя же играть “Дядю Ваню”»<sup>37</sup>.

Интересно сравнить эти слова с известным высказыванием Станиславского в октябре 1922 года, во время зарубежных гастролей: «Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и Чехова. Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузливо. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...»<sup>38</sup>.

Весной 1924 года Вл.И. Немирович-Данченко пишет в Государственный ученый совет, что «из старого репертуара Художественного театра надо исключить: а) произведения литературы, неприемлемые для нашей современности (пример: весь чеховский репертуар, – по крайней мере в той интерпретации, в какой эти пьесы шли в Художественном театре до сих пор) <...>»<sup>39</sup>. А в феврале 1925 года, в беседе с журналом «Искусство трудящихся» Вл.И. Немирович-Данченко сообщает о возобновлении «Горя от ума», которое, по его мнению, означает освобождение театра «из плена Чехова»<sup>40</sup>. Такие выражения, как «для порядка дома» или «из плена Чехова», казались бы невозможными для Немировича, не будь они поддержаны сходными настроениями Станиславского, Мейерхольда, да и других в те годы, когда Чехов считался неактуальным. Мысль о своевременности выбора и решения пьесы была для Немировича постоянной заботой, что подтвердится позднее в его отношении к «Гамлету», долгожданная репетиция которого в начале 1940-х годов была по его воле прекращена. Однако забежим ненадолго вперед.

<sup>34</sup> Там же. С. 373

<sup>35</sup> Там же. С. 390.

<sup>36</sup> Бокшанская О.С. 1,40.

<sup>37</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 3, 77.

<sup>38</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. М. 1961. С.29.

<sup>39</sup> Цит. по.: Соловьева И. Владимир Иванович Немирович-Данченко // Московский Художественный театр. Сто лет. В 2 томах. Том второй. М. 1998. С. 128.

<sup>40</sup> Фрейджина Л. 383.

## Опыт



**Вл.И. Немирович-Данченко –  
И.М. Москвину,  
4 июня 1942 года**

«Не могу отделаться от мысли, что “Гамлет” не своевременен. Я ли уж не хочу этой постановки! Я ли не взлелеял ее десятками лет! Я ли не нашел в ней такое новое, что поражает шекспироведов, чего никогда не знали в театрах всего мира?

И вот все же думаю – “Гамлет” не ко времени. Разбираясь в репертуаре, мы представляем себе настроение залы, звучание пьесы, когда она пойдет – скажем, через год... После войны, после пережитых волнений, зрительной залы бодрой, налаживающей новую полосу жизни. Жаждающей веры в лучшее... И вдруг – мятущийся в сомнениях Гамлет, пессимистически настроенный поэт и шесть смертей в одной последней сцене!.. Что было бы замечательно в години спокойных размышлений и мечтаний, то может показаться ненужным в вечера, еще дышащие тяжелейшими испытаниями, в часы жажды яркой комедии, пафоса без малейшей меланхолии, проблем полнокровных, мужественных»<sup>41</sup>.

Вероятно, так же ощущалась в 1920-е годы ненужность чеховских пьес. Чехов допускался в современность при условии отделения его от «чеховщины», рефлектирующих героев и традиций Художественного театра. Тогда доминировало стремление (разгоревшееся в 1930-х) увидеть в Чехове сатирика и резко поднять градус театральности его спектаклей – таковы были опыты Евг. Вахтангова, затем – Вс. Мейерхольда и А. Лобанова<sup>42</sup>.

В середине 1930-х годов происходит встреча Немировича-Данченко с Чеховым вне МХАТа, на стороне, ставшая для него не

поворотным событием, но и не лишним контактом: он ставит «Вишневый сад» в Италии, в компании Татьяны Павловой.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
М. Горькому,  
29 января 1933 года**

«Взявшись показать чеховскую пьесу с итальянскими актерами, я должен был сделать это по достоинству – и чеховского творчества и искусства Художественного театра.

Это мне удалось в самой высокой степени. Но работать пришлось так, как давно не работал <...>»<sup>43</sup>.

Однако в России и в своем театре приблизиться к Чехову Немировичу удалось не сразу. И время пока не подсказывало ту модель, что была бы близка обоим; и занят он был другими проблемами.

1930-е годы в отечественной культуре, театре и МХАТ в том числе – время, все еще мало исследованное в своей противоречивости и в своем динамизме, хотя публикации последних лет уже многое обещают. Для Немировича эти годы по продуктивности весьма успешны<sup>44</sup>, у чего, впрочем, есть оборотная сторона, связанная с социальным заказом, с «отступлением от лица» (выражение Б. Пастернака), что парадоксальным образом сочетается с сохранностью неких коренных начал. По версии А. Смелянского, «он принял советскую жизнь “всерьез и надолго” и каким-то образом сумел внутренне оживить, срассить ее со своими внутренними убеждениями. Иначе нельзя объяснить феномен его “Трех сестер” 1940 года, когда “сталинец” или даже “филистер” (так воспринимал Владимира Ивановича тех лет Михаил Булгаков) возвысился как

<sup>41</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 142–143.

<sup>42</sup> Об отношении к Чехову в 1920–1930 годы см. мой текст в книге: История театроведения. Очерки. 1917–1941. М., 1981. С. 190–194.

<sup>43</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 3, 380.

<sup>44</sup> Спектакли Немировича-Данченко (вместе с «товарищами по режиссуре» или в качестве руководителя постановки): 1930 г. – «Воскресение», «Реклама», «Наша молодость», «Три толстяка»; 1934 г. – «Егор Бульчев и другие», «Чудесный сплав», «Гроза»; 1935 г. – «Враги»; 1936 г. – «Любовь Яровая»; 1937 г. – «Анна Каренина»; 1938 г. – «Горе от ума»; 1939 г. – «Половчанские сады»; 1940 г. – «Три сестры»; 1942 г. – «Кремлевские куранты». Незавершенное: «Борис Годунов», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра».

## Pro memoria

художник до понимания самих основ человеческого бытия»<sup>45</sup>.

В режиссерском активе Немировича в эту пору – спектакли крупные, яркие, открывавшие новый подход к автору (Л. Толстому) и новую актерскую технологию (в пьесах Горького). В обилии имен и названий меньшая часть принадлежит классике (Горький тогда еще был современником). Давнее убеждение Немировича в том, что здоровье театра зависит от новой драматургии, реализуется в МХАТ и вызывает здесь опасения (как оказалось, напрасные) за судьбу классического спектакля.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
О.С. Бокшанской,  
10 июля 1939 года**

«Давно я не ждал ничего с таким интересом, как пьесы Булгакова<sup>46</sup>... О «Трех сестрах» начинаю думать»<sup>47</sup>.

**О.С. Бокшанская –  
Н.Н. Литовцевой,  
13 августа 1939 года**

«Я узнала, что новую пьесу М.А. Булгакова будет ставить лично Владимир Иванович. Из этого я заключаю, что «Три сестры» откладываются на неопределенное время <...>»<sup>48</sup>.

Речь шла о «Батуме». Но вскоре высочайший запрет на постановку булгаковской пьесы обернулся благом для театра и для режиссера.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
С.Л. Бертенсону,  
24 августа 1939 года**

«Ближайшей моей работой будет «Три сестры» <...>»<sup>49</sup>.

Другое опасение могло возникнуть из-за самого соседства пьес и от того, чье влияние окажется более весомым. «Враги» и

«Анна Каренина» не настраивали на чеховскую волну, но и не могли помешать ей – слишком сильным было притяжение Чехова, а Немирович-Данченко в полной мере сохранял свой дар – разное ставить по-разному. Кроме того, теперь уже ясно, что от этих спектаклей шел поток мощной театральной энергии, небесполезной для обновленного Чехова.

Тревожным выглядело другое. С января 1939 года Немирович-Данченко параллельно и попеременно репетировал «Три сестры» и декларативно-поверхностные «Половчанские сады» Л. Леонова, сопоставляя и сближая их. Само это сближение было не безопасно.

В декабре 1938 года Немировичу казалось, «что «Половчанские сады» будет совершенно новая настоящая советская пьеса в духе «Чехов в современности», «Чехов в социалистическом реализме», не Чехов дореволюционный, а каков он был бы теперь... Чехов в современном мажоре». «Они (герои Леонова. – Т.Ш.) ходят, разговаривают, а я вижу, что они великолепные большевики, потому что они сильные, уверенные хозяева жизни». «...В пьесах Чехова – тоска по лучшей жизни. А у Леонова – совсем другое. Здесь другая поэзия... У Чехова – тоска по жизни, а здесь жизнь пришла очень сильная, яркая»<sup>50</sup>. «...Никакой нервности (у Леонова. – Т.Ш.)... это – всякая сила: сила уверенности, сила всей страны, вся простая, ясная, крепкая, здоровая силища. Мысль моя здоровая, желания мои здоровые, отношение к женщине здоровое, к работе – здоровенное, чувство к родине – ясное, чистое, крепкое, сильное, здоровое. Никакого местечка нет для нервного сомнения,

<sup>45</sup> Смелянский А. Человек не из мрамора // Немирович-Данченко Вл.И. 1, 11.

<sup>46</sup> Речь идет о пьесе «Батум».

<sup>47</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 34.

<sup>48</sup> Бокшанская О.С. 2, 458.

<sup>49</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 36.

<sup>50</sup> Фрейдкина Л. 526.

## Опыт

рефлексии. Дряблое – это не здесь, вон с дороги»<sup>51</sup>.

Первые три высказывания сделаны до начала репетиций «Трех сестер»; последнее – еще, видимо, по инерции. Но по мере приближения к концу работы над Чеховым у режиссера сникает пафос, появляются признания в трудностях и трезвость в оценке леоновской пьесы, о чем он откровенно напишет спустя год после премьеры: «У театра была опасность либо попасть в плакат, либо заохолдить...»<sup>52</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
О.С. Бокшанской,  
6 мая 1940 года**

«<...> в “Половчанских садах”, где я уже очень громко и крепко тасил работу к “соединению поэтической простоты с психологической и социальной правдой”<sup>53</sup>, наткнулся и на глубокую неправду и на трудности актерские»<sup>54</sup>.

И. Соловьева, воссоздав историю и леоновской пьесы, и мхатовского спектакля, подводит итог: «У жутковатой премьеры был плюс: после нее берешься за голову и заставляешь себя опомниться»<sup>55</sup>. Но, может быть, самый процесс погружения в мир Чехова вернул режиссеру прежнюю ясность взгляда?

«Половчанские сады» не задержатся в репертуаре; спектакль пройдет 36 раз. Через год после этого состоится премьера «Трех сестер», которым суждено будет пройти 1107 раз и стать новым символом веры Художественного театра.

**А.П. ЧЕХОВ. «ТРИ СЕСТРЫ»**

*Постановка Вл.И. Немировича-Данченко.*

*Режиссеры Н.Н. Литовцева,  
И.М. Раевский.*

*Художник В.В. Дмитриев.*

*Премьера 24 апреля 1940 года*

«Трем сестрам» 1940 года выпала счастливая жизнь изначально. Не понадобилось долгого вызревания спектакля, как то было с «Вишневым садом» 1904 года, или постепенного привыкания к нему зрителей, критики, людей искусства, что так часто бывает с новыми трактовками классики. Признание пришло сразу и отличалось редкой стойкостью и редким единодушием. Новым мхатовским «Трем сестрам» была посвящена не только серия статей, но книга, написанная не годы спустя, по воспоминаниям и документам, а очевидцем по горячим следам событий<sup>56</sup>.

Единодушие не мешало тому, что воспринимали это мхатовское чудо по-разному. Из всей палитры откликов и мнений возьмем лишь три, нетипичные и несхожие.

**И.И. Юзовский:** «Поднялся занавес. Два акта, включая антракт, я сидел как прикованный – я не помню, чтобы я в своей жизни когда-либо испытывал что-либо подобное, подобную духовную полноту и счастье, я не знаю, какое из благ мира могло бы сравниться с этим благословенным утром в Московском Художественном театре. Я понял, что спектакль этот вечен, что он есть вершина искусства, что миллионы и миллионы пройдут сквозь этот спектакль, как сквозь очистительную купель, что это то духовное оружие, которое помогает людям в их жизни»<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> Там же. 528.

<sup>52</sup> Там же. 531.

<sup>53</sup> Формула П.А. Маркова. См. его статью: Новое в «Трех сестрах» // Горьковец № 14 (114). 1940, 24 апр.

<sup>54</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 56.

<sup>55</sup> Соловьева И. 633.

<sup>56</sup> Роскин А. «Три сестры» на сцене Художественного театра. М., 1946. Книга эта, написанная до войны, была издана после нее, а затем переиздана в составе сборника разных работ Роскина о Чехове. См.: Роскин А. «Три сестры» / А.П.Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 233-425.

<sup>57</sup> Юзовский И.И. Цит. рукопись. (Юзовский не был одинок в своем ощущении счастья. Это довелось испытать многим на спектакле 1940 года; см. у И.Соловьевой о «чувстве счастья, какое уносил зритель». – Сол., 637).



## Pro memoria

**С. Михоэлс:** «Владимир Иванович повернул трех сестер в зрительный зал, и напряженные глаза прошлого взглянули в глаза современных людей. Это был встречный взгляд, который так редко удается в искусстве...»<sup>58</sup>.

**В. Вронская,** актриса МХАТ, на внутреннем обсуждении спектакля говорила о «непрерывном ощущении музыкальности»: «“Три сестры” на меня действуют как симфония. <...> Я формулировала так: музыкально жить, музыкально заражать и волновать»<sup>59</sup>.

Каждый здесь говорит о своем, у всех свои рецепторы восприятия, но романтический пафос Юзовского так же уместен, как острая пронизательность Михоэлса и погруженность актрисы в музыкальную стихию спектакля. Это заложено в сложной его природе и не всегда (и не всеми) могло быть понято разом. Два года спустя после премьеры Немирович дал, как было свойственно ему, четкий анализ.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
М.О. Кнебель,  
15 мая 1942 года**

«Что в моих глазах важного в постановке “Три сестры”? Какими путями достигнуты такие блестящие результаты? Я считаю этот спектакль, как выражаются у нас, потолком театрального искусства. Это вершина, к которой, можно сказать, даже полусознательно стремился Художественный театр, начиная с “Чайки”, с первого же года. Как будто бы 40 лет шло только развитие и ожидание тех театральных начал, какие были заложены мной и Станиславским в последние годы.

Успех последней постановки “Трех сестер” можно расценивать

по двум линиям, так сказать, негативной и позитивной, т.е. устранение накопившихся штампов, устранение отрицательных явлений в искусстве Художественного театра и внедрение и углубление новых элементов постановочного творчества. К первому относятся:

1. преувеличенное и искривленное пользование приемами «объекта»;
2. борьба с затяжным темпом;
3. так же, как и первое, дурно понятые приемы так называемой системы Станиславского в восприятии того, что происходит на сцене;
4. борьба с выработавшейся привычкой говорить, ради плохо понятой простоты, себе под нос;
5. засорение текста;
6. сентиментализм вместо лирики.

Ко второй области, положительных элементов, надо отнести:

1. хорошо выдержанное, крепкое зерно спектакля;
2. прекрасно понятый, схваченный и проведенный «второй план»;
3. мужественность, прямоте; и
4. поэзия;
5. простота, истинная театральная;
6. может быть, еще только в попытках, – физическое самочувствие»<sup>60</sup>.

Нельзя не отметить, что в первую очередь режиссера волнует новое качество сценического искусства, создаваемое на чеховском поле МХАТ. На репетициях речь шла, разумеется, о времени, о психологии героев, как это виделось впервые (в начале века) и в конце 1930-х годов, но не было прямых выходов за стены театра, в живую жизнь тех же 1930-х, без чего не обошлись бы позднейшие режиссеры<sup>61</sup>. Немирович хотел нового взгляда на прошлое и на людей прошлого,

<sup>58</sup> Мнение Михоэлса цит. по: Толстой А.Н. ПСС в 15 тт.: М. 1951–1953. Т.15. С. 345. [«Три сестры» в постановке В.И.Немировича-Данченко. Отзыв для комитета по Сталинским премиям.]

<sup>59</sup> См.: Стенограмма производственного совещания актерского цеха МХАТ СССР им. Горького по постановке «Трех сестер». 18 октября 1940г. // Музей МХАТ. Фонд Вл.И. Немировича-Данченко. №147. С. 9.

<sup>60</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 123–124.

<sup>61</sup> См. у В. Гаевского полемически заостренную мысль об историзме 1930-х годов: «Театру 30-х годов был чужд равнодушный и высокомерный эгоцентризм, когда в прошлом ищут свои проблемы и ничего, кроме них, не находят. Напротив, свои проблемы нередко вызывали менее пристальный интерес, чем чужие» // Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М. 1981. С. 179.

Опыт

DM



## Pro memoria

но не искал им параллелей в современности – вернее, если и искал, то не формулировал этого. Известная формула А. Эфроса о коллизии «Трех сестер» («ссылка прекрасных интеллигентных людей»<sup>62</sup>), впрямую адресованная ситуации 1960-х годов, была бы невозможна в предвоенную пору (думать было возможно, высказать – вряд ли); ничего подобного не встретишь ни в самоанализе Немировича, ни в откликах на его спектакль. (Недаром Михоэлс не расшифровывал свой «встречный взгляд».)

Наряду с учетом плюсов и минусов, с разбором актерской технологии у Немировича вскоре скользнет выражение другого порядка – из сферы «тайны» и «волшебства», где гармония идет поверх алгебры и не всегда поверяется ею. Судьба спектакля в военное время волнует его.

**О.С. Бокшанская –  
Вл.И. Немировичу-Данченко,  
4 апреля 1942 года**

«<...> слабее всех пьес по спросу на билеты проходят “Три сестры”»<sup>63</sup>.

**О.С. Бокшанская –  
Вл.И. Немировичу-Данченко,  
22 мая 1942 года**

«<...> мнение многих членов худсовета таково, что сейчас несколько лет надо не работать над чеховскими пьесами, потому что зрительный зал их не воспринимает, как нам хочется. Участники “Трех сестер” жалуются на трудную атмосферу в зрительном зале, откуда идет реакция только на комедийное, а тончайшие драматические переживания остаются незамеченными, ненужными. <...> Словом, тенденции такие, что с Чеховым надо будет повременить <...>»<sup>64</sup>.

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
О.С. Бокшанской,  
2 июня 1942 года**

«Что публика не хочет слушать Чехова, – простите, не верю. Значит, не так подается Чехов, как надо. Может быть, сразу, с открытия занавеса, не так. Что-то неуловимое, но чрезвычайно важное, что-то цементирующее все отличные актерские силы, что-то, что составляет воздух, напоенный ароматом – и от актеров, и от декорации, и от поворота, и от веры, – вот это что-то улечивается, и баста! Не дойдет ничего, кроме комического... Виноват театр, а не публика... Когда дух поэзии отлетает от кулис, от администрации, от выходов на сцену, – отлетит и от спектакля»<sup>65</sup>.

Казалось бы, одно противоречит другому – четкий разбор и «неуловимость», но снова, как и выше, в откликах со стороны это входит в сложный портрет спектакля.

Время шло, не отражаясь на том, какое место заняли «Три сестры» 1940 года в сценической истории Чехова, в классике Художественного театра, но не могло не ставить свои вопросы и не вносить новизну в объяснение спектакля. В связи с этим придется сделать не вполне корректное добавление, обширную автоцитату.

«... были две традиции (мхатовских «Трех сестер». – Т.Ш.) – от 1901-го и от 1940-го годов. Генетически связанные самим типом “настроенческого” спектакля и родственно-любовным отношением к чеховским людям, они, естественно, были различны. Зрители 1900-х годов, вероятно, смотрели в спектакль, как в зеркало. Первые сестры Прозоровы были для них узнаваемыми, “своими”, с их скромным бытом военной

<sup>62</sup> Эфрос Анатолий. *Пенетрация – любовь моя*. М. 1975. С. 64.

<sup>63</sup> Бокшанская О.С. 2, 616.

<sup>64</sup> Бокшанская О.С. 2, 659.

<sup>65</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 139.

семьи и "тоской по жизни", которую слышал в спектакле и пьесе Леонид Андреев. Время добавит к этой формуле всего одно слово: в новых "Трех сестрах" МХАТа будет уже "тоска по лучшей жизни".

Спектакль 1940 года, поэтический и цельный, был, однако, сложнее, чем виделось его современникам. Он не дарил иллюзий и не давил безысходностью. Никак не копия реальности (теперь уже исторической), он не был затронут и пресловутым «высветлением», при том, что полон был света – от первого «весеннего» акта до светло-печальной коды финала.

Печаль объясняли просто – участью этих людей, – но и неполно. В ней не разгадали тогда ностальгию, личную мелодию режиссера, тот акт прощания, который позволил себе Немирович-Данченко в конце жизни. (Разгадают позже, когда и режиссера не станет, и прежний МХАТ отойдет в прошлое). Просветленность же объясняли той верой, что брезжила где-то в финале, верой в лучшую жизнь, достойную этих людей. Это кажется сейчас не бесспорным – вера и тоска не одно и то же; речь скорее может идти о надежде. Бесспорно же то, что источник света был в людях, и изнутри, от них спроецирован гармоничный, не тронутый прозой и пошлостью мир.

Вряд ли этот спектакль стал для современников зеркалом – скорее картиной, героями которой, при всей силе притяжения к ним, были «они», а не «мы». Притяжение этого рода можно испытывать к идеалу, не оторванному от жизни, но вобравшему лучшее в ней. Лучшим же тогда оказывалась душевная стойкость, верность себе при невозможности внешней борьбы. В

тревожной предвоенной России, при всем, что творилось внутри нее и подступало извне, это становилось лейттемой времени. Недаром 1940 год дал два варианта, два равных воплощения ее, через Чехова и Шекспира, и рядом с московскими тремя сестрами, как четвертая, встала ленинградская Улановская Джульетта»<sup>66</sup>.

Это написано и издано в конце 1990-х. Время и новейшие исследования внесли, с одной стороны, свои коррективы, с другой – укрепили некоторые позиции автора; сместили акценты – и оставили зазор для дополнений.

Из корректив назовем «высветление». Оно, конечно, в спектакле было, но его нельзя считать «пресловутым», сам термин теперь не имеет для нас отрицательного значения. О. Фельдман и И. Соловьева предпочитают говорить о «высветленности», неразрывно связанной с «высотой»; о поэзии изнутри идущего света: «<...> уравновешенная мудрая высота позиции рождала одухотворенную трагическую высветленность общей картины»<sup>67</sup>; «В спектакле была высота взгляда на человека и высветленность»<sup>68</sup>. Из совпадений отметим загадочность («В спектакле была загадочность – и в нем самом и в способе его создания»<sup>69</sup>) и ту дистанцию между «нами» и «ими», что обозначена, как «раздельность» или «разделенность»<sup>70</sup> и т.д. Новизна же более всего ощущалась в том внимании к стилю, форме, ткани спектакля, к обогащению языка МХАТа, что был сродни самооценке Немировича.

О. Фельдман с редкой полнотой воссоздает саму материю спектакля, его образ, движение и звучание. И. Соловьева решительно

<sup>66</sup> См. в моей статье: Параллели и переключки // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб. 1997. С. 150-151.

<sup>67</sup> Фельдман О. «Три сестры» А.П.Чехова. МХАТ СССР им.М. Горького. 1940 // Спектакли двадцатого века. М. 2004. С. 167.

<sup>68</sup> Соловьева И. 638.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Там же. 637.

## Pro memoria

формулирует: «На спектакле “Три сестры” совершалось именно торжество искусства, и тянуло преклониться»<sup>71</sup>. И добавляет нечто существенное – кажется, впервые: «У нас на глазах, к концу тридцатых, только что закончили выкорчевывать корневую систему режиссерского искусства. Удивительность “Трех сестер” была помимо всего и до всего еще и в том, что они были шедевром режиссерским и утверждением истинно режиссерских средств»<sup>72</sup>.

Среди «средств» на равных отмечена музыка, ее «власть» в спектакле и над зрителями – всё так, но здесь хотелось бы дополнения. Речь идет о музыке как инструменте режиссера, как о, своего рода, действующем лице. Но в новых «Трех сестрах» была и внутренняя музыкальность, составлявшая, быть может, главное волшебство спектакля и секрет его обаяния; выраженная не в звуках реальной музыки, но в чем-то ином, «неуловимом» и непобедимом, вбиравшем в себя все остальное, царившем поверх всего.

Одним из свойств Немировича, недооцененным до сих пор, была его чуткость, его восприимчивость к музыкальности как таковой. Л.Д. Леонидов в цитируемых выше мемуарах приводит слова некоего «крупного музыкального критика»: «...в Немировиче-Данченко сидит огромный музыкальный дирижер большого оркестра.<...> У этого человека огромные музыкальные возможности»<sup>73</sup>. Эпиграфом же к главе о музыкальности Немировича автор делает высказывание А.Р. Кугеля: «Он мыслил театр, а следовательно и пьесу, как оркестрион, как огромный

орган, ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, – и это и есть существо оркестровки»<sup>74</sup>. Немировичу было дано ощутить это в пьесах Чехова, начиная с весьма прозаического, казалось бы, «Иванова»: «И, при необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально...»<sup>75</sup>. В ранней премьере «Чайки» он именно это отметил, прежде всего: «Настроение постепенно сгущалось, собирало какое-то одно гармоническое целое, жизненно-музыкальное»<sup>76</sup>. И далее, как главное впечатление от спектакля, в ответ на вопрос самому себе – что это было: «Видение? Сон? Грустная песня из каких-то знакомых-знакомых напевов? Откуда пришло? Из каких воспоминаний каждого?»<sup>77</sup>.

Наверное, это было близко к впечатлению от поздних его «Трех сестер», где режиссер нашел выход собственной, Чеховым напитанной музыкальности: «...слова останутся те же, действие то же, а постановка будет новая, – и вы не узнаете пьесы! <...> Что в ней будет нового? <...> Ритм, дорогой мой! Ритм! Новый ритм – в этом все каноны и законы Художественного театра. <...> Ритм – это – вздох. <...> Ритм в душе»<sup>78</sup>. Можно считать, что он поставил здесь и «Чайку» – вернее, то, что ему грезилось в пьесе, что его к ней тянуло. Он как бы «окольцевал» тот высокий классический период МХАТ, что «Чайкой» был начат и «Тремя сестрами» завершен: «Это вершина, к которой, можно сказать, даже полусознательно стремился Художественный театр,

<sup>71</sup> Там же. 636.

<sup>72</sup> Там же. 637.

<sup>73</sup> Леонидов Л.Д. Указ. соч. С. 195.

<sup>74</sup> Там же. С. 212.

<sup>75</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 4, 237.

<sup>76</sup> Там же. 345.

<sup>77</sup> Там же. 347.

<sup>78</sup> Там же. 213–214, 215. Эти беседы отнесены Леонидовым к их встрече с Немировичем в Париже, после отдыха последнего в Эвиане и накануне 40-летия МХТ. Здесь – ошибка мемуариста. В Эвиане Немирович был летом 1939 года, т.е. после юбилея МХАТ в 1938-м; тогда же, по его собственному признанию в письмах, он начал думать о «Трех сестрах».



## Опыт

начиная с «Чайки»...». Такое «кольцо» бывает не часто, возникает как бы нечаянно, не намеренно у художников, особо отмеченных судьбой; вообще, это – дело судьбы. Так было «окольцовано» творчество Чехова, от ранней «Пьесы без названия», этой дерзкой и эпатажной заявкой на будущее, – до «Вишневого сада». А первая «Чайка» «художественников», как легкий, но точный эскиз, предвещала конечные «Три сестры».

Главу о музыкальности Немировича Леонидов в своих мемуарах назвал (подобно названию данной статьи) «Тайна В.И. Немировича-Данченко». Речь шла о записной книжке, куда Немирович заносил свои наблюдения над музыкальностью чеховских пьес, подобно тому, как у П.И. Чайковского была такая записка партитуры «Испанского каприччио» Н.А. Римского-Корсакова: «Чеховские вещи необычайно сложны. У Чехова, в некоторых местах, насчитывается до пятнадцати ритмов. <...> Пьесы и есть музыкальные произведения, мой друг <...>». «Тайна», однако, здесь именно в бытовом факте, не в музыкальности, которая сразу была замечена. Но в нашем случае речь идет об иных тайнах спектакля – тайнах его создания, которое происходило открыто, было закреплено в записях, но все еще нуждается в уточнениях. Всех тайн не открыть никогда – иначе бы не было «волшебства». Но есть среди них одна, что не замкнута в личности; она – в соотношении спектакля и времени. Для такого спектакля, как «Три сестры», с его мгновенным и долгим отзвуком вовне, Немировичу было бы мало сугубо внутренних опор – в самом

себе, в природе своего театра; требовалось нечто и в воздухе времени.

Из театрального контекста «Трех сестер» память подсказывает целую серию спектаклей, прошедшую в конце 1930-х – начале 1940-х годов: «Анна Каренина» и «Таня», «Мадам Бовари» и «Машенька». Спектакли разного стиля по разным пьесам словно сами собой складывались в ряд вариаций на тему «вечно женственного», с такой силой и полнотой прозвучавшую в спектакле МХАТ. Видимо, время возврата к вечным ценностям диктовало ее в предвоенную и военную пору.

Еще важнее был возврат к Чехову в исконно мхатовском его варианте. Он назревал с разных сторон, более ощутимо – в науке, но прорыв (как часто бывает) совершился в театре; «Три сестры» Немировича обозначили его и задали тон. Далее пойдет нарастающий вал спектаклей, отечественных и зарубежных, и образ светло-печального, поэтичного и мудрого Чехова закрепится в общем сознании надолго, пока время опять не вмешается в этот процесс и не потребует перемен.

Все это известно, не нуждается в каких-либо доказательствах, но не всегда вспоминается в разговоре о мхатовском спектакле, отчего он и выглядит одиноким, и неизбежность его лишается каких-то опор. Его настроение и тональность, его особая магия не всегда соотносятся с человеческим материалом эпохи, хотя без этого и магии быть не могло – прав был Михозлс. Быть может, достаточно одного примера со стороны, чтобы только что сказанное нашло такую опору.



#### **ЧЕТВЕРТАЯ СЕСТРА**

*«Ромео и Джульетта»*

*С.С.Прокофьева.*

*Сценаристы – А. И. Пиотровский,*

*С.С. Прокофьев, С.Э. Радлов.*

*Хореография Л.М. Лавровского.*

*Художник П.В. Вильямс.*

*Ленинградский театр оперы*

*и балета им. С. Кирова.*

*Премьера 11 января 1940 года*

Сопоставлять впрямую спектакль Немировича и балет Лавровского нельзя. Они принадлежат разным авторам и разным видам искусств. Пусть спектакль МХАТ был

насквозь музыкален, а «драмбалет» Лавровского строился, как настоящая пьеса, и оба были внутренне поэтичны, этого недостаточно для сравнения; оно должно идти по иной линии, в поисках «зерна» – по любимому термину Немировича. «Зерно» же было в Г. Улановой и в том, что она привнесла в Джульетту.

В письмах Немировича нет сведений о том, видел ли он улановскую Джульетту, и если – да, то как воспринял? Известно, что он видел иные ее работы (к примеру, Марию в «Бахчисарайском фонтане») и предпочел Уланову М. Семенову, царице московской сцены.

## Опыт

**Вл.И. Немирович-Данченко –  
С.Л. Бертенсон,  
22 июля 1935 года**

«...традиция преимущественных качеств Ленинградского балета перед Московским осталась неприкосновенной. Как и прежде, он щегольнул и отсутствием вульгарности, и вкусом, и индивидуальными силами. У нас Семенова, но там появилась звезда в самом настоящем смысле – Уланова»<sup>79</sup>.

Это сказано до Джульетты, но вряд ли случайно. И в партии Марии Уланова уже была собой. Уже сложилась та особенная манера ее, где форма была неотрывна от сути, каждый жест одухотворен, и актерское, драматическое начало столь же значимо, как танец. Ее Одетта, Жизель, Мария, а затем и Джульетта были столь же неожиданны и «незаконны», как мхатовский спектакль, и так же трудно было разгадать магию ее обаяния, и особую, как бы не осязаемую технику, и душевный склад ее героинь с его загадочной глубиной.

То, что говорилось о ней, иногда словно взято из мхатовского лексикона периода «Трех сестер». Это – ощущение тайны («Ее тайну никто не разгадал и никогда не разгадает»<sup>80</sup>), «неуловимости» («Она – гений русского балета, его неуловимая душа...»<sup>81</sup>), «недоговоренности», о которой говорят многие и которая считалась привилегией чеховско-мхатовских традиций.

Иные определения Немировича словно относятся к ней: «У меня формула: ничего не играть. <...> это искусство Художественного театра, это отличает его от всех театров. Виртуозно, хорошо, но “не играют”. Искусство Художественного театра всегда отличалось какой-то необычайной, четкой, великолепной

скромностью, а все выпирающее – это было вне Художественного театра. Особенно в Чехове»<sup>82</sup>. Немирович говорил актрисам на репетиции об «аристократической сдержанности» трех сестер. Об Улановой было сказано, и не раз, что «она не рвет страсть в клочья и всегда благородно-сдержанна в своем волнении»<sup>83</sup>. Она была иной, чем новые сестры Прозоровы, о которых не скажешь так: «Артистка по-рафаэлевски идеализирует своих героинь и показывает их не такими, какие они есть в природе, а такими, какими бы их следовало создать»<sup>84</sup>. «Рафаэля» в спектакле МХАТ не было, но и хрупкие улановские создания не отрывались от земли. «Артистка обобщала конкретное, поэтизировала жизненное, возвышала обычное»<sup>85</sup>. Ей, если это применимо к балету, был свойствен тонкий психологический реализм, и могли бы быть переадресованы слова Немировича о Чехове: «В чеховской атмосфере никак не вылепится романтическая фигура. <...> У Чехова не бывает чисто романтических образов, у него это всегда через какую-то призму, обыкновенную, жизненную». Все это относится к природе улановского таланта, как видно, не случайно расцветшего именно в это время. Но время диктовало и свою особую тему, которую распознали в сестре четвертой и не увидели (или не сформулировали) в трех остальных. Мнения разных критиков звучат почти в унисон.

**В. Гаевский.**

«Уланова была призвана повесть безмолвные драмы века»<sup>86</sup>.

**Н. Чернова.**

«В Жизели, Марии, Джульетте Улановой неожиданно открывались мудрость, стойкость, убежденность

<sup>79</sup> Немирович-Данченко Вл.И. 3, 451–452.

<sup>80</sup> Васильев В. // Московский некрополь. <http://m-ncropol.narod.ru/ulanova.html>.

<sup>81</sup> Прокофьев С.С. // Цит. по: Галина Уланова. Я не хотела танцевать. Автор-составитель Саня Давленкамова. М. 2006. С. 130.

<sup>82</sup> Стенограмма беседы после генеральной репетиции пьесы «Три сестры» – показа Комитету по делам искусств, Главреперткому и Художественному совету при дирекции МХАТ. 1940, апрель 15 // Музей МХАТ. Фонд Немировича-Данченко. № дубль 8210/24. С. 4, 5.

<sup>83</sup> Потапов В. Жизель-Джульетта // Литературная газета. 1940, 26 янв.

<sup>84</sup> Потапов В. «Ромео и Джульетта» в театре оперы и балета им. С.М. Кирова // Вечерняя Москва, 1940, 19 мая.

<sup>85</sup> Львов-Анохин Б. Уланова // Балет. Энциклопедия. М. 1981. С. 534.

<sup>86</sup> Гаевский В. Указ соч. С. 178.



в праве каждого человека на духовную свободу. Окружающая действительность становилась им чуждой потому, что убивала в человеке все естественные побуждения. Они пребывали в ином мире, заставляя о нем догадываться, к нему тянуться. <...> были как бы окружены своей собственной атмосферой,

которую старались оградить от всего чуждого»<sup>87</sup>.

**Б. Львов-Анохин.**

«Когда-то выдающийся историк балета Вера Красовская назвала Уланову балериной тридцатых годов. Действительно, исток духовного содержания искусства Улановой – в тридцатых годах.

<sup>87</sup> Чернова Н. *От Гельцер до Улановой*. М. 1979. С. 177.

Анна Ахматова оставила образ безмолвных бесконечных очередей женщин, стоявших у стен страшных учреждений, чтобы узнать о судьбе бесчисленных репрессированных близких. Воздушное искусство балета было бесконечно далеко от трагических реалий жизни, но они каким-то непостижимым образом отозвались в творчестве трагической балетной актрисы.

<...> Мария, Джульетта, Одетта, Тао-Хоа, испугавшись, либо цепенели, застывали в непреодолимой замкнутости, либо упрямо выпрямлялись, как Джульетта в сцене с отцом. Это было испуганное, но, несмотря ни на что, непослушное дитя жестокого века. Как кто-то верно сказал, тема пугливого неподчинения была основной темой творчества Улановой<sup>88</sup>.

Быть может, глубже всех заглянул Б. Пастернак, написавший об Улановой вообще, хотя и в связи с более поздней «Золушкой».

**Б. Пастернак – Г.С. Улановой,  
13 декабря 1945 года**

«<...> видел Вас в роли, которая, наряду со многими другими образами мирового вымысла, выражает чудесную и победительную силу детской, покорной обстоятельству и верной себе чистоты. Поклоненье этой силе тысячелетия было религией и опять ею станет, и мне вчера казалось (или так заставили Вы меня подумать совершенством исполненья), что эта роль очень полно и прямо выражает Ваш собственный мир, что-то в Вас существенное, как убежденье. Мне эта сила дорога в ее угрожающей противоположности той, тоже вековой, лживой и трусливой, низкопоклонной придворной стихии, нынешних форм которой я

не люблю до сумасшествия, и так откровенно безучастен к ней, что позволил ей низвести себя до положения вши <...>»<sup>89</sup>.

Вот тот душевный материал, из которого сделаны чеховские сестры и который востребован был временем. Суверенный внутренний мир, противостоящий тому темному и жестокому, что окружает его вовне, – единственное средство самозащиты чеховских героинь; средство, подсказанное жизнью, равно далекое от ассимиляции и от борьбы. Тихий душевный героизм без пафоса и без позы, растворенный в повседневности, спрятанный во втором плане, будет ко времени и к месту и в годы войны, и после нее, и в 1950-е годы.

«Четвертая сестра», родственная новым мхатовским сестрам, их одногодка, проясняет тот человеческий стиль эпохи, что был уловлен Немировичем и воплощен в его спектакле на уровне идеала, не продиктованного «свыше», не сконструированного рационально, а впитанного из воздуха времени, как его порождение и как противостояние ему. На этой волне формировался и возвращался новый Чехов и таким царил в пространстве мирового театра и в нашем духовном обиходе до 1960-х годов. Но этого Немирович-Данченко уже не застал. Он умер 25 апреля 1943 года, ровно через 3 года, почти день в день с премьерой своих «Трех сестер». Сейчас, в пору его юбилея и в преддверии юбилея чеховского, им посвящается эта статья. Обоим было бы по 150 лет.

<sup>88</sup> Львов-Анохин Б. Балерина XXI века. К 90-летию Галины Улановой // ИГ-Религии. 2001, 1 дек.

<sup>89</sup> Пастернак Борис. Собр. соч. в 5 томах. Т. 5. Письма. М. 1992. С. 437.



Елена ГАЛЬЦОВА

## МИФЫ И ИХ ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

*В художественной деятельности группы французских сюрреалистов, созданной в 1924 году Андре Бретоном (1897-1966), преобладали поэзия и живопись, а театру отводилась второстепенная роль. Тем не менее, драматургическая продукция, возникшая в группе Бретона с начала 1920-х годов и постоянно возобновляемая на протяжении как минимум полувека, отличалась большим разнообразием, оказываясь то «театром слова», то «театром пространства», то тяготея к максимальной конкретике, то представляясь вариантом театра абстрактного. Если к этому добавить, что сюрреализм, в отличие от многих других течений авангарда, не разработал своей театральной системы, то вопрос о «сюрреалистическом театре», кажется, вообще не имел бы смысла. Так оно и было бы, если бы не одно обстоятельство – практически в каждой из написанных сюрреалистами пьес происходит театрализация мифов. Это утверждение может показаться слишком банальным, ибо ритуальная культура и связанные с нею мифы являлись источником формирования европейского театра. Сюрреализм отличается тем, что можно назвать упорной «волей к мифу»: практически каждый сюрреалистический образ стремится стать мифом. Эта особенность сюрреализма наиболее четко проявляется именно в пространстве драмы и театра<sup>1</sup>.*

Но речь идет не мифах вообще, но о мифах и специфических теориях мифа, выработанных в культуре сюрреализма и ее «окрестностях» и представлявших собой особое понимание «мифологического», в котором сочеталось и переосмысление традиционных категорий, и попытки изобретения новых. Необходимо также учитывать, что сюрреалисты воспринимали формальную структуру мифа двояко. С одной стороны, речь шла о мифе как «сказания», или «фабулы» (в согласии с Аристотелем), оказывающейся некоей формой, в которую сюрреалисты помещали новое содержание, повторяя на новом этапе прием, издавна практикуемый в европейской культуре.

Одним из вариантов такого приема было изобретение собственно сюрреалистического мифа – мифа о мгновенно растущих, чрезмерно умных и быстро исчезающих детях, воплощенного в пьесах «Груды Тиресия» (1917) Гийома Аполлинера, «Виктор, или Дети у власти» (1928) и «Эфемер» (1929) Роже Витрака, «Ребенок-гигант» (1926) венгерского драматурга Тибора Дери. Во всех этих примерах происходит развертывание мифа-фабулы. С другой стороны, сюрреалистический миф существует в виде фрагментов фабулы или отдельных образов, обладающих сакральной сущностью. Исследователь Ж. Бааль считал, что «незавершенность» является отличительной чертой

<sup>1</sup> Об истории сюрреалистической драмы см. Béhar H. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris, 1979.



А. Бретон на фестивале дада. 1920, март



Вернисаж выставки  
Макса Эрнста в Галере  
ее Ильсом. 1921, май.  
Слева направо:  
Р. Ильсом,  
Б. Пере,  
С. Шаршун,  
Ф. Супо,  
Ж. Ригго (вниз голо  
вой), А. Бретон



П. Элюар и Гала в ко  
стюмах Пьеро. Начало  
1920-х годов

Р. Витрак (слева) и  
Ш. Дюллен (справа).  
1936

Т. Тцара.  
Конец 1910-х годов



сюрреалистической мифологии: «сюрреалистическая мифология, создавая некие формы и разрушая всякую видимую логику, остается всегда незавершенной, в неопределенном состоянии»<sup>2</sup>. В этом случае понятие «мифа» представлено не просто в виде его элементов – мифологем, но оказывается близко понятию «сюрреалистического образа». Иными словами, вместо относительно логичного развертывания «мифа-фабулы» получается

<sup>2</sup> Baal G. *Le Bébé Géant : mythe ou avatar?* / *Organon* 83. Lyon, 1983. P. 241.

## Pro memoria

то, что мы предварительно назовем «мифообраз», построенный, чаще всего, в соответствии с излюбленным сюрреалистами приемом коллажа.

Прежде, чем перейти к анализу мифов в сюрреалистической драматургии, необходимо рассмотреть основные теории мифа, разработанные сюрреалистами, и обозначить контекст гуманитарной мысли, в котором они находили свое научное осмысление. Объем понятия «миф» в сюрреализме довольно велик. Одним из его полюсов является метафора: в сюрреализме любая метафора может стать «мифом». В этом смысле речь идет о, в сущности, игровом феномене, описанном Ю. Лотманом и Б. Успенским в статье «Миф-имя-культура»: «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания <...> порождает метафорические конструкции <...> стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализация метафоры, ее буквальное осмысление (уничтожающее самое метафоричность текста). Соответствующий прием характеризует искусство сюрреализма. В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания»<sup>3</sup>. Немецкая исследовательница Г. Штейнвакс назвала этот процесс «обратным превращением Культуры в Природу»<sup>4</sup>. В терминах «психокритики» (Ш. Морон) этот феномен можно было бы описать как преобразование «навязчивой метафоры» в «персональный миф»<sup>5</sup>.

Другой полюс понятия «мифа» воплощается в стремлении Антонена Арто возродить энергию «старых Мифов» в сакральном «театре жестокости», о котором идет речь

в книге «Театр и его двойник» (1938)<sup>6</sup>. Возрождение Мифов – это не копирование традиции, но воссоздание, новое переживание и, если можно так выразиться, принесение себя в жертву: «Создавать Мифы – вот истинная цель театра, передавать жизнь в ее универсальном, безмерном виде и извлекать из этой жизни образы, в которых нам хотелось бы найти себя <...> Миф, в котором была бы принесена в жертву наша мелкая человеческая индивидуальность», где мы стали бы подобны «Персонажам, пришедшим из Прошлого, со всеми силами, найденными в Прошлом»<sup>7</sup>.

Принципиальная особенность рассуждений Арто заключается в стремлении выразить театральными средствами то, что не может и не должно быть высказано нормальной членораздельной речью. «Миф», согласно Арто, – категория, максимально абстрагированная от слова. Тем не менее, определенная соотносительность со словесной традицией в мифе существует, но при этом миф оказывается предшественником этой традиции и источником того продуктивного творчества, которое Арто называет «поэзией». Эта «поэзия в театре» пребывает «за Мифами, рассказанными великими древними трагиками»<sup>8</sup>.

Сюрреалистические поиски «нового мифа», выраженные, прежде всего в творчестве Бретона 1930-1940-х годов, имеют немало общего с представлениями о мифе Арто. Речь идет об осмыслении и, в какой-то степени, «практике» мифа как феномена, способного объединять людей в социум – недаром Бретон говорил о «создании коллективного мифа»<sup>9</sup>. В этом смысле сюрреалисты не «имитируют»



А. Арто.  
Фото Мэн Рея. 1926

<sup>3</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. Тарту. 1973, № VI. С. 295.

<sup>4</sup> Steinwachs G. Mythologie des Surrealismus. Oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Basel-Frankfurt am Main, 1985.

<sup>5</sup> Mauron C. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris, 1963.

<sup>6</sup> Artaud A. Le théâtre et son double. P. 1991. P. 133. Здесь и далее мы цитируем книгу Арто «Театр и его двойник» (1938) по этому французскому изданию в нашем переводе. В России было опубликовано два перевода этой книги на русский язык – С. Исаева (М. 1993) и Г. Смирновой (СПб. 2000).

<sup>7</sup> Artaud A. Ibid. P. 180-181. В данной цитате мы сохранили все авторские заглавные буквы в словах Миф, Персонаж, Прошлое, что должно было, согласно Арто, подчеркивать особый, высший статус театра.

<sup>8</sup> Artaud A. Ibid. P. 124. Соотнесение с жанром – «трагедия рождается из мифа. Любая трагедия – представление великого мифа». Artaud A. Messages révolutionnaires. Paris, 1979. P.85.

<sup>9</sup> Breton A. Oeuvres complètes. T. 1-4. Paris, 1988-2008. T. 2. Paris, 1992. P. 439.

мифологическое сознание, но вживаются в него совершенно буквально и серьезно, и как бы заново изобретают мифы, но не для того, чтобы доказать те или иные этические, политические или философские тезисы, а ради самих этих мифов, понимаемых как некая основа существования сюрреалистического движения. На этот аспект мифотворчества обратил внимание уже в 1940-е годы социолог Жюль Моннеро, который в книге «Современная поэзия и сакральное» (1945) описал группу сюрреалистов как тайное общество, наподобие Бунда. Такая тенденция трактовки сюрреализма оказалась довольно плодотворна, она нашла свое воплощение в книгах Жюльена Грака «Андре Бретон» (1947), Мишеля Карружа «Мистика сверхчеловека» (1948) и статьях Жоржа Батая и Мориса Бланшо.

### СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ МИФА

Обозначим основные вехи размышлений о мифе в группе Бретона. В заметке 1920 года, посвященной художнику Джорджио Де Кирико Бретон констатирует: «Я считаю, что сейчас формируется настоящая современная мифология», приводя в качестве примеров аполлинеровскую «шляпу-цилиндр на столе, заваленном фруктами»<sup>10</sup> из стихотворения «Холмы» (сборник «Каллиграммы»), а также швейную машину и зонтик из ставшей для сюрреалистов канонической метафоры Лотреамона («прекрасный, как случайная встреча швейной машины и зонтика на анатомическом столе», Лотреамон. «Песни Мальдорора», 1869, песнь 6). В 1920 году Андре Бретон и Филипп

Супо пишут скетч «Вы меня позабудете», героями которого являются «персонажи» лотреамоновской метафоры – Швейная машина, Зонтик, Домашний халат. Их странные действия на сцене, отдаленно напоминающие любовные игры, можно рассматривать как буквальное воплощение «ритуала», во время которого происходила имитация мифа вне мифологического сознания (согласно формулировке Лотмана и Успенского).

Другой вариант понимания мифа предлагает в 1920-е годы Луи Арагон в тексте «Парижский крестьянин» (1926) – в особенности в «Предисловии к современной мифологии», написанном в 1924 году и помещенном в начало книги. Арагон не склонен к отождествлению метафоры и мифа: «Миф - вовсе не фигура языка»<sup>11</sup>. Как и прочие участники группы Бретона, Арагон стремится произвести «пересмотр мифических созданий»<sup>12</sup>, но делает это в духе шеллинговской философии тождества, «укореняя» миф в окружающем мире<sup>13</sup> и в том, что он обозначает как «современное чувство природы»<sup>14</sup>. Из взаимодействия реальности с фантазией возникает «ощущение каждодневных чудес». Этому ощущению присуща, прежде всего, динамика, оно всегда «живет», а вместе с ним и «мифы»: «Новые мифы рождаются на каждом шагу. Жизнь человека перерастает в легенду - тут же, сразу же <...> Каждый день современное чувство нашего бытия претерпевает изменения. Завязываются и развязываются узлы настоящей мифологии. Эта наука жизни понятна только непосвященным. Это живая наука, она сама себя порождает»<sup>15</sup>. Таким образом, согласно Арагону, динамичность «современной



Л. Арагон.  
Фото Мэн Рея. 1923

<sup>10</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris, 1988. P. 251.

<sup>11</sup> Aragon L. *Le paysan de Paris*. Paris, 1966. P. 142.

<sup>12</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 145.

<sup>13</sup> При этом Арагон приводит тот же пример, что и Бретон – шляпа-цилиндр. Aragon L. *Ibid.* P. 144.

<sup>14</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 141.

<sup>15</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 16.



*Pro memoria*

мифологии» выражается, прежде всего, в ее продуктивности.

Арагон пытается найти некую преемственность «современной мифологии» и традиции, подчеркивая органическую связь между античными мифами и современностью: первые повествовали о «внешней» природе, а современные – о «внутренней», то есть о бессознательном. Поэтому они являются связующим звеном – от бессознательного к сознанию – «движущимся эскалатором сознания».

Хотя «мифы – это настоящие сны»<sup>16</sup>, слова «сон», «бессознательное» не обязательно являются отсылками к Фрейду, образ которого представлен в «Парижском крестьянине» в ироническом свете. Бретон же относился к Фрейду всерьез. Он сознательно вводил в свои произведения фрейдистскую терминологию, и, в частности, в речи «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1942) упоминал о «той огромной и темной сфере Оно, где безмерно раздуваются мифы и одновременно формируются войны»<sup>17</sup>. Тем не менее, в своем литературном творчестве Бретон, скорее, близок «неверному» ученику Фрейда К.-Г. Юнгу, выявляя не образы, связанные с «эдиповым комплексом» и сферой сексуальности, но нечто, близкое юнгианским архетипам «коллективного бессознательного».

Слово «мифология» с фрейдистскими ассоциациями появляется в статье Рене Крeveля (1930) по поводу фильма Луиса Бунюэля «Золотой век»: «В моральных мифологиях будущего вполне обычными станут скульптурные воспроизведения основополагающих аллегорий, среди которых упомянем в качестве образцов – «двое

слепых, пожирающих друг друга» и «подросток с ностальгическим взором», «с откровенным удовольствием плюющий на портрет своей матери»<sup>18</sup>. Образ тиранической матери – один из изблюбленных образов Фрейда – часто возникает на страницах романов Крeveля. Инцестуозная, фаллическая, эротическая, садистская образность вообще были характерны для визуальных искусств в сюрреализме – для театра и драматургии, скульптуры, кино, коллажей, «объектов» и т.п.

Переосмысляя путь, пройденный сюрреализмом, Бретон в 1952 году возвращается к Фрейду и связывает с понятием мифа «латентное содержание грезы»: «Именно это латентное содержание... представляет собой первичную материю поэзии и искусства. Миф – то, во что превращается латентное содержание в поэзии и искусстве»<sup>19</sup>.

Еще один аспект понимания сюрреалистами слова «миф» раскрывается в 1930-е годы в связи с нарастающей угрозой фашизма и усилением разногласий в обществе. Понятие «миф» трактуется Бретоном в социальном аспекте: «Вот уже десять лет я занимаюсь тем, что соединяю сюрреализм как способ создания коллективного мифа с более общим движением за освобождение человека»<sup>20</sup> (1935). Сюрреалисты ищут новый миф для борьбы с мифами, порожденными фашизмом: «Сегодня, когда весь мир сотрясает глобальный конфликт, даже самые тугие умы доходят до понимания жизненной необходимости мифа, который можно было бы противопоставить мифу об Одино и некоторым другим»<sup>21</sup>. Согласно Бретону, именно миф или мифы формируют человеческие

<sup>16</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 142.

<sup>17</sup> Breton A. *Oeuvres complètes. T. 3.* Paris. 1999. P. 724.

<sup>18</sup> Crevel R. *L'Esprit contre la raison.* Paris, 1986. P. 112-113.

<sup>19</sup> Breton A. *Ibid.* P. 606.

<sup>20</sup> Breton A. *Oeuvres complètes. T. 2. P.* 414-415.

<sup>21</sup> Breton A. *Le surréalisme et la peinture.* Paris, 1965. P. 293.



## Опыт

сообщества. Как он говорил в 1952 году, «я убедился, совершив несколько путешествий, что судьбы человеческих сообществ меняются в зависимости от той власти, какую сохраняют над ними мифы, обусловившие их образование»<sup>22</sup>. Поиски «нового мифа» в группе сюрреалистов их младший современник Мишель Карруж формулировал, как «необходимость мифического поведения»<sup>23</sup>, подчеркивая, тем самым, сакральную сущность сюрреалистического сообщества в 1930-е годы.

Поиски «нового мифа» происходят драматично. В них большую роль играет идея разрушительности, отрицания, представляющая собой «практическую подготовку для вмешательства в мифическую жизнь, которая примет сначала <...> образ стирания»<sup>24</sup>. Поиски «нового мифа» должны сопровождаться освобождением от всех религий, верований, ритуалов, которые Бретон считает «устарелыми».

Понятие «позитивного» социального мифа у сюрреалистов приближается к понятию утопии, сформулированному в форме вопроса в бретоновских «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма или нет» (1942): «В какой мере мы можем выбирать, стоит ли использовать или надо диктовать миф, создающий привлекательный образ общества будущего?»<sup>25</sup> Бретон дал ответ в виде гипотетического мифа о «Великих прозрачных». Впоследствии один из бывших соратников Бретона Пьер Навиль в книге воспоминаний «Время Сюрреального» обобщал свой сюрреалистический опыт как поиск «мифа будущего»: «Даже сегодня я убежден, что если какой-либо миф или надежда призваны управлять

зарождающимся миром, то это должен быть миф будущего»<sup>26</sup>.

Поиски «нового мифа» сопровождаются в сюрреализме интересом к изучению малоизвестного во Франции фольклора, в частности, народного творчества за пределами европейского континента. Бенжамен Пере, живший во время Второй мировой войны в Мексике, занимался сбором материалов, из которых впоследствии составил «Антологию мифов, легенд и народных сказаний Америки» (1959). Из европейского фольклора характерен интерес к кельтской мифологии, что нашло свое отражение в драматургическом творчестве Грака.

Творчество Бретона и французских сюрреалистов в целом можно рассматривать, как проявление «мифологического мышления»<sup>27</sup>, не в метафорическом смысле этого слова, а в совершенно буквальном, ибо оно сопровождалось совершенно серьезной верой в создаваемые мифы. Бретон сам признавал существование «очень глубинной общности между так называемой «первобытной» и сюрреалистической мыслью»<sup>28</sup>, как основанной на аналогии.

Миф, согласно Бретону, должен быть открыт множеству интерпретаций. «Непременным условием жизнеспособности мифа является его свойство отвечать одновременно разным смыслам, среди них я различаю поэтический, исторический, монографический и космологический смыслы», – писал он о «гипотетическом мифе» в «Аркануме 17» (1944)<sup>29</sup>.

Бретоновское представление о «новом мифе» как основополагающей творческой категории может быть если не отождествлено, то сопоставлено с представлением о

<sup>22</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 3. P. 606.

<sup>23</sup> Carrouges M. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris, 1971. P. 326.

<sup>24</sup> Breton A. *Ibid.* P. 725.

<sup>25</sup> Breton A. *Manifestes du surréalisme*. Paris, 1975. P. 168-169.

<sup>26</sup> Naville P. *Le Temps du surréel*. Paris, 1977. P. 25.

<sup>27</sup> По поводу этого термина см.: *Pensée mythique et surréalisme. Textes réunis et présentés par J. Chénieux-Gendron et Yves Vadé*. Paris, 1996.

<sup>28</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 3. P. 586.

<sup>29</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. *Ibid.* P. 86.

мифе у Арто, с поправкой на «направленность» мифа (у Бретона – в будущее, у Арто – в прошлое) и на преобладание «вербального» начала у Бретона, в отличие от ритуального и театрального – у Арто. Во всяком случае, таков был замысел Бретона, в удачном осуществлении которого, впрочем, сомневались некоторые его современники.

Оппонентом сюрреалистического мифологизирования был Ж. Батай, который считал, что для сюрреализма как раз характерно «отсутствие мифа» (его статья 1947 года так и называлась – «Отсутствие мифа»), впрочем, добавляя: «Отсутствие мифа – это тоже миф». Воспроизводя арагоновскую концепцию динамического мифа, Батай констатировал зыбкость понятия мифического в сюрреализме: «В этой белой и шокирующей пустоте отсутствия спонтанно живут и распадаются мифы, которые уже больше не мифы... мифы, длящиеся или мимолетные»<sup>30</sup>.

Пьесу Грака «Король-Рыболов» (1948) можно считать своеобразным «ответом» Батаю. Правда, необходимо сразу же заметить, что при всем своем энтузиастическом отношении к Бретону, Грак не был участником сюрреалистического движения. В творчестве Грака явно прослеживается стремление укоренить миф в кельтской традиции. Автор считал, что кельтская мифология отличается особой открытостью, в отличие от мифологии античной: «Средневековые мифы – это не трагические мифы, но «открытые» истории, они повествуют не о произвольных наказаниях, но об искушениях – постоянных и получавших удовлетворение». В предисловии к

своей пьесе «Король-Рыболов» Грак соединял кельтские мифы с идеей каждодневных чудес: «здесь дело в подспудной мифической инфильтрации, в скрытом переносе самого банального жеста, каждодневной мысли в совершенно иной план»<sup>31</sup>.

### ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ МИФОВ

Специалисты по сюрреализму предпринимали немало попыток систематизации сюрреалистических мифов. Аннетт Тамюли в книге «Сюрреализм и миф» разделяла тенденцию демифологизации как развенчания и критики традиции, обращение к традиционным мифам и собственно сюрреалистическую ремифологизацию<sup>32</sup>. Ж. Шеньо-Жандрон писала о трех видах «отношений», между мифом и сюрреализмом: «С одной стороны, миф является инструментом и моделью дискурса, основанного на аналогии, исторгающего слово из сферы случайности; с другой стороны, сюрреализм <...> на протяжении всей своей истории был одержим идеей создания «новых мифов»; наконец, сам сюрреализм <...> оказывается фигурой современного мифа»<sup>33</sup>.

В нашей интерпретации мифа мы исходим из того, что сами сюрреалисты связывают это понятие с театральными терминами. Напомним, что в произведении «О сохранении жизни одних мифов, и о некоторых других – растущих и развивающихся» (1942) Бретон использовал понятие «мизансцены» для описания или, в некоторых случаях, для создания мифов. Отвечая Батаю, говорившему об

<sup>30</sup> Bataille G. *Oeuvres complètes*. T. 1-12, 1970-1988. T. 11. Paris, 1988. P. 236.

<sup>31</sup> Gracq J. *Le Roi pêcheur/Oeuvres complètes*. T. 1-2, 1989-1995. T. 2. Paris, 1989. P. 329.

<sup>32</sup> Tamuly A. *Le surréalisme et le mythe*. Paris-New York, 1995.

<sup>33</sup> *Pensée mythique et surréalisme*. Paris, 1996. P. 8.

## Опыт

«отсутствии мифа» в сюрреализме, Бретон настаивал на «инициативном» характере парижской выставки «Сюрреализм в 1947 году» (галерея Маэ), и утверждал понятие мифа как «спиритуального парада»<sup>34</sup>, напоминая о довольно распространенном театральном жанре авангардной культуры первой трети XX века (как, например, «Парад» Кокто-Пикассо-Мясины, 1917).

В этих рассуждениях Бретона концепция мифа как, прежде всего, динамического – «растущего», «формирующегося» или «возникающего на каждом шагу» – и понимание театральности как «живого искусства» (при всех поправках на критику театра в среде сюрреалистов) оказываются взаимобусловлены, и даже в некотором смысле совпадают между собой. Динамизм, идея поэзии как продуктивности были характерны и для представлений Арто: как писала исследовательница М. Бори, «страх кристаллизации в застывшую форму возвращается лейтмотивом в текстах Арто, начиная с «Писем Жаку Ривьеру»»<sup>35</sup>.

При анализе драматургии мы основываемся именно на этой, динамической доминанте в интерпретации сюрреалистического мифа. Динамизм этот выражается как на вербальном, так и на визуальном (пространственном) уровнях, которые – и в этом заключена специфика сюрреалистической драматургии – связаны между собой совершенно буквально. Эта «буквальность» – свидетельство преобладания специфического вербального начала.

Для интерпретации сюрреалистического мифа мы принимаем понятие, предложенное М. Корвеном,

объединяющее в себе риторику, миф и театр, – это концепт «фигуры-мифа», «излучающей смыслы», то есть продуктивное начало: «Мы имеем дело с Миром как театром в кальдероновском смысле этого слова, где несколько образов-матриц излучают смыслы произведения, расходящиеся все более и более широкими концентрическими кругами, до тех пор, пока они не образуют – во взаимном отражении этих фигур-мифов – тотальное восприятие мира»<sup>36</sup>.

Понятие «фигуры-мифа» снимает кажущееся противоречие между мифом и образом в сюрреализме. «Излучение» смыслов и создает «историю» или несколько «историй», оно необязательно ограничивается сугубо вербальным началом, но может буквально превращаться в пространственные категории, как это произошло в пьесе Витрака «Эфемер», где «фигурой-мифом» является означаемое «*éphémère*».

Понятие «фигуры-мифа» объединяет сюрреалистический поиск мифов с теориями Арто, но не столько с поисками истоков, сколько с его рассуждениями о «реализованных символах», «символах-типах» и др. Так, Арто писал в статье «Театр и чума»: «Чума овладевает спящими образами, латентным беспорядком и внезапно доводит до самых экстремальных жестов; и театр тоже овладевает жестами и доводит их до крайности; подобно чуме, он переделывает связь между тем, что есть, и тем, чего нет, между виртуальностью возможного и того, что существует в материализованной природе. Он снова находит понятие фигур и символов-типов...»<sup>37</sup>.

Трактовка сюрреалистического мифа в театре через понятие

<sup>34</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 3. P. 747, 749.

<sup>35</sup> Bori M. *Antonin Artaud et le retour aux sources*. Paris, 1989. P. 233.

<sup>36</sup> Corvin M. *Le Bébé Géant : une dramaturgie naissante / Organon 83*. Lyon. P. 163.

<sup>37</sup> Artaud A. *Le Théâtre et son double*. Paris, 1991. P. 39-40.

«фигуры-мифы» перекликается с представлениями Э. Кассирера о мифологическом мышлении, при котором «слово и имя обладают не только функцией репрезентации», «они, наоборот, заключают в себе сам предмет с его реальными силами. Слово и имя не указывают и не обозначают, они есть и они воздействуют».<sup>38</sup> «Будучи живой вещью, слово является частью естественной реальности. Так, во всех культурах магическое понимание мира проникнуто этой верой в объективную силу и сущность знака. Все виды колдовства посредством образа, слова, письма представляют собой основу магической практики и магического видения мира»<sup>39</sup>.

Понимание сюрреалистического мифа, как явления одновременно антропологического и риторического, нашедшее воплощение в понятии «фигуры-мифа», позволяет наиболее адекватно передать зыбкую сущность мифического в сюрреализме и открывает возможность создать каталог «фигур-мифов». Последняя возможность таит в себе совершенно определенную опасность, ибо каталог может оказаться бесконечным, в него, казалось бы, можно включить любую метафору, даже если рассматриваемый материал будет ограничен только театральными пьесами. Мы предлагаем ввести ограничение – не претендуя на создание исчерпывающего каталога, мы выделяем некоторые «фигуры-мифы», концентрирующиеся вокруг основных мифологем: «сюрреалистическая женщина», «дети у власти», «великий диктатор», «жестокость», «безумная любовь», «современный поиск Грааля», «метаморфозы Нарцисса». Необходимо

при этом учитывать, что все эти «фигуры-мифы» существуют постоянном движении и изменении, они тесно связаны между собой, постоянно образуя разные «конфигурации», или, если воспользоваться красивым названием бретоновского сборника стихотворений 1958 года – «Созвездия».

### СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖЕНЩИНА

Будучи, если использовать формулу Луиса Бунюэля, «смутным объектом желаний», женщина в сюрреалистической драме, при всех многочисленных ассоциациях с бульварным жанром, является воплощением «сюрреальности».

Специфическая красота – один из ее атрибутов: Музидора<sup>40</sup> из пьесы Арагона и Бретона «Сокровища иезуитов» (1929) является ее буквальным воплощением. Музидора изменчива, она предстает сначала в образе жестокой преступницы Мэд Сури, а затем вообще в мужском облике персонажа по имени Марио Сюд. Метаморфозы физического облика сопровождаются метаморфозами имени, которые можно воспринимать и как своеобразное жестокое обращение со словом – ведь оно предстает в так сказать, расчлененном виде. Садистский элемент проявляется в женском персонаже неоконченной пьесы Витрака «Мадемуазель Засада» (1922), чье имя предвещает разгул насилия. Не менее жестока и Адрианна, героиня пьесы Жоржа Унье «Закон Водоросли» (1930), которая сама являлась жертвой общества, живущего на Острове Предсказания. Ее мать с символическим именем Антуанетта (очевидная ассоциация с королевой Франции

<sup>38</sup> Cassirer E. *La philosophie des formes symboliques*. T. 1-3, Paris, 1972. T. 2. Paris, 1972. P. 61, 63.

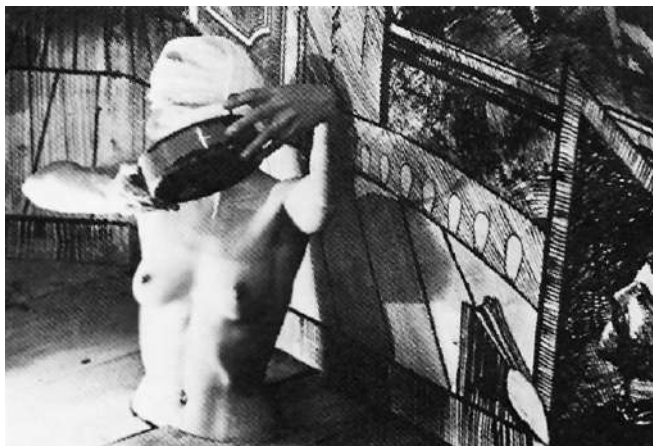
<sup>39</sup> Cassirer E. *Ibid.* P. 41.

<sup>40</sup> Актриса Музидора (1889-1957) прославилась, благодаря детективному сериалу Луи Фейада «Вампиры» (1915-1916), где она играла коварную преступницу Ирму Ван (ее имя – анаграмма названия банды «Вампиры»).

Марией-Антуанеттой) была казнена. И в день казни на острове возникла таинственная статуя, в которую должна была быть заточена по достижении двадцатилетия ее дочь Адрианна Сюплис (ее фамилия «Пытка» говорит сама за себя). Это было символическое возвращение дочери обратно во чрево матери. В результате загадочная статуя, в которую влюблен Гальбер, становится «живым символом, жестокость которого все возрастает»<sup>41</sup>, к чему добавляется очевидная ассоциация с Венерой Илльской Мериме, когда Гальбер снимает с ее руки кольцо. Адрианна-статуя – то ли живая, то ли мертвая, лишает весь остров разума и памяти.

Сюрреалистическая женщина одержима страстью, доводящей ее до самопожертвования. Такова Мелани в пьесе Арагона «К стенке» (1924), где героиня оказывается воплощением «черного эроса», снова в полном соответствии со своим именем («меланос» – по-гречески «черный»). Она тоже претерпевает метаморфозы, превращаясь в призрака, – тем самым, она заставляет ощутить на сцене атмосферу потустороннего мира.

С женщиной связан топос безумия, имеющий в сюрреализме исключительно положительную коннотацию (сумасшедшие считаются людьми, неиспорченными фальшивыми ценностями общества). Леа из «Тайн любви» (1924) Витрака – идеальная возлюбленная и почти «святая», как «Дева Мария», – один из таких персонажей, заражающих своим безумием всех окружающих. Апофеозом этой «безумной красоты» является пугающая на сцене Ида Мортемар из пьесы Витрака «Виктор, или дети у власти», несущая с собой «ветер»,



а точнее «ветры» безумия. Имя Иды Мортемар, как и имена многих других героинь Витрака, оказывается и вербальным источником множества смыслов – от упоминания детства и ассоциаций с дадаизмом (детская лошадка – «дада»), до предвестий смерти, которая и случится с главным персонажем Виктором.

Воплощением сюрреалистической «возвышенной любви» является Фабриция из пьесы Робера Десноса «Площадь Звезды» (1927). Будучи несомненным воплощением платоновской «идеи», возлюбленная Максима – Фабриция оказывается тождественна другой героине, Атенаис, в которую влюблен другой персонаж по имени Жерар. Фабриция – это и есть «звезда», и в абстрактном (дантовском и нервалевском<sup>42</sup>), и в совершенно конкретном смысле, «морская звезда», оказывающаяся, в свою очередь, символом всего («Пять лучей! Пять пальцев на руке, пять смыслов»<sup>43</sup>). Игра слов вокруг «звезды» реализуется в виде удивительных предметов, возникающих на сцене (к Максиму, выбросившего из окна морскую звезду, приходят 12 официантов с подносами, полными морских звезд), а

Декорация спектакля «Сокровища Иезуитов» А. Бретона и Л. Арагона. Постановка И. Гонзла. Новый театр, Прага. 1935

<sup>41</sup> Hugnet G. *Le Droit de Varche*. Paris, 1930. P. 143.

<sup>42</sup> В пьесе отчетливо видно влияние творчества позднего французского романтика Жерара де Нерваля.

Чтобы подчеркнуть это, Деснос одного из своих персонажей называл Жераром.

<sup>43</sup> Слова персонажа Максима. Desnos R. *Nouvelles Hébrides et autres textes*. 1922-1930. Paris, 1978. P. 360.



также воплощением сценического пространства, соотносимого с топографией Парижа – «места» или «площади» Звезды.

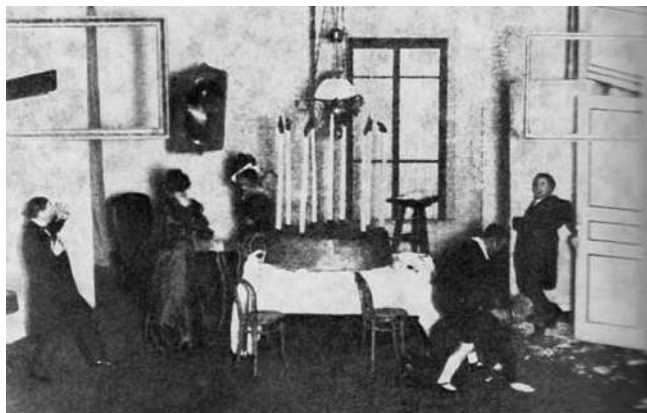
Сочетание возвышенной идеальности, садизма и проституции представляет собой еще один тип сюрреалистической женщины, воплощенной в образе прекрасной Эмилии из пьесы Унье «Немой, или Тайны жизни» (1930). Молодой человек невольно убивает свою возлюбленную, когда выбрасывает из окна пистолет, но она «возрождается», и он убивает ее снова и т.д. Эмилия – и сублимированная возлюбленная, и проститутка, выходящая каждый вечер на панель, но при этом остающаяся вечно идеальной девственницей.

#### «ДЕТИ У ВЛАСТИ»

Эта «фигура-миф» происходит из «Грудей Тиресия» Аполлинера, где герою за один световой день удается «сделать» 40 049 детей. Аполлинер стремился максимально модернизировать известные классические сюжеты: одну из версий мифа о прорицателе Тиресии, согласно которой боги наказали его тем, что превратили в женщину и оставили в таком состоянии жить семь лет; а также многочисленные легенды о чудесном детстве мифологических героев. При этом Аполлинер настаивал на связи с древними мифами, а потому включил в пьесу такой архаический персонаж, как Хор, правда, тоже в осовремененном виде. Дети в пьесе обладают сверхъестественной способностью быстро взрослеть, а многие из них оказываются наделенными гениальностью. Например, в 4 сцене 2 действия непомерно взрослый сын выходит

из колыбели и требует денег, шантажируя родителя своей информированностью обо всех недавних событиях и обещая, что в противном случае он скомпрометирует его и других его детей.

Дети – излюбленные персонажи пьес Витрака, начиная с самой первой, «Маляр» (1922), где действует маленький Морис Паршемен. Действие пьесы «Виктор, или Дети у власти» происходит в день рождения Виктора, которому исполняется 9 лет. Слишком умный ребенок разоблачает адюльтер в своей семье и в семье своей подружки Эстер, демонстрирует познания в области эротики, объектом которой становятся как служанка Лили, так и странноватая красотка Ида Мортемар, а затем умирает, ибо постиг последнюю «пружину Униквата». Виктор – герой в самом что ни на есть легендарном смысле



этого слова, или даже «культурный герой», «победитель», буквально несущий знания другим персонажам пьесы. Но при этом его отличительной чертой является некая эфемерность. Едва успев выполнить свою «миссию», он погибает внезапно, без всяких внешних причин. Эта же «эфемерность»

Первое действие спектакля «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрака. Постановка А. Арто в рамках Театра Альфред-Жарри. Театр Комедии Елисейских Полей. 1928

## Опыт

оказывается в центре другой пьесы – «Эфемер», где главный персонаж, точнее, одна из его ипостасей, – тоже ребенок. Но в этой пьесе Витрак работает над буквальной демонстрацией динамики «фигуры-мифа», коей оказывается само означающее «*échéme*», продуцирующее микро-историю о насекомом-однодневке, ребенке, философских причинах и следствиях, мимолетной любви к незнакомке, отношениях между ребенком и его родителями и др. Любопытном образом, это означающее может буквально превращаться в визуальные элементы пространства сцены.

Венгерский драматург-сюрреалист Тибор Дери написал свою раблезианскую пьесу «Младенец-гигант» (1926), где можно найти как отголоски пьесы Аполлинера, так и увидеть некое предвестие пьесы Витрака «Виктор, или дети у власти». Если идея непомерной «взрослости», «половозрелости» и «мудрости» может ассоциироваться с пьесами и Аполлинера, и Витрака, то мотив гермафродитизма явно восходит к аполлине-ровскому выбору мифа о Тиресии. Гигантский младенец, наподобие Пантагрюэля, при рождении которого погибла его мать, с самого начала проявляет удивительную силу и агрессивность, стремясь съесть все на своем пути. Он курит сигареты, выступает в кукольном театре (который являет не только форму театра в театре, но и «реальности» на сцене), знакомится с Девой, а затем лишает невинности еще 1000 дев, продолжая «дело» Дон Жуана или Казановы (все эти ассоциации содержатся в тексте Дери), а затем выходит на улицу в соломенной шляпе и умирает.

Но эта внезапная и беспричинная смерть – не конец пьесы, в которой снова и снова рождаются новые гигантские младенцы.

Леонора Кэррингтон создает ситуацию «младенца-гиганта» наоборот. В ее французской пьесе «Пенелопа» (1946) главная героиня – девочка по имени Пенелопа, празднующая свой восемнадцатый день рождения. Эта девочка, готовая стать женщиной, хочет остаться в мире детства, представленном в пьесе как некий чудесный мир, где оживают все игрушки, и Пенелопа увлеченно с ними общается. Здесь совершенно очевидна ассоциация Пенелопы с «Алисой в стране чудес». Более того, она не на шутку влюблена в своего «коня-качалку» по имени Тартар, что, как выясняется из пьесы, повторяет почти буквально странную историю любви ее покойной матери к лошади. В конце концов, у Пенелопы, отличавшейся «богатой шевелюрой»<sup>44</sup>, вообще отрастает грива, а заодно и лошадиная голова. Как и в большинстве пьес о детях, Пенелопа погибает в свой день рождения, выбросившись из окна 6 этажа по зову любимого Тартара (имя которого говорит за себя), а потом возникает в виде призрака девочки-лошади. Таким образом, обыкновенная квартира оказывается местом таинственной инициации посредством смерти (жертвоприношения) – местом преображения девственной Пенелопы в фантастическое существо. Мифологическое имя Пенелопы отражается в некоторых жестах ее кормилицы, которая постоянно занимается вязанием. Заметим, однако, что животным часто дают мифологические имена, и Пенелопа вполне может быть

<sup>44</sup> Carrington L. *La Débutante*. Paris, 1978. P. 114.

*Pro memoria*

и лошадиной кличкой. Лошадиное начало имеет и другие вербальные воплощения, например, в имени отца девочки, Филиппа (греч. «любитель лошадей»), и его фамилии «Катрпье» (фр. «четыре ноги»). Постановка этой пьесы в 1986 году труппой «Театра незавершенности» была осуществлена в Париже в символическом месте – в Покаянной капелле на улице Паскье, построенной в XIX веке в память о казненных Людовике XVI и Марии-Антуанетте<sup>45</sup>. Такое место представления подчеркивало ритуальную сущность драмы Кэррингтон, вступающую в противоречие с католическим культом: критики называли ее «фантазматико-эротико-патологически-сюрреалистической мессой»<sup>46</sup>.

**ВЕЛИКИЙ ДИКТАТОР<sup>47</sup>**

Морис Эн говорил об «актуальности Жарри» в 1937 году в связи с постановкой пьесы Альфреда Жарри «Убю прикованный» (1899) Сильвенем Иткиным: «Убю – это вовсе не обветшалый миф, но современный прообраз Диктатора». Образ тирана обладал несомненным политическим смыслом. Но политика мыслилась сюрреалистами в связи с определенной деятельностью, связанной с разработкой мифа – именно на этом строятся теории «нового мифа» Бретона. Вместе с тем, фигура Убю, при всех возможных ассоциациях с греческими трагедиями или шекспировскими трагедиями и хрониками, прежде всего, фигура комическая; это фигура, подвергшаяся критике, осмеянию.

Дадаист<sup>48</sup> Жорж Рибмон-Дессеня выступает, как непосредственный продолжатель Альфреда Жарри в

создании образов тиранов. В пьесе «Китайский император» (1921) представлены два таких образа. Первый – это Эсфер, глава правительства Китая, которого другие персонажи хотят сделать императором, а он сам добровольно уходит из жизни. «Живое слово светит»<sup>49</sup> – это о надписи «Эсфер – китайский император», которую он пишет перед тем, как повеситься прямо на троне. А до того он совершает инцест со своей дочерью и бессмысленно жестоко рубит головы старцам, которые пытались устроить против него заговор.

Ему на смену приходит второй жестокий китайский император – Вердикт, против которого как раз интриговали те, кто хотел видеть на престоле Эсфера. Если Эсфер сам приносит себя в жертву, замыкая тем самым круг «палач-жертва», то Вердикт занят тотальным разрушением всего окружающего. «Оголяйте, оголяйте, – говорит он. – Положите здесь голые трупы – и души будут мало одеты. Оскверняйте. Надо разрушать до самой чистоты»<sup>50</sup>. Все 3 действие, посвященное деяниям Вердикта, представляет собой сплошную войну, чрезмерность которой напоминает пьесу «Убю король». Такой же непримиримой является и дочь Эсфера Онан, фанатичная в своем стремлении уничтожить все и, особенно, своего отца. Характерны слова ее Акушерки, обращенные к ней: «Вы хотите разрушать до самого разрушения»<sup>51</sup>, в которых почти повторяются «заветы» Убю из эпитафии к пьесе «Убю прикованный»: «Мы ничего не сумеем толком разрушить, если не разнесем до основания и сами развалины»<sup>52</sup>. Таким же «убическим» тираном является персонаж

<sup>45</sup> В этой капелле часто проходили и проходят до сих пор музыкальные концерты.

<sup>46</sup> *Docsur (Documents sur le surréalisme). Paris, ACTUAL, 1986. № 1. P. 3.*

<sup>47</sup> Название знаменитого фильма Чарли Чаплина (1940) в данном случае использовано в метафорическом смысле этого слова, ибо оно не принадлежит непосредственно культуре сюрреализма. Тем не менее, напомним о большом энтузиазме, который французские сюрреалисты проявляли по отношению к Чарли Чаплину.

<sup>48</sup> Хотя драматургия дадаизма и сюрреализма – разные вещи, мы привлекаем к анализу пьесы Рибмон-Дессеня, потому что считаем их типологически близкими сюрреализму.

<sup>49</sup> *Ribemont-Dessaigues G. Théâtre. Paris, 1966. P. 43.*

<sup>50</sup> *Ribemont-Dessaigues G. Ibid. P. 118.*

<sup>51</sup> *Ribemont-Dessaigues G. Ibid. P. 66.*

<sup>52</sup> *Жарри А. Убю король. М., 2002. С. 63.*

Амур из пьесы «Перуанский палач» (1926). Исследователь А. Беар справедливо связывает этот мотив чрезмерного разрушения с нигилизмом «дада» как движения, в котором Рибмон-Дессень принимал самое активное участие. Вместе с тем Беар отмечает, что жестокость, воплощенная в этих пьесах Рибмон-Дессеня, может быть сопоставлена с идеями Арто<sup>53</sup>.

Нам представляется, что если в 1920-е годы Арто действительно мог бы обратить внимание на пьесы Рибмон-Дессеня, как близкие по духу тому, чем он занимался в Театре Альфред-Жарри<sup>54</sup>, то в 1930-е годы он уже отходит от авангардистской драматургии, искрящейся юмором и живописной игрой, предпочитая ей более классические структуры для воплощения своего сакрального театра. Тогда, в отличие от комического Убю, Арто создает совершенно трагический образ Ченчи, фатально обреченного быть тираном.

Хорватский драматург Радован Ившик написал в 1943 пьесу «Король Гордоган», получившую известность, благодаря переводу на французский язык и представлению на радио в 1956 году, которое с энтузиазмом приветствовал Бретон. Король Ившика – очередной наследник Убю: он похож на тыкву (Убю – на грушу), он постоянно выкрикивает угрозы, используя не только общепотребительный, но и причудливый, им самим изобретенный язык, у него есть приспешники, Королевский Вырыватель Глаз и Королевский Отрезатель Ушей. В конце пьесы он вешает собственного сына Тинатина и его возлюбленную Бланш. Ившик дает романтический вариант «убической» схемы, где речь идет не о завоевании, а о



наказании за неповиновение. Как пишет Жан-Пьер Гужон, Гордоган напоминает «скорее некоего монарха, сбежавшего из легенды в духе Метерлинка, где расхаживают принцессы и рыцари»<sup>55</sup>.

### ЖЕСТОКОСТЬ

Несмотря на то, что жестокость является атрибутом других «фигур-мифов», мы считаем возможным рассматривать это понятие, как отдельную «фигуру-миф», имея в виду ее метаэстетический смысл. Напомним, что во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) Бретон писал: «Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»<sup>56</sup>. Не случайно в том же манифесте упоминается маркиз де Сад как воплощение свободолобивого духа. То есть, согласно Бретону, насилие оказывается единственным способом

Сцена из спектакля «Убю закованный» А. Жарри. Постановка С. Иткина (труппа Алого Дьявола), декорации М. Эрнста. Театр Эссе на Международной парижской выставке. 1937

<sup>53</sup> Béhar H. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris, 1979. P. 158.

<sup>54</sup> Театр Альфред-Жарри (1926–1930), созданный Арто, Витраком и Робером Ароном, был попыткой воплощения новых театральных идей, многие из которых были не чужды сюрреализму, хотя ко времени создания этого театра Арто и Витрак сильно поспорились с Бретоном. С другой стороны, это театр, в котором удалось создать лишь 4 спектакля, был предвестием идей Арто, изложенных им в работах, объединенных в книгу «Театр и его двойник» (1938).

<sup>55</sup> Goujon J.P. *Préface. / Ivsic R. Théâtre*. Paris, 2005. P. 16.

<sup>56</sup> Антология французского сюрреализма. М. 1994. С. 292.

завоевания и проявления человеческой свободы. Вместе с тем, при всех возможных оговорках, речь идет все-таки о символической жестокости, а не о непосредственном пролитии крови. И в художественных произведениях эта жестокость воплощается посредством игры, будь то представление «внутреннего», «ментального» театра сновидений, или драма, предназначенная для сцены. С другой стороны, необходимо учитывать идею «театра жестокости» Арто, развивающуюся в иной, нежели как у Бретона, сакральной перспективе. Арто, как известно, стремился воплотить свой «театр жестокости» в пьесе «Ченчи» (1935), которую он написал, поставил и в которой сыграл заглавную роль. В группе сюрреалистов в 1930-е годы такой жестокостью интересовался специалист по творчеству маркиза де Сада Морис Эн, опубликовавший в «Минотавре» пьесу «Взгляд на человеколомный ад». Именно этот глубинный смысл «жестокости» будет интересовать драматургов сюрреалистического толка после Второй мировой войны, как, например Кэррингтон, и, в особенности такого театрального деятеля, как Жан Бенуа с его садовским «церемониалом» (1959).

В качестве примеров сюрреалистической жестокости можно вспомнить о беспричинном убийстве любовником Полем Валентины после отъезда ее супруга в пьесе Бретона и Супо «Пожалуйста» (1920), или о погоне Жюля, вооруженного молотком, за Ленорой в пьесе Арагона «Зеркальный шкаф однажды вечером» (1924), когда он демонстрирует свои «пальцы душителя», «волчьи зубы», которыми он «скрежещет над самым ухом Леноры» и «паучьи глаза»<sup>57</sup>.



Здесь речь идет в большей мере об игре в насилие, нежели о насилии, ибо все происходит в контексте комического жанра. В том же духе можно воспринимать большое количество расчлененных тел (и трупов), возникающих в «Струе крови» (1925) Арто, «Тайнах любви», «Отраве» (1923), а также пьесе «Вход свободный» (1922) Витрака, где во всех снах персонажей присутствует насилие в разных его видах – от расчлененных или обезображенных тел до элементарного битья тарелок. Убийства, происходящие на сцене в «Тайнах любви» Витрака или в «Немом, или Тайнах жизни» Унье, оказываются ненастоящими. Персонажи возвращаются, и их «убивают» вновь.

Ж. Бенуа в созданном им хэппенинге «Свершение завещания Маркиза де Сада». Париж. 1959

<sup>57</sup> Aragon L. *Oeuvres romanesques complètes. T.1-3, Paris, 1997-2003. T. 1. Paris, 1997. P. 343-347.*



В случае с пьесами Жарри или Рибмон-Дессеня, где действуют жестокие суверены, насилие функционирует в двух смыслах. Жестокость можно здесь понимать буквально, и тогда, будучи комической жестокостью, она отчасти служит для критики персонажа, или, во всяком случае, допускает такую трактовку, что и было продемонстрировано сюрреалистами, увидевших в Убю воплощение современного Диктатора. Вместе с тем, в этих пьесах очевидна и некая сверх-идея – сама абсурдность этой жестокости является манифестом определенной эстетики (авангарда, в случае с Жарри, дадаизма, в случае с Рибмон-Дессенем).

Жестокости соответствует и живописный элемент, присутствующий в некоторых пьесах: буквальное кровопролитие, в согласии с этимологией слова «жестокость» (франц «сгауте», жестокость, – от лат. «сгауор», кровь). У Арто это происходит в поэтической пьесе «Струя крови», в одном из эпизодов которой Сводня кусает Бога за запястье: «Огромная струя крови бьет на сцену»<sup>58</sup>. Кровь возникает в послевоенной пьесе Пабло Пикассо «Четыре девочки» (1948), где маленькие героини не прочь время от времени совершать жертвоприношения. Но кровь возникает в финале как бы абстрактно, в большей степени как живописный эффект, нежели как следствие конкретного действия: «Из деревьев, цветов, плодов – отовсюду стала течь кровь, она растекается лужами и затопляет всю сцену. Из земли вырастают четыре больших белых листа, в каждом из которых укрывается под одной из четырех девочек». В самой последней ремарке Пикассо кровь представлена

в известном аллегорическом виде – «Включается свет, сцена: ее заполняет без остатка огромный куб, выкрашенный в белый цвет, в центре на полу стоит бокал с красным вином»<sup>59</sup>.

«Жестокая» мифология могла доходить в сюрреализме до откровенно каннибальских мотивов, которые, в свою очередь, являлись одним из свидетельств антиклерикализма. Так происходит в маленькой пьесе Леоноры Кэррингтон, опубликованной в послевоенном журнале «Фазы» – «Изобретение мексиканского рагу» (1963), где Монтесума беседует с Архиепископом, предназначенным стать рагу для императорского стола<sup>60</sup>.

### БЕЗУМНАЯ ЛЮБОВЬ

«Всякий уважающий себя театр умеет пользоваться эротикой <...> Театр Альфред-Жарри пойдет в этом направлении так далеко, как только ему будет это дозволено»<sup>61</sup>, – писали его создатели Арто и Витрак.

Название этой «фигуры-мифа» условно, оно происходит от названия повести Бретона «Безумная любовь» (1937), но к этому тексту прямого отношения не имеет. Мы выбрали это название потому, что оно воплощает существенное свойство сюрреалистической эротики в театре, где она всегда связана с неадекватными состояниями – будь то сновидение или греза, посещение мира призраков и теней, амнезия и самозабвение или просто разновидность клинического безумия. Сюрреалистическая любовь не может быть нормальной по определению. В только что приведенном разборе «фигур-мифов» мы уже

<sup>58</sup> Artaud A. *L'Ombilic des limbes*. Paris, 1991. P. 81.

<sup>59</sup> Picasso P. *Les quatre petites filles*. Paris, 1999. P. 90.

<sup>60</sup> Carrington L. *L'Invention du «molé»* // *Phases*. Paris, 1963. P. 20-23.

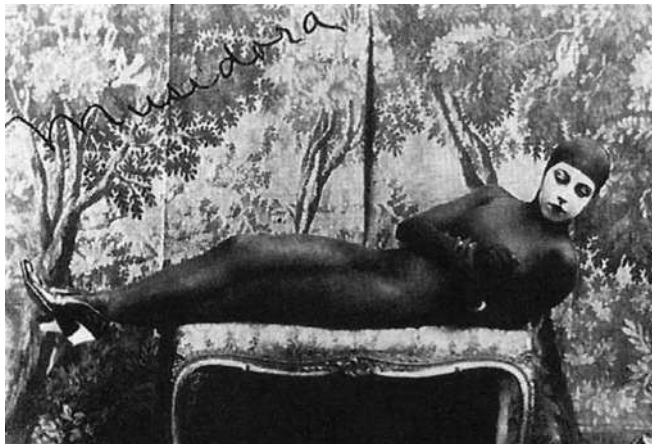
<sup>61</sup> Artaud A. *Oeuvres complètes*. T. 1-26, Paris, 1976-1994. T. 2. Paris, 2001. P. 44.

упоминали о безумной и прекрасной Иде Мортемар, почти святой Леа и садистке Музидоре.

Амнезия, один из топосов «безумной любви», был особенно подробно разработан в пьесах Жоржа Унье «Закон Водоросли» и Жоржа Неве «Жюльетта, или Сонник» (1927). У Неве герой, без конца переходящий из сферы «реальности» в сферу грез и обратно, постоянно забывает о своих действиях, что приводит к их навязчивому повторению. В «Законе Водоросли» речь идет об «искусстве Забвения», которое придумала королева Антуанетта со свойственным ей садизмом: она создала для этого целый институт жрецов, которые с помощью специального массажа удаляли память из голов будущих любовников королевы, обреченных на кастрацию после ночи любви.

С жестокостью «безумной любви» связан и мотив инцеста, причем, последний может быть стимулом к началу новых жестокостей. В «Китайском императоре» и в «Ченчи» героини сходят с ума после инцеста и стремятся к убийству. Линейная последовательность сменяется зыбкой амальгамой мотивов в пьесе Джойс Мансур «Синяки глубины» (1969). В этой пьесе, полной черного юмора, воплощаются странные фрейдистские взаимоотношения между героиней Мод, ее отцом Поплавком и ее потенциальным любовником Жеромом. Пьеса проникнута постоянным тревожным ожиданием насилия и смерти, которые вот-вот готовы совершиться на сцене, но так и не реализуются.

Еще одной разновидностью «безумной любви» является гастрономический эротизм. Напомним, что в 1933 году С. Дали провозглашал: «Красота будет съедобной



или не будет вовсе»<sup>62</sup>, подытоживая эстетические тенденции, проявлявшиеся в сюрреализме с начала 1920-х годов. Витрак представляет вполне пристойный и условный образ гастрономического эротизма в пьесе «Отрава». В шестой картине участвуют, наряду с другими персонажами, мужчина с окровавленным лицом и женщина в пеньюаре, которые в конце сцены падают на пол, потому что им под ноги из буфета выкатились сотни апельсинов. Банальный эротический фрукт – апельсин, служит здесь заместителем любовного действия.

Арто зашел еще дальше в сфере эротизации еды. В пьесе «Струя крови» он вывел на сцену Кормилицу с грудями, переполненными молоком, которая кормит Рыцаря молочным продуктом – сыром грюйером, рассказывая одновременно, как другие персонажи (Молодой человек и Девушка) занимаются любовью. Причем отношения между Молодым человеком и Девушкой лишь описаны, но не представлены на сцене, в отличие от поедания сыра и любовного томления Рыцаря, явно вожделеющего к Кормилице.

Актриса Музидора  
в фильме Л. Фейада  
«Вампиры». 1916

<sup>62</sup> *Minotaure*. 1933, № 3-4. Приведенная фраза Дали была к тому же пародией на эстетику «конвульсивной красоты», обозначенную А. Бретоном в конце повести «Надя» (1928): «Красота будет конвульсивной или не будет вовсе» // Антология французского сюрреализма. М. 1994. С. 246.

### СОВРЕМЕННЫЙ ПОИСК ГРААЛЯ

Эта «фигура-миф» связана с самоинтерпретацией сюрреализма как мистического поиска, характерного, с самого начала существования группы Бретона и проявившегося с наибольшей силой в бретоновских размышлениях о «новом мифе». Кельтская же мифология заинтересовывает французских сюрреалистов в особенности с 1940-х годов, при этом нельзя забывать, что обращение к этой культуре является также и определенной данью памяти Аполлинеру, автору поэтической пьесы «Гниющей чародей».

Жюльен Грак использует кельтскую мифологию в качестве сюжета для своей пьесы «Король-Рыболов» (1948). Автор не стремится к переносу старого мифа в новое время, он перерабатывает сам миф, понимая его как «открытую историю». Странствующий рыцарь Парсифаль приезжает в замок короля Амфортаса, хранителя Чаши Грааля. Пройдя через серию испытаний Парсифаль готов освободить святой Грааль, но узнает всю правду о нем и отказывается от своего намерения. Он отказывается также и от завоевания прекрасной Кундри. Граковский Парсифаль предпочитает остаться в состоянии неудовлетворенного желания и невозможной любви. Тем самым он обнажает логику Грааля, суть которого в том, чтобы «оставаться сокрытым», пусть даже эта сокрытость порождает «новое безумие» и новое стремление к его завоеванию, ибо, как говорит король Амфортас, «безумие Грааля не погасло <...> за ним придет кто-то другой»<sup>63</sup>.

К кельтскому мифу обратился в 1952 году и «сюрреалист первого часа» Жак Барон, написав

комедию «Вивиана», перекликающуюся с «Гниющим чародем» (1909) Аполлинера. Барон переносит в современную ему эпоху «холодной войны» историю любви между королем Артуром и королевой Джиневрой: у полковника Артура разбивается самолет и он оказывается на острове Авалон, где встречает Женевьеву, а также ее кормилицу колдунью Вивиану. Появившийся на острове капитан Мерлин всячески поощряет возникшую любовь, потому что он хочет, чтобы Артур увез с острова вместе с Женевьевой еще и атом-



ную бомбу... Бомба оказывается комическим двойником Грааля как символа божественной любви, а вся пьеса – феерической игрой с мифами как с идеологическими клише древности и современности.

С мифом о Граале можно связать мотивы поиска, путешествия, странствий и блуждания, часто встречающиеся в сюрреалистических пьесах. В «Стойких путешественниках» (1922) Ж. Барона это «блуждание» связано с безнадежным поиском «цели», что приводит всех путешественников к смерти – правда, комической, не настоящей. «Жюльетта, или сонник»

М. Эрнст.  
«Встреча друзей»

<sup>63</sup> Gracq J. *Oeuvres complètes*. T. 1. P. 378, 396.

Неве представляет поиск совершенно определенный – это поиск прекрасной возлюбленной. Но герой постоянно впадает в амнезию, а потому вынужден постоянно повторять свой поиск с начала.

Путь как процесс постижения некой тайны – любимый мотив мелодрам Унье. Блуждания Молодого человека из пьесы «Немой, или тайны жизни», превращаются в целенаправленный поиск в «Законе Водоросли», все герои ищут некий таинственный предмет, который помог бы разгадать им «тайну мира». Эта «тайна», должна быть заключена в чем-то наподобие «шкатулки с секретом», которую расхваливает перед Гальбером уличный торговец. В свою очередь, это представление о «шкатулке с секретом», несомненно, восходит к мотиву поиска шкатулки с сокровищами, о которой идет речь в пьесе одного из кумиров сюрреалистов – Раймона Русселя «Пыль от солнца» (1926). В пьесе Унье «шкатулкой с секретом» оказывается говорящая статуя Антуанетты, внутри которой находится в заточении ее дочь Адрианна Сюпис. Тайна заключена в словах, написанных в разных местах, но неким образом связанных между собой: на кольце с пальца статуи; на бумаге, которую дает Гальберу Тень отца Адрианны, где изображена Сирена и некая схема-план; во фрагменте статуи Сирены из музея; на груди моряка, где вытатуировано изображение Сирены и имени Адрианны, ибо Сирена оказалась Адрианной. Разгадкой оказывается женщина (Адрианна) и мистическая любовь. Несмотря на казалось бы изначальную данность (статуя присутствует с самого начала на сцене), путь к разгадке

был непросто потому что необходимо было расшифровать некий особый язык. Этот таинственный язык представлял собой и условный шифр, и непосредственное выражение (например, татуировка на теле), он принадлежал и совершенно конкретным людям, и призракам-теням. Постигание этого языка в конечном счете оказывается губительным – став королем острова, Гальбер превратился в очередного «великого диктатора» и уничтожает всех участников поиска.

#### МЕТАМОРФОЗЫ НАРЦИССА

Знаменитая картина Дали «Метаморфозы Нарцисса» (1937), где проявляется его «параноидально-критический метод» как способ создания «двойных образов», выражает специфику сюрреалистического нарциссизма. Напомним, что Бретон в 1949 году предлагает свою трактовку мифа о Нарциссе, которую называет «Анти-Нарцисс»: в отличие от классического персонажа, наказанного посредством метаморфозы, Анти-Нарцисс только выигрывает, став другим<sup>64</sup>. «Нарцисс» и «Анти-Нарцисс», о которых писали сюрреалисты и Бретон, в сущности, одно и то же. Отражение «себя» приводит к созданию целой серии «других», способных к порождению иных «других» и т.д.

Проблеме отражений и связанных с нею воплощениях «чуждого» – основополагающего понятия сюрреализма, провозглашенного еще в первом Манифесте (1924) – посвящена книга сюрреалиста Пьера Мабия «Зеркало чудесного», впервые изданная в 1940 году. Анализируя обширный

<sup>64</sup> Breton A. Oeuvres complètes. T. 3. P. 871.

материал древнейших мифов самых разных индоевропейских культур, Мабий интерпретирует их через призму сюрреалистических понятий «чудесное», «греза», и находит в них универсальные «образы-ключи». И, что самое, на наш взгляд интересное, он формулирует свою концепцию «чудес», которая оказывается неразрывно связанной с идеей зеркального отражения. Мабий призывает обратиться к этимологии «чудесного» («merveilleux»): «Словарь говорит нам, что «чудеса» происходят от слова «удивительное» («mirabilia»), которое само происходит от «зеркала» («miroir»). Корень этого слова дает целую поросль магических значений: «Вокруг корня от слова «зеркало» (miroir) расцвело очень странное семейство: смотреть на что-то (mirer), отражаться (se mirer), восхищаться (admirer), восхитительный (admirable), чудо (merveille) и его производные – миракл (miracle), мираж (mirage), наконец, и зеркало. В поисках чудесного мы пришли к зеркалу, самому банальному и самому потрясающему из магических инструментов»<sup>65</sup>.

Для перехода в театральную сферу, напомним слова Десноса, рассуждавшего о роли «чудесного» в сюрреализме: «Источниками театрального вдохновения являются одновременно человек и чудесное, или, точнее, встреча человека с чудесным (чудесным в жизни, в любви, в смерти)»<sup>66</sup>.

Эта «фигура-миф» воплощена, прежде всего в присутствии зеркала на сцене как минимум в половине пьес, которые можно причислить к сюрреалистической драматургии. О буквальной связи зеркала с мифом о Нарциссе свидетельствует выражение Жюль из



пьесы Арагона «Зеркальный шкаф однажды вечером» – «вертикальное озеро»<sup>67</sup>. Арагон создает здесь модель нового нарциссизма, являющегося анти-нарциссизмом, потому что возможное отражение всегда будет «другим», а в упомянутой пьесе – «другими»: из шкафа, зеркало на котором разбивает ревнивый Жюль, выходит целая процессия персонажей.

Игра зеркал возникает во французской версии пьесы Ивана Голля «Мафусаил, или Вечный буржуа» (1923). В изначальном немецком варианте пьесы эта тема отсутствовала, и ее появление во французской версии, вместе с темой сновидений и упоминаний о Фрейде, свидетельствует о стремлении Голля следовать формирующейся культуре сюрреализма. В первой сцене представлены сны Мафусаила, причем изначальны они происходят в форме разговора Мафусаила с Зеркалом, затем с Попугаем. Зеркало является персонажем, и наряду с банальным смыслом отражения внешнего или внутреннего мира (Зеркало имеет вид двойника Мафусаила – «Из большого зеркала на стене выходит довольно полный мужчина, одетый

С. Дали.  
«Метаморфозы Нарцисса». 1937

<sup>65</sup> Mabile P. *Miroir du merveilleux*. Paris, 1962. P. 22.

<sup>66</sup> Desnos R. *Nouvelles Hébrides et autres textes*. Paris, 1978. P. 223.

<sup>67</sup> Aragon L. *Oeuvres romanesques complètes*. T. 1. P. 351.



*Pro memoria*

во все белое и похожий на одухотворенного Мафусаила»), зеркало является в пьесе иронической отсылкой к Фрейду. На утверждение Зеркала «Я твоя молодость и твое прошлое», Мафусаил отвечает: «Ты, сын Фрейда, санаторный агент, хочешь сделать из меня ипохондрика? Ах, ты еще и мой папа, и мама, и правнук? Иди вон, идиотское сознание»<sup>68</sup>. Напрасно Мафусаил разбивает зеркало, чтобы избавиться от надоевшего ему персонажа, на его месте возникает другой – Попугай, пародийно повторяющий функции Зеркала. Идея отражения оборачивается идеей «умножения» персонажа, что продемонстрировано на примере Студента, предстающего в пятой сцене в трех лицах, или, как пишет Голль, «экземплярах». Эти разные «экземпляры» должны были быть сыграны тремя актерами, «представлявшими Я, Ты и Он, из которых состоит любая личность»<sup>69</sup>. Но вместо фрейдовской структуры личности Голль предлагает идею социального выбора. Три «персонажа» воплощают три пути, открытые перед Студентом: «Я» – остаться бедным студентом, «Ты» – стать элитой, «Он» – избрать путь революции. Мотив «удвоения» или «умножения» личности проявляется в этой пьесе и как интерпретация темы любви – прелестная Ида, влюбленная в Студента, стремится перевоплотиться в него, а также представляет его как воплощение всех людей. О подобном толковании темы любви мы уже упоминали в связи с пьесой Десноса «Площадь Звезды», где смотрящийся в зеркало влюбленный Максим видит не свое отражение, а, словно по волшебству, свою возлюбленную, а потом выясняется, что все женщины

в пьесе – суть воплощение одной, «единственной любви».

Сложное взаимодействие между двойниками персонажей, подтвержденное еще и с изменением имени или его анаграмматическими метаморфозами происходит в рассмотренных пьесах «К стенке» Арагона (Фредерик-Пьер-Живр-Спикер) и «Сокровища иезуитов» Арагона и Бретона (Музидора-Мэд Сури-Марио Сюд). В этих случаях игра зеркал выходит и на метатеатральный уровень: персонажи «внутренних» пьес оказываются персонажами метауровня – комментаторами, актерами и даже символическими адресатами пьесы, как в случае в Музидорой.

Итак, зеркало – не обязательно отражатель. Еще в самой ранней пьесе Витрака оно работает, как пространство для изображения: Огюст Фланель рисует в зеркале госпожу Паршемен.

«Отражения» могут быть и самостоятельными персонажами пьес, как мы показали это на примере «Эфемера» Витрака. В послевоенной драматургии эта тема нашла свое воплощение в небольшой пьесе Робера Бенаюна «Близнецы» (1959), одно только название которой отсылает к древнейшему сюжету европейской комедии и мировой мифологии. Близнецы Поль и Пьер разговаривают одинаково и совершают одинаковые действия, и им безумно скучно, а обмен репликами напоминает «старую заезженную и заедающую пластинку». Чтобы преодолеть монотонность, они хотят сделать сюрприз, достают револьвер и карабин и стреляют друг в друга. Сюрприз в том, что выстрел получился один, Пьер упал, а Поль успел удивиться: «Как этот дурак ухитрился не попасть?»<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Goll Y. *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*. Paris, 1963. P. 19–20.

<sup>69</sup> Goll Y. *Ibid.* P. 45.

<sup>70</sup> Benayoun R. *La science met bas*. Paris, 1959. P. 19–22.

## Опыт

Впрочем после паузы Поль тоже начинает умирать и зовет на помощь.

Идея зеркального отражения может быть связана и с культурными референциями, как, например, в набросках к оперному либретто Арагона «Третий Фауст» (1922-1924), где девушка Мариетта, придя в дом заколдованного принца, находит в шкафу Фауста, замороженного в ледяной глыбе, способной к отражению, подобно зеркалу. Образ замороженного-зеркального Фауста выражает идею культурной референции как таковой.

Зеркало, часто возникающее в том или ином виде в сюрреалистических драмах, может вообще быть «глобальной» декорацией, занимая, например, весь задник сцены в первой картине «Отравы» Витрака. Потенциально такое зеркало отражает не только актеров, но и зрителей, которые, тем самым, принимают участие в спектакле. Зеркало может быть и единственным инструментом видения для зрителя – таков финал пьесы «Какой прекрасный день!» (1923), написанной Бретоном, Десносом и Пере. В финале появляется главный, долго ожидаемый персонаж – Силекзам: «Из глубины сцены выходит Силекзам (голова-вилка, тело из ракушек, руки, поросшие листьями). Его можно увидеть только в зеркале»<sup>71</sup>. В сущности, здесь речь идет о магическом зеркале.

Сюрреалистическая мифология «метаморфоз Нарцисса», связанная с представлением о «магии» и «чудесном», оказывается не так далека от рассуждений Арто об «алхимическом театре». Он писал в книге «Театр и его двойник»: «Алхимический символ – это мираж, и театр тоже – мираж... Между планом, в котором действуют персонажи, объекты,

образы, и все, что в целом составляет виртуальную реальность театра, и планом, сугубо предполагаемым и иллюзорным, в котором действуют символы алхимии, существует тождество»<sup>72</sup>.

Хотя перечисленные конфигурации сюрреалистических мифов не исчерпывают всего их многообразия в театральных пьесах, они являются образующим принципом сюрреалистической драматургии. Независимо от того, можно ли в этих пьесах выявить современный и вполне правдоподобный сюжет, или они выглядят совершенно фантастично и даже «умопомрачительно», в них всегда присутствует элемент мифологической символизации. Они всегда выражают нечто, превышающее их буквальное содержание, при всем том, что одним из художественных способов выражения этого «превышения» является как раз разработка в текстах буквальных смыслов и игр со словами и их частями. С другой стороны, рассмотренная драматургия потому и основана на мифах, что является частью сюрреализма как целого, занимавшегося постоянным накоплением самых разных элементов культуры и саморефлексией, а также пытавшегося стать особым культурным сообществом, в противовес пошлой и скучной окружающей культуре.

<sup>71</sup> Breton A. *Oeuvres complètes. T. 1.* P. 448.

<sup>72</sup> Artaud A. *Le Théâtre et son double.* P. 75.



Наталья ВАГАПОВА

## РЕЖИССЕР ПЕТР ФЕДОРОВИЧ ШАРОВ

### НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

*Этот русский режиссер в 1930–1940-е годы господствовал на итальянской сцене, показав себя подлинным маэстро в режиссуре и уроках актерского мастерства<sup>1</sup>.*

**Сильвио д'Амико.**  
**«Театральная энциклопедия», 1960**

Любопытная история произошла однажды со мной на международном фестивале в Белграде. Театральные люди знают, что работа члена жюри почетна, но связана с известным риском: подсуживать «своим» не принято, но и давать их в обиду не хочется. Как нарочно, именно в репертуаре БИТЕФа 1999 года оказались два спектакля по пьесам русских классиков: «Гроза» А.Н. Островского в постановке Генриетты Яновской в МТЮЗе и «На дне» М. Горького, спектакль известного в нашей стране болгарского режиссера Александра Морфова с труппой Национального театра им. И. Вазова из Софии. Гран-при сезона под девизом «Мифы, уходящие в небытие» был единогласно присужден авангардисту Эудженио Барба. А вокруг не менее почетного приза за оригинальное режиссерское решение на заседании жюри развернулась нешуточная борьба. Из чисто профессиональных соображений я была на стороне нашего МТЮЗа. Отстоять свою точку зрения мне удалось, обратившись к истории театра и литературы. Меня поддерживали белградские театроведы и председатель жюри, Марио Матеа Джорджетти, редактор

миланского журнала «Сипарио». Хотя живейшая реакция итальянца на спор вокруг Островского меня удивила. Рассуждения о литературной и сценической истории «Грозы», да и спор о спектакле «На дне» были ему явно не безразличны. И только спустя несколько лет, продолжая заниматься историей русского театрального зарубежья, я поняла, в чем дело.

«Гроза» А.Н. Островского стала в 1920-е годы событием итальянской театральной жизни, благодаря спектаклю нашего соотечественника Петра Федоровича Шарова, а роль Катерины – одной из самых успешных в судьбе известной актрисы русского зарубежья Татьяны Павловой. С.К. Бушуева в своей книге «Полвека итальянского театра» утверждает, что из всего, что повлияло на итальянский театр 1920-х годов, «русское влияние было самым сильным, самым прочным, самым непосредственным»<sup>2</sup>, а с русской классикой итальянцев познакомили именно русские эмигранты, актриса и педагог Татьяна Павлова и режиссер Петр Шаров. Приводя оценки итальянских критиков, Бушуева ссылается, между прочим, и на статьи историков театра, опубликованные

<sup>1</sup> *Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio d'Amico. Roma. 1960. V.7. Цит. по: Потанова З.М. Островский в Италии // Литературное наследство. Т.88. М. 1974. С.323, 332.*

<sup>2</sup> *Бушуева С.К. Полвека итальянского театра (1880-1930). Л. 1978. С. 160.*

## Люди, годы, жизнь

именно в журнале «Сипарио» в 1963-1965 годах.<sup>3</sup>

Имя Петра Федоровича Шарова (1886-1969) и осуществленные им постановки русской классики, сначала в Пражской группе артистов МХТ, а затем уже с европейскими труппами в театрах Германии, Италии, Австрии, Нидерландов, его неутомимая деятельность театрального педагога гораздо лучше известны европейским историкам театра, чем российским. Первым из наших театроведов начал восстанавливать творческую биографию Шарова В.Я. Вульф. Из его публикаций я узнала, что весьма плодотворный первый сезон с зарубежными актерами Шаров провел в Дюссельдорфе. И вот еще одна встреча в Белграде. Осенью 2007 года дюссельдорфский Шаушпильхауз выступил на БИТЕФе со своей версией шекспировского «Макбета». При помощи переводчицы этого спектакля на сербский язык Веры Коньович я познакомилась с сотрудником литературной части театра Томом Тилем, а через него связалась с театральным музеем Дюссельдорфа, откуда получила необходимую информацию. За полтора года работы в Германии Петр Шаров поставил там двадцать три спектакля, в том числе, «Ревизора» с известными декорациями М. В. Добужинского<sup>4</sup>.

В Музее МХТ И.Л. Корчевникова и О.А. Радищева дали мне возможность ознакомиться с перепиской, которую вел Шаров на протяжении всей своей жизни с артистами МХТ и сотрудниками Музея. Там оказалось множество интересных материалов.

А сколько советов и просто добрых слов я услышала от коллег по Институту искусствознания!

О.М. Фельдман, включивший переписку Шарова с Мейерхольдом в публикации последних лет, помог мне преодолеть «комплекс неполноценности», возникающий у каждого, кто берется восстанавливать забытые страницы нашей культурной истории. Меня перестал отпугивать несколько высокомерный отзыв о Шарове В.В. Шверубовича, относящийся к периоду еще Качаловской группы.

Эта статья была бы неполной без знакомства с работой итальянского историка русской театральной эмиграции К. Скандуры, которую еще в гранках принес мне из издательства «Наука» Г.Ф. Коваленко. И, конечно, мне не пришло бы в голову искать сведения о Татьяне Павловой в советской Театральной энциклопедии, если бы не замечание такого знатока биографий актрис русского зарубежья, как В.А. Максимова. Вероятно, Павлову удалось в советские времена включить в словник ТЭ потому, что в руководимом ею театре в Италии в 1932-1933 годах поставил два спектакля Вл.И. Немирович-Данченко. Очень много дала мне и статья литературоведа З.М. Потаповой «Островский в Италии», опубликованная в одном из томов продолжающегося академического издания «Литературное наследие». Так из отдельных, порой отрывочных сведений, как это всегда бывает, когда мы восстанавливаем забытые имена русского зарубежья, стала складываться творческая биография Петра Федоровича Шарова.

К сожалению, мы не встретим его имени ни в пятитомной Театральной энциклопедии советского времени, ни в энциклопедическом издании, посвященном столетию Московского

<sup>3</sup> G. Geron. *Fischi ed applausi fra due guerre// Sipario. 1963, aprile, № 304. P.16; C. Terron. Cronaca di una rivoluzione// Sipario. 1965, № 241, maggio. P.64. Цит. по: Бушуйеева С.К., Указ. соч. С. 183.*

<sup>4</sup> М.В. Добужинский-сценограф позднее не раз обращался к «Ревизору» В частности, он повторил декорации и костюмы этой гоголевской комедии в спектакле, поставленном в 1933 году в Каунасе М.А. Чеховым.

*Pro memoria*


Художественного театра, выпущенном в свет в 1998 году.<sup>5</sup>

Между тем, этот «эмигрант», уехавший из России с Качаловской группой артистов МХТ, никогда не был связан с политикой. Типичный русский интеллигент, получивший регулярное образование на родине, он не только владел иностранными языками, но был хорошо знаком с западноевропейской культурой и умел уважать нравы и обычаи тех стран, куда забрасывала его судьба. Шаров – один из русских режиссеров, долгое время работавших с зарубежными труппами, о ком в разных странах вспоминают с уважением и благодарностью.

Родился Петр Шаров в Перми, рано увлекся театральным искусством, участвовал в любительских кружках. В 1904 году вступил в Студию МХТ на Поварской и начал работать под руководством Вс. Мейерхольда. В 1904-1905 годах участвовал в гастролях труппы Вс. Мейерхольда в Тифлисе, а потом последовал за ним в Санкт-Петербург.

Шаров был актером мейерхольдовской студии на улице Жуковской, а также секретарем театра «Лукоморье». Авторы сборника «Мейерхольд и другие» полагают, что Шаров перешел к Мейерхольду в начале 1908 года из частной московской Школы Адашева, которую иногда называли Школой МХТ, вместе с некоторыми другими слушателями. «Начиная летом 1908 года подготовку к постановке «Саломеи» Уайльда для благотворительного спектакля Иды Рубинштейн в Михайловском театре, Мейерхольд в числе ее участников называет своих будущих студийцев и среди них – группу бывших москвичей»<sup>6</sup>.



В этом списке мы читаем и фамилию Шарова. Встречается она и в рабочих тетрадях Мейерхольда, в заметках «Действующие лица первого вечера». В качестве секретаря «Лукоморья» Шаров подписывает приглашение на заседание литературной фракции, адресованное М.В. Добужинскому<sup>7</sup>. Известно, что Шаров принимал участие в мейерхольдовской пантомиме «Шарф Коломбины» на сюжет А. Шницлера. Недолгое время он работал в театре Н. Евреинова «Кривое зеркало», затем в Театре Суворина.

В 1914 году Шаров переехал в Москву и стал преподавать актерское мастерство во Второй студии МХТ. Участвовал в спектаклях МХТ в качестве помощника и секретаря К.С. Станиславского. Одновременно его попросили возглавить любительский рабочий театр Морозовской мануфактуры в Орехово-Зуеве. Молодой режиссер очень серьезно отнесся

П.Ф. Шаров, режиссер  
Рабочего театра.  
1914-1917

<sup>5</sup> *Московский Художественный театр. Сто лет. М. 1998.*

<sup>6</sup> *Мейерхольд и другие. М. 2000. С. 292.*

<sup>7</sup> *Там же. С. 271–272.*



к своим занятиям с самостоятельными актерами. Вначале он предложил им для постановки чеховские водевили, а затем «Снегурочку» А.Н. Островского. Спектакль настолько понравился приглашенным в Орехово-Зуево К.С. Станиславскому и А.А. Яблочкиной, что они рекомендовали его для представления в Москве, в Сергиевском Народном доме. На этот спектакль откликнулось благожелательной статьей издание «Русская иллюстрация». Следующая постановка Шарова, показанная в Москве в 1916 году, удостоилась рецензии театрального журнала «Рампа и жизнь». «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого был признан большим успехом режиссера, сумевшего добиться от актеров-непрофессионалов естественного исполнения ролей вершителей судеб России<sup>8</sup>. Кроме того, в репертуаре орехово-зуевского Зимнего театра были «Чайка» и «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Лес» А.Н. Островского, а также пьеса А.И. Сумбатова-Южина «Старый закал»<sup>9</sup>.

Не только рабочие Морозовской мануфактуры, но и все жители города обожали свой театр и считали, что некоторые местные артисты не уступают столичным. Сохранились две фотографии той поры: молодой Шаров на фоне фабричной стены, за которой, видимо, и находился руководимый им Зимний театр, и Шаров-режиссер с большой группой самостоятельных артистов своей студии<sup>10</sup>.

В 1917-1918 году Шаров недолго, но плодотворно работал в основной труппе МХТ в качестве помощника режиссера и секретаря К.С. Станиславского. В книге «Станиславский репетирует» такой знаток истории МХТ, как И. Виноградская, с уважением



отзывается о записях Шарова, сделанных во время работы над новой редакцией «Чайки» в сезоне 1917-1918 годов, упоминая его в ряду «опытных и профессионально одаренных помощников режиссеров»<sup>11</sup>.

Тогда роль Аркадиной должна была играть О.Л. Книппер-Чехова, Тригорина – В.И. Качалов в очередь с Н.О. Массалигиным, Треплева – М.А. Чехов, а Нину Заречную – А.К. Тарасова. В связи с болезнью, а затем отъездом Тарасовой репетиции были прекращены, и спектакль так и не был выпущен. Можно себе представить, какой школой режиссерского искусства оказалась для Петруши Шарова, как потом его называли в своих письмах О.Л. Книппер и В.И. Качалов, обязанность вести точные записи репетиций К.С. Могли бы предположить, как пригодятся ему практические режиссерские уроки Станиславского в работе с иностранными актерами!

В 1919 году Шаров уехал в составе Качаловской группы артистов МХТ на гастроли по России, а затем за границу. В группе он занимался организационной

<sup>8</sup> Орехово-Зуевская правда. 2005, 4 сент.

<sup>9</sup> В 1919 году, уже после отъезда П.Ф. Шарова за границу, Зимний театр в Орехово-Зуево был переименован в Рабочий театр. Новый руководитель театра Л.Н. Королев старался сохранить традиции, заложенные Шаровым. Театр просуществовал несколько лет. При театре была создана студия, в которой преподавал Б.Е. Захава. В 1918 году здесь читали лекции Е.Б. Вахтангов и А.Д. Попов.

<sup>10</sup> Орехово-Зуевская правда. 2002, 3 сент.

<sup>11</sup> Станиславский репетирует. М. 2000. С. 15, 141-143.

*Pro memoria*

работой, играл вначале эпизодические роли: Прохожего в «Вишневом саде», Бубнова в «На дне». Среди сыгранных им в «качаловский период» более значительных ролей В.В. Шверубович выделяет Смердякова в «Братьях Карамазовых». В прощальном пражском спектакле «Гамлет» в сентябре 1921 года, поставленном Р.В. Болеславским, Шаров исполнял роль Горацио. В.Я. Вульф приводит в своем очерке фотографию В.И. Качалова с надписью-цитатой из «Гамлета»: «Горацио! Ты лучший из людей, с которыми случилось мне сдружиться. Дорогому Петруше Шарову с нежнейшей дружеской любовью. В. Качалов. Париж, 1922 год»<sup>12</sup>.

Шаров пользовался любовью товарищей по труппе МХТ. В Музее театра хранится адресованное ему подробное письмо В.И. Качалова из Америки, написанное в ноябре 1923 года, во время большого зарубежного турне основной московской труппы Художественного театра. Мысль о том, что он не имеет права просто на время приехать в Москву, была для Шарова мучительной. Преследовала его и боязнь скомпрометировать старых товарищей по МХТ попытками встретиться с ними во время официальных гастролей за рубежом. Поэтому так много значила для него переписка с прежними знакомыми. В.И. Качалов расспрашивает Шарова о своих товарищах – оставшихся в Европе актерах Пражской группы артистов МХТ. Видно, что он знает из писем Шарова об их гастролях по европейским городам, да и сам, побывав незадолго до этого в Европе, наверняка видел в газетах сообщения о новых спектаклях «пражан». Это письмо,

ранее публиковавшееся только в отрывках, заслуживает того, чтобы привести его почти полностью. Наверное, такое откровенное письмо В.И. Качалов мог написать только действительно близкому другу, способному понять и не истолковать превратно сложности ситуации в Художественном театре, получившем при советской власти статус академической (по прежней терминологии, императорской) сцены, что отнюдь не исключало давно наметившихся внутренних противоречий. Не забудем также, что письмо, посланное через нью-йоркскую контору американского антрепренера гастролей МХАТа Мориса Геста Шарову в Прагу или Загреб, никак не могло попасть в лапы советской цензуры. Отсюда – ощущение внутренней свободы в беседе со старым товарищем, который, как следует из письма, не раз уже и сам так же откровенно писал Качалову в США и, наконец, дождался обстоятельного ответа<sup>13</sup>.

«Дорогой Петруша! Если-бы ты знал, как приятно мне получать твои письма, ты бы писал мне больше и не смущался тем, что я долго не отвечаю.

Ей-Богу же я не от лени и не от какого-то невнимания или рассеянности так по-долгу не пишу, – а действительно от перегруженности работой. Очень мне круто приходится в этом году, так много занят и так устаю, что даже с любимыми женщинами не хватает времени и сил переписываться <...>

Вот тебе для примера – одна из недель, только-что промелькнувших: понедельник – «Иванов» (премьера), вторник – «Иванов», среда – «Иванов», четверг – «У жизни в лапах» (премьера), пятница – днем – «Иванов», вечером – «Карамазовы» !!, суббота – «У

<sup>12</sup> Вульф В. Нидерландский Станиславский // Театральный дождь. М. 1998. С. 114-117.

<sup>13</sup> Письмо публикуется с сохранением особенностей орфографии и пунктуации оригинала.

## Люди, годы, жизнь

жизни в лапах". Воскресенье – спектакля нет, но единственная генеральная репетиция – целый день на сцене – “Штокман” – и в понедельник – “Штокман” (премьера!!!), вторник – “Штокман”, среда – “Мудрец” (премьера – со мной и – только в четверг “Мудрец” без меня, с Ершовым<sup>14</sup>. Но уже в пятницу – днем “Штокман”, (вечером “Мудрец” с Ершовым) и в субботу – днем “Карамазовы” и вечером – “У жизни в лапах” – (это особенно трудно; после “кошмара” и “Суда”, сейчас же, почти без отдыха, превратиться в весельчака Баста и на веселом смехе, на “стихийной” жизнерадостности тянуть три длинейших акта и везти на себе всю пьесу, – потому что остальные, между нами говоря, не дышат совсем <...> Ты понимаешь, что при такой работе, сесть к столу и написать письмо, – даже при очень большом желании – трудно.

С 24 декабря – будет немного легче: мы отправляемся в турнэ, где чаще будет идти “Федор” – конечно уже без меня, “Дно” – тоже без меня, “Вишневый сад” – без меня, “Хозяйка гостиницы”, – т.е. пьесы, которые здесь в Нью-Йорке почти не ставили. Ездить будем – до марта, во всяком случае. За Гестом – право пролонгации еще на два месяца, т.е. до мая.

Но говорят, что он уже кричит, что ему нет интереса возиться с нами, и, возможно, он на пролонгации настаивать не будет. Что мы тогда будем делать – март и апрель – не представляю себе. Мне лично будет очень обидно, если потащимся в Европу – играть, и где же играть? – осталась одна Скандинавия – перед Лондоном, который намечен только на июнь. В Париже – хорошо, чудесно жить, но играть там нельзя, – мы там “определенно” – (Сюпик) – провалились, в Германии – и подавно,

в Праге, в Загребе – хорошо бы, но опять вы, чорт вас возьми, дорогу у нас перебили и хлеб у стариков отнимаете<sup>15</sup>. Если еще и в Скандинавию вас нелегкая понесет, – перед нами, то уж прокляты будете отныне и до века – именем вашим будем пугать уже не детей наших (дети наши уже с усами и бородами), а внуков и правнуков.

Мне лично хотелось бы, чтобы никакой пролонгации не было, но чтобы и в Европу меня не потащили, а оставили бы тут на месяц или полтора – похалтурить с американскими актерами. У меня есть несколько очень выгодных предложений. И за одну неделю, гораздо более легкую, чем случается теперь, я получил бы денег больше, чем за эти два года. Но чувствую, почти уверен, что меня не отпустят и что и на этот раз “капитал я накоплю коротенький”.

Дела у нас вообще неважные, особенно были по началу. Последние недели стали лучше. Было сделано несколько крупных ошибок. Например, не надо было открывать сезон “Карамазовыми”, для которых здесь не хватает интеллигентной публики. Не надо было в первую же неделю пускать “Хозяйку”, хотя, как и “Карамазовы”, имела хорошую прессу, но все-таки оба эти спектакля не могли заинтересовать широкую публику. Интерес в публике начался с “Лап жизни” – и распространился и на “Иванова” и на “Штокмана” и уже на все другие пьесы.

Старики наши совсем было приуныли, но последние недели как – будто опять повеселели.

Очень мрачен и огорчен К.С. – отсутствием настоящего успеха здесь а, еще более, скверными известиями из Москвы, где нас, т.е. старый МХТ хоронят и отпевают, и

<sup>14</sup> Здесь и далее В.И. Качалов упоминает спектакли, входившие в гастрольную афишу поездки МХАТ по США: «Иванов» и «Вишневый сад», «Братья Карамазовы», «У жизни в лапах», «Доктор Штокман», «Хозяйка гостиницы», а также «Царь Федор Иоаннович», «На всякого мудреца довольно простоты», «На дне».

<sup>15</sup> Речь идет о гастрольях Пражской группы артистов МХТ в странах Центральной Европы.

*Pro memoria*

только делают исключение для одного Вл. Ив-ча<sup>16</sup> “вечно молодого и свежего”, который без К.С. и других покойников сумел создать новый, молодой театр.

Юбилей МХТ – свелся к чествованию одного Вл. Ив-ча, чего здесь не могут переварить ни К.С., ни другие наши юбиляры.

Лично о себе – что же сказать? Представь себе, что не смотря на такую страшную работу, почему-то самочувствие физическое и настроение – у меня довольно приличные, в добрый час сказать. Очень уютно живу, очень комфортно. Я поселился в квартире Дейкархановой<sup>17</sup>, которая ездит с “Летучей мышью” по провинции. Живу с ее мужем, который оказался очаровательным сожителем. Кормит меня на убой самыми вкусными вещами, готовит сам замечательные борщи, уху, какие-то заливные рыбы, горячие грибы, лопаем русскую икру, устрицы. Пьем – умеренно – виски, сами делаем чудесные ликеры, даже держим – всегда на – готове, холодное шампанское. <...>

Из совсем посторонних принимаем – одну только пару американских супругов, – она красивая женщина и говорит по-русски, а муж – уже пожилой литератор, очарованный Россией, даже большевицкой, был в Москве этим летом. Да еще к нам приручился Питирим Сорокин, молодой социолог, делающий здесь карьеру, страшный антибольшевик, не из очень серьезных людей, но талантливый и занятый. И еще приняли Зензинова, которого я очень люблю. От всех наших держусь в стороне. Ни с кем не ссорюсь, но и ни с кем не близок, ни с кем не искренен и не откровенен. Некоторую нежность чувствую по прежнему к Александрову, да

пожалуй к Ольгушке Книппер по старой памяти. <...>

А вообще – в смысле взаимных отношений – труппа МХТ производит на меня довольно жуткое впечатление: все друг друга терпеть не могут. Почему-то раньше я этого не замечал. Я говорю больше про нас – стариков.

У молодежи нашей – между собой есть еще какое-то дружество или компанейство, хотя и там больше друг над другом издеваются, друг друга высмеивают и разыгрывают, но у них это не так злобно и как будто безобидно выходит. Все-таки они скорее тянутся друг к другу, а в некоторые моменты у них просыпается даже хороший товарищеский дух. А вот старики – страшный народ по взаимному неуважению, недоверию и злобности. Никто никого не признает, не ценит, и ни в каком смысле друг другу не верит. И все-таки продолжают почему-то – как тонущие? – цепляться друг за друга и поэтому все-таки не рассыпается наша храмина, хотя и подгнила, и нет в ней живого духа и и трудно в ней дышать. Усталые скептики – вроде меня, или помешавшиеся на долларах, – и чем труднее этот доллар достается, тем больше жадности к нему. <...>

Очень приятно было мне прочесть про Германову – Медею<sup>18</sup>. Эту часть твоего письма я прочел вслух К. С-чу и всем товарищам по уборной. Конечно, никто не поверил, и лица у всех стариков были злобные. Может быть ты и действительно хватил через край в своем восторге, но я верю, что это во всяком случае хорошо, – талантливо и умно.

Я очень ценю ее и радуюсь, что она растет. <...>

<sup>16</sup> Имеется в виду Вл.И. Немирович-Данченко.

<sup>17</sup> Т.Х. Дейкарханова – артистка МХТ, в эмиграции актриса группы «Летучая мышь» во главе с Н.Ф. Баляевым, старинный друг семьи Качаловых.

<sup>18</sup> Здесь и далее речь идет о поставленных или готовящихся спектаклях Пражской группы артистов МХТ.

## Люди, годы, жизнь

Тебя конечно интересует, как мы здесь играем, кто и какой имеет успех. На-счет успеха скажу так. Большого, шумного, на весь Нью-Йорк успеха – в этом году никто не имеет. Да, пожалуй, не было тако-го и в прошлом году, разве только Станиславский – как Директор<sup>19</sup>. Весь театр наш сейчас в тени, перестал быть злобой дня, как в прошлом году. Больше других, пожалуй, в смысле вызовов и всякой популярности – успеха у меня. Ей-Богу не хвастаюсь. Получаю много восторженных писем, часто – хоть и в скромном числе – “толпа” ждет у театрального подъезда, появились психопатки, приходят всякие предприниматели – с блестящими предложениями и т.д. Особенно за Штокмана и Баста – бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но конечно не думай, что я обольщаюсь и ценю этот успех.

Это – успех глупый и случайный, успех ролей, а не исполнения. Баста я, правда, стал играть лучше, – проще и сильнее, даже товарищи хвалили и сам Костя<sup>20</sup> вслух назвал мое исполнение “совершенно исключительным”, но Штокмана я еще далеко не одолел, и шумный успех у публики – в каждом акте аплодисменты посреди действия – сопровождается неодобрительным молчанием товарищей, вполне, по-моему, заслуженным, потому что за “Штокмана” хвалить еще нельзя. Надеюсь, буду играть его когда-нибудь хорошо, а пока это винегрет из моих штампов – тут и Карэно суетится, и Бранд свои громы мечет, а местами и Баст – благодушествует. Не вылилось, не слилось еще в новый и цельный образ. Ну, вот о себе довольно.

Затем, успех – особенно в пресе – у Станиславского за Крутицкого,

Кавалера в “Хозяйке” и Шабельского. Затем – Аллочка Тарасова – в Грушеньке имеет успех, имела бы еще больший, если бы весь спектакль был принят лучше. По-моему – она еще далеко не Грушенька, но публике и пресе очень нравится. По-внешности очень мила – она стала пышная и ядреная, и есть моменты хорошие, но в общем еще не значительна. Москвин – в этом году забыт публикой, Леонидов – недостаточно оценен в Мите Карамазове. Пыжова – отлично играет “Хозяйку” и в той части публики, которая приняла этот спектакль, успех имеет. Вообще очень талантлива.

Ольгушу Книпперушу здесь очень уважают, как вдову Чехова, который здесь очень популярен. Она выступает со всякими лекциями и докладами об его творчестве и жизни (на “наглийском” языке – такая была курьезная опечатка в здешней русской газете – вместо “английский” – “наглийский” /от наглости?/), прирабатывает на этом, читает его рассказы (тоже по-наглийски). Была принята хорошо в Сарре (но играет ее плохо, до смешного никак не сделана и не пережита роль) и никак не принята в “Лапах”: наивная и глупая публика веселым смехом за-глушала все ее “драматические” моменты. По ее собственным словам – она “что-то забыла, на чем прежде строила роль”. Коренева нервничает от того, что ее затирают (а она очень талантлива, как Грибунин, тоже затертый у нас). Затираются здесь и Бакшеев и Бондырев, и Булгаков (впрочем последний не затирается, а просто – не удался ему Смердяков – его сбил К.С., как сбил бы и тебя – “у нас”<sup>21</sup> – ты играл прекрасно, много лучше, главное – вернее – Булгакова. Ершов

<sup>19</sup> Director (англ). – режиссер.

<sup>20</sup> Вероятно, К.С. Станиславский.

<sup>21</sup> Т.е. в спектакле Качаловской группы артистов МХТ «Братья Карамазовы»..



## Pro memoria

и Тамиров – молодцы, не унывают и ухитряются расти, даже в нашей атмосфере.

Передай Германовой, что “я ее, и ненавидя – любил. А она меня...нет”.

И еще ей же из Карамазовых, что “если хоть часочек она любила меня, то этого я не забуду никогда”. Да. Только и пяти минут она не любила меня. Ну, все равно. Скажи, что кланяюсь ей. Кланяюсь и “раскланиваюсь”. А где же Суворовди бедный? Милый он – все-таки. Я с нежностью его вспоминаю.

Скажи еще, как-нибудь, в подходящую минуту, Машеньке Крыжановской, что из всех девушек, каких я перевидал на своем веку, только с ней одной – кажется мне – я был бы счастлив! Не только с нежностью, а с умилением и благословением – вспоминаю ее. И Верочке Греч скажи, что за “поцелуй од-и-н, за поцелу-у-й один” – ее, я бы отдал... да вот нечего отдать, все отдано. “Все потеряно, все выпито” – помнишь у Блока? А Пашка<sup>22</sup> – Рогожин? У нас это встречено дружным хохотом, но я не смеюсь – ей-Богу.

Ведь он же действительно талантлив – шельма. Может быть и выйдет. А у Вырубова – хорошая внешность для Мышкина. У него чудесные глаза, сияющие. А у Манюки – Настасья – выйдет<sup>23</sup>, уверен, вижу ее, даже больше, чем в Элиде<sup>24</sup>. Дерзайте! А какие – ты пишешь – мучения с Массалитиновым? В чем дело? И с Крыжановской? Что надо им придумывать? Разве не Крыжановская играет в “Битве жизни”<sup>25</sup>? А Массалитинов – разве не муж в Элиде? А в “Идиоте” – не генерал? Чудная роль. Или, как режиссер, он не удовлетворен? А что Катя<sup>26</sup>? Почему ты об ней ни слова? <...>

А вообще, Петруша, милый и дорогой – вот подумай сам и объясни себе и мне, когда будешь писать мне, – почему все Ваши дела и отношения – ближе и волнительнее для меня, – чем наши – теперешние – Нью – Йоркские? Только ли потому, что все прошлое – дороже и волнительнее, чем настоящее? Думаю, что нет.

Ну, Петруша, милый и дорогой – чувствую, что никогда не кончу, ты знаешь, это письмо уже заканчиваю – в Филадельфии – в первый день Рождества. <...>

<...> Завтра играть днем в 2 часа – “Иванова” – до 6, а в 7 часов гримироваться на “Карамазовых” – а послезавтра – “Штокман”, а в пятницу – “Лапы жизни”.

Сборы в Филадельфии – паршивые, а из Нью-Йорка уехали при полных сборах. Может быть и здесь поправятся <...>

Пиши мне все-таки в Нью-Йорк, перешлют. Спасибо еще раз за твои письма. Выпью еще – за тебя, за Германову, за Колю Массалитинова, за мою мечту – Машеньку Крыжановскую, за Веру Греч – передай поцелуй ей, за Пашку, за Катю Краснопольскую, за Васильевых и за молодежь Вашу. За Павлушу Цицианова – отдельно!

Будьте все здоровы – пью за Вас и целую тебя –

Твой В. Качалов.<...>

P.P.S... У меня – здесь в Америке – такое чувство, как будто Вы там все живете в одном городе, где только разные названия отелей – “Париж”, “Прага”, “Загреб” и т.д.<...>

Не поленись рассказать, как прошли Элида и “Битва”. Очень интересно. Ну, будь здоров.

Пиши, стало быть, на Princes Theatre 39 th str.

<sup>22</sup> Поликарп Арсеньевич Павлов – актер МХТ, затем член Качаловской и Пражской групп артистов МХТ.

<sup>23</sup> Речь идет о роли Настасьи Филипповны в инсценировке романа Достоевского «Идиот», которую готовила М.Н. Германова.

<sup>24</sup> Ясно, что Шаров упоминал в своих письмах спектакль Пражской группы артистов МХТ «Женщина с моря» Г. Ибсена, в котором М.Н. Германова исполняла центральную роль Эллиды.

<sup>25</sup> «Битва жизни» по Ч. Диккенсу входила в репертуар Пражской группы артистов МХТ.

<sup>26</sup> Екатерина Филимоновна Краснопольская – жена Н.О. Массалитинова, актриса Качаловской и Пражской групп артистов МХТ, впоследствии профессор Высшего института театрального искусства в Софии.

## Люди, годы, жизнь



Office Morice Gest

Moskow Art Theatre – мне»<sup>27</sup>.

Петр Федорович Шаров в поездках Пражской группы артистов МХТ исполнял следующие роли: Гаева и профессора Серебрякова (соответственно «Вишневый сад» и «Дядя Ваня»), Луки и Актера («На дне»), Жевакина в гоголевской «Женитьбе». По-прежнему, его коронной ролью оставался Смердяков в «Братьях Карамазовых». Был занят Шаров и в двух спектаклях, поставленных М.Н. Германовой. В «Екатерине Ивановне» Л. Андреева он играл художника Коромыслова, а в знаменитом спектакле «Король темного чертога» по Р. Тагору исполнял роль короля.

Шаров постепенно отошел от работы помощника режиссера: в условиях гастрольных поездок это были вовсе не те секретарские обязанности, своего рода научная работа, которую он выполнял в последний год работы в МХТ, а скорее, выражаясь современным языком, должность помрежа, ведущего спектакль. Эта работа у него, по свидетельству педантичного В.В. Шверубовича, не очень получалась. Зато подготовка ролей все более серьезных, под руководством такого замечательного театрального педагога и режиссера, каким был Н.О. Массалитинов, сотрудничество с выдающейся актрисой М.Н. Германовой и другими членами зарубежной группы артистов Художественного театра – все это давало возможность накапливать опыт, который и привел Петра Федоровича к профессиональной режиссуре.

С.К. Бушуева упоминает о гастрольях в Италии в 1925 году Пражской группы артистов МХТ с тем же репертуаром, который удалось

установить автору данной статьи, благодаря сохранившимся в архиве Института хорватского театра в Загребе афишам 1926 года. В них значатся два спектакля, поставленных Шаровым, – «Бедность не порок» А.Н. Островского и «Живой труп» Л.Н. Толстого<sup>28</sup>.

В спектакле «Бедность не порок» роли исполняли П.А. Павлов (Любим Торцов), М.А. Крыжановская (Любочка), В.М. Греч (Анна Ивановна) и другие участники Пражской группы. Декорации были выполнены видным сценографом В. Мисиним, костюмы – широко известным впоследствии художником русско-зарубежья П.Ф. Челищевым.

С.К. Бушуева приводит рецензию историка итальянского театра Сильвио д'Амико, отметившего мастерство типизации «художественников». «Эти актеры, – пишет д'Амико, – уже пережили стадию “голого веризма” и живут на сцене чем-то вроде опьянения: может быть, даже есть какая-то чрезмерность в этом подчеркивании, этом стремлении к типу, из-за чего каждый отдельный судья становится у них судьей вообще, каждый врач – врачом вообще, каждый купец – купцом вообще, и все это без тени абстракции»<sup>29</sup>.

В ноябре 1927 года на гастролях Пражской группы в Вене Шаров обозначен, как режиссер того же спектакля «Бедность не порок» и теперь уже двух пьес Л.Н. Толстого – «Власть тьмы» и «Живой труп». Режиссером других спектаклей, показанных в Вене, – «Женитьбы», «На дне», «Села Степанчикова» и «Битвы жизни» – был Н.О. Массалитинов.

В сезон 1927-1928 годов, после распада основного состава Пражской группы, Шаров был приглашен режиссером в один из

<sup>27</sup> Письмо В.И. Качалова П.Ф. Шарову из Филадельфии. 1923, ноябрь// Музей МХАТ. Фонд А. № 9712/2.

<sup>28</sup> См. об этом подробно в кн.: Вагалепова Н.М. Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах. СПб. 2007.

<sup>29</sup> d'Amico S. Cronache del teatro. V. 2. P.595-596. Цит. по: С.К. Бушуева. Указ. соч. С. 162, 183.



лучших театров Германии, дюссельдорфский Шауспильхауз. Первые два спектакля с иностранными актерами он выпустил при участии такого мастера сценографии, как М.В. Добужинский. Пьесе К. Гамсуна «У врат царства», хорошо знакомую Шарову по спектаклю МХТ и репертуару Качаловской группы, сыграли в Амстердаме. В Дюссельдорфе Шаров и Добужинский сначала поставили бессмертного «Ревизора». Исследователь творчества Добужинского А.П. Гусарова цитирует размышления художника о том, что представленный Гоголем быт в спектакле «скорей был не типично реальный, а

полный символики <...> «Просто» комната 30-х годов в провинции – это, конечно, было бы плоско и не остро, довольно этих реконструкций музейного порядка <...>. Задача – Гоголь, задача – берлога городничего и задача – смешно. От этого все я сделал грузным, низким, грязноватым и в паутине. И все покосилось <...> Я очень доволен, как точно сделал мебель: диван – деформированный ампир <...> а стулья с ножками в разные стороны очень тяжелые»<sup>30</sup>. Художник создает на сцене гротескный образ городка, от которого, как выразился в пьесе сам Городничий, «три года скачи, ни до какой границы не доскачешь».

М. Добужинский.  
Провинциальный город.  
Эскиз занавеса  
к спектаклю  
«Ревизор».1933

<sup>30</sup> Притисский Н. Добужинский и «Ревизор» (письмо из Парижа)// Слово. 1927. Цит. по: Гусарова А.П. Вступительная статья.// Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. М. 1982. С. 44.



В него он вводит занавес «с изображением городской свалки с неизбежной лужей. Дальше на холме – городские строения. Центром композиции является острог. Контуры предметов – чуть искаженные, они колеблются, словно отражения в луже»<sup>31</sup>. Создатели дюссельдорфского «Ревизора» стремились передать зарубежному зрителю атмосферу творчества великого русского писателя, его неповторимого юмора.

Вероятно, личное знакомство режиссера Шарова и художника Добужинского состоялось в 1908 году, в Петербурге, во времена мейерхольдовского «Лукоморья», и продолжилось в Москве, в 1917 году, когда Добужинский работал над оформлением «Села Степанчикова», а Шаров принимал участие в репетициях «Чайки».

Эскизы к «Ревизору» свидетельствуют о творческом осмыслении традиций МХТ: «Месяц в деревне»!! Я бы теперь просто не мог бы так спокойно»<sup>32</sup>, – писал тогда Добужинский.

Режиссерские заметки П.Ф. Шарова и другие материалы о спектакле «Ревизор», если и сохранились, пока, к сожалению, не доступны. Правда, сохранились описанные выше эскизы декораций и костюмов Добужинского к «Ревизору» 1933 года, идентичные тем, что он делал в Дюссельдорфе: «Значительной вехой в театральном-оформительском искусстве становится постановка «Ревизора» Н.В. Гоголя (Дюссельдорф, 1927, режиссер П. Шаров; Каунас, 1933, режиссер М. Чехов)» (подчеркнуто мной. – Н.В.), – читаем мы в статье А.П. Гусаровой<sup>33</sup>. Можно не сомневаться, что эта первая работа русского режиссера с немецкими актерами при участии виднейшего русского сценографа была удачной. Позднее, как явствует из письма Шарова к О.Л. Книппер-Чеховой от 22 августа 1928 года, Добужинский оформлял его постановку пьесы Лессинга «Натан Мудрый», причем, Шаров воспользовался правом главного режиссера выбирать художника спектакля по своему усмотрению<sup>34</sup>.

М. Добужинский.  
Эскизы костюмов к  
спектаклю «Ревизор»:  
Хлестаков,  
Осип,  
Мария Антоновна.  
1933

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Письмо П.Ф. Шарова О.Л. Книппер-Чеховой. 1928, 22 августа // Музей МХАТ. Фонд К-Ч. №5722.



## Pro memoria

Шаров был приглашен преподавать в театральную академию при дюссельдорфском Шаушпильхауз. Западные исследователи отмечают среди его учениц Луизу Рейнер, ставшую впоследствии крупной актрисой. Под впечатлением работы в Дюссельдорфе Шаров писал в том же письме О.Л. Книппер-Чеховой:

«Дорогая, милая, глубокочтимая Ольга Леонардовна!

Не удивляйтесь, это я Шаров, Шаров Петруша<sup>35</sup>. Сижу сейчас у себя в театре в Дюссельдорфе <...>

Да вот я уже второй год как откололся от своих<sup>36</sup>... Бросил русскую сцену и заделался немецким режиссером. Стал в Германии известностью. Меня любят, ценят даже не по заслугам. Я получаю очень большое жалованье и все же я так тоскую по «русскому» по русскому языку что не сравним ни с каким другим. И вот когда я вспоминаю Ваш театр (не смею сказать наш, и мне это так больно), я вижу, как все ничтожно сравнительно с ним. Да и можно ли сравнивать. Здесь у немцев, а надо сказать, наш театр едва ли не лучший театр Германии, я понял, как я все же много взял от театра<sup>37</sup>, от моих хождений по коридорам, от сидений на репетициях, от общения с Вами, от уборной Константина Сергеевича, где я провел столько вечеров, наблюдая за ним, как он гримируется, одевается... И эти, сравнительно небольшие знания оказались здесь богатством, откровением. Я все-таки сумел не раз открывать душу и заглянуть в нее немецким актерам. И за это я благодарен Ему и Вам, кто с ним<sup>38</sup>.

Так началась работа Шарова с иностранными актерами, которая затем продолжалась всю жизнь.



Общение с артистами МХАТ в 1920-е годы не ограничивалось перепиской. Шарову случалось видаться с ними в неформальной обстановке, если они приезжали в Европу на отдых. В открытке В.В. Лужскому из Баденвейлера О.Л. Книппер-Чехова писала:

«Сидим под каштанами с Константином Сергеевичем и семейством, с Добужинским, Шаровым. Много вспоминаем, говорим»<sup>39</sup>.

В Дюссельдорфе Шарову пришлось много работать над обычным для Шаушпильхауз репертуаром, который, как это принято в городских европейских театрах, надо было постоянно обновлять. За период с премьеры «Ревизора», 16 декабря 1927 года, по 25 апреля 1931 года русский репертуар ограничивается спектаклями «На дне» (под названием «Nachtasy»), «Ночлежка», как у М. Рейнхардта) и «Квадратура круга» В. Катаева. Из крупных европейских писателей отметим уже упомянутого «Натана Мудрого» Г. Лессинга и две комедии Мольера, «Мизантроп» и «Лекарь поневоле», одну пьесу Б. Шоу, «Версаль» Э. Людвига, инсценировку одной новеллы Т. Драйзера и «Олимпию» Ф. Мольнара. Прочий список составляют пьесы менее известных писателей. Итого за два с половиной сезона – двадцать три названия<sup>40</sup>. Очевидно, что это была обычная повседневная



Т. Павлова – Адриенна, А. Бетроне – Морис Саксонский. «Адриенна Лакуверер»

Т. Павлова в спектакле «Наша богиня»

<sup>35</sup> Печатается с соблюдением орфографии и пунктуации оригинала.

<sup>36</sup> От Пражской группы артистов МХТ.

<sup>37</sup> МХТ.

<sup>38</sup> Письмо П.Ф. Шарова О.Л. Книппер-Чеховой. 1928, 22 августа // Музей МХАТ. Фонд К-4. №5722.

<sup>39</sup> Музей МХАТ. Фонд А. № 18223.

<sup>40</sup> Сведения о спектаклях П.Ф. Шарова, поставленных в Дюссельдорфе, получены благодаря любезности господина Тома Тилиа, заведующего литературной частью театра Шаушпильхауз в Дюссельдорфе, и господина Зигрида Арнольда из Театрального музея Дюссельдорфа.



## Люди, годы, жизнь



работа, причем, нередко с рутинным репертуаром. Вряд ли это полностью отвечало творческим запросам режиссера.

В 1929 году Шаров охотно принял приглашение из Италии от Татьяны Павловой<sup>41</sup>, к тому времени уже получившей известность в Италии, благодаря ролям в русских пьесах и постановкам русской драматургии. Павлова приехала в Италию в 1921 году. Посвятив два года изучению языка и итальянской культуры, она стала выступать со своей труппой в качестве актрисы и режиссера, главным образом, в Милане, в театрах «Мадзони» и «Конвеньо».

Как пишет итальянский историк театра Сильвио д'Амико, «идеи Павловой, лишь частично идущие от Станиславского, способствовали проникновению современной режиссуры на итальянскую сцену, где господствовала рутина»<sup>42</sup>. Павлова начала активно работать с итальянскими труппами и пользовалась большой известностью. До приезда в Италию Шарова Павлова уже осуществляла, в частности, постановки пьес «На дне» и «Фальшивая монета», а также «Бесприданницы» А.Н. Островского, в которой исполнила роль Ларисы. В 1924 году Павлова поставила в Милане «Грозу» и сыграла роль Катерины.

В следующей постановке «Грозы», в 1929 году, актриса сосредоточилась на исполнении роли Катерины, поручив режиссуру Шарову. Спектакль имел большой успех благодаря игре к тому времени весьма популярной Павловой. Однако заслуженная доля успеха принадлежала и Шарову. Даже спустя пять лет после премьеры, в октябре 1934 года, итальянский

театральный журнал «Commedia» поместил на своей обложке фотографию Павловой – Катерины. Это говорит о том, что спектакль прочно держался в репертуаре. По отзывам итальянских историков театра, на которых ссылается литературовед З.М. Потапова, спектакль имел громкий успех (*clamoroso successo*)<sup>43</sup>.

Сильвио д'Амико включил подробный анализ пьесы «Гроза» и спектакля Шарова в свою «Историю драматического театра». Он усматривает в «Грозе» А.Н. Островского черты театра древности, а в интерпретации Шарова – моменты, сближающие русскую драму с театром итальянского веризма. Пьеса «Гроза» давно привлекала внимание итальянских переводчиков и постановщиков, но не имела успеха: «Знаменитое произведение Островского было освищено благодаря дурному исполнению, шутовской обстановке и абсолютному непониманию русской жизни»<sup>44</sup>, – писал еще в 1895 году о постановке в римском театре «Валле» русский журнал «Театрал».

Именно в спектакле Шарова «Гроза» получила наконец внятное, близкое итальянскому менталитету толкование и высокую оценку.

Кроме «Грозы» 1929 года, д'Амико выделяет и другие постановки Шарова, осуществленные в труппе Т. Павловой: «На дне» (1931), «Женитьба» и «Ревизор» (1932). Замечены были и чеховские спектакли 1932-1934 годов, а также «Живой труп» (1934) с выдающимся артистом Момо Бенасси в роли Федя Протасова и «Игрок» по роману Ф.М. Достоевского (1940).

Успешным было и сотрудничество Шарова с одной из лучших итальянских трупп того времени, труппой

<sup>41</sup> В советской Театральной энциклопедии помещена небольшая заметка, из которой следует, что «Павлова (наст. фам. Зейтман) Татьяна Павловна (р. 10.XII. 1893) – русская и итальянская актриса, режиссер. В 1907-10гг. выступала в труппе П.Н. Орленева, затем работала в различных. московских и провинциальных театрах. <...> В 1921г. эмигрировала в Италию, где организовала (в 1923г.) собственную труппу и работала в ней как актриса и режиссер. П. пропагандировала русскую драматургию, принципы психологического реализма в актерском искусстве и режиссуре, сложившиеся в МХАТе. <...> В Италии играла в пьесах русских, а также итальянских и других. западноевропейских авторов. <...> В 1935-1938гг. преподавала в Национальной Академии драматического. искусства (Рим). Снималась в кино» // Театральная энциклопедия М. 1965. Т.IV. С. 248-249.

<sup>42</sup> *Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio d'Amico. Roma. 1960.V.7.*

<sup>43</sup> *Потапова З.М. Указ. соч. С. 323.*

<sup>44</sup> *Цит. по: Потапова З.М. Островский в Италии. // Литературное наследство. Т.88. М. 1974. С. 318, 332.*

*Pro memoria*

Мерлини–Чаленте. Ренато Чаленте, названный С. Бушуевой любимым учеником Т. Павловой, превосходно играл Гаева в римском «Вишневом саде» Вл.И. Немировича-Данченко 1933 года<sup>45</sup>, а Эльза Мерлини – Нину в шаровской «Чайке». В 1941 году в миланском «Театро Нуово» Шаров и Мерлини вместе поставили спектакль «На всякого мудреца довольно простоты».

Сильвио д'Амико пишет в своей «Энциклопедии театра», что в 1930-1943 гг. «Шаров создал ряд постановок, оставшихся образцами в истории итальянской сцены по заботе о цельности и вкусу к деталям, по яркой, живой интерпретации и точному ритму действия. Строгость системы Станиславского Шаров смягчал склонностью к выдумке и фантазии и незабываемыми уроками Мейерхольда и Вахтангова»<sup>46</sup>.

Страстный апологет школы Станиславского, Сильвио д'Амико еще в 1935 году создал в Риме Академию драматического искусства «для подготовки режиссеров и актеров театра». Заведовать кафедрой режиссуры в Академии была приглашена Т. Павлова. А Шаров с 1936 года преподавал декламацию в только что созданном тогда экспериментальном Центре кинематографии.

В 1938 году П.Ф. Шаров получил итальянское гражданство и стал во главе созданного им в Риме «Театра Элизео». Первым спектаклем новой труппы была «Двенадцатая ночь» У. Шекспира. Как пишет автор монографии об этом театре М. Джаммуссо, в 1938 году в лексикон итальянцев, причастных к искусству театра, впервые вошло слово «режиссер»: «Петр Шаров, вобравший в себя лучшие плоды режиссуры того времени, знаток

чеховской атмосферы тоски, сумел помочь итальянским актерам преодолеть провинциализм и усвоить азы современной театральной культуры»<sup>47</sup>.

Был замечен критикой и спектакль «Виндзорские проказницы», которым открылся второй сезон «Театра Элизео» в 1939 году. Художником этой шекспировской комедии стал Н. Бенуа. Несмотря на то, что к концу сезона труппа «Элизео» распалась, театр под руководством Шарова остался для итальянской критики примером серьезного отношения к искусству режиссуры.

В годы войны Шаров нашел приют в римском доме княгини Голицыной. Ее дочь, Ирина Голицына, в своих мемуарах подчеркивает заслуги Шарова как режиссера-педагога, воспитателя таких великих итальянских актеров, как Витторио Гассман, Джино Черви, Лаура Адани и Эльза Мерлини.

В 1943 году Шаров вместе с Р. Чаленте поставил на сцене «Театра Арджентини» «На дне», что являлось, как пишет К. Скандура, актом гражданского мужества. Вскоре, возвращаясь после спектакля, Шаров и Чаленте были сбиты немецким автомобилем. Как гласила официальная версия – случайно. Чаленте погиб, Шаров провел полтора месяца в больнице, а, поправившись, узнал, что труппа распущена. С этого момента для Шарова началась полоса невезения, хотя он принял активное участие в организации в Риме Свободной Академии театра (1945) и начал в ней преподавать. К. Скандура пишет, что появление в Риме еще одного театрального учебного заведения было воспринято, как опасное соперничество с Академией драматического

<sup>45</sup> См. Бушуева С.К. Указ. соч. С. 161.

<sup>46</sup> *Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio d'Amico. Roma. 1960. V.7. Цит. по: Потапова З.М. Островский в Италии. // Литературное наследство. Т. 88. М. 1974. С. 323, 332.*

<sup>47</sup> *Giannusso M. Eliseo, un teatro e suoi protagonisti. Roma. 1900-1990 // Ed. Giannusso M. Roma. 1989. P.87 // Цит. по: Скандура К. Указ. соч. С. 255.*

## Люди, годы, жизнь

искусства. Это «привело к разрыву отношений между Шаровым и Сильвио д'Амико, истеблишментом итальянского театра»<sup>48</sup>. Шаров лишился возможности ставить спектакли (впрочем, в Свободной академии театра он продолжал преподавать и ставить русские пьесы со своими учениками до конца жизни).

Вернувшись на время к актерской профессии, во время съемок одного из фильмов в Вене Шаров восстановил связи с театральным миром Нидерландов, завязавшиеся еще в конце 1920-х годов. В 1947 году первым его спектаклем на главной сцене Амстердама Штадтшаубург стал «Месяц в деревне» с известной голландской актрисой Энк ван дер Моер. Затем последовали еще спектакли по русской классике, прежде всего, чеховские «Три сестры» в Амстердаме (1949), повторенные затем в 1954 и в 1965 годах. Как пишет В. Вульф, «почти ежегодно игрались пьесы Чехова, Гоголя, Островского <...>». В 1967-м в Роттердаме Шаров выпустил «Дядю Ваню» в театре «Шаубург» <...> В годы работы в Голландии Шаров ставил в Гааге «Горе от ума», оперу «Евгений Онегин», в Амстердаме – «Женитьбу» Гоголя, чеховского «Иванова», «Село Степанчиково» по Достоевскому и много раз «Вишневый сад» с голландской актрисой Идой Вассерман»<sup>49</sup>.

В Амстердаме Шаров создал свою школу. Среди прочих, Петр Федорович давал уроки декламации и королеве Голландии Юлиане. В 1961 году королева удостоила Шарова престижной награды «За вклад в театральное искусство».

В 1960 году Шаров смог наконец поехать в Новосибирск с частным визитом к брату. На обратном пути он задержался в Москве, чтобы

посетить Музей МХАТ. Так завязалось его знакомство с заведующим Фондом К.С. Станиславского Сергеем Вагановичем Мелик-Захаровым. В Музее хранится письмо и несколько открыток Шарова, ему адресованных. Видимо, тогда же было восстановлено и знакомство с Ю.А. Завадским и некоторыми другими московскими приятелями. О них Шаров упоминает в своих открытках. Благодаря этой переписке можно установить некоторые факты творческой биографии Шарова в последнее десятилетие его жизни. Перед началом театрального сезона 1961-1962 годов он сообщает, что скоро приступит к работе над спектаклем «На дне» в Австрии, в Инсбруке. Весной 1962 года пишет из Рима, что собирается «в холодную, но сердечную Голландию – ставлю снова «Ревизора»». Осенью 1962 года собирается выпустить «Дядю Ваню» в Линце, но хочет приехать в Венецию, чтобы посмотреть гастрольный спектакль Театра им. Евг. Вахтангова «Живой труп». В 1962 году пишет о работе в Антверпене над пьесой А.Н. Островского: «Ставлю «Мудреца»». Тогда же: «Мой «Вишневый сад» все еще цветет». «Привет <...> перед отъездом в Antwerpen на постановку «Месяца в деревне»». И, наконец, открытка 1965 года без точной даты из Парижа: «Ну вот, моя «Чайка» пролетела и остановилась летать в Вене. Был очень, очень большой успех... Шаров выдвинул Volkstheater на первое место Вены! Я горд, вот и хвастаюсь Вам». И приписка: «Ставлю вечер рассказов. Высмеюсь! Опять, опять Голландия. Опять Чехов (теперь веселый)»<sup>50</sup>. Переписка с другом из Музея МХАТ очень много значила для Шарова. Он все время рвался

<sup>48</sup> Там же. С. 256–257.

<sup>49</sup> Вульф В. Театральный дождь. С. 116.

<sup>50</sup> Открытка П.Ф. Шарова С.В. Мелик-Захарову, 1965 // Музей МХАТ, Фонд С.В. Мелик-Захарова.

## Pro memoria

в Москву, хотел попасть на юбилей К.С. Станиславского: «Мне так больно, что я не могу участвовать в 100-летию К.С. Лично я был так близок ему!!!»<sup>51</sup>. Шаров называл себя учеником Станиславского, будучи при этом предельно скромным и деликатным. В уже цитированном письме к О.Л. Книппер-Чеховой 1928 года есть такие строки:

«Теперь когда я ушел из русского театра и отделился от "марки" М.Х.Т.<sup>52</sup> я с чистой совестью, с клятвой могу сказать, что никогда я <...> не злоупотребил именем М.Х.Т. <...> Я всегда повторял <...> что "мы лишь слабый отблеск того великого Солнца, которое продолжает светить из Москвы во все края Света"»<sup>53</sup>.

В то же время, как и другие представители русской театральной эмиграции, Шаров не мог не видеть, что за рубежом учение Станиславского часто преподносилось в упрощенной и искаженной форме: «Весь театральный мир изучает его систему, часто, или ничего не понимая, а еще чаще спекулируя его именем»<sup>54</sup>. Виденные Шаровым на Западе постановки русской классики порой приводили его в ужас. Один из спектаклей венского Бургтеатра он описывает так: «<...> идет пьеса по Достоевскому "Процесс Карамазов" <...> Митя Карамазов одет в красную рубаху и грязные сапоги!! <...> Я чуть не умер. Алеша на суде в белой рубахе, с крестом на груди в четверть аршина и в сапогах. Екат[ерина] Ивановна и Грушенька в бальных платьях!!»<sup>55</sup>.

Сам он работал без устали, ставя Островского, Гоголя, Чехова, Толстого, Горького в разных странах. Как пишет К. Скандура, «в 60-е годы Шаров, гражданин мира, работал как режиссер в Голландии,



Италии, Германии, Австрии, Израиле, Японии, будучи, пожалуй, самым известным интерпретатором Чехова <...> В ноябре 1968 года в Центральном театре Рима с труппой Фоа-Феррари он поставил "Дядю Ваню". Мир переживал время протеста и обновления, и Шаров представил чеховских героев удивительно откровенно <...>. Когда Шаров вместе с актерами выходил к рампе, публика встречала его бурными овациями»<sup>56</sup>.

Это был последний спектакль П. Ф. Шарова. В апреле 1969 года его не стало. Похоронен русский режиссер в Риме, в городе, который стал его вторым домом<sup>57</sup>. Королева Голландии Юлиана распорядилась поставить на его могиле памятник от имени своей страны. Скульптурная группа работы Марии Андриссен представляет собой финальную сцену из пьесы «Три сестры» А.П. Чехова,

Памятник на могиле П.Ф. Шарова

<sup>51</sup> Открытка П.Ф. Шарова С.В. Мелик-Захарову, 1962// Музей МХАТ, Фонд С.В. Мелик-Захарова.

<sup>52</sup> Речь идет о выходе Шарова из состава Пражской группы артистов МХТ в 1927 г., когда он стал главным режиссером дюссельдорфского Шаушпильхауз.

<sup>53</sup> Письмо П.Ф. Шарова О.Л. Книппер-Чеховой, 1928, 22 авг.// Музей МХАТ, Фонд К-Ч, № 5722.

<sup>54</sup> Письмо П.Ф. Шарова С.В. Мелик-Захарову, 1961// Музей МХАТ, Фонд С.В. Мелик-Захарова

<sup>55</sup> Письмо П.Ф. Шарова С.В. Мелик-Захарову (без даты)// Музей МХАТ, Фонд С.В. Мелик-Захарова.

<sup>56</sup> Скандура К. Указ. соч. С. 257.

<sup>57</sup> См. Кладбище Тестаччо в Риме. Алфавитный список русских захороненных. СПб. 2000. С. 117.

## Люди, годы, жизнь

любимого автора П.Ф. Шарова, вводившего в западноевропейский театральный мир заветы старого Художественного театра и основы современной режиссуры.

В чем секрет успешной и высоко оцененной зарубежными историками театра режиссерской карьеры П.Ф. Шарова? Дело, прежде всего, в той прекрасной профессиональной школе, которую он прошел в России, в стенах МХТ, Александринского и других лучших театров Москвы и Санкт-Петербурга. Не забудем, что его непосредственными учителями были Станиславский и Мейерхольд. Воспитанные в атмосфере требовательности к себе, их ученики и к работе с иностранными актерами приступали с особым чувством ответственности, сознавая, что им предстоит соприкосновение с новой для них театальной средой. Благодаря урокам и репетициям Шарова, иностранные актеры знакомились с ныне общеизвестными, а тогда, в 1920-1930-е годы, совершенно новыми для европейских артистов методами работы. Это были такие обычные к тому времени для русского режиссерского театра приемы, как, например, застольные читки пьес, предшествовавшие репетициям на сцене. Русские режиссеры учили европейских артистов умению искать «зерно» роли, анализировать психологию персонажа, домысливать его биографию. Важнейшим элементом этих уроков было требование общаться с партнером, придерживаясь «сквозного действия», определяемого режиссером.

Так вводилось в европейскую режиссуру ранее не существовавшее в ней понятие ансамблевой игры.

Спектакли Шарова, поставленные в сотрудничестве с такими мастерами сценографии, как М. Добужинский и Н. Бенуа, были примером взаимодействия режиссера и художника в современном спектакле.

Даже Италии с ее древними сценическими традициями оказались необходимыми уроки режиссуры и актерского мастерства П.Ф. Шарова, до сих пор не забытые. Искусство актера оставалось национальным, но при этом приобретало новые оттенки и профессиональные черты. Осуществленные Шаровым постановки Островского составили эпоху в развитии итальянского театра 1920-1930 годов. Он способствовал более точной интерпретации драматургии Гоголя и Чехова в современном западноевропейском театре, да и вообще формированию в нем русского репертуара. Много значили для немецких, итальянских и голландских артистов даже непродолжительные занятия с таким профессионалом, как П.Ф. Шаров, в школах и студиях. Да и сами его репетиции были для актеров прекрасной школой.

Таким образом, оставаясь духовно связанным с традициями отечественного театра, П.Ф. Шаров своим режиссерским творчеством 1920-1960 годов внес серьезный вклад в европейское сценическое искусство в самом широком понимании этого термина.



Инна ВИШНЕВСКАЯ

## МОИ БУЛЬВАРЫ, ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ В РАЗНЫЕ СТОРОНЫ

### ФРАГМЕНТЫ ВОСПОМИНАНИЙ

*Когда мы договаривались с редакторами о «формате» этих заметок, речь шла о главном их направлении – сугубо театральном. Я должна была рассказать о своих впечатлениях, спектаклях, актерах и режиссерах, запомнившихся моей поначалу детской, потом зрелой памятью. Но, мне показалось, что это будет слишком хрестоматийно, будет похоже на обычный набор рецензий, которые и без меня писались и будут писаться многими, на собрание неких туманностей, выдаваемых за непреложные факты. Так я потеряюсь среди гула толпы, шушания театральных занавесов, обрывков чужих оценок, расхожих мнений.*

Если писать только о театре моих мелькающих лет, я останусь без своих любимых героев и книг – без Тома Сойера, дерзкого марктовеновского озорника, который мог бы стать умнейшим президентом Америки; без д'Артаньяна и графа Монте-Кристо, один из которых поставил в жизни выше всего честь, а другой – ненависть. Я останусь без Байрона – с его «безочаровани-ем»; без Шиллера – с его мужественностью; без диккенсовских Оливера Твиста, крошки Доррит, маленьких Домби и Николаса Никльби, научивших меня, не стесняясь, плакать. Останусь без Пушкина с его совершенством; без Гоголя с его мрачным очарованием; без Лермонтова с его странной любовью к России; без Тургенева с его лиризмом и политикой, без Толстого, чьи романы, повести, пьесы – вечная моя кинолента, не обрывающаяся ни на мгновение, где «мир» – прелестная Наташа Ростова, а «война» – злодей и гений Наполеон. (Не упоминаю Достоевского, так как и я, и почти вся страна не «проходили» его в 1920-1930-е годы.) Так я останусь без Блока, Есенина, Маяковского, Булгакова, Ильфа и Петрова с их великими открытиями и великими несчастьями.

Если речь пойдет исключительно о театре, мало мне будет только Чехова-драматурга – без глубины и безбрежности его повестей и рассказов. А как вспоминать мне свою жизнь без «Скучной истории», «Рассказа

неизвестного человека», «В овраге», «Дома с мезонином», «Дамы с собачкой»? Без всей чеховской прозы с ее верой в человека и неверием в человечество, без прозы доктора Чехова с его безнадежно больными персонажами. А как вспоминать жизнь и ничего не сказать о Сервантесе и его Дон Кихоте, учившем нас воевать с ветряными мельницами и считать безумие высшим разумом?

В самую волшебную историю театра не умещаются мои друзья, родственники, коллеги по работе, соседи, случайные прохожие, вечные спутники – все те, кто так или иначе повлиял на мою судьбу, профессиональный выбор и житейский характер.

Неужели не вспомню я о колыбели моего детства и почти сорокалетнем моем пристанище – огромной коммунальной квартире, где на двенадцати метрах, касаясь локтями друг друга, существовали моя мать, тяжело больная туберкулезом, я и мой отец, всегда окруженный книгами, стоявшими на подвесных полках. (Одна из них, над моей кроватью, однажды все-таки сорвалась и ударила меня по макушке полным собранием сочинений историка Валишевского.) А еще здесь жила моя няня Клавдия, приехавшая из деревни завоевывать Москву.

Обо всем этом я решила тоже рассказать в своих заметках, естественно, не упуская театральную «составляющую» моей жизни. И прошу

моих предполагаемых читателей не писать на полях «Так не было», «Тут перепутаны годы», «Спектакль выглядел не так, как вы описываете», «Такой-то играл плохо, а вы его хвалите» или что-то еще в том же духе, желая, пусть и невольно, превратить индивидуальное мое высказывание в типичное, личную гипотезу – в непоколебимую реальность. А вы, сегодняшние мои коллеги, откуда знаете, как было? Если вас и самих еще на свете не было? Все по тем же рецензиям, во многом субъективным, да к тому же снабженным острой идеологической приправой. Я не стану восстанавливать спектакли, виденные мной за долгие годы юности и в резво бегущие годы «бальзаковского» возраста. Зачем повторять друг друга: мемуаристам – историков, историкам – мемуаристов? Про все значительные спектакли прошедших времен, в общем, написано, о многих рассказано в учебниках и на лекциях, часть показана по телевидению, часть снята на всякие «носители» и хранится на пленках, видео и DVD.

Мемуары – это другое. Это ослепительный фейерверк над темнеющим небом памяти, цепочка взрывов, рассекающих туман житейских наслоений. Пусть будет не «как было», а как я увидела и сохранила в своей эмоциональной «кладовой», быть может, разрозненно, ненаучно, но как самую прекрасную радость души. А иначе получится анекдот. Была я однажды (когда все еще со всеми дружили) в латышском театре на спектакле по пьесе Я. Райниса, рядом сидел какой-то чин по искусству. Действие одной из сцен происходило в аду, где бегали его длинноногие жительницы с зелеными волосами. Наклонившись ко мне, министерский деятель вдруг шепнул: «Помоему, в аду такого не бывает».

«В аду такого не бывает» – не лучший ли это заголовок к «списку злодеяний», который предъявляют авторам иные строгие редакторы и читатели? Возможно, эти последние станут недоумевать по поводу уж слишком вольных моих ассоциаций, слишком неожиданных моих сопоставлений. Ну, к примеру, когда я рядом ставлю имена печального английского лорда Байрона и печального русского барда Есенина. Но я их так вижу.

...Читала я в детстве все подряд, безо всякой системы, все, что находила в родительском доме. Отец мой был страстным библиофилом, другом всех букинистов, которые, распустив седые кудри и бороды, словно восточные изваяния, вращались в красно-каменную стену Китай-города и даже не торговали книгами, но любовались ими, перебирая слипшиеся пожелтевшие страницы, как молитвенные четки. Отец мой покупал у них книги не коллекционно, не тематически, но как редкие цветы всех пород и окрасок. Знаменитые Брокгаузовские тома Пушкина оказывались у нас рядом с растрепанными книжками Конан-Дойля. Под столом и стульями стояли картонные ящики с романами Дюма в грязно-желтых обложках. На ящики были свалены изящные шагреньевые тома Блока, а на кушетке, вместо подушек, громоздились оплаканные слезами неисчислимых поклонниц Бальмонт и Надсон с пурпурными сердцами и золочеными стрелами, тисненными на тяжелых кожаных переплетках. Присовокупите к этому еще около двадцати томов замечательного исторического писателя Мордовцева, Лидию Чарскую и Клавдию





Лукашевич, с их бессмертными княжной Джавахой и лукаво-благовоспитанной гимназисткой Фимочкой. Они дарили бедным советским детям, которые знали лишь ключи от коммунальных комнат, истинные «ключи счастья». А еще тут были разбухший том г-на Загоскина с его идеальным «Юрием Милославским» и скорбной «Аскольдовой могилой», кофейно-позолоченный Жуковский с гипнотизирующими «Налем и Дамайнти», а еще... но хватит перечислений верных друзей моего детства. Важно, что читала я без разбора. То заморожено твердила стихи Блока о Равенне, то страстно шептала есенинские строки о Шаганэ, то до икоты пугалась какого-нибудь шерлок-холмовского сюжета. Для меня не существовало географически-литературных границ. В душу залетали фразы то из корнелевского «Сида» («И я убил отца Химены!»), то из шиллеровского «Заговора Фиеско» – о Мавре, который, сделав свое дело, может удалиться, то о розах, плавающих в мисках с водой, как фрукты в компоте, из «Трех толстяков» Олеси... Эти и многие другие фразы, безграмотно, быть может, сталкиваясь в рамках культуры, грамотно общались в рамках моей души.

Необыкновенным было и начало моего книжного плена. Отец научил меня бегло читать лет в пять или шесть, подвел к шкафу с книгами и велел вытащить оттуда любую, какая попадет под руку. Я вытащила... гоголевского «Ревизор». Родственники ахнули – маленький ребенок и бессмертная комедия. Но отец был неумолим: никаких детских книжек про злых медведей, Мух-Цокотух, добрых девочек и умеющих чистить зубы паинек – это лишь трата духовного времени, бытовое воспитание, не затрагивающее нравственных ценностей человечества. Пусть читает непонятное! Не поймет сегодня, поймет завтра, зато получит особую эстетическую закалку, ее уже будут тревожить великое содержание и великая форма. Так и сфотографировали меня – с огромным бантом в пышных волосах и гоголевским томом, отныне вечным моим чтением, в слабых детских руках. Фотография эта до сих пор висит на стене у меня дома, как знак моего первого приобщения к необычному. Я прочла гоголевскую пьесу,

а потом выучила ее наизусть. В гостях меня ставили на стул и просили что-нибудь декламировать. Я декламировала «Ревизора», сначала не понимая ни звука, потом начав различать персонажей, еще позже – навсегда сроднившись с этим текстом и всякий раз находя в нем новые красоты. Постепенно книги стали для меня всем – моим лекарством, моим гипнозом, отвлечением, развлечением, познанием, школой великого русского языка.

Еще одним необъяснимым для меня наслаждением было видеть чистый ослепительный лист бумаги, вырванный из темноты теплым светом настольной лампы. Я полюбила писать. Люблю и умею выступать перед большой аудиторией, она дает мне невероятное душевное излучение. Перед ней чувствуешь себя и проповедником, и актрисой, и эстрадной звездой. А еще я люблю Первое сентября, праздник вечной моей педагогики, которая у меня, видимо, в генах. Педагогом-лектором был мой отец, педагогом был муж. С детства Первое сентября – это праздничный стол и вся семья в сборе, мы начинаем новый учебный год.

С книгой я так и не расстаюсь до сих пор. Ни на миг. Как-то делали мне сложную операцию. Уже дали наркоз, но в те несколько минут, что он еще не подействовал, я потребовала на каталку заранее приготовленную книгу. Книгу не нашли, тогда я схватила первый попавшийся под руку журнал (им оказался «Крокодил») и крепко зажала его в руке, чтобы читать там... Так и не смогли разжать мои пальцы и оперировали вместе с «Крокодилом». И грустно, и смешно. Смешно, потому что самый глупый и несмешной журнал на свете провожал меня, быть может, в небытие. Смешно, потому что любое чтение всегда заменяло мне, да и сейчас иногда заменяет, жизнь.

Однако пора вырваться из пут далеких снов, чтобы войти в реальную действительность 1930-х годов, когда я «проснулась» к осознанию быта, познанию людей, ощущению себя посреди общественной жизни.

...Как мне рассказывали родители, были они так бедны, что не смогли купить коляску для своего ребенка. Меня, младенца, возили из города в город, пока наконец не привезли в



Москву, в большой шляпной коробке, где раньше лежала мамина «соломенная шляпка». Эта шляпная коробка была как бы символом нэпа – времени, когда люди начали думать о своей внешности. А для меня – еще и знаком постоянной двойственности бытия: отцовской влюбленности в революцию, где аскетизм – норма, и желания моей красавицы-матери пофрантить, сочинить себе особый наряд, воткнуть в иссиня-черные волосы яркий черепаховый гребень с блестящими камешками, надеть пёстрые бусы, унизать пальцы колечками.

Отец, руководивший моим воспитанием, велел мне никогда не пользоваться косметикой, не носить высоких каблуков и не танцевать – это «наследие гнилого прошлого». Нельзя себя украшать: Крупская ведь была необыкновенно скромна, а именно она и должна была стать моим идеалом. «В опорках и в обносках» – до десятого класса: фланелевые с начесом сиреневые шаровары, шапка с длинными, «под мех» ушами, шубейка с цигейковым воротником и звенящей цепочкой-вешалкой. Так, видимо, казалось отцу, я не испорчусь, как личность, и не растрочу своих пролетарских моральных ценностей.

А с другой стороны была моя мать, которая все старалась меня принарядить, обладала отличным вкусом, рисовала модели для знаменитых тогдашних портних, мадам Раи и мадам Фани. Меня на валюту бабушкины сережки, она покупала в Торгсине сводившие меня с ума заграничные беретки, муаровые банты, гладкие, как леденцы, и светящиеся изнутри янтарные бусы, нежные и колючие кораллы, огромные сердолики, темно-красные гранаты.

Так и осталось это со мной навсегда. От отца – безразличие к любой косметике, «школьная», без каблуков, обувь, смешное неумение танцевать там, где танцуют даже инвалиды, а я все стою у стенки с моим «пролетарским мировоззрением»; равнодушие к любой недвижимости – никаких машин, дач, зарубежных отдыхов, долларовых расчетов, банковских вкладов, кредитов, даже и сегодня, в нашу буржуазную новь. А от матери мне досталась любовь к украшениям, и непременно броским, стремление к модам, правда, без

маминого безупречного вкуса, пристрастие к оригинальным пуговицам, пряным духам, кокетливым шапочкам и всякой другой женской прихоти в коробочках с мягкой замшевой выстилкой, в граненых флаконах, в шелковых мешочках с тугими завязками.

Но не только эти черты природы моих родителей сохранились в моей памяти. Главной была любовь, без единой помарки, прошедшая через семьдесят лет их совместной жизни. Они были удивительно разные, мои родители, может быть, потому так долго и интересовали друг друга. Отец – громогласный большевик, активный участник революционных событий, несколько раз слушавший Ленина, подававший ему вместе, кажется, со всей страной, старенькое заштопанное Надеждой Константиновной пальто и очень этим гордившийся. Он окончил несколько классов приходской школы в колоритном по-шагаловски еврейско-украинском местечке, а потом и знаменитый Институт Красной профессуры, где он, без «низшего» образования, сразу получил высшее, стал кандидатом наук, вошел в среду молодой тогда научной интеллигенции, которая одновременно и училась сама, и преподавала другим, стал историком по профессии и педагогом легендарного ИФЛИ, Института философии и литературы.

Мать – детский глазной врач в молодой богемной компании начинавших врачей, а потом прославленных профессоров; вне всякой политики, смутно что-то слышавшая (больше, чем о Ленине) о батьке Махно, торжествовавшем какое-то время в ее родном Мариуполе; мать с ее яркой южной красотой, чуть приправленной радостями внезапного нэпа; с модными туалетами, с робкими прикосновениями к «пороку»: тонкий дымок длинных черных сигарет, бокал холодного сухого вина, тяжелые букеты роз от поклонников, катание на лодках, велосипедах и роликах, умение как-то внезапно и незаметно превращаться из тогдашней советской труженицы в прекрасную аристократическую даму.

Поначалу отцовскими ухаживаниями мать была страшно напугана: примерная студентка медицинского факультета Ростовского университета – и неотесанный мужлан, да еще в



буденовском шлеме со звездой (этот шлем и сейчас еще хранится среди семейных реликвий), в неизменных высоких сапогах, стоячей дыбом кожанке и с огромной «пушкой», музеем на боку. Ужас охватывал всех, кто встречал тогда их вдвоем: отца, все хватавшего прелестную девушку за руки, и мать, испуганно прячущуюся за спину своих добропорядочных подружек. Насмерть поначалу испугалась моего будущего отца и моя бабушка, к которой он все-таки прорвался с сообщением, что все равно женится на ее дочери.

– А что вы делаете в жизни? – спросила бабушка.

– Разрушаем старый мир. Хотим все отдать бедным, – с гордостью ответил отец.

– А после разрушения? – допытывалась бабушка. – Кто будет строить?

– Об этом мы еще не подумали, – парировал грозный жених.

– Каким же это бедным вы все раздадите, – спросила моя умная бабушка, – если и сейчас у нашей бедной семьи вы просите одолжить вам денег на подарок невесте?

Вопрос ее остался без ответа.

По совету родных, моя мать какое-то время даже скрывалась от настойчивого своего обожателя. Даже уезжала на поезде в другой город. Но он всякий раз догонял ее на какой-то угнанной дрезине, с криком и гиканьем, и вез обратно. Однажды она пряталась у подруги, а он, выхватив из рук какой-то «недобитой нечисти» жареного гуся, явился перед испуганными девушками с этим самым гусем и с кувшином домашнего вина.

В конце концов, оборона была сломлена, мать сдалась, и потом каждую годовщину их свадьбы (а это стало самым счастливым у нас праздником с 12 июня 1924 года) на столе появлялся вещественный символ их единения – жареный гусь. А также непременно цветы – по количеству лет, пройденных вместе. Последними перед вечной разлукой (мать умерла первой) были семьдесят белых пионов. С тех пор, как бы по завещанию отца, каждое 12 июня я покупаю белые пионы – столько, сколько прожили бы мои родители, будь они живы, – и ставлю в вазы около их портретов.

«Моя Люська» – так всегда называл маму отец, и на надгробной ее стеле просил вывести не официальные данные, но любовные – «Моя Люська». Их любовь была необыкновенной, особенно в зловещие 1930-е годы, когда жены подчас отказывались от заключенных в тюрьмы мужей, дети меняли биографию и географию. Сковывал постоянный страх какого-то inferнального, без вины виноватого существования: вроде бы и на свободе, а вроде бы вот-вот пробьет час несвободы, и неслышно начнет разворачиваться кафкианский «Процесс». В такие времена любить без оглядки, бесстрашно, по-рыцарски защищая друг друга, любить не только себя уже было великой заслугой.

В недрах, в тайнах моей семьи сохранился эпизод, неоднократно рассказанный мне родителями. Все ждали грозы, спали в пол-уха, в полсна, ведь брали, как правило, ночью. Ждали ареста отца, видного партийца в нашей коммунальной квартире. Уже собран был знаменитый «допровский» чемоданчик, и мать уже готовилась пойти за отцом, куда бы его ни повели. Меня, тогда подростка, она собиралась



отвезти к сестре, бывшей замужем вроде бы «безопасно», за тихим финансовым работником в Музее Изыщных Искусств. Кстати, и там, в музее, начиналось мое приобщение к всемирному искусству. Отец часто заходил к своему родственнику поспорить о судьбах страны (он – громко «за», родственник – тихо «против») и непременно брал меня с собой. И спустя годы, вступая на беломраморную лестницу Пушкинского музея, встречаясь глазами с египетскими мумиями, касаясь рыцарских доспехов, я вспоминаю, как пришла сюда в первый раз, чтобы никогда не уходить.

И вот однажды ночью позвонили. Чуть-чуть, до маленьких щелочек, приоткрылись коммунальные двери, мелькнули полуодетые соседи. За кем пришли? Каждый был наготове. Пришли к нам. Вперед вышел, конечно, отец. Но его отстранили.

– Нужна ваша жена, Ольга Давыдовна Горелова.

Мать оставила себе девичью фамилию, чтобы не менять медицинский диплом. Но все на той же стеле Востряковского кладбища отец дал покойной жене и свою фамилию – Вишневская. Он не мог отпустить ее в вечность без связи с собой.

– Нам нужна ваша жена, – повторили ночные гости удивленному отцу. За что же ее, районного детского врача, – без политики?

– Я пойду с ней, – заявил хозяин дома, и, как ни странно, ему разрешили сесть вместе с арестованной женой в «воронок», этот маленький, но узнаваемый всеми страшный автобус с зарешеченным стеклом сзади. Как видно, пожалели сильного мужчину, потрясенного арестом слабой женщины.

Я, как рассказывают, все это время крепко спала. Не разбудив меня и бросив на ходу моей молоденькой няне: «Не отдавайте ребенка никому, отвезите к себе в деревню», – они ушли, держась за руки.

Их привезли на Лубянку, в какой-то большой зал, где сидели такие же схваченные впопыхах люди и откуда время от времени кого-то куда-то уводили разные военные чины. За мамой сразу же захлопнулась высокая дверь с начищенными медными ручками. Отец около трех



часов ходил по Лубянской приемной, ожидая, что вот-вот придут и за ним. Но неожиданно мать вернулась.

– Пойдем, – сказала она просто. – Все остальное потом.

Они шли по ночной Москве, обнявшись, как после долгой разлуки. Отец, обладавший непробиваемым чувством юмора, заметил:

– Туда, гады, везли, а обратно идем пешком.

Мама молчала. Она и поверить не могла, что вся эта средневековая мистерия была разыграна лишь для того, чтобы показать ей групповой снимок туберкулезных больных в Крыму, где она лечилась, и спросить, какой такой негр стоит на фотографии рядом с ней. Он, якобы, подозревается в шпионаже, поэтому – имя, явки, связи. Мать объяснила, что даже не заметила, что это был негр, их все-таки учили интернационализму. Ей поверили, отпустили. Потом забыли и про нее, и про негра. Но с тех пор моя мать больше никогда не фотографировалась рядом с неграми. Да, нельзя любовью рассеять политические тучи, но любовью можно прояснить небо над ними.

Твердо запомнив это событие в жизни нашей семьи, я с тех пор затвердила, что надо помогать близким, если ждет их опасность, если грозит им беда.

Уже в иные годы, при другом идеологическом климате, в беду попала дочь моей гитисовской подруги Неи Зоркой – Машенька Зоркая. Нея была лидером по натуре, человеком какого-то выдающегося жанно-д'арковского пафоса. Ни с того, ни с сего, не будучи диссиденткой, она подписала письмо в защиту людей, не угодных тогдашнему советскому режиму. Нею исключили из партии, ей резко сократили зарплату в Институте истории искусств, где она служила, ее перестали печатать, и стала она не выездной и невостребованной. И вот пришло время, когда Маша должна была поступать в институт. Обладая серьезными способностями к языкам, она пошла в Университет сдавать экзамены на филологический факультет. Здесь, оказалось, знали историю ее матери. Девочку велено было «завалить», и вопрос, который ей задали, вполне соответствовал этому намерению:

– Скажите, сколько дивизий надо было иметь Советскому Союзу, чтобы фашисты не перешли нашу границу в 1941 году?

Девочка ответила правдиво:

– Если этого не знал сам товарищ Сталин, что нового я могу вам ответить?

Сдвойкой покинула она Приемную комиссию.

Пришла и на следующий год. Вопрос был о Есенине. Она говорила дельно, интересно,

целых пятьдесят минут. Но под конец один из экзаменаторов сказал ей:

– Очень мрачной фигурой выглядит у вас наш поэт Сергей Есенин. Вы ошибаетесь.

– Простите, но разве он не повесился в гостинице «Англетер»? – спросила его Маша.

Минута молчания, и снова двойка.

– Откройте дверь, – потребовала Маша у экзаменаторов, – посмотрите на мемориальную доску в конце коридора. На ней фамилия моего деда, профессора Университета. Он погиб, защищая Москву. А где были вы в это время?

Казалось бы, круг замкнулся. Тогда я, уже преподававшая в Литературном институте имени А.М. Горького, обратилась к его тогдашнему ректору, Владимиру Федоровичу Пименову, и попросила его вмешаться в судьбу ни в чем не повинной талантливой девочки. А дальше, как рассказывает теперь Маша, произошло чудо. Ректор Литературного института сначала допустил ее к экзаменам, а потом лично вручил ей, онемевшей от восторга, студенческий билет. Владимира Федоровича давно уже нет на этом белом свете, но, если будет дозволено прозвучать нашим с Машей слабым голосам в его защиту, то мы бы сказали так. Он был человеком разным, верующим в идею, наверное, «советским», но, вопреки тому, что пишут и говорят о нем другие, способным и на добрые дела, и на благородные поступки. Немало таких благородных поступков, совершенных разными людьми и в самые неподходящие для этого времена, встречала я и дальше на своем пути. И они все-таки перевешивали обывательское равнодушие, а подчас и злые дела злых людей.

...Объединял моих родителей еще и постоянный труд. Не было у них никаких отпусков «за свой счет», «по уходу за ребенком», поиска рабочих мест, где больше платят. С раннего утра и до позднего вечера мать и отец пропадали на службе. Отец читал лекции по русской истории в различных институтах (Геологоразведочный, МИФИ, Бауманский); мать лечила детей в разных поликлиниках, детских садах и яслях, в родильном доме, заседала во ВТЭКе. Особенно запомнились мне ее рассказы о родильном доме. Далеко не все женщины советской страны тогда попадали



в роддом, точно зная свои болезни и имея на руках результаты полного обследования организма. Неистовые труженицы, они времени не тратили, чтобы всерьез заняться собой. И потому в иных родильных домах при родах присутствовали не только акушеры, но и узкие специалисты – ларингологи, офтальмологи, хирурги, невропатологи, кожные и другие врачи, чтобы помочь нуждающемуся в них ребенку, если того требовали медицинские показания, немедленно при рождении. Тогда я и узнала от матери, что ребенок идет на свет с открытыми глазами, и, если мать его венерически больна, в глаза младенца сразу попадает яд, и видит ребенок при появлении на свет ровно минуту, а затем – неизлечимое бельмо, вечная слепота. За эту минуту врач должен промыть ребенку глаза, залить туда лекарство, и только так зрение его будет спасено. Этим спасителем света и была моя мать, а рядом с ней и каждый из врачей, делавших свое чудодейственное, отработанное, как на цирковом манеже, дело. Хирург вправлял переломы, «ухо-горло-нос» ставил дыхание, навсегда «пугал» родовую глухоту. Как гордилась я своей матерью, когда к нам в дом приходили девочки и мальчики с цветными благодарить ее за то, что и она, а не только их матери, открыла им неоглядный мир.

Если теперь, при нынешнем техническом оснащении медицины и лекарственном прогрессе, все это кажется наивным, тогда это было совсем не так. Но, когда я слышу, что многие лекарства сейчас поддельны, что детей крадут из детских учреждений и продают, что многие на всю жизнь остаются инвалидами, потому что врача-специалиста не оказалось рядом, я вновь вспоминаю свою маму и ее талантливейших друзей – врачей Эттингера, Фрумкина, Иванова, Очаповского, Плетнева, Фельдмана и других. Вспоминаю и думаю, что никакой взлет цивилизации, никакой рост зарплат не заменят людям любви к делу, честности в помыслах, стремления помочь сейчас, а не тогда, когда будут готовы анализы, рентгеновские снимки, модные ДНК-коды и т.д. Все будет готово, но уже не будет ни к чему готов сам больной.

Отец, помимо обязательного курса лекций в своих институтах, читал еще и лекции в Обществе «Знание», в Доме Красной Армии, в Свердловском райкоме партии, главным образом, рассказывал о Ленине, «путеводной звезде» в наших делах и работе. Еще на заре советской власти на каком-то партийном съезде отец, тогда молодой посланник с Украины, пробился к вождю с вопросом, как быть с коровами, сдавать ли их государству или оставлять у себя, – его просили узнать это у самого Ильича. Ленин, как видно, обладавший чувством юмором, сказал тогда отцу, что об этом лучше всего ему расскажет Анатолий Васильевич Луначарский. Украинский делегат стал искать Луначарского, но, к счастью его, не нашел. С тех пор отец не раз говорил мне, что есть три проблемы, которые так и не решила советская власть: что делать с коровами – отдать в государственную собственность или оставить в частной; что делать со школьниками – учить ли девочек и мальчиков вместе или раздельно; и что делать с евреями – сразу всех выслать, куда подальше, или сохранить нескольких для улаживания государственных финансовых вопросов. Что касается коров и евреев, теперь, по-моему, они заботятся о себе сами, а вот нынешнее Министерство образования давно пора переименовать в Министерство Преобразования, столь неутомима его тяга к реорганизации, плавно приводящей к дегенерации.

Рабочий стаж отца, длившийся до девяноста лет, прервался неожиданно и на трагикомической ноте. Как-то я везла его в такси на очередную бесплатную лекцию о Ленине, в некую Богом забытую библиотеку в Орехово-Зуево. Самостоятельно он передвигался уже с трудом, но, выходя к аудитории, загорался, снова обретал ораторской голос. Возможно, и не надо людям, потерявшим физическую форму, продолжать публичную деятельность: неловко иногда бывает их слушателям и зрителям, мучительны и им самим эти передвижения с помощью близких. Но я все же думаю, что чем больше выводить стариков на люди, давать им понять, что они по-прежнему нужны в своей профессии, тем дольше они проживут не в горестном одиночестве.



Итак, мы с папой в такси.

– Знаешь, – говорит он молодому водителю, – о ком я сейчас буду рассказывать? О Ленине.

– Странно, – замечает шофер, – значит, в центре уже никто не хочет про Ленина слушать? Вон, куда тебя, старика, загнали. Езжай-ка ты лучше, папаша, домой, выпей пивка да в постель!

Наступило молчание.

А через несколько месяцев отец умер. Наверное, от старости, от болезни, но, думаю, еще и потому, что никто больше не хотел слушать про Ленина...

С Лениным в нашей семье связан и еще один, опять-таки трагикомический случай. Однажды отцу позвонил Бухарин.

– Надо встретиться, – таинственно сказал Николай Михайлович. – Хочу передать тебе кое-что на хранение.

Опытные подпольщики, знакомые по партийной работе, они договорились встретиться в Столешниковом переулке. Там всегда былолюдно, красивые женщины, сытые мужчины, сияющие витрины, все что-то продают, покупают, и никому нет дела до встречи двух «верных ленинцев». Мать, которая всегда была в курсе отцовских дел, почему-то решила, что речь у них пойдет о... кастрюлях и сковородках, привезенных «оттуда», лишних в бухаринском хозяйстве, но дефицитных для нее, искусной кулинарки. Отцу она дала с собой рюкзак, мешок, портфель и еще какие-то емкости, – и он отправился. Бухарин принес нечто очень тяжелое, обернутое газетами и рогожей, просил на улице не раскрывать, сказав, что это самое дорогое в его доме, что он тревожится о дальнейшей своей судьбе, ибо над ним, похоже, сгущаются тучи.

– Если что-то с тобой случится, – предупредил он отца, – передай это верному человеку.

Дома мама почему-то сначала долго щупала таинственный сверток, пытаясь вслепую определить, что же в нем. Потом родители наконец открыли загадочную ношу. Ею оказался небольшой бронзовый бюст Ленина известного скульптора Андреева, необычный, единственный в своем роде, на бронзовой книге, как на

постаменте, бюст вождя в примятой, на лоб надвинутой кепке; Ленин был чем-то разгневан, раздражен, наморщен, через плечо смотрел на людей и словно знал, что вскоре его предадут.

Немая сцена в нашем доме.

Он и сегодня, этот бюст, стоит на отцовском письменном столе. Умирая, отец завещал его никому не дарить и не продавать, а последнему человеку в нашем роду отдать его в Музей Революции. Знал бы он, что такое сегодня Музей Революции и что бюст Ленина, может быть, пригодится только Геннадию Андреевичу Зюганову... Хотя, боюсь, и этот господин давно забыл, как Ленин выглядит. Предлагали мне купить эту вещь американцы, но не отдала я им самую большую ценность моих предков на «гнилой», буржуазный, столь не любимый ими «за океан».

Обо всей этой «Лениниане» в уже оттепельное время рассказала я дочери Бухарина Светлане, собираясь вернуть ей отцовское добро.

– Ради Бога, не впутывай меня в это дело, – сказала мне немолодая женщина в больших «научных» очках. – Я и так по горло сыта отцовским наследством... много претерпела и без Владимира Ильича. Оставь его себе.

Так и стоит он на письменном столе, иногда пугая гостей-либералов. Тревожит меня его сиротская судьба. Когда не станет и меня, им наверняка будут колоть орехи соседские дети, или водрузят куда-нибудь, как гирию, или повесят, как противовес.

Но мимо, мимо, как писал Гоголь, поскорее от этих печальных страниц.

Что еще помню?

Ну, конечно, знаменитую нашу коммуналку, по адресу Петровка, 26, 2 этаж, квартира 49, телефон К-4-65-59. Знаменита коммуналка была потому, что раньше в этом тянущемся, как небывшая нитка, шестиэтажном доме под названием «Обыденка», располагались публичные заведения, горели красные фонари, и, по легенде, именно об этом доме, где некий студент потерял свою невинность и веру в чистую жизнь, написал свой рассказ «Припадок» Чехов. Второй «славой» «Обыденки» были зимой – каток, а летом – теннисные корты «Динамо».

Уже привычное мне состояние – двойственность обстановки. Словно в опере «Пиковая



дама», крупно сыплющийся снег, метель из отдельных звездочек-снежинок, и все видно, и все в дымчатой пелене, – это каток «Динамо». Из темных репродукторов льется томное танго «Рио-Рита», «Чуть белеют левкой в голубом хрустале», «Ваша записка в несколько строчек», «Наш уголок нам никогда не тесен», и сладостный Вадим Козин, и хрипловатая Изабелла Юрьева, и нервный Петр Лещенко, и «Эх, Андрюша», и «Сыграй мне синюю рапсодию» – звуковые дорожки моего детства. Люди, идущие на каток и на корты, представляются мне героями прочитанных книг: «Мистер-Твистер», «Мисс Мэнд», «Гиперболоид инженера Гарина» – все богатые и все «не свои». А уж когда летом появились здесь два красавца-теннисиста, Андрей Гончаров и Владимир Ушаков, я и вовсе теряла рассудок: вот бы и мне так! вот бы и мне с ними! Но туда – нельзя: нет спортивного костюма, нет коньков, нет ракетки.

– Смотрите, вон лодыри катаются, – смеялся простой народ.

– Там одни лодыри, – говорил и отец, утверждая, что некто «заграничный», по фамилии «Лодер» и был создателем этого нашего катка. – Лучше почитай хорошую книгу.

Я и читала под беззвучие снега, под звуки «Рио-Риты», и не таяли снежинки на стеклах окон. Когда вдруг заиграют опять где-нибудь это танго, я плачу, и не тают на стеклах, теперь уже очков, все те же вроде бы снежинки...

В коммуналке, помимо нашей семьи, жили многие. Теперь все умерли, и я одна сохраняю их тени.

Жила пианистка Елизавета Покрасс, однофамилица известной музыкальной семьи, игравшая по вечерам «адресный» похоронный марш каждому, с кем поссорилась поутру. В этой же комнате обретался ее муж-инженер Теодор, он же Тевье, и незамужняя сестра Дора, носившая обручальное кольцо – так приличней. Она то и дело открывала сестре глаза на измены супруга и добилась наконец того, что глаза у той закрылись навсегда. Спец по коммунальным афоризмам, она съедала все, что было под рукой: «Лучше в нас, чем в таз», «Не тушите свет, еще належимся в темноте».

Жил тут и артист Вахтанговского театра Виктор Григорьевич Кольцов с женой из

миманса Большого – Надеждой Петровной Мишиной. Всякий раз на нашей каждодневной сцене в нескончаемом коридоре, не ходя на спектакли друг к другу, они выясняли вопрос, кто талантливее: она с ее величественными жестами балетных королев – не «выходя из образа», а он – «выходя из образа» и по-вахтанговски шумно.

Жил у нас Владимир Германович Шишманов, бывший гример Большого театра, просидевший семнадцать лет за «неправильную» ориентацию и трясшийся над своими сундуками с лохматыми париками и клееными бородами, не хуже пушкинского Скупого рыцаря. Была у него и жена, по-нынешнему «крыша», Марья Гавриловна, кудрявая опереточная старушка с кошками Бетси и Тутси и двумя коричневыми собаками. Маленькую свою жилплощадь они еще и сдавали пьянице-медсестре Маруське и учителю русской литературы Терентию Филипповичу Перепади. Комнаты были разгорожены простынями, изгрызенными собаками и исцарапанными кошками. Маруська делала уколы животным и людям, Перепада носил в портфеле, чтоб не украли, небольшой этюд Айвазовского, купленный на какие-то «наследственные» деньги. По вечерам он иногда напоказ выносил этого Айвазовского из комнаты, и я, глядя на картину, слышала гул моря под гул изразцовой коридорной печи.

Колоритнейшей в нашем коммунальном «пейзаже» была семья рабочего Давида Гительмана. Уже сам по себе еврей-рабочий считался чудом. Словно поэтому угрюмый Давид ни с кем не общался при помощи слов, а попросту бил каждого не угодившего ему человека лыжами по голове. Эта процедура называлась у него утренней гимнастикой для непролетарских соседей. В комнатке, узко вытянутой, как пенал, обретались сам Давид, жена его Катя и четверо детей – Галя, Надя, Нина и совсем маленький Толик. Кончилось все страшно: крошечный Толик выпал из окна и разбился насмерть. Переполненная комната-пенал словно не смогла вместить в себя всех Гительманов, и самого слабого из них, теснимого более сильными просто выдавила из себя, как пасту из тубика. А Давид вроде бы и не горевал, только лишний раз избил свою



безответную Катю – за то, что русская, а русские не умеют беречь родню.

Далее следовал дворник Андрей, он же татарин Абдурахман, и тоже с русской женой Катей. Жила с ними и выжившая из ума мать Кати, иногда она вдруг покидала дом и где-то бродила, не зная, как вернуться назад. Ее приводили сердобольные прохожие, потрясенные рассказами старушки о себе.

– Я крепостная графа Толстого, – рассказывала она, – он меня «оприходовал», и вот Катька – его отродье.

Никто никогда не обращал внимания на то, что Андрей-Абдурахман, не смыкая глаз, сидит на кухне возле своего кухонного столика и почему-то всегда на корточках. Но однажды пришла милиция, направилась прямо к этому столику, наклонилась и вытащила из-под шаткой мебели большой крепкий мешок. Мешок открыли, подошли соседи-понятые, я, естественно, тоже оказалась тут как тут, и увидели целую россыпь драгоценных камней: ослепляли бриллианты, ласкал взгляд жемчуг, манили золотые кольца, будто прямо из пещеры на острове Монте-Кристо. Андрея увели, мешок изъяли, Катя плакала, глядя на дочек, Алию и Софию, которые вечно ходили в застиранной бумазее. Ни мешка, ни Андрея больше никто не видел. В летописи коммуналки осталась только очередной афоризм Доры Покрасс: «Я же говорила, надо чаще и чище убирать на кухне, тогда бы мы все ходили в золоте».

Еще одну комнату занимал шофер Иван Иванович с женой Иркочкой и сыновьями Генкой и Женькой. Иван Иванович пил беспрерывно, но без аварий: талант, как говорится, не пропьешь. Ирка долго боролась с его запоями, но запила наконец сама, совсем как Жервеза из «Западни» Золя. Маленький Женька стучался во все комнаты с криком:

– Заходите к нам, наша мама – писитутка...

Подолгу жил у Ивана Ивановича и брат Ирки Жорка, видный хороший парень, но со странным криминальным «приколом»: уходя, он незаметно срезал телефонную трубку общего нашего телефонного аппарата, где-то ее продавал, а потом снова являлся как ни в чем не бывало, одаривая разгневанных соседей то ли блатной, то ли киношной улыбкой.

А как не рассказать о Серафиме Марковне Александровской, замечательной портнихе ламановского толка, день и ночь сидевшей за швейной машинкой с булавками во рту и с раскрытым модным журналом на коленях. Непростым был этот модный журнал. Его тайно, из таможни на таможню, из посольства в посольство, из рук в руки пересылали Серафиме из Америки, где жила ее племянница, в свое время вышедшая замуж за поляка. Ах, что это был за журнал! Часами сидя рядом с Серафимой, строчившей, как пулемет, на машинке, я рассматривала его, прикидывая на себя широкие клетчатые жакеты, узкие, как карандаш, юбки, фантазируя, что когда-нибудь и я выйду во всем этом на люди. Серафима объясняла мне, что желтое с синим и зеленое с красным – это восхитительно, что дисгармония лишь подчеркивает гармонию, что бесстыдные декольте не привлекают, а глухо закрытые туалеты, напротив, приманивают какой-то волшебной тайной, что наперсток должен быть непременно серебряным (один из них так и «живет» до сих пор у меня), что в соприкосновении с серебром самая простая ткань делается аристократичной. А какие приходили к ней клиентки! И непременно с черного хода (был и такой в нашей «Обыденке») – чтобы не выследили их высоко служащие мужа с низкими якобы зарплатами и не увидели наши завистливые соседки через смрадно коптящие свои керосинки. На дамах были легкие норковые манто и тяжелые золотые украшения. И лица они закрывали воздушными шарфами, веющими «Шанелью». Мой отец не велел Серафиме шить что-нибудь для меня, мечтающей надеть платье из ее рук: пусть эти «нэпмановские» наряды носят «не наши» дети, наши хороши миром внутренним. Постепенно и я привыкла пренебрегать внешним миром, не зная, правда, обогатился ли от этого мой мир внутренний.

Я уже сбилась со счета дверей нашей «Вороньей слободки». Но еще одну дверь открыть необходимо. Здесь, как говорили, временно, а значит навсегда, поселилась моя тезка, Инна Дымова, дочь знаменитого коллекционера Георгия Кастаки, которая против воли отца вышла замуж за жуликоватого и смазливового



торговца Илью Дымова, промышленявшего на рынке так называемыми в те поры дамскими «газовыми» косынками. Не привыкший к возражениям, Кастаки отселил семью дочери прямо в коммуналку, чтобы узнала истинную цену непослушанию. И дал он ей с собой «на пропитание», ничего не объяснив, большой сверток не окантованных живописных листов с подписью никому не известного в 1950-е годы И. Зверева.

Как-то Инна одолжила у меня деньги, не смогла отдать и предложила взамен эти «бросовые» листы. Я посмотрела – мазня-мазней, ни одной реалии, ни одного узнавания жизни. А меня ведь учили, что есть в русской живописи только Серов и Репин. Сверток этот я все же взяла и небрежно сунула под шкаф. В доме подметали, мыли полы, передвигали мебель, но совершенно забыли о каком-то там Звереве под шкафом. Однажды нашли, раскрыли, размотали газеты и увидели подмокшие, грязные листы. Инна Дымова совсем ничего не смогла сказать о художнике: папаша, мол, дрянь какую-то подсунул. И я принялась потрошить эту зверевскую папку. Часть раздарила, а когда стало ясно, кто такой Илья Зверев, часть продала, трудное наступало житье. И осталась у меня только одна зверевская картина: черные, обугленные стволы деревьев, некий «Сталкер», мертвая зона. Смотрю на нее сейчас и вспоминаю другие «мои» картины Зверева – например, «Войну»: серая подмалевка, а на ней, точно пули, тугие сгустки тоже серой краски, неразорвавшаяся смерть; церкви с летящими над ними крестами. Так и не соединились они нормально друг с другом, художник и его зритель: то власть мешала, то не дотягивались люди. Вспоминаю сейчас это, смотрю на «свои» оголенные деревья и горько терзаюсь – ранней своей безграмотностью и поздним раскаянием...

А крысы-то, крысы, как же я о них забыла! Они жили на Петровке рядом с нами – огромные, серо-черные, как из страшного сна гоголевского Городничего. Они не бегали даже, а просто сидели на облупленной кухонной раковине, будто Химеры на Соборе Парижской Богоматери. И каждый, кто ночью выходил в единственный наш туалет с холодным бетонным полом и оборванной спусковой цепочкой,

громко хлопал в ладоши, бил ногой в дверь, свистел, кричал, чтобы спугнуть этих тварей. Таким образом, ночь прерывалась для всех. Вообще совсем тихо в нашей коммуналке не бывало никогда. Скандальная пианистка Елизавета вопила, что выносить ведро с мусором на улицу надо «подушно»: сколько «душ» в семье, столько дней и надо выносить мусор. Гительмановская Катя с оравой детей шептала ей в ответ, что надо выносить мусорное ведро «семьями»; одна семья – один «вынос». То к нам вламывался точильщик со своим станком, от которого во время работы летели шипящие искры: «Ножи-ножницы точим!» То под окнами верещал старьевщик: «Старье берем!» Лаяли собаки Марьи Гавриловны. Устав от ею же затеянных склок, бравурно бряцала на пианино все та же Лиза Покрасс. А в уличную дверь, на которой белела наклейка, сколько кому звонить («два длинных, один короткий», «три коротких, один длинный»), просто били ногами: света на лестничной площадке, чтобы прочесть сагу о звонках, никогда не водилось.

Меня в коммуналке любили все. Если так можно сказать, посреди яблок всеобщего раздора я была яблоком всеобщего примирения. Любознательная приличная девочка с косичками, отважно входившая во все комнаты, чтобы поговорить, расспросить, чему-нибудь поучиться. И каждый чем-нибудь меня награждал, как добрая фея Золушку. Инженер Теодор Евсеевич чертил заданные в школе чертежи; гример Шишманов вспоминал, как гримировал Собинова; учитель Перепади читал со мной Гоголя, объясняя, что именно в Гоголе сходится лирическая Украина и царственная Россия. Таксист Иван Иванович возил меня на машине, стараясь быть трезвым. Серафима втайне от моего отца шила мне модные юбочки, которые я надевала только у нее в комнате, смакуя, как запрещенный плод. Виктор Григорьевич Кольцов брал меня на спектакли Вахтанговского театра. В Большой театр водила его жена Надежда Петровна. Отец, как бы ни уставал днем, каждый вечер непременно рассказывал мне что-нибудь из русской истории. Особенно любила я слушать «про царей» – царь-девицу Софью, несчастного царевича Алексея, замученного отрока Петра II.



Мать брала с собой в детскую поликлинику, где я смотрела, как взвешивают на специальных весах грудных младенцев, как пускают капли в глаза детсадовским, предварительно заморозив их какой-нибудь сказкой. Все это было и хорошо, и плохо. Хорошо потому, что я видела, как раскрывалась доброта в самых подчас черствых сердцах, плохо оттого, что осталась я навсегда инфантильной, во многом беспомощной, милой Инночкой с фирменными косичками, взамен нормального взрослого человека.

Но, наблюдая людей разных профессий и чем-то всегда увлекаясь, безвозвратно попала я в плен театра. При помощи соседки, королевы миманса, изучала Большой. Пересмотрела почти все знаменитые фонвизинские и грибоедовские, гоголевские и островские «утренники» в Малом. С актером Кольцовым впервые познала разноцветную прелесть вахтанговских спектаклей. Вместе со взрослыми бредила искрометной «Принцессой Турандот».

В Большой попала я в первый раз пятилетним ребенком. Это было одновременно и событие, и как бы будничное дело. С одной стороны, отец хотел приобщить меня как можно раньше к искусству, а с другой – сделать это чудо для ребенка нормой. Я садилась на свое место и начинала рассматривать Большой театр. Сначала потолок – это уже была сказка, волшебство, что-то необыкновенное парило надо мной, и, не зная точно названия фигур, я уже знала, что все прекрасное на земле собрано здесь. Потом в сознание входили красные бархатные ряды, потрясла позолота, нарядные платья вокруг, повсюду слышалась русская речь (русские люди тогда еще ходили в Большой театр, а иностранцы, как видно, в те времена занимались чем-то другим). И наконец раздвигался занавес...

Было ли это правильно с точки зрения воспитания или неправильно? Я иногда не знала даже названия оперы или балета, которые мне предстояло увидеть. Не знала названия, но знала, что чудеса обязательно будут. И они совершались. Не могу вспомнить ничего целостного из тех первых посещений, только какие-то яркие вспышки, многоцветные каскады. Неповторимые клееные декорации, свисающие с марли цветы, листья, облака, птицы,

какие-тодвигающиеся на заднике корабли, возникающие и исчезающие дворцы и фонтаны, вдруг появляющиеся в финале живые лошади, необъятные три толстяка, за которыми носили большие бархатные подушки с кистями, прелестная, воздушная кукла Суок – все это навсегда осталось в моей эмоциональной памяти. Как навсегда остались Одиллия и Одетта, в глухо-черном и ослепительно-белом, так и борются они всю мою жизнь, добро и зло, мрак и свет, первые черты которых я познала в балете. И Аистенка помню, в белой юбочке и смешной шапочке с красным клювом, – осталось впечатление чего-то чистого, что никогда не загрязнить. И оперы, оперы... Что-то неземное звучало вокруг! «Трубадур», содержание которого я и сейчас не могу рассказать, как, впрочем, ни один человек на свете, цыганка Азучена с ее неистовой страстью, какие-то благородные рыцари, и Риголетто, бедный горбун со своей страшной любовью к дочери, и порхающий Герцог с его божественной арией, и «Царская невеста», и какой-то сухой, костлявый Иван Грозный, который казался мне на сцене выше всех... Да расскажешь ли все, что с пяти лет было в моем каждодневном праздничном детстве?!

Потом пришли другие впечатления, учеба и целая жизнь, но все равно где-то в глубинах души осталось это воспитание Большим: всегда прекрасные Белые лебеди, всегда очаровательная кукла Суок, всегда беспомощный Аистенок, всегда плохой Иван Грозный, всегда величественный Иван Сусанин, всегда торжествует и будет торжествовать добро...

Я давно уже вхожу в Большой театр с шестнадцатого подъезда. Это особый подъезд. Около него всегдалюдно, деловито и весело, люди держат в руках букеты, идет своя жизнь, мешаются в одной толпе «сыры» и профессионалы. Я поднимаюсь по лестнице, у подножия которой стоит, как мне кажется, все та же, что в моем детстве, добрая капельдинерша и вежливо не спрашивает: «Вам куда?» Однажды именно на этой лестнице я увидела Галину Уланову. Она шла на высоких каблуках, таких высоких, что и стоятьто на них невозможно, не то что спускаться по лестнице. На ней было узенькое серебристое

платье, скромное и роскошное одновременно. Пока она шла мне навстречу, я снова вспомнила «Лебединое озеро», Одетту и Одиллию моего детства, и всю свою жизнь, в которой Большой театр всегда продолжал меня воспитывать.

Как-то давно слушала «Бориса Годунова», где было очень много режиссуры. Я – дилетант, поэтому молчу, я «за» всякие новшества, но все-таки хотелось бы понять, кто же из всех – Борис Годунов, из какой это бочки поет Юродивый и которая Марина Мнишек? А рядом в ложе сидел Иван Семенович Козловский, казалось, он вечный, живет уже век, он и есть тот самый Алексей Разумовский, что потряс некогда своим божественным голосом саму императрицу Елизавету. И вот, когда публика в зале отчаялась услышать пение Юродивого, еле доносившееся из «трюма» сцены, за дело взялся Козловский. Он перегнулся через бортик ложи и запел: «Подда-а-айте копе-ечку... Не могу молиться за царя Ирода-а...». Зал остолбенел. Это было чудо, победа консерваторов над новаторами. Я шучу, конечно, это была игра великого Театра. И что бы там ни происходило сегодня в Большом, какие бы ни сотрясали его распри, все равно да здравствуют Белые Лебеди, Балет и Опера, воспитавшие не одно поколение.

На «мой» Большой дружелюбно смотрит «мой» Малый театр, еще один бархатный зал, спокойный и уютный, а перед спектаклем – нервно-напряженный. Ты наслаждаешься видом этого гармоничного классического мира и одновременно ожидаешь лихорадочных потрясений. Это особый зал, который никогда не покидали тени его незабвенных актеров, его прославленных зрителей.

Передо мной, маленькой, но опытной уже театралкой, сразу как бы материализуется Щепкин, бывший крепостной и великий актер, на равных беседовавший с Пушкиным и Гоголем. Я уже кое-что знаю о нем: прежде чем вести меня в тот или иной театр, отец давал мне читать посвященные этому театру книги и статьи. О Щепкине я запомнила, что играл он «просто», как бы и не выглядел актером, всегда был верен жизни: иголки не просунешь между живым лицом и актерской маской. Но нет, в этом театре нельзя играть просто. Я

почувствовала это еще девочкой, придя сюда в первый раз. Здесь таинственно и бесшумно раскрывался царственный, с золотыми кистями занавес, здесь актерские лица были как старинные медали, здесь звучали не голоса, но органы. Здесь, не стесняясь пафоса, развенчивали злодеев и воспевали добродетель. И ермоловская Жанна д'Арк не «просто» поднимала свой меч, раз ее романтическая энергия потрясала всю мыслящую Россию. Не случайно в этом Втором Университете учились не только великие демократы, но и великие зрители – Белинский, Станкевич, Герцен, Бакунин, Кетчер. До сорока градусов поднималась температура у Белинского и «волоса становились дыбом», когда мочаловский Гамлет спрашивал «Быть или не быть?» – и у него спрашивал, быть или не быть России Данией-тюрьмой.

Первым моим спектаклем, врезавшимся в память, был в Малом театре «Недоросль». Не скажу сейчас, кто играл Стародума, Милона, Софью, да и самого Митрофанушку, будто я и не смотрела на них вовсе, – я помню только Массалитинову в роли госпожи Простаковой и затвердила с тех пор, что социальное понятие «крепостница» – далеко не все для раскрытия сути этой фонвизинской героини.

На сцене прочно угнездилась большая разноцветная птица – не в темном платье старушки-матери, но в чем-то путано лиловом, оранжевом, переливающимся, с высоким тюрбаном на волосах. Это была торжествующая Матрона, воспитавшая чудо-сына и поэтому молодая от радости, нарядная от гордости, говорливая от счастья. Рядом – люди, муж, учитель сына, брат, нянька Еремеевна, но Простакова–Массалитинова видит только Митрофана. Как подсолнух за солнцем, поворачивается ее голова за своим единственным любимцем, глаза сияют, молитвенно тянутся к нему руки, широко раскрывается рот для изъявления родительских восторгов. Обезумевшая от вседозволенности крепостница? Нет, мать, обезумевшая от любви и уже потому несчастная. Избыток чувств вот-вот обернется для нее презрением Митрофана. Простакова–Массалитинова с первого акта предчувствовала эту драму, громко торжествуя, вдруг тихо задумывалась: а что



впереди? И привлекало ее не столько богатство митрофанушкиной невесты, сколько желание отдать сына в другие любящие руки: не станет матери, защитит его от жизни мудрая жена.

В финале Простакова была наказана – арестом, ссылкой, тюрьмой. Так у Фонвизина. По-другому, и мне это понятнее, играла Массалитинова: она наказывала свою героиню сжигающей страстью, равной страстям великих античных матерей – Медеи, Клитемнестры, Иокасты. Не рассуждающая страсть не может быть счастливой. Героиня Массалитиновой не слышала сурового приговора: что ей людской суд, ее суд – в равнодушии сына, в близкой разлуке с тем, кто не способен почувствовать ни страдания, ни сострадания. Такую Простакову было жалко. Она, а вовсе не Стародум оказывалась героиней фонвизинской комедии. Он был героем, назначенным автором, она – героиней, поставленной жизнью и возведенной актрисой в жанр трагедии.

Я, девочка, плакала в финале комедии, мне была так понятна эта безумная материнская любовь. Так же любила меня моя мать, не замечая ни грехов, ни слабостей, ни дурных моих помыслов. Умирая, говорила, что весь ужас смерти для нее – в вечной разлуке со мной. Вероятно, все дело лишь в том, чтобы страстью своей не сгубить другого человека. Поэтому кланяюсь памяти замечательной «старухи» Малого театра, актрисы Массалитиновой, так рано показавшей мне накал добрых чувств там, где по театральному действию должны были звучать сугубо социологические обвинения...

С Театральной площади – в Камергерский проезд, тут, в Художественном, я смотрю «Синюю птицу». Но прежде, как заведено, соседи-актеры посвящают меня в особенности этого театра.

– Во МХАТе, – говорят первые мои учителя, – надо сидеть тихо, ты отделена от актеров невидимой стеной. Здесь неловко, «невоспитанно» слишком бурно участвовать в чужих сценических жизнях, хоть и творимых на наших глазах. Надо добровольно подчиниться этой старомодной воспитанности, сдержанности, не шуметь, не выкрикивать никаких «браво» и «молодцы», как, скажем, в Большом, не выплескивать эмоций.

А что до «Синей птицы», это спектакль-вечность, спектакль на все возраста и вкусы.

– Почему, – спрашиваю я, – так часто тут играют про птиц? «Синяя птица», «Чайка»... И каждая птица – легенда?

Мне объясняют:

– Спектакли не о птицах, но о далекой мечте, к которой идут новые поколения. За Синей птицей – в хороводе детей, за белой Чайкой – в хороводе взрослых, не растерявших детства.

С тех пор так и иду я с Тильтиль и Митилем за несбывшимся. Висит у меня в квартире и вырезанная из дерева Синяя птица, подарок моих студентов, колышется от сквозняка: улетит или останется – кто знает?..

Родной мой театр – Вахтанговский. Туда я хожу, как домой, трепетно держа за руку своего Вергилия Кольцова. Что осталось в памяти? Манкий Арбат с его загадками, десятки раз обретавший новое лицо, новых жителей и прохожих. Окруженный сетью путаных переулков, воспетый, кажется, всеми русскими писателями, отсвечивающий «веком золотым» и запорошенный снегами «века серебряного». В названии – Арбат – резкий азиатский ветер, раскосые скифские глаза. В старых арбатских домах, в ажурной вязи переулков жили и творили знаменитые литераторы, художники, композиторы, в память о которых чернеют, белеют мраморные и чугунные доски с именами-легендами. На Арбате прожил первые «семейные» месяцы Пушкин. Арбат – одна из самых «душевных» улиц Бунина. Без Арбата не мыслил фантазмагории «Мастера и Маргариты» Булгаков. Арбат стал той волшебной «дорогой», по которой москвичка Маргарита Николаевна перелетела из жизни реальной в «виртуальную» жизнь ведьмы. И, конечно же, с высоты своего полета она не могла не увидеть «ослепительно сияющих трубок на углу здания театра». «На Арбате надо будет быть еще поосторожнее, – подумала Маргарита, – тут столько напутано всего, что и не разберешься». Поразительно верный эпитаф к моему первому знакомству с вахтанговской «Принцессой Турандот». Волшебство Арбата началось для меня здесь.

...Я в зале. Очень яркий свет, еще до начала спектакля. Особое перед спектаклем, волнующее ощущение театра. Всех можно рассмотреть,





по-новому почувствовать себя. Ты тоже будто выставлена напоказ, не на сцене – и на сцене; ты зрительница и одновременно актриса. Тебя «высветили», ты объект, а не только субъект восприятия.

В вахтанговском спектакле о Турандот царил дружба между сценой и залом, как бывает, когда встречаются старые знакомые. Не случайно, ища точное жанровое определение для «Турандот», кто-то называл шедевр Вахтангова спектаклем-встречей.

Естественно, в ранние годы я не имела понятия ни о Вахтангове, ни о Мейерхольде, ни о Брехте, ни об Арто. Но, не зная никаких теорий, именно в зале Вахтанговского театра впервые почувствовала эту прелестную свободу, эту бесшабашную близость к актерам. Как протеже Кольцова, мне позволили даже пройти за кулисы, полюбоваться «буржуазными» костюмами, слазить в оркестр, потрогать «инструменты», гребенки, пищалки, тарелки, на которых исполняется с тех пор забываемая музыка Сизова к «Принцессе Турандот». И еще витал в зале дурманящий запах незнакомых духов. Позже мне объяснили, что духи эти называются «Садо-Яко», что их особый восточный аромат помогает актрисам играть китайскую сказку.

Спектакль начался. Выбежали маски, и я приняла их за артистов цирка. Сразу стало весело. В «серьезных» театрах, где я бывала, никогда не выходили на сцену такие смешные клоуны, которые тут сразу начали показывать фокусы. И вдруг стало страшно. Я заметила, что на высоких пиках на сцене торчат отрубленные головы несчастных женихов принцессы, не сумевших разгадать ее коварных загадок. Я испугалась, что вот сейчас роскошный молодой принц, только что осуждавший кровожадную красавицу, возьмет в руки портрет этого «чудовища» и мгновенно сам попадет в плен злой красавицы. А дальше – смерть, удел всех, кто приближается к принцессе. Но Калаф разгадал загадки, и теперь ненавистью к нему пылает Турандот. Соблюдая данное отцу и народу слово, она должна выйти замуж за победителя. Но благородный принц не хочет любви по принуждению. Пусть принцесса получит шанс остаться свободной, разгадав и его загадки.

Ночь, утомленный Калаф засыпает. На темном бархате задника появляется бледный серп луны, приплясывающий и как бы подмигивающий людям: мол, не обманывайтесь, я не крошечная лампада мира, я вам сейчас освещу такие интриги. К ложу Калафа неслышно крадется пленная татарская княжна, а ныне рабыня Адельма. Уж она-то, ненавидящая Турандот и безнадежно влюбленная в Калафа, непременно узнает его тайну. Зал замирает, а я, словно в детском театре, где обычно смотрю сказки, хочу закричать принцу: «Не доверяй ей! Не говори, кто ты, иначе погибнешь!» Но я креплюсь и молчу. Мистическим ужасом веяло от этой сцены, пока одурманенный сном и ласковыми словами сирены Адельмы, Калаф рассказывал о себе.

А маски продолжали забавляться, путались под ногами друг друга, то помогали, то мешали Калафу, меняли сцены, проникнутые страхом, на сцены, озаренные смехом. Наверное, так и должно быть в сказках, где жизнь так легко чередуется со смертью. Много позже подтверждение этих давних театральных впечатлений я нашла у Цветаевой, написавшей, что всегда живет в сказке «чистая стихия страха, без которой и сказка не сказка, и не услада».

...Я видела всех первых исполнителей спектакля о принцессе Турандот: красавца Завадского, похожую на статуэтку Мансурову, эксцентричного Щукина, увесисто-легкого Захаву, трагически страстную Орошко – какого мне было еще желать театрального счастья?! Но счастье, быть может, еще более прекрасное, ждало меня впереди, на «Трех сестрах» Немировича-Данченко во МХАТе...

Я выросла, по-прежнему запойно читала и перечитывала любимые книги и постоянно удивлялась, как это раньше я не заметила этой странички, этих слов, этих мыслей: ведь это совсем про меня, совсем про нас, совсем про сегодня. Много планов было у меня и на 1941 год. Помню, как начиналось то жаркое лето. В воскресенье 22 июня я, девятиклассница, собиралась ехать на дачу к подруге... Но на утро была война

Продолжение следует

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

# ВОПРОСЫ ТЕАТРА

## PROSCAENIUM

### 3-4

Главный редактор: В.А. Максимова  
Ответственный редактор: Н.Ю. Казьмина  
Предпечатная подготовка:  
С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

Адрес редакции:  
125009, Москва, Козицкий перулок , д.5  
Тел.: (495) 694-03-71; факс: (495) 785-24-06  
E-mail: proscaenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 30.06.2008  
Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.  
Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:  
129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8