

ISSN 0507-3952

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



1-2 (вып. XV)
Москва
2014

PROSCAENIUM
ВОПРОСЫ ТЕАТРА

К сведению авторов

Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: voprosy teatra@mail.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 250 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается. Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются. Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

**Вопросы театра/
PROSCAENIUM.
M., 2014**

ISSN 0507-3952

© Институт
искусствознания,
2014

© Вопросы театра,
2014

Содержание

Про настоящее

Новый театр, старая сцена

- 6 Елена ГОРФУНКЕЛЬ**
В ожидании...
- 15 Елена ГОРФУНКЕЛЬ**
О конце света
- 21 Элла МИХАЛЕВА**
Таганка: этюды юбилейного сезона
- 29 Алексей БАРТОШЕВИЧ**
Хроника шекспировского года
- 41 Вадим ЩЕРБАКОВ**
Коллаж из «Гамлета»
- 46 Наталья СКОРОХОД**
Феномен Золушки

Театральный дневник

- 57 Марина ТИМАШЕВА**
Мозаика сцены
- 97 Елена ГОРФУНКЕЛЬ**
Бег на месте
- 102 Анастасия ИВАНОВА**
Абсолютно счастливая деревня

Актеры и роли

- 106 Вера МАКСИМОВА**
Юрий Соломин – Доменико Сориано

Выставки

- 111 Елена СТРУТИНСКАЯ**
Блики времени

Pro memoria

Мейерхольдовские чтения

- 120 Олег ФЕЛЬДМАН**
Из истории мейерхольдоведения.
К публикации небольших текстов И.И. Шнейдермана
- 124 Георгий ТОВСТОНОГОВ**
К «слову о Мейерхольде»
- 127 Исаак ШНЕЙДЕРМАН**
Письма К.Л. Рудницкому
- 133 Исаак ШНЕЙДЕРМАН**
Три встречи.
К истории личных и творческих взаимоотношений
К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда
- 138 Александра ТУЧИНСКАЯ**
Носитель мейерхольдовской магии

Главный редактор:

В.А. Максимова

Редакция:

О.В. Буткова
А.А. Вислов
М.А. Тимашева
В.А. Щербаков

Редакционный совет:

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

Содержание

142 Константин РУДНИЦКИЙ

Письма И.И. Шнейдерману

153 Александра ТУЧИНСКАЯ

Актер в режиссерской системе Мейерхольда и эстетика конструктивистского спектакля

168 Ирина СИРОТКИНА

Загадочный доктор Петров, биомеханика, Тефизкульт и Всевобуч

Книжная полка

176 Илья СМИРНОВ

Мастер-класс Виктора Розова

Россия, Европа и Америка

183 Беатрис ПИККОН-ВАЛЛЕН

И дольше века длится театр

197 Наталия СМИРНОВА-ГРИНЕВИЧ

Концептуальный театр Саши Вальц.
«Весна священная» И. Стравинского

207 Ольга ПАНОВА

Менестрельная традиция: моделирование образа негра в американской популярной культуре

217 Екатерина АРТАМОНОВА

Возникновение корралей.
К истории театрального дела в Севилье

Наше наследие

227 Олег ФЕЛЬДМАН

«Самое существенное в актере – преобразование».
Об ответах А.Г. Коонен на опросный лист ГАХН

241 Мария БЕРЕЗАНСКАЯ

Театральное начало в художественной мифологии
Марка Шагала

267 Армен КАЗАРЯН

Архитектурная идея Народного дома в Ереване

Страницы истории

280 Ольга ЕГОШИНА

Хроника гастролей Первой студии МХАТ 1922 года

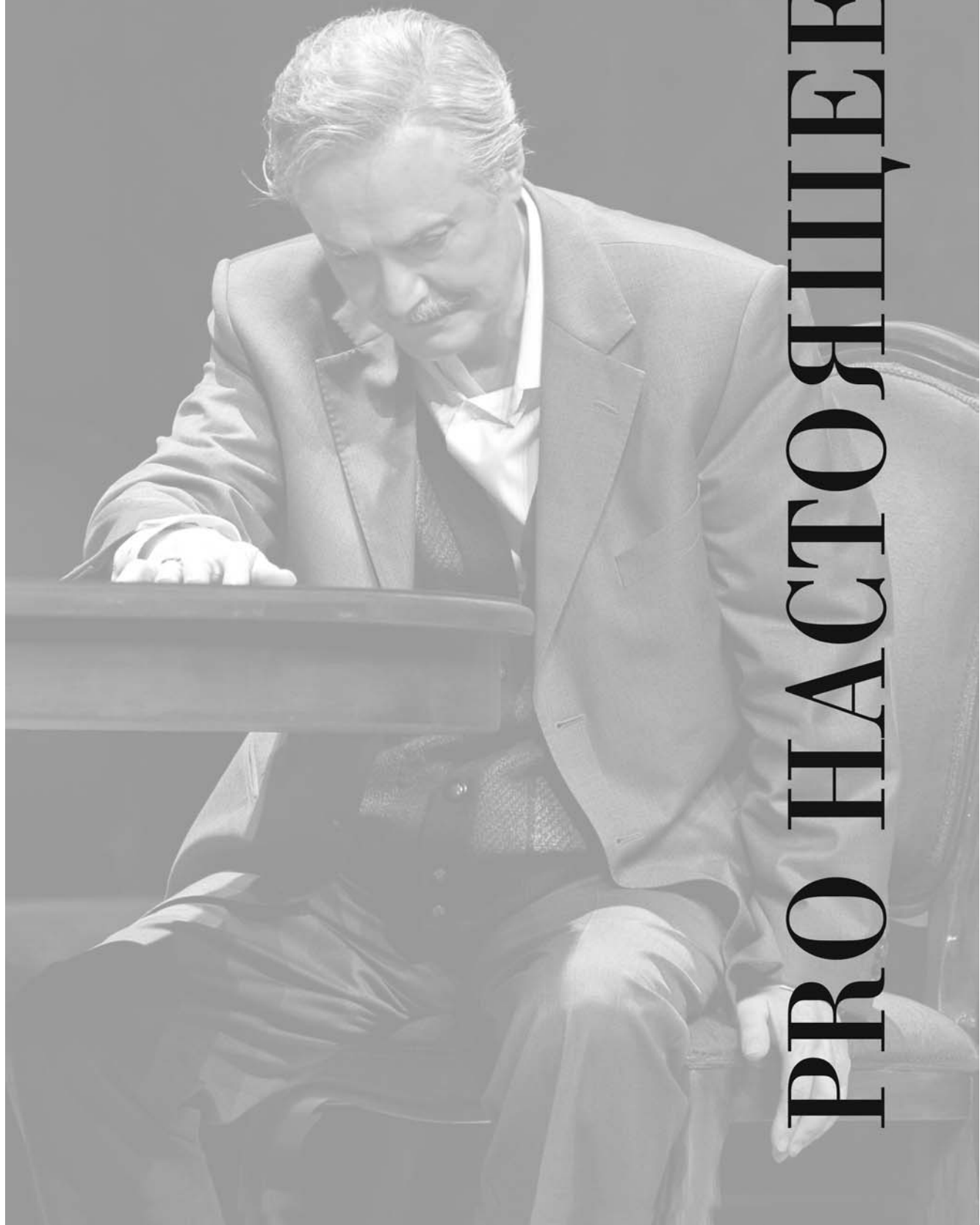
Люди, годы, жизнь

297 Людмила ПОЛЯКОВА

«Пока, пока!..»

339 Наши авторы

344 Аннотации



PRO ФАКТОРИЦЕ

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

В ОЖИДАНИИ...

ЗАМЕТКИ О НОВОМ БУТУСОВЕ

За Юрием Николаевичем не угнаться. Только настроишься на «систему», получишь уверенность в том, что уяснил законы этой режиссуры, как все изменяется и устремляется совсем в другую область. «В ожидании Годо» когда-то, в начале 1990-х годов, открыло круг на плоскости, вписанный в горизонталь традиционной сцены. Арена – стабильное место действия нескольких (немалого числа) спектаклей. Эта арена была не только игровой площадкой – образом повторения, бесконечности и геометрической красоты, идеального порядка мироустройства, фигурой страха, гонки по замкнутой линии, отсутствия выхода.

От арены и орды нищих, бедных королей, захудалых мошенников, – словом, всех, кто помещался на арене и в круге, – Бутусов двинулся к театру постдраматических кукол. О чем подробнее поговорим ниже. Но о круге он не забыл – только теперь круг не ограничивается сценографией, он – составная часть трехмерного, аудио, видео и идейного смысла спектакля. Он диктует композицию спектакля, построение фрагментов. Кружить по тексту пьесы, разрезать и варьировать текст, возвращаться к началу или начинать с конца, – это новый Бутусов. Он всегда и теперь имеет дело с пьесой, ничто, кроме законной драматургии, его по-настоящему не взволнует. Но пьеса под натиском режиссуры становится покорной и эластичной. Текучей и ломкой. Она то разбивается на куски, то гнется от тяжести вариаций, то превращается в лирический поток, то вспыхивает фейерверками выдумок – от клоунских до гиньольных, от комических до трагических. С пьесой режиссер вступает в отношения диалектики – согласия и конфликта. То и другое стимулируют текст спектакля к развитию, к обогащению и дополнению. Выбираются новые акценты, ритм подчиняется динамике состязания литературы и театра, пьесы и режиссуры. В течение всей постановки,

будь это «Макбет» Шекспира, «Утиная охота» Вампилова, «Месяц в деревне» Тургенева или «Три сестры» Чехова, глубинный сюжет пьесы не потерян – напротив, именно он источник вдохновения и эмоционального экстрима, обязательного для спектаклей Бутусова. Слова и реплики пьесы не раз повторяются и как бы отмываются, шлифуются, чтобы где-то наконец заблестеть.

Во-вторых, после длительного периода, когда музыка стояла на скромном втором плане и означала в сущности обычное музыкальное «оформление», она выдвигается на первый план и становится неотъемлемой частью общего решения спектакля. Это богатый и тщательно (внутренне) обдуманый объем поп- и масс-музыки, классики, рока – всего звукового разнообразия, что есть в мире. По всей видимости, это также накопление личного опыта, воспитание в себе слушателя. Музыкальные аккорды, большие фрагменты, лейттемы, мелодические намеки – все складывается в практически непрерывный музыкальный фон. Как и некоторые приемы мизансценирования, так и некоторые музыкальные темы сохраняются и повторяются на протяжении спектакля. Слушателем-зрителем музыкальный фон поначалу воспринимается как хаос. Он осмысливается только в связи с содержанием, с графиком эмоций, с ритмической структурой. Поэтому попевка соседствует с сонатной формой, романс – с рок-н-роллом, Шнитке с Таривердиевым, а Шуберт с Nirvan'ой. Например, прекрасный музыкальный демарш продельывает Анна Ковальчук в спектакле «Все мы прекрасные люди» (по Тургеневу), когда имитирует панк-рок солистку, а от нее сразу же, вдруг являет белый голос в народном распеве.

СТИХИЯ

Стихия – неуправляемая, таинственная и грозная сила. Она властвует над всем, в том числе и

в первую очередь над человеком. Она внушает страх и восторг. В «Короле Лире» («Сатириконе») буря изображалась мусором повседневности – газетами, клочками летучей неправды, полетом разорванной и разлетающейся лжи, а вместе с нею летели листья и все то, что схватывается жестокими порывами мировых ветров. Не нужны были никакие исторические уточнения. В некотором смысле стихия – идеал художника. Она поверх границ и реальности, потому что никого и ничего не выбирает. Сметает все, что попадет. На нее быть похожим и в то же время научиться имитировать ее в искусстве – может быть, его мечта. Во всяком случае, стихия становится предметом искусства и способом его реализации. Это очевидно в «Макбет. Кино». Там так много с первого взгляда необъяснимого и странного, что может показаться стихийным сам процесс сочинения. Почему та или иная краска, свет, композиция, акцент? Почему сражения, в которых стали героями Макбет и Банко, выпадают на время зимней стужи, и окровавленных полководцев заворачивают в грубые шубы? Но в другом варианте этого же эпизода сезон меняется – никакой зимы, никакого свиста холодных ветров.

Почему в серии крохотных интермедий на темы Макдуфа, его сын (одно из многих великолепных преображений в этом спектакле Александра Новикова) «вырастает» из скрипача до виолончелиста? И почему последний выход леди Макдуф и сына – отмечен признаками какого-то всеобщего вполне современного бедствия – голода, холода, нищеты? Почему по прибытии в замок Макбета Дункан (Виталий Куликов – танцующий, многогранный, изящный актер) устраивают отстрел тех самых ласточек, что по трагедии – хранительницы дома. Вопросы глуповаты. Потому что невозможно все подряд рационализировать и объяснять, связывать поверхностной логикой. Автор спектакля имеет свою логику, и она торжествует, несмотря на любое твое сопротивление. Зрелище «Макбет. Кино» можно рассматривать как произвольный поток режиссерской фантазии. Но это тоже неверно! Сквозь все свободно текущее действие просматривается четкий замысел. В нем важнейшая составная часть – дань

стихии. Она как бы приглашена к сотрудничеству. Многое познается не умом, а интуицией, своеволием, случаем. «Макбет. Кино», произведение осмысленное и прочувствованное, стремится к бесконечному – к органике. Сочетание случая и закона – одно из свойств режиссуры Бутусова. Сочетание железной логики и некой эластичности сценического текста встречается во всех его спектаклях. «Макбет. Кино» – на этом пути выдающийся этап. Убийства, преступления, ссылаясь на реплику из шекспировской трагедии, уподоблены вихрю. Вихрь – мотор зрелища, распорядитель ритмов. Уже во втором эпизоде спектакля персонаж по имени Ветер, нагоняет вихрь на сцену. Сначала он показывает рукой, хватающейся за кулису, как рвется тело под действием воздушных потоков, потом этот вихрь овладевает пространством. Остальные персонажи буквально захватывают сцену, они тоже вовлечены в противостояние тел ветру. Однако природный вихрь тут же преобразуется, уравнивается с музыкой, уникальной стихией, творимой человеком. Она занимает самое значительное место в объеме спектакля. Это коллаж из мелодий, ритмов, жанров и музыкальных эпох. Органический,

И. Бровин – Макбет,
Л. Пицхелаури – Леди Макбет.
«Макбет. Кино».
Театр им. Ленсовета,
Санкт-Петербург



природный вихрь на сцене показан массовым танцем спонтанного характера, отчасти подражательного (так природа гнет и ломает тела), отчасти свободной хореографией дискотеки в сопровождении рок- и поп-музыки. Музыка неотступна во всех эпизодах. То, что не досказано словами, отдано ей. Оказывается, музыка по-прежнему всесильна. И в театре XXI века, бывает, господствует совершенно романтическое преклонение перед ее глубиной.

Когда Макбет прощается с женой, – он сидит перед наскоро сколоченным и покинутым хозяйкой гримировальным углом с трельяжем, умывальной раковиной и грудой пустых косметических флаконов... И в душе «тирана» как бы мелькают отзвуки всех музыкальных тем, которые – любящих мужа и жену, его и Леди некогда связывали. Если в эпизоде нет музыки, ее заменяет звукопись, как в заставке к IV действию: Доктор и Придворная дама в недвусмысленных объятиях застигнуты гулками шагами где-то сверху и наспех одеваются. Доктор по услышанным отрывкам пытается поставить диагноз леди Макбет. Дама спокойно перерезает ему горло (губной помадой). Здесь работает другая, конкретная музыка с жесткими, антимелодичными ударными правилами.

Без музыки идет первый выход леди Макбет. Она читает письмо мужа и комментирует его под едва слышный гул вентилятора. Глухое звучание подобно тому вихрю, который пока что только набирает мощь. Полностью свободен от музыки Пролог. Два «лорда» (в джинсах) за столиком некой кафешки, с одноразовыми стаканчиками обмениваются новостями о политической ситуации в Шотландии: «В своих словах вы мой намек развили». Даю в переводе Ю. Корнеева, в то время как в спектакле использован перевод А. Кронеберга, но иногда не так уж и важно, в чьих русских словах передаются английские. Отступление от Шекспира состоит в том, что у него этот диалог – информация-связка – и больше ничего. У Бутусова собеседники включают зал в главную длинную интригу – она же порочный круг, цепочка, следующих один за другим последствий, откликов, и первое случается тут же (без Шекспира!): выпытав, где находятся Малькольм и Дональбайн,

сыновья убитого короля Дункана, и каковы их планы, первый лорд застреливает второго после сказанного тем «аминь». Разница существенная. У Шекспира лорды просто расходятся. У Бутусова это сухое предисловие, без музыки, да еще задолго до того, как объявятся или совершатся другие убийства, короткий «пистолетный» пролог – намеренный исторический анахронизм. Вызов бесчувственной к трагедиям, нашей эпохи, когда на слезы и отчаяние НЕ ХВАТАЕТ ВРЕМЕНИ.

Пролог-вызов важен еще и потому, что это старт вихреобразной композиции. Сюжет Шекспира схвачен и остановлен открытым занавесом и сценой с бандитами где-то посередине – победы Макбета совершены, он награжден Кавдорским таном, король Дункан убит, его сыновья сбежали, Макбет сам стал королем. Ключевые сцены в этой вращающейся по фавеле сценической конструкции повторяются по нескольку раз: убийство Дункана; прощание с Банко, который должен быть убитым; диалоги супругов Макбет; диалог леди Макдуф и ее сына; встречи с ведьмами. Хотя три встречи с ними предусмотрены пьесой, в спектакле многократно подчеркнута, что ведьмы не узнаны и не могут быть узнаны. Бедный Макбет растерян до помешательства: «Кто вы? Кто вы?» А никто: вовсе не «пузыри земли», то милые дикарки на женском пляже, то веселые барышни сладкоежки и хулиганки, то оралы рок-группы, то немые чухны.

Вихрь сюжета несет с собой сразу несколько дополнительных потоков. В Прологе двое «лордов» сидят на фоне большого фотопортрета Алена Делона, который – и портрет, и Делон – символизируют техническую и поэтическую связь с кинематографом. С искусством, умеющим напрямую отражать реальность. Документальным по сути. Поэтому некоторые эпизоды взяты в рамку-кадр световым проектором, который потрескивает как настоящая операторская камера. В темной, как будто неубранной сцене такое кадрирование утепляет освещенные желтоватым светом островки пространства, да и укрупняет их, то есть создает крупный план. Связь с кинематографом усилена приемом театрального монтажа, когда

все содержание разрезано на фрагменты (кадры), которые соединены по поэтическому произволу автора. Движение по кругу, наплывы, воспоминания, возвращение по сюжету вспять аналогичны кино. Вместо линейной структуры предлагается полиморфная. Сцена перед убийством леди Макдуф повторена дважды. Один раз в ареале джаза (звучит за кулисами), за столиком для сына и матери, которые прежде чем вступить в диалог, выпивают бутылку вина, закуривают и танцуют. «Умер твой отец, мой мальчик. Что будешь делать ты теперь? Чем жить?» – и т. д. Второй раз тот же диалог повторяет пара других актеров, и обстановка лишена малейшего комфорта. Мать и сын сидят на полу, вот-вот явятся убийцы, причем, текст значительно сокращен, а само убийство изображается пластически, беззвучно, с помощью нескольких элементов реквизита – куски нетканого материала сверху, такое же полотно, чтобы сын завернулся в него с головой...

Два слова относительно сокращений в тексте. Если сравнивать словесную и визуальную части спектакля, то вторая серьезно превосходит первую. Повсюду оставлены ключевые фразы, они слышны, благодаря и повторам, и микрофоном. В этом есть авторская навязчивость. Монолог леди Макбет о «молочной незлобности» мужа не случайно звучит чуть ли четыре раза – а если взять первый выход ее и чтение письма, после которого она в состоянии аффекта безостановочно дублирует себя, то и того больше. Куски текста из трагедии помещены в разные места, так что сценарный план режиссера требует расшифровки. Но нужна ли она, если понятен замысел комбинирования текстовых фрагментов и «картинок», выполняющих совсем не банальную роль иллюстраций? Не столько к трагедии, сколько к тем вихрям и стихиям, которые возникают в воображении художника, автора при чтении и воплощении трагедии.

Есть и еще одна перемена в Бутусове-авторе. Его юмор никогда не был добродушным, так или иначе сочетаясь с трагическим настроением. Например, юмор «Ричарда III» или «Макбета», «Войцека» или «Калигулы» – спутник трагифарса. Разве что в «В ожидании Годо» лирика ожидания, терпения как-то перевешивала

экзистенциальный трагизм Беккета. Теперь же, в сочетании с настроением трагического отчаяния, усилившимся в последних постановках, комедийность сразу и повеселела, и почернела. Многофункциональная пара Новиков-Куликов занята в нескольких безмятежных на первый взгляд эпизодах-вставках: выходят и веселят публику, как цирковые клоуны или эстрадные эксцентрики – обливаются, стреляются, строят рожи, и прочее. Они же – убийцы Банко, дуэт физкультурников, в свободные минуты угощают его ядом из бутылки – с ромом, вероятно. Заметим, что в трагедии этой сцены нет. В спектакле она словно извлечена из-за кулис за жутковатую и изящную комичность. Придуманную. Бандиты сплевывают прочь отраву, которую Банко выпивает до конца. В результате – оставшийся на сцене один, Банко падает навзничь каким-то мешком, шумит и льется сверху дождь, а вместе с ним падают и отскакивают от пола автомобильные шины, такой тяжелый дождь неба.

Аспект комедийного – пародия. Не на кого-то, а на свою же сценическую материю. Вступления третьего и четвертого действия по строению одинаковы. Сначала объятия Макбетов, с явным поэтическим и человеческим сочувствием. В последнем действии – объятия Доктора и Придворной дамы, с беспорядком в их одежде, с явной насмешкой над случайным «актом» случайных любовников, объективно – иронический противовес интермедии третьего действия. Как бы нам ни нравились Макбеты за страдание и раскаяние, дешевое подражание их любви бросает на них пародийную тень.

Толстое брюхо Андрея в «Трех сестрах» набито бумагами, а с Ферапонтом они так хорошо изучили друг друга, что меняются репликами, по существу же – ролями. Как и другие персонажи – ведь текст пьесы никому конкретно не принадлежит, он общий, зазубренный столетием сценической эксплуатации чеховской и шекспировской классики. Это касается вообще всех пьес в постановках нового Бутусова. Для него самая большая и преодоленная условность – личная, у персонажа – собственность текстов.

ДЕВОЧКИ ПЛАЧУТ

«Три сестры» – второй чеховский опус Бутусова. В первом, «Чайке» в Сатириконе в Москве, впервые почувствовался импульс саморазрушения. Мастер как будто громил себя прежнего, подобно тому, как Константин Треплев громил старый театр. Бутусов впервые сам лично выходил на сцену, подтверждая, что один из двоих – Треплев и Бутусов – дублер другого. Режиссер участвовал в разрыве с прошлым своего героя. Этот акт выглядел символично. В «Макбете. Кино» Бутусов снова на сцене – и где? В чем? В самых сокрушительных танцевальных конвульсиях, вместе со всеми, в свете камер-прожекторов, режущих лучами тела и лица. На этот раз режиссер вливается в стихию безумного мира, сегодняшнего мира. «Макбет. Кино» – произведение, возникающее на почве неотвратимых предпочтений реальности – верх берет толпа, массы, молодость, кажущаяся самой грозной из всех стихий. Большое будущее – это не только экстаз танца, это болезнь Флинса, сына Банко, на которого ведьмы возлагали корону Шотландии. В болезни Флинса нетрудно уловить режиссерскую (может быть, невольную) горькую иронию. Большое будущее – производное из большого прошлого: третий акт начинает поп-квартет ведьм, оглушительных крикуний («Котел кипит, огонь гори-гори!» – их мультимедийные заклятия), за ними – интермедийный занавес, составленный из снимков-свидетельств. Вырождение, насилие, войны, а в самом центре – Брехт. Диагност XX века из самых беспристрастных. К Брехту Бутусов обращался дважды. Линия от Бюхнера («Войцек») к Брехту («Человек=Человек» и «Добрый человек из Сезуана) кажется логичной, как убедительна и подборка фото уродств вокруг портрета человека с нормальным, умным лицом. Брехт – для XXI века снова целина, ее освоение не за горами, уверена, и Бутусовым. Ломкая и емкая форма брехтовских пьес, их идейный накал не может не вдохновлять. Но сейчас он предпочитает другие великие имена.

Линия бутусовского Чехова, на мой взгляд, идет от Чехова Анатолия Эфроса, от его духовно «неизлечимо больного» Чехова, особенно в

«Трех сестрах». Это связь отчаяния и сострадания, только у Бутусова это более внутренние переживания. Сугубо авторские, центробежные.

Большой синий мяч, с которого начинается спектакль и который тащит по сцене как непосильный груз Тузенбах, голубой шар в руках Маши – это сценические фантазии на темы маленького женского гимна Булата Окуджавы о плачущих девочках, девушках, женщинах и старушках. И действительно, сестры Прозоровы плачут – таково их назначение в жизни, таков их удел, такова их роль плакальщиц по человеческой судьбе. Они плакальщицы, подружки, спутницы, Парки и ведьмы. Когда Прозоровы появляются на сцене в одинаковых синих или черных платьях, снова на памяти Эфрос: единство цветов и покровов в платьях так похоже на «фамильную» одежду сестер Прозоровых 1967 года.

Программные монологи сестер Прозоровых первый раз звучат отстраненно, со ссылкой на вечные женские причитания («Отец умер ровно год назад...» и пр.). Второй раз, в буквальном повторении текста чеховского первого акта после антракта, – в трио плакальщиц, теперь в крике тех, кто превратился в эриний и амазонок.

БОЛЕРО, БАРАБАН, КОНФЕТЫ

Соленый – сольная роль «Трех сестер». У него три отдельных выхода: в танце под «Сомнамбулу» Беллини и «Болеро» Равеля; в номере с барабаном; и с коробкой шоколадных конфет. Вылезая прямо к первому ряду, он усаживается с хитрым видом, согнувшись в крючком, распаковывает перевязанную бантом коробку шоколадных конфет, читает приложенное к ней нежное послание Тузенбаха Ирине – читает с издевкой и злой радостью, – а потом съедает у всех на глазах, одну за другой все конфеты. И репликой из пьесы заключает: «Кто все конфеты съел? Соленый». Роль отдана Илье Делю. В барабан он бьет виртуозно, также виртуозно движется в танце, стоя спиной к залу и лицом к «кирпичной» стене. Натягивает красные перчатки, поджигает руку, облитую тем самым одеколоном, что он льет на пахнущие трупом ладони; строит гримасы, ездит и плавает верхом

Новый театр, старая сцена



Сцена из спектакля
«Три сестры».
Театр им. Ленсовета,
Санкт-Петербург

И. Дель – Соленый,
Г. Чабан – Тузенбах.
Фото Ю. Кудряшовой

на бароне и множеством других способов показывает, что этот Соленый – опасный субъект. Соединение гофманианской саламандры и панка с синим чубом дополнено лоском пижона – серьга в ухе, синий галстук-бант.

Дель и его Соленый (почти клоунский, с как бы с вывернутым наружу, в пластику, ритм, мимику злодейским нутром) – пример работы с актером в постдраматическом театре. Второй пример – Лаура Пицхелаури в «Макбет. Кино». Обе роли доведены до высокой степени качества. Дель при этом отпущен (почти) в свободное плавание, а Пицхелаури заключена в жесткий режиссерский рисунок («кукольное» обаяние). Тот и другой способ дает стопроцентный результат. В театре, где главенствует личность автора и форме подчинено, казалось бы, все, актеры, где бы с ними не работал Бутусов, – главное. Но не нивелировочная муштра, а понимание природы каждого исполнителя ведет к цели. Комедийная харизма Александра Новикова, балетный кураж с эстрадным чутьем Виталия Куликова в «Макбет. Кино», невероятные преображения Константина Райкина из «гориллы» Ричарда III в добродушного чудака Лира, гамлетовский «прононс» Дмитрия Лысенкова в роли Гели Гэя, и другие подобные сочетания – залог взаимных удач. В «Трех сестрах» яркие сольные линии есть у Вершинина



(Олег Андреев), Кулыгина (Олег Федоров), Чебутыкина (Роман Кочержевский).

Групповые мизансцены в «Макбет. Кино» и в «Трех сестрах» – причудливые комбинации движения и статики, где актеры образуют, не побоюсь сказать, живые узоры. В двух пирах «Макбет. Кино» – хаос и ужас преступления, адский хохот и истязающий ухо треск прутьев, которыми отбивается ритм сцены, сменяются омывающим все, благодетельным шумом дождя (под *Because* «Битлз»). Под него красавицы в черном убирают со стола хрусталь и серебро. Но наилучшее применение актерские силы нашли в прорывах в дискотечный танец, в полете и криках отстрелянных птиц, в имитации ветра и вихря. Во вставной миниатюре

Pro настоящее



Л. Пицхелаури – Ирина,
А. Ковальчук – Наташа.
«Три сестры».
Театр им. Ленсовета,
Санкт-Петербург
Фото Ю. Кудряшовой

на темы вихря четыре слушательницы фортепьянных каскадов лже-пианиста Новикова не могут удержаться на стульях, по очереди улетают за кулисы, и это комическое отступление само по себе очаровательно. Как, скажем, очарователен и танец рук Лауры Пицхелаури под романс и голос Клавдии Шульженко, хотя по большому счету это не имеет никакого отношения к истории Ирины.

Актеры Бутусова имеют гораздо больше свободы, чем это кажется на первый взгляд. В «Трех сестрах» до вступления в саму пьесу, они «хороводят» вокруг стойки с костюмами, пробуя на себя жилеты, галстуки, пиджаки, парики. Они «примеряют» на себя роль, а не платье. Пока не дойдут до своей одежды. Особый смысл переодевания состоит в том, что женщины (плакальщицы, Парки, ведьмы) неподвижны и монотонны – они вечны. У них и костюмы из гардероба трагедии, порой – военно-агрессивный, оптимистической, когда все три вооружаются пистолетами и автоматами. А мужчины за их спинами – быстротекущий поток, частные, партикулярные люди, с задачами дресс-кода.

Среди сестер определенно выделяется Ольга Муравицкая. У нее жестковатый голос, что так идет свистунье, желчной Маше. Пистолет, военные фуражки, строгие пальто как бы входят в «состав» самой трезвой и самой страстной Прозоровой. Волнистые волосы

раскинуты по плечам, словно у падшего ангела, он же – презрительно сжавший губы демон. Она, актриса, в прекрасной физической форме, что немаловажно для всех сцен в дезабилье. В начале второго акта она стоит на столе, в бикини и колготках, размахивая серым флагом, как наша свобода на наших баррикадах. Зажатая (и реально, и фигурально) в тиски мини-мизансцен, Муравицкая создает образ такой Маши, которую трудно не узнать или позабыть, настолько она самобытна и стильна.

«Макбет. Кино» построен с коллективом не слишком именитых актеров Театра им. Ленсовета. Новиков и Куликов – счастливое исключение. Они – актерский пратикабль спектакля. На них – конферанс и роли двух веселых убийц-физкультурников, кроме того Дункан у Куликова и Придворный у Новикова. Те, кто рядом, очерчены режиссерским карандашом, старательно выделены, несмотря на немалый список доставшихся им вспомогательных ролей-масок. И местный Ариэль (Ветер, Собака, Конферансье) – Роман Баранов, и один из Макбетов – Иван Бровин, и блистательный Роман Кочержевский (Пролог, Флинс, Доктор), Григорий Чабан (Пролог и погруженный в себя, несчастный и нездоровый, наивный Банко), и Олег Федоров (персонаж, именующийся «Человек, которому 80 лет» – несколько строк *a parte*, афоризмы мудрости без гаерства), и, конечно же, ведьмы, что меняют облик, одежду,

стиль, маску, при этом успевают «засветиться» в эпизодах и массовых сценах – Анастасия Дюкова, Евгения Евстигнеева, Мария Синяева, Наталья Шамина.

В спектакле «Все мы прекрасные люди» удивительно раскрепостилась и расцвела Анна Ковальчук в роли Натальи Петровны. Ковальчук, почти всегда сдержанная до монотонности, прекрасно освоилась в фарсе, в каком-то мариводаже, в пародии, в комедии, наконец. Полной неожиданностью стала Анна Семеновна Ислаева, вздорная, «злоупотребляющая» мамаша, в исполнении Галины Субботиной. Роман Кочержевский «ползал» Колей, не стыдясь такой «низкой» роли; Сергей Перегудов смело опустил с ходуль благородных героев типа Ракитина.

ЭТЮДНЫЙ МЕТОД

Вершинину четыре раза Маша приносит письмо от жены. Четыре варианта реакции подполковника на сообщение – от гротескного прыжка до нервной озабоченности, психологически оправданной, – это театральность анфас. Переодевание мужчин в прологе с мгновенным переходом, например, Андрея Прозорова от худобы к комической, какой-то

О. Андреев – Вершинин,
О. Муравицкая – Маша.
«Три сестры». Театр им. Ленсовета,
Санкт-Петербург
Фото Ю. Кудряшовой



цирковой полноте, с Федотиком, который в трусах, с фотоаппаратом наизготовке, дефилирует на просцениуме, – тоже открытая театральность. Чебутыкин, довершая публичное гримирование, наклеив бороду, надев парик, подкрасив морщины, на вопрос: «Сколько вам лет?», – отвечает надтреснутым стариковским голосом «Тридцать два». Он, Чебутыкин (Роман Кочержевский), существует и как молодой актер в возрастной роли, и как доподлинный спившийся доктор, в иные моменты и не разберешь, насколько это театральность и насколько это переживание. Разумеется, это открытый прием театральности.

Театральность определяет композицию «Трех сестер». Она специально фрагментарная. Во фрагментах – удачных и неудачных, понятных и темных, затянутых и стремительных, остроумных и скучноватых – содержание сводится к гэгам, приему, давно облюбованному, еще в цирковой период Бутусова. Так, вылезает на сцену кентавр, состоящий из разглагольствующего Вершинина и выполняющего роль крупы и задних ног Кулыгина. Театральность и короткая, мимоходом брошенная мысль по поводу этой именно линии, любовного треугольника, остроумно собраны в одну метафору: муж и любовник объединились в одной полу-лошади. Прощание Вершинина и Маши доведено до абсурда уровня «В ожидании Годо»: двое любовников и присоединившийся к ним Кулыгин носятся по кругу через зал и боковой выход из него, с возвращением на сцену, спотыкаясь, задыхаясь (реально!) от бега, путая, кто кому говорит «Прощай!» По форме очень смешно, по сути совсем не смешно. Это типичное бутусовское сплетение жанров и смыслов, в котором трагичное непременно опущено до комического.

Я слышала от одного, сведущего в театре зрителя про «Три сестры»: «Это интересно, увлекательно, но эмоционально не трогает». В упрек режиссеру. Но как я понимаю этот театр, режиссер отстраняется от прямого эмоционального контакта. Процесс конструирования спектакля, вынесенный к зрителю, этюды, фрагменты, интермедии на темы и без темы, пассы иронии и насмешливого, ненастоящего

натурализма, поддержка музыкой, эта чрезмерная, сплошная театральность содержит малые дозы общего трагического настроения. Оно в конце концов доходит до сознания, до души, до ума. Складывается в некое эмоциональное резюме, очень сильное по своему воздействию. И такой связи более чем достаточно.

В ней есть остужающий ветер, предостерегающая усмешка, признания автора, не слишком «разговорчивого» вне своих сочинений. В ней есть преодоленная мелодрама и ссылка на целительное всемогущество игры. Никакое «тепло», наиболее опасное и распространенное качество сценической эмоциональности, в ней не допустимо. «Это сентиментальность. Я ее ненавижу» – «Почему?» – «Она лжива».

ПО ВЕРТИКАЛИ К СЕБЕ

В «Трех сестрах», в самом верхнем левом углу, в глубине сцены, есть окошко с вертикально расположенной движущейся картинкой. На ней дорога, бегущая снизу вверх или сверху вниз. Наверняка дорога в Москву. Та, что держат в уме и видят в мечтах сестры. Но вертикаль изменяет общее направление их мечты. И географическое или поэтическое местоположение Москвы. Не в виде облака и не светлой тенью каких-то давних мечтаний, запечатленных в декорации, а пейзажной кинопроекцией стала «Москва». В «Трех сестрах» Эфроса в глубине сцены стояло безжизненное дерево с золотыми листьями. Такой же безжизненной, туристским роликом нон-стоп, кажется предъявленная глазам «Москва». Упрощенная до какой-то компьютерной игры или видеоклипа.

Вышеупомянутое обновление Бутусова остается движением к себе, в себя. Самоцитаты многочисленны. Наиболее выразительна – в «Макбет. Кино», когда Дункан выносит специально для Макбета трансформированный до неузнаваемости крест и вручает его измученному королю: это твоя ноша! Кто видел «В ожидании Годо», сразу же узнает в этом кресте главный «реквизит» дебютного спектакля Бутусова. В «Трех сестрах» Вершинин бреет своей неутомимой шашкой Кулыгина: да это Войцек (Трухин) бреет Доктора (Пореченкова) в спектакле того же Театра им. Ленсовета двадцать

лет назад! Связи неожиданны, иногда замаскированы, но очевидны. Нередки некогда уже звучавшие музыкальные мелодии, которые возвращаются: они не забыты, они близки. Как привет от самого себя. Плачущий Федотик – совсем не чеховский персонаж. За несколько появлений Федотик (И. Бровин) заливаает слезами и причитаниями сцену – и оттачивая карандашиком, и жалуясь на пожар. Кульминация истории Федотика – самоубийство по Екклесиасту. Сначала – предсмертное цитирование Библии, потом – выстрел под магнитофонную запись самого себя, под завещание всему человечеству без исключения. Федотик – мужской вариант треноса. Смешной, убогий, в обносках, встрепанный, – никаких очарований, а, напротив, жалкая и безнадежная плаксивость. Федотик находит для себя выход сам, для сестер находит выход автор: он выдает их замуж. Под финал они выходят, все три, с фатами на головках. Но кто их женихи? Военные «уходят», Тузенбаха застрелили... Путешествие «в Москву» или «из Москвы» подобно навязчивой идее, доводящей до безумия. Выход для «братьев» придумывает тоже режиссер, и этот выход находится на грани издевательства – разумеется, не над ними, а над собственными попытками этот выход найти. Из тупика в тупик – так перед нашими глазами разворачиваются странствия трех сестер и братьев: от стенки в самом начале, проломленной метким ударом ноги Соленого, до стены, возводимой в финале – как апофеоз труда без смысла, одушевления, труда, занимающего только руки и отнимающего силы. Как будто здесь Бутусов обратился к воспитанию советского еще человека со всеми лозунгами – «мир и труд», «кто не работает, тот не ест», «без труда...» и т. д. Такое воспитание застряло в подкорке сознания и превратилось в бесконечный объект насмешки над собой, над «бесцельно прожитыми годами» – без веры и путеводной звезды. Стена из деревянных чушек, возводимая актерами уже и так измученными «трудом» этого спектакля, рифмуется с беспечным пинком Соленого, хулигана и Мефистофеля в разоренном гнезде.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

О КОНЦЕ СВЕТА

Конец света читается буквально: наступает тьма. На Григория Мелехова и его сына, Мишатку, надвигается круглая черная тень во все зеркало сцены. Это черное солнце. Так поставлена точка в «Тихом Доне». В другом спектакле «Дни Турбиных» на полуслове обрывается пение «Как ныне собирается вещей Олег...», своего рода гимна царской армии. Наступает молчание. Вторая точка.

Для режиссера этой дилогии в петербургском театре «Мастерская», Григория Козлова, свет и тьма, слово и беззвучие, добро и зло не пустые слова. Его «Преступление и наказание», культовый спектакль девяностых годов XX века, было омыто слезами раскаяния главного героя, освящено чувствами активного сострадания грешнику. Его «Идиот», культовый спектакль начала XXI века, включал в себя двести из шестисот страниц романа Достоевского (но не потому, что не успели инсценировать все). За двести страниц духовная гармония персонажей была только поколеблена, но не разрушена до основания. Это принцип или, если хотите, мирозерцание. Не отворачиваясь от царящего в мире зла, художник не отдает ему человека. Может иссякнуть свет, и можно извернуться в словах, – человеческое подлечит спецхрану. Таково мое представление о театре Григория Козлова, об исповедуемом им человековедении.

У человечества, у каждого народа бывают такие времена, когда все ценности, о которых много думают, говорят, спорят, – общечеловеческие приоритеты отступают в сторону. Патриотизм, национальное достояние, исторические права и правда, нравственность, вера становятся сомнительными. Как будто люди теряют путеводную звезду и бредут по жизни в состоянии беспокойства и раздражения. В такие годы и даже века отчаяния есть одно неизбывное и проверенное – дом, отчий кров. То, что у Булгакова Лариосик, приبلудившийся к дому Турбиных, называет «кремовыми шторами».



Г. Козлов

Правда, в России поиски вечных ценностей и национальной идеи – некий непрерывный процесс. Наша история тому свидетельство. Моменты всеобщего подъема, великой славы, иногда неприятные экстазы любви к самим себе сменяются позорными страницами и повальным унынием. Вера в отечество и презрение к нему чередуются и усугубляются. Герои становятся изменниками, а изменники – героями. Шекспировские сентенции из «Макбета» о честных людях и предателях словно выбиты на скрижалях русской истории: «Изменники просто дураки: ведь их же столько, что они сами могут побить и перевешать честных людей». Устами ребенка, сына Макдуфа, пророчествует истина. Провалы в ничто бывали повсюду, и у нас тоже. Понятия честности и чести под влиянием скоропреходящих обстоятельств то и дело теряют первоначальный смысл и значение. С пеной у рта люди готовы отстаивать свою правду, которая всегда не одна, а как минимум две, а то и три. Если не больше. «Ужасный век, ужасные сердца». «Миллионы людей совершали друг, против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которые, в этот период времени, люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления». Эти горькие умозаключения из русской

классики. И еще одна классическая цитата: «вешенские, каргинские, боковские, краснокутские, милютинские казаки расстреливали казанских, мигулинских, раздорских, кумшатских, баклановских казаков...», а «какой-то старик» устроил часовню в головах могилы одного из расстрелянных и надписал: «В годину смуты и разврата / Не осудите, братья, брата». Михаил Шолохов, «Тихий Дон».

История нашими классиками и многими другими, оценивалась без оптимизма. Ничего не изменил новейший опыт. В литературе, в искусстве, наконец, в театре главенствует растерянность и разнობой. Но служение общему смыслу – если нет общего дела или общей идеи – в отдельных случаях не утрачено. Я имею в виду театр, который не изменяет миссионерскому назначению искусства и традициям, ищет такой формы художественного высказывания, что могла бы объединить и согласить людей поверх барьеров времени. Григорий Козлов, выпестованная им «Мастерская», тверды в выбранном ими пути. Отчасти это путь проповеднический, отчасти – судейский. В нем есть и беспристрастие, и вера, и любовь, и надежда.

В двадцатые годы на сцене Московского Художественного театра шли «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и «Дни Турбиных» М. Булгакова. Названия стояли в одной афише и означали схожие устремления к правде – старого и нового мира, белых и красных. Это была попытка соединить две правды в одном здании, в одном театре. Спектакли появились как раз вовремя. МХТ создавали люди прошлого, и они шли на компромисс с настоящим, когда играли пьесу о сибирских партизанах. Василий Качалов – Чацкий, Анатэма, Гамлет – выступил в роли Никиты Вершинина, крестьянина, партизана. Хмелев – один из мхатовских царей Федоров, великий Каренин (позднее), – играл предреврома Пеклеванова. Спектакль хоть и называли «триумфальным», но революционная правда в нем держалась на попытке привить новый пафос старым мхатовским эмоциям.

На «Днях Турбиных» выросло второе поколение мхатовцев. Молодые актеры, как утверждают, одержали большую театральную победу в спектакле о поражении старого

мира – так истолковывали содержание пьесы. Тот же Хмелев – в главной роли царского офицера Алексея Турбина; Добронравов – Мышлаевский; Яншин – Лариосик, и другие образы позволяли судить и размышлять о «молодом Художественном театре». И вот что примечательно: «Бронепоезд 14-69» в 1927 году с точки зрения левой критики считался «лучшим ответом» на «Дни Турбиных» (поставленных в 1926). Классовая, мировоззренческая противоположность произведений была очевидна. В двадцатые годы еще возможны были две правды на одной сцене. С годами эта возможность ушла, а также выявилось, на сколько продлится реальная жизнь спектаклей, у «Бронепоезда» – короткая, у «Дней Турбиных» – куда более прочная.

В конце двадцатых вышли первые тома «Тихого Дона». Этот роман, так же как и пьеса Булгакова, – о судьбе России в XX веке, о войнах – так называемой «империалистической», Первой мировой и гражданской. Историческая и эпическая близость может и не бросаться в глаза – так много написано о революции и ее последствиях. Питерский режиссер Григорий Козлов сознательно составил из них дилогию. В 2013 году она появилась на сцене театра «Мастерская».

Это молодой театр. Так что вероятность театральных открытий, сделанных новыми, свежими силами велика. А как они взглянут на историю? Какой правде будут служить? Эти вопросы, независимо от воли их учителя, стояли перед актерами. Хотя... Именно учитель провел их по всем перекресткам прошлого, с его голоса они усваивали, что такое хорошо, и что такое плохо. Григорий Козлов брал на себя ответственность за каждое «слово», произнесенное на сцене. А у него всегда была потребность в этической ясности театра, которому он служил и служит. Не столько эстетика, сколько этика была и есть его программа. Вернее, зависимость тут односторонняя: эстетики от этики. Все сосредотачивается на совести. Со всеми обременениями, которые несет и неслась жизнь. В спектаклях Козлова, сколько бы ни судили, всегда находится причина сострадать. Там человек – жертва несправедливых обстоятельств

Новый театр, старая сцена



Сцена из спектакля
«Дни Турбиных»

реальности, жертва заблуждений и предательств. Есть еще один беспристрастный судья – природа. Великая и равнодушная. В ней все спокойно и не согласовано с людской беспомощностью. Она погребает души и страсти в бездне, в которую один за другим падают люди. Без всякого суда и сострадания. Несовпадение замыслов человечества и приговоров природы – тоже рок. Несмотря на идейный, даже философский размах театральной мысли, она воплощается в эстетически полноценной, ясной, сценической форме. Все эти размышления о радостном и серьезном, человеческом и игровом, что видится в театре Григория Козлова, предваряют разговор о последних премьерах в его театре «Мастерская».

Помещается она отнюдь не в театральном центре Петербурга, а на отшибе, на правом берегу главной нашей реки, на Народной улице. Топография имеет значение: окна театра на первом этаже многоэтажки смотрят на Неву, «спальный» район раскинулся позади, за спиной. Там кварталы жилых домов и сотни типичных учреждений общественного пользования. Театр же смотрит за Неву, туда, где Моховая, альма-матер режиссера, место его педагогического поприща, и еще Театр на Литейном, и ТЮЗ, и БДТ, где Козлов ставил спектакли. «Мастерская» создана в 2010 году. Одна из причин – переизбыток кадров, подготовленных Козловым в театральной академии. Городу пришлось обратить внимание на готовую и бездомную труппу.

Учебные спектакли очевидно превосходили учебный уровень. Правда, у Козлова был опыт руководства в питерском ТЮЗе, где его выпускники смешивались с прежними коллективом, и это среди прочего помешало ему обосноваться на площади Грибоедова.

На Народную улицу «козловцы» въехали четыре года назад. Помещение ранее занимал Театр «Буфф», переместившийся на Петроградку, в новый дом, а старый достался Козлову с его еще не разбросанным по разным сценам курсом. Здесь все свое – ученики и спектакли, а значит и дом. Обретение дома помогло совместить педагогику и сценическую практику. И сохранить несколько лучших из учебных спектаклей. К сожалению, не все. Сюда были «захвачены» из петербургской Академии – «Два вечера в веселом доме», «Старший сын», «Идиот». Достоевский со времен выдающейся постановки «Преступления и наказания» 1994 года – любимый автор; были ещё «Бедные люди» и студенческий «Идиот». В этом сезоне готовятся «Братья Карамазовы». Достоевский у Козлова необычный. Сострадающий. Как и лучшие театральные «Достоевские» нового времени. Сравниваешь, например, «Бесов» Льва Додина и «Идиота» Козлова – спектакли по самым тяжким романам писателя. Додин завершает эпопею о помрачении русского духа рождением ребенка, как будто специально опустив факт смерти сына Ставрогина и Шатовой. А Козлов и вовсе останавливает



Сцена из спектакля
«Тихий Дон»

сюжет, ограничиваясь лишь одной частью романа, как будто не желая погасить свет, исходящий от главного героя. Спектакли в ТЮЗе по И. Бунину – «Легкое дыхание» и «Темные аллеи» – все то же движение по рекам человеческих душ и страстей. Козлов ставил Уайльда, Стринберга, Чехова, Островского, Гауптмана, Вампилова, все ближе подходя к большой форме, к вопросам настоящего, обращенных в прошлое. Так сложилась диалогия о России начала XX века.

«Тихий Дон» и «Дни Турбиных» не только по литературным источникам – по театральным текстам в «Мастерской» не похожи. С точки зрения литературы – инсценированная проза и стопроцентная, не страшно сказать, «хорошо сделанная» пьеса. Семьи, роды, многофигурное полотно, размах – и камерный состав действующих лиц. С точки зрения театра – спектакль, в котором простор небес, природа, земля; и спектакль, в котором действие «запаковано» в дом, в здание гимназии, избу. В «Тихом Доне» – войны страстей и война миров на первом плане. В «Днях Турбиных» слышатся отголоски уличных сражений. Любовь в «Тихом Доне» – равновелика природным стихиям, и человек включен в самый большой круговорот существования. В «Днях Турбиных» любовь и человек впечатаны в урбанистическую

повседневность. Все так. Несмотря на различия, воспринимаются эти два спектакля, все равно как две части одной исторической фабулы.

Что их скрепляет, не сразу понятно. Они сделаны в разных стилистических манерах. С народным колоритом и этнографическими вставками в спектакле о казаках. С лексикой и выговором обитателей станиц и куреней. Со всеми этими «кубыть» и «зараз». Со звукописью природных катаклизмов – грозы, ливней. На полэкране поблескивает водной рябью Тихий Дон. Казачки у рампы, словно в душный летний день, полураздетые, моют белье в той же реке. (Правда, с наступлением холода – природного и исторического – они на том же берегу полощутся в телогрейках и ватниках.) Казаки ездят на рыбалку на телегах, потешаясь любимыми рассказами из жизни. Пьют горилку. Распевают старинные песни. А женщины парятся в бане. Тоже поют песни, делятся женскими тайнами, бравируют свободой без оглядки на мужа, отца, брата, на правила, на законы. Не гнушаются того же мутного питья, что и мужчины. Люди живут в избах, едят из мисок, ездят в телегах, спят на соломе. Косят траву. Опрокидываются в любовных схватках. Бранятся и идут стенкой на стенку как в античном агоне. Носят цветастые ситцевые юбки, штаны с лампасами, полушубки, тулупы, но основные сезоны «Тихого Дона» – лето, осень. «Двери» спектакля распахнуты на реку Дон, на просторы степей и дальний мир, который время от времени является в кинохронике о крестьянском быте, о мировой войне, о царствующих и страждущих.

В «Днях Турбиных» господствует зима. Не цветущий каштанами город, а похолодевший до лютых морозов исторический мир – тот же, что и в «Тихом Доне», да не тот. С жестокой стужи все начинается – с Мышлаевского, продрогшего до костей, не сгибающего руки-ноги; Тальберга, который стыдится перед Еленой Васильевной своего окоченелого, согнутого пополам тела. Мышлаевского раздевают, вливают в него согревающей водки и отправляют в ванную. Ритуал «оттаивания», вхождения в зону домашнего тепла, семейного уюта проходят почти все персонажи по очереди – Лариосик,

Студзинский, Тальберг... Не мерзнет только горячий от любовного пыла Шервинский. Сценография (художник Михаил Бархин) образуется из правильных параллелепипедов, и все они похожи на стенки теплых печей – кажется, что к ним достаточно прислониться, чтобы ощутить спасительный жар. К сожалению, эта моя зрительская догадка, не находит подтверждения в мизансценах, но я-то, сидя в зале, уверена, что в доме Турбиных очень тепло, потому что стены (печки или просто стены), любовь согревает. Зима – это не время года, не дни Турбиных, а время России. Между тем, завершается киевская история сочельником и ёлкой. Точнее: киевская история не завершается, а обрывается на полуслове. Ничто не взрывается, не гремит за стенами дома Турбиных, как раньше. Стоит тишина, пора сесть за стол, поздравить счастливую пару, вздохнуть свободно после изгнания Тальберга. Оставшиеся в живых запевают любимое «Как ныне собирается вещей Олег...» и вдруг замолкают, свет гаснет. Но это не перебои электричества. Это нечто более грозное. Мы, как и все персонажи, знаем только, что в город вошли большевики. В отличие от трусливого, комического гетмана, и садистов-петлюровцев, никакие большевики на сцену самолично не являлись. Тем не менее, их холодное пришествие обозначено внезапным погружением во тьму.

В «Тихом Доне» финал – это гибель Аксиньи и строй смертников, который заполняет сцену. В нем те, кто уже пал, убит в бою, расстрелян, над кем свершился самосуд, и те, кто обязательно пополнят это список, кто ждет своей участи – будь они белые, красные, никакие. Все смертники одеты в белое исподнее. Нет, говорится в спектакле, пустая эта надежда на «новый мир», который будут строить те, кто разрушил «старый». Дорога вперед оборвана в том и другом спектаклях. Обрыв связи – вот что знаменуют финалы дилогии оптимиста и человеколюба Козлова.

В «Днях Турбиных» поют романсы, фрагменты из «Демона» Рубинштейна, офицерские песни под гитару, русский гимн. В «Днях Турбиных» – застолья с водкой и вином, стол хорошего дерева, вокруг которого рассаживаются

хозяева и гости, стулья со стильными спинками. Мужчины – в мундирах, Шервинский – с аксельбантами, Елена Турбина в кофточках и юбках по моде начала XX века. Дом, квартира обозначены вешалкой, тумбой для аксессуаров, полочкой для бутылок, стенками с теплом, о которых говорилось выше... Словом, это совсем другое жилье, нежели в «Тихом Доне». Но это тоже дом и очаг. Так намечается сближение между «Тихим Доном» и «Днями Турбиных». В лихие времена надо искать, где тепло и надежно. Дом надо построить, если его нет, и защищать, если есть опасность. Порухенное гнездо восстанавливают. Правда, никто не знает, что получится с «кремовыми шторами» – скроют ли они, защитят ли. Никто не даст гарантии, что будущее состоится. Помолвка в «Днях Турбиных» невесело следует традиции хорошего конца, обязательной свадьбы перед падающим занавесом, праздника накануне Рождества. Да и сын, с которым Григорий Мелехов выходит на сцену в финале, – то ли в самом деле сын, то ли воспоминание Григория о самом себе – мальчишке в красной рубашончке, так похожей на ту, в которой молодой казак гарцевал и щеголял в «этнографическом» начале спектакля.

Сближает два сочинения на темы революции, войны и бытия одна, неожиданная догадка: да ведь жизнь – игра, в этом ее счастье. Играют ли казаки на сходе, играют ли офицеры в дворянском доме – они равно счастливы, куда не глянет что-то совсем не детское, а настоящее, взрослое, разрушительное. Режиссерское светлое видение жизни проявляется в умении полюбить выбранную игру. Хороши народные эпизоды в «Тихом Доне» с их юмором, блеском и сиянием танцев, соревнований, с их молодецким задором и разудалой эротикой. И хороши застолья у Турбиных, где тоже юмор, – но урбанистический, интеллигентский, если можно так его назвать, где в эротику вплавлено рыцарство.

У Козлова – бог в деталях. Как бы широка ни была тема, как бы ни захватывал спектакль, общая настройка его в том, что только кажется мелочами. В жизнеподобном языке, которым владеют ученики-актеры Козлова. Они – казаки в «Тихом Доне», и офицеры в «Днях Турбиных».

По правде говоря, казацкий быт и нравы им удаются больше, чем дворянские.

В «Днях Турбиных» есть другой материал – бандиты, и здесь для исполнителя удовольствие играть превращения, я бы сказала, убедительно воплощать характерность злодейства. Может быть, потому, что она подсказана жизнью и теми впечатлениями, которые чувствительный актерский аппарат впитывает охотно. Вместе с тем, в «Тихом Доне» проводы Петра на службу, где не на что было опереться актерам, как никогда правдоподобны: благословение, широкие объятия, торжественность и общее волнение пополам с суетой. Или сватовство к Наталье, представленное сразу и ритуалом, и комедией. Или – сон людей после косьбы: вздохи, подхрапывание, сопение, – это просто, как жизнь, и выразительно, как театр, потому что над сонным человечеством тихо сияют вечные звезды. Весь спектакль на сцену выносятся бутылки с мутной жидкостью... Натурализм? – Нет, краска подлинной жизни, хотя и не яркая. Однако, бытописания нет, белый шатер над новобрачными взмахом рук превращается в праздничный стол. Такие театральные приемы стары как мир, но ведь не на них строится целое, а как раз на совокупности деталей той общей картины, что встает за жизнеподобием «Тихого Дона» и «Дней Турбиных». Жестокие откровения не изъяты. Драки, чреватые насилием, разрывы, пороки, ревность – словом, в игре-жизни нарушены все заповеди, и она более не обещает никакой безмятежности, воли и свободы от грозной, как природа, жизни...

Студенческий «Идиот» с «бедным рыцарем» Мышкиным выглядел куда более светлым произведением, чем диалогия о России в XX веке. Зачем сравнивать, могут спросить? А затем, что прерванную (кстати!) на пороге больших страданий историю «гостя» из Швейцарии, еще не успевшего провалиться со своим проектом спасения человечества, можно считать прологом к диалогии о больших страданиях грядущего века. Да и камерность «Дней Турбиных» условна. Театральная фабула максимально расширена с помощью фона. За счет широкоформатного экрана с документальными кадрами Первой мировой войны; за счет курсантов

Суворовского училища – настоящих курсантов, возраста, наверное, тех самых мальчиков, которых послали «на смерть не дрожащей рукой» – и за счет Александра Вертинского в образе черного Пьеро на заднем плане. Он и поет, и проводит мальчиков куда-то во тьму, взмахнув белым платком перед лицом, словно это не шансонье с ариетками, а сама смерть. И здание театра, фойе, в которое вписан как в круг зрительный зал, тоже включено в действие, – за стенками слышны воинские приказы, эхом звучат голоса командиров и ответы солдат.

Одна из таких сцен, выводящая действие за «кремовые шторы», своего рода «лирическое отступление» – проход петлюровцев и слаженный, как в психической атаке, стук сапог и ладоней о колени. Из глубины сцены они наступают на зал, без песен и музыки, одним нарастающим грохотом ритма. Выглядит то ли угрожающим танцем, то ли имитацией налета. Булгаков этого не писал. То, что он написал – допросы, избиения, издевательства – сыграны с хорошей мерой реализма. И все же сочиненная сцена нашествия точно попала в контекст пьесы.

В Прологе – позитивный строй с пафосом и вдохновенным пением; ближе к концу – наступление новой разбойной «силы», неважно – какой краской она выкрашена и на какое имя откликается; в финале – недопетый гимн верных слуг царя и отечества. Такова музыкально-ритмическая, а также идейная графика «Дней Турбиных». Как летописец более, чем как свидетель (виртуальный,) – режиссер и его молодые единомышленники свое слово об истории XX века сказали, не предрешая ни приговор прошлому, ни пророчества о будущем.

Элла МИХАЛЕВА

ТАГАНКА: ЭТЮДЫ ЮБИЛЕЙНОГО СЕЗОНА

*Лишенный памяти <...> лишает света;
за ним, как и за животным, смыкается
бесчувственная тьма: никто и ничего не
мучается, никто ничего не ждет, ничем не
тревожится, не сгорает в страстях, не
возвышается вдохновением до горних высот.*

Виктор Астафьев

За юбилейный – пятидесятый – сезон Театр на Таганке настолько потерял смысловые, эстетические, целеполагающие и какие-либо иные очертания своего существования, что попытка систематизировать и сформулировать происходящее представляет немалую сложность.

Еще в начале сезона в СМИ и частных беседах, описывая положение дел на Таганке, активно использовали слово «агония». Одна из статей так и называлась – «Юбилейная агония Таганки» (М. Шимандина, «Известия», 16.12.13). Этот мрачный, безнадежный образ казался избыточно-экспрессивным и завышено-эмоциональным – творческая жизнь театра протекала вяло и, несмотря на очевидный информационный повод, внимания к себе не привлекала.

Однако ближе к юбилейной дате (23 апреля 2014 г.) Таганка оказалась в центре громкого скандала: сенатор Олег Пантелеев, выступая в Совете Федерации, обвинил постановки театра (как формулировали СМИ) «в аморальности и отсутствии патриотизма». И потребовал разобраться.

Департамент культуры города Москвы, учредитель театра, отреагировал на выступление сенатора многозначительной и весьма двусмысленной фразой: «Как заверили “Росбалт” в столичном департаменте культуры, вопрос с Театром на Таганке закрыт» (<http://www.rosbalt.ru/moscow/2014/03/31/1250715.html>).

Что эти слова будут означать на практике, какой сюжет в жизни Таганки этого сезона окажется первостепенным, предсказать сложно.

Драматургию юбилейного сезона определили две глубокие проблемы:

Сегодня создается все более устойчивое впечатление, что деятельность Департамента культуры Москвы теперь предполагает реформирование подведомственных учреждений культуры в организации некоего «нового типа». Эта деятельность вызвала активную критику большей части профессионального сообщества, поскольку не имеет четкого, юридически закрепленного и всем понятного правового и концептуального формата и не опирается на достаточные (даже минимальные) экспертные обоснования.

Театр на Таганке остался без худрука. После смерти В.С. Золотухина, несшего на себе бремя директорства с функциями художественного руководства, Таганку возглавил директор В.Н. Флейшер. Проблемы решения творческих и репертуарных задач, закрепленные после ухода Юрия Любимова за Золотухиным, были возложены на внутренний Художественный совет театра, в который вошли артисты труппы разных поколений.

Эти «предлагаемые обстоятельства» «малого» и «большого» круга и предопределили трудности, конфликты и тупиковые вопросы Театра на Таганке сезона 2013/14 гг.

Еще в конце прошлого сезона в театр была прислана группа выпускников «Школы театрального лидера» при ЦИМе. Она получила название «Группы юбилейного года». Определить, от кого исходила инициатива такого решения, довольно сложно: пальму первенства в разных интервью оспаривают Департамент культуры Москвы и директор театра В. Флейшер. Поначалу команду возглавлял молодой петербургский режиссер Дмитрий Волкострелов, но в дальнейшем ее начали связывать с именем художницы Ксении Перетрухиной.

Сама идея – доверить подготовку празднования юбилея одного из самых именитых и прославленных российских театров молодой команде – не несет в себе ничего негативного и тем более порочного: выпускники пробуют силы на практике и заодно приобщаются к истории театра. Взгляд людей, не заставших расцвета Таганки, мог обеспечить интересную и оригинальную интерпретацию.

Для реализации подобного проекта существовали все условия: драматически насыщенная и событийно разнообразная история театра, прославленного сценическим новаторством и огромным социальным влиянием; крупные яркие личности с неординарными биографиями, служившие в театре; огромные архивные материалы и – что особенно важно – живой репертуар Ю.П. Любимова, по сей день идущий на сцене.

Однако, Департамент культуры по согласованию с директором (или директор по согласованию с Департаментом) с самого начала допустили невольную или умышленную системную ошибку. Деятельность «Группы юбилейного сезона» оказалась единственным, безальтернативным вариантом. На вчерашних студентов возложили непосильное бремя: отметить юбилей прославленной сцены, осваивая огромный объем информации, что называется, «в рабочем порядке».

Творческий коллектив театра в данной диспозиции оказался, если не третьим лишним, то свадебным генералом на собственном юбилее. На откуп новой команде отдали весь театр, тогда как естественнее и тактичнее было бы разместить проект на Малой сцене – экспериментальной площадке театра.

Кроме того, инициаторам эксперимента следовало подумать над форматом участия «Группы юбилейного года» в праздничных событиях. Оно могло быть совместным, так было бы легче преодолеть естественные трудности: «ум хорошо, а два лучше». Однако инициаторы проекта пошли иным путем: каждому представителю «Группы юбилейного года» были поручены индивидуальные задания по истории Таганки, которые должны были войти в юбилейную афишу театра наряду со спектаклями Ю. Любимова.

Они, между тем, идут годами и создают жесткую, бескомпромиссную, конкурентную среду. Эстетическая цельность репертуара, художественный почерк Любимова стабильно и гарантировано приводят в театр зрителя. Ситуацию не смогли изменить спектакли, осуществленные приглашенными режиссерами после того, как Лидер покинул созданный им театр.

Заранее было понятно, что спектакли Любимова и работы выпускников ШТЛ, сведенные в одной афише, дадут основания для сравнения. Поле для конфликта было заботливо распахано. Театр предоставили под безответственный эксперимент с непредсказуемыми творческими последствиями.

В начале сезона (5 сентября 2013 года) провели пресс-конференцию, которая продемонстрировала, что сама «Группа юбилейного года» не готова к той работе, за которую должна нести ответственность. Будучи слушателями ШТЛ, они просто подготовили проект, носивший чисто теоретический, эскизный характер и выполненный в виртуальном формате. Он не был представлен широкому профессиональному сообществу. Но где-то наверху приняли решение о его реализации непосредственно в стенах театра.

Участники «Группы юбилейного года» пошли по единственному возможному в их положении пути (кроме, разумеется, остававшегося за ними права отказа от работы). Недостаточное знание темы продиктовало простейший тип взаимоотношений с материалом: отрицание. Отрицание не эстетическое (что было бы естественно, поскольку художественное развитие всегда проходит периоды «ереси» и непримиримого спора последующего направления культуры с предшествующим), но отрицание Театра на Таганке, как факта искусства и истории.

...Открыла череду акций «Группы юбилейного года» выставка Ксении Перетрухиной, заявлена она была как концептуальная и носила броское название – «Попытка альтернативы».

«Попытка альтернативы» – первое событие большого проекта, который Группа юбилейного года осуществляет в рамках юбилейного сезона. Смысл проекта – пересмотреть

Новый театр, старая сцена

историю театра в другом ракурсе, создать историю, альтернативную прежде написанной, выдвинув на передний план фигуры второстепенные и анонимные. Ключевые вопросы – право каждого участника на историю и ответственность за нее каждого, иерархия в обществе и иерархия в искусстве. Группа юбилейного года призывает обратиться к 60-м <...> Для репертуарного театра «Попытка альтернативы» – радикальное событие. Выставочные объекты – исключительно тексты. Все, что есть в театре (за исключением портретов актеров и четырех портретов Вахтангова, Мейерхольда, Станиславского и Брехта, которые Юрий Любимов просил никогда не снимать) – афиши, фотографии – снимаются со стен. Их место занимают тексты. В них – вопросы к современности и 60-м, манифесты Группы юбилейного года, обращение к Юрию Петровичу Любимову, прямая речь актеров и работников театра» (из пресс-релиза выставки).

Фойе в «золотые годы» Таганки украшали только фотографии артистов труппы и графические лики (практически лики) К. Станиславского, Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, Б. Брехта (портреты великих реформаторов сцены были настолько важны для Любимова, что их возили с собой на гастроли). Остальное пространство – оголенное, гулкое – принимало особый облик к каждому конкретному спектаклю. Фойе Таганки первого 20-летия жизни театра – театральная идеологическая максима. В поздние годы фойе стало «уютным», чем-то средним между гостиной в доме с большими традициями и небольшим «краеведческим» музеем.

Теперь со стен обоих фойе – верхнего и нижнего – с лестниц, отовсюду снимали афиши прошлых лет, фотовыставки, посвященные актерам, эскизы – вынесли весь «культурный слой». Но процесс изъятия афиш и портретов оказался главным, самими обстоятельствами срежиссированным, перфомансом и наиболее эмоциональным эпизодом проекта. На стенах разместили эклектично подобранные цитаты разной продолжительности из разных источников. Об искусстве вообще и актуальном искусстве в частности. Рядом с портретами

Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда и Брехта появился вопросительный знак. Выполни его Перетрухина графически, на похожей доске и в соразмерном варианте, может быть, он выражал бы какой-то смысл, а так – невзрачная наклейка с вопросительным знаком казалось ничем не связанной с портретами.

Виниловые черные буквы на стенах смотрелись не очень внятно, производили (особенно издали) впечатление не выставки, а испачканных стен. К. Перетрухина не предложила пространственного решения и хотя бы минимальной графической динамики – игры со шрифтами, размерами «азбуки», конфликта, завязки, кульминации ... На стенах и пандусе лестницы были просто цитаты, иногда повернутые на 90 градусов и оттого еще менее читаемые.

Сторонники выставки говорили, что она должна вызвать интерес молодой аудитории. Позволю себе усомниться в правильности этого утверждения. Многословные цитаты, написанные на стенах ровным черным «книжным» шрифтом – скорее, жест в сторону старших, имеющих вкус и привычку к печатному слову.

Задумка оголить фойе, освободить отяжелевшую от патины живую плоть театрального пространства – сама по себе вполне возможна. При осознанной идее и внятном художественном решении, она не встретила бы никакого сопротивления. Однако, обозначившийся «нигилизм» «Группы юбилейного года» оказался – за отсутствием конструктивных творческих предложений – единственным смыслом их юбилейных усилий, и сопротивление обеспечил. На открытии выставки разразился скандал с участием ряда артистов театра, возмущенных неподобающим отношением к творческому наследию театра. Результатом возмущения стало коллективное письмо протеста, под которым стоит 81 подпись. В то же время по городу поползли красочные слухи о судьбе Таганки: то ее сольют с театром «Школа современной пьесы», пострадавшим от пожара; то на месте Таганки вскоре заработает Фестивальный центр для проката гастрольных спектаклей. Эти слухи категорически опровергал то Департамент, то В.Н. Флейшер. При этом конкретными планами на будущее они с общественностью не

поделились. Акция с «обдиранием стен» на Таганке вызвала подозрения, что это первый ход в хитроумной партии по закрытию театра, тем более, что сама художница говорила, будто экспозиция рассчитана на год.

Впрочем, «Попытка альтернативы» проработала около месяца. За все это время на нее было продано 22 билета. Дальнейшая деятельность «Группы юбилейного года» оказалась столь же маловыразительной как в творческом отношении, так и по части зрительского интереса.

Два эскиза, представленные по очереди участниками «Группы юбилейного года» Андреем Стадниковым и Семеном Александров-



Ф. Котов.
«Присутствие»



С. Ушаков - Александр I,
Д. Высоцкий –
Наполеон I Бонапарт.
«Гроза двенадцатого
года. Имени Твоему.
(Из записок
Данилевского)»

ским, – «Репетиция оркестра» и «Присутствие», а также прошедший на Малой сцене Таганки фестиваль читок «Единица хранения» самой выставке «Попытка альтернативы» вполне соответствовали.

Тенденция имеет естественную причину – неподготовленность команды питомцев ЦИМа, которым так и не удалось освоиться с колоссальным историческим материалом. Кроме того, их прежний театральный опыт в основном связан с малобюджетными, простыми – нередко архаически упрощенными – формами театральной практики. Достаточных навыков обращения с хорошо технологически оснащенными площадками они не имеют. Поэтому, как за соломинку, выпускники ШТЛ схватились за известные им модели театрального

полуфабриката – читки, эскизы, «вербатим». Симптоматично, что практически во всех проектах (если употреблять этот небесспорный, но ходовой термин) «Группы юбилейного года» присутствует понятие «документальный». Документальность – жесткий и коварный жанр, отчего-то породивший в последнее время ощущение общедоступности и невероятной простоты исполнения. Кажущаяся легкость «вербатима», где «спотыкающейся речью» можно прикрыть недостатки идеи, драматургическую невыстроенность, отсутствие художественного решения и содержания показала выпускникам ШТЛ выходом из положения.

Системный сбой произошел там, где и должен был произойти. Пытаясь подойти к истории театра как бы с периферии, утвердив в

качестве концепции «равноправие и право» «рядовых участников большой истории» на свой голос, не следовало упускать из виду, что авторам – в отличие от «рядовых участников» – историю следовало знать. Хотя бы в общих чертах. В противном случае, вместо искомой объективности документ и факт порождают эффект кривого зеркала. Что и произошло на фестивале читок «Единица хранения», где пьесы, заявленные как документальные, изобиловали многочисленными фактическими ошибками. Опыт несистематизированной работы с архивными материалами привел к случайному и произвольному отбору документов, подчас искажавшему события до полной неузнаваемости.

То же можно сказать о второй выставке К. Перетрухиной «Архив семьи Боуден». Основой послужили программки и билеты Театра на Таганке, сохраненные семьей из Днепропетровска. На программках – скупые пометки членов семьи, чаще напрямую не относящиеся к просмотренному спектаклю и не имеющие творческого или оценочного содержания. Записи зафиксировали, кто из членов семьи побывал на том или ином спектакле. Всего несколько раз пометки относятся непосредственно к увиденному. Так, запись на программке спектакля «Надежды маленький оркестрик» (дипломная работа С. Арцыбашева)

гласит: «27.02.81. Это – Театр. Красильникова – чудо. Все очень тонко, умно и трогательно», а на программке «Доброго человека из Сезуана» написано: «Ползали по сцене, как жирные свиньи». Размещены программки опять же на стенах театра. Правда, снова снимать афиши не стали и ограничились пространством верхнего фойе.

«Репетиция оркестра» – эскиз, подготовленный А. Стадниковым – крайне неудачное повторение спектакля Саши Денисовой «Девять–десять», поставленного к юбилею Театра Маяковского (без экскурсии по театру, как в первоисточнике, и без погружения в историю театра).

«Присутствие» – попытка своего рода синхробуффонады. За основу взяты фрагментарные, чудом сохранившиеся кинокадры «Доброго человека из Сезуана» с В. Высоцким, Н. Губенко, З. Славинной.

Их пластически дублируют артисты, находящиеся на сцене. Драматургической и смысловой обоснованности этого процесса режиссер Семен Александровский не предложил – действие ради действия.

И «Репетиция оркестра», и «Присутствие» автоматически включены в афишу театра. Обе постановки предназначены для большой сцены. Но зрительный зал на «Присутствие» сокращен до 150 мест.

Сцена из спектакля «Репетиция оркестра»





К юбилейному апрелю афиша Театра на Таганке приобрела абсурдный вид. Осталось всего несколько спектаклей Ю. Любимова. Перед началом сезона Юрий Петрович объявил, что намерен запретить театру прокат своих спектаклей. В сентябре его репертуар не играли, в октябрьской афише часть наименований появилась. Однако, на вопрос, как

урегулирована возникшая проблема, по каким конкретно названиям решен вопрос дальнейшего проката репертуара, ответа от администрации театра так и не прозвучало.

Помимо нескольких спектаклей Ю. Любимова в афише значатся: «Таганский фронт» (капустник артиста театра Влада Маленко, впервые сыгранного в день юбилея театра, 23 апреля),



И. Ларин – Петропавлушкин,
И Рыжиков - Матиссен.
«Голос отца». Фото А. Стернина

проекты «группы юбилейного года», несколько постановок, как уже осуществленных в этом сезоне, так и тех, работа над которыми только предстоит, и спектакль «Политеатра» под руководством Э. Боякова «Двенадцать» (появление

последнего в афише Таганки совершенно неожиданно).

Кроме них в числе осуществленных в этом сезоне – две очень разные, взаимоисключающие друг друга по творческим параметрам постановки.

Первая – «Гроза двенадцатого года. Имени Твоему. (Из записок Данилевского)», автором и режиссером который является С. Глуценко, вторая – спектакль Игоря Коняева «Голос отца» по мотивам одноименной пьесы и других произведений Андрея Платонова.

«Гроза...» весьма загадочный репертуарный шаг театра. К юбилею Таганки и потребностям афиши в праздничный для театра год эта работа видимого и логически объяснимого отношения не имеет. Тогда как юбилейные мероприятия, посвященные годовщине войны 1812 года, уже завершены.

Работа, предложенная зрителю Сергеем Глуценко – не спектакль и не театр. Это некие живые картины в красочных, но не исторических костюмах, стилизованных под эпоху, с обилием текста, наивной старомодной бутафорией вроде искусственных цветов и корзин с фруктами, и довольно большим видовым киноматериалом, отснятым специально для этой работы, по яркости напоминающим рекламные ролики или «глянец».

На сцене очень много говорят (преимущественно в режиме монолога), совершенно не двигаются, иногда проходят вдоль задника – большей частью живописными группами: то стайкой оживленных французских поселенков, то группой бравых военных в ботфортах. На протяжении двух долгих актов ровным счетом ничего не происходит, и сама объявленная в названии гроза, как собственно, и война, остаются то ли за кадром, то ли за кулисами. Канву хаотичного повествования в основном составили бытовые сценки из жизни П.Г. Данилевского, монументально поданный образ Наполеона и долгие монологи М.М. Сперанского, которым аккомпанируют остальные (и весьма многочисленные) персонажи.

Как удалось выяснить из скупой информации, размещенной на персональном сайте Сергея Глуценко, «Гроза...» замышлялась им,

как телевизионный продукт: то ли игровой (вариант: полуигровой–полудокументальный) фильм, то ли некий цикл, аналогичный авторской программе Л. Парфенова «Намедни».

Как, когда и почему эта идея преобразовалась в сценическую версию, для чего воплощать ее потребовалось именно на Таганке и именно в юбилейном сезоне? Ответов ни в одном информационном материале отыскать не удалось.

Второй спектакль – «Голос отца» единственная полноценная работа, выпущенная Театром на Таганке в его 50-й сезон.

Идея сотрудничества с режиссером Игорем Коняевым, художественным руководителем Рижского русского театра им. М. Чехова, лауреатом «Золотой маски» и Госпремии России, принадлежит Валерию Золотухину. Перед ним, после ухода из театра Юрия Любимова, стояли две задачи: вывести театр из состояния творческой потерянности, и, путем подбора, постепенно, пробуя на деле и живом опыте, найти нового художественного руководителя.

«Голос отца» очень важен на этом пути. Но спектаклю, который обратил бы на себя внимание, случись он в более благоприятный период, не повезло: он попал в самый хаос странно-го юбилейного сезона Таганки.

Трижды собирались нарушить договор с режиссером и закрыть спектакль. До последнего репетировали на Малой сцене, в выгородке, поскольку основная площадка была загружена экспериментами «Группы юбилейного года», а актеров, занятых в постановке И. Коняева (к слову заметить, выпускавшей в рамках госзадания) постоянно отзывали на проекты выпускников ШТЛ. Чтобы сыграть в спектакле «Голос отца», артисты писали заявления руководству, что готовы репетировать в неурочное время. На полноценные репетиции на большой площадке в костюмах и декорации было выделено всего три с половиной дня.

Художником спектакля стал Алексей Порай-Кошиц. Он же сыграл роль связующего звена между режиссером и театром. Многие годы, с постановки «Московского хора» по пьесе Л. Петрушевской (МДТ – Театр Европы), Игорь Коняев сотрудничает с Порай-Кошицем. А он, в свою очередь, долго занимал должность

зав-поста Таганки, и было это в лучшие годы любимовской Таганки. Союз режиссера и художника определил дыхание спектакля, близкого стилистике театра Любимова (периода его работы с большой прозой) и актерской школе Таганки.

Спектакль сложился. Очень важный, принципиальный для театра. К сожалению, в эклектичной до варварства афише юбилейного сезона он появляется всего один раз в месяц. Поскольку режиссер постоянно живет в Риге, каждый показ спектакля после столь долгого перерыва становится проблематичным.

За то время, пока эта статья готовилась к печати, афиша Таганки приросла еще четырьмя названиями, в результате чего по общему количеству выпущенных за сезон премьер театр-юбиляр, похоже, уверенно утвердился в Москве на лидирующей позиции. Другое дело, что все эти спектакли – «1968. Новый мир», коллаж из текстов, поставленный Дмитрием Волкостреловым, «спектакль-экскурсия» Семёна Александровского «Радио Таганка», «День Победы», пьеса Михаила Дурненкова в постановке Юрия Муравицкого, «Не покидай меня...» Юрия Ардашева по пьесе Алексея Дударева (последняя работа осуществлена вне деятельности «Группы юбилейного года» – и все вместе, и каждый по отдельности, похоже, заставляют усомниться в безысключительности действия закона о переходе количества в качество..

В ситуации творческого хаоса и неопределенности часть труппы заняла выжидательную позицию, другая образовала профком. Неоднократно высказывалась просьба как можно скорее рассмотреть вопрос о назначении в театр художественного руководителя. В СТД в конце декабря 2013 года состоялось совещание. А. Калягин поддержал артистов театра. Официальной реакции на письмо СТД не последовало. Судьба театра не определена.

Единственный очевидный итог, который можно подвести уже сейчас, не дожидаясь дальнейшего развития сюжета таков: юбилей оказался поводом не для того, чтобы осмыслить историю театра, а для того, чтобы скорее о ней забыть.

Алексей БАРТОШЕВИЧ

ХРОНИКА ШЕКСПИРОВСКОГО ГОДА

ЗАМЕТКИ

Сезон шекспировского четырехсотпятидесятилетия в разгаре. Шекспировские премьеры сменяют одна другую. Четыре новорожденных «Гамлета» явились в одной только Москве. По числу одновременно поставленных в столице «Гамлетов» мы уже обогнали Лондон. В 1930 году там шли сразу три «Гамлета», о чем историки театра пишут как о чуде, неслыханном дотеле и не повторенном в последующие времена. А сколько принцев датских бродят по подмосткам прочих городов России! Да разве только «Гамлет»? Количество, к примеру, новых постановок «Ромео и Джульетты» просто зашкаливает за все разумные пределы. При этом сказать, что русские, как обычно, берут числом, а не умением, было бы не очень справедливо: среди общей массы попадаются серьезные или даже замечательные работы (например, «Отелло» Юрия Бутусова или «Гамлет» в Театре Наций: о них речь впереди).

Конечно, советская привычка к «датским спектаклям» никуда не делась, она прочно засела в подсознании отечественной культуры. Но пусть уж лучше «всенародно отмечают» юбилей Шекспира или Чехова, чем какую-нибудь там казенную годовщину. Обилие шекспировских спектаклей никому не причинит вреда, даже если две трети из них окажутся далеко не шедеврами, а то и попросту провалятся. Разве что публика, перекормленная классиком, начнет испытывать к нему отвращение, а театры, утомленные избытком творений стратфордского лебеда, примутся усердно от него отдыхать и на время забудут о его существовании. Так, кстати, случилось с Чеховым. После шумного празднования его даты, он на два-три года почти исчез с подмостков, и только сейчас театры начинают к нему возвращаться. Так вероятно будет теперь и с Шекспиром.

У круглых шекспировских дат в России своя история, зеркально отразившая российскую

судьбу. 50 лет тому назад, 23 апреля 1964 года классик должен был праздновать свое 400-летие (во всем мире он благополучно его и отпраздновал). Театры по всему Союзу начали заранее готовить шекспировские постановки. Но на беду за несколько месяцев до юбилея Никита Сергеевич устроил очередную встречу с интеллигенцией. Сперва он держал речь по писаному, но потом, как часто бывало, перешел к импровизациям и скоро добрался до репертуара театров. Хрущев упрекал театры в том, что вместо современных пьес о трудовых подвигах рабочего класса и колхозного крестьянства, они предпочитают ставить классику. «Как ни придешь в МХАТ, там все шотландскую королеву на эшафот ведут. Зачем вам эта Мария Стюарт? Снимите вы ее, уберите с афиши. Старик Шекспир на нас не обидится!». Понятно, что никто из руководящих товарищей не посмел сказать Первому Секретарю, что «Марию Стюарт» написал никакой не Шекспир, а вовсе даже Шиллер. Скорее всего они и сами не знали. И – это самое смешное – начальство принялось выкидывать из репертуарных планов театров пьесы Вильяма нашего Шекспира. В итоге, когда совсем накануне юбилея спохватились, увидев, как готовятся к торжеству во всех странах, стало уже поздно. Наскоро устроили в Большом театре юбилейное заседание с длинными и скучными докладами, ровно ничем не отличавшееся от всех прочих казенных толковищ. Новых же спектаклей на сценах почти не было. Времени ставить их не оставалось.

На этот раз подобных недоразумений, кажется, не предвидится. В наши дни государственные люди, управляющие культурой, по всей вероятности в состоянии отличить Шекспира от Шиллера. Что, без сомнения, свидетельствует о том, что за прошедшие пятьдесят лет мы, «благодаря просвещению отдвинув

более границ», значительно приблизились к цивилизованному миру.

Доказательством последнего может служить устроенный в кинотеатрах чуть ли не всех крупных городов России (Москва, С.-Петербург, Казань, Красноярск, Екатеринбург и т.д.) Театральный Шекспировский фестиваль. Точнее, это демонстрация снятых на пленку прямо в зрительных залах во время представления (и снятых технически превосходно) шекспировских (и не только) спектаклей английских театров. Совсем, кстати, свежих, «с пылу – с жару»: премьера одного из них, «Кориолана» в театре «Донмар», состоялась только два месяца назад, а некоторые еще идут в Лондоне и Стратфорде. Поклон Британскому Совету и прочим английским и российским организаторам уникального фестиваля.

Лучшее среди показанного, вне всякого сомнения – постановки Королевского Национального театра. Прежде всего – изумительный по психологической изысканности «Отелло», поставленный нынешним руководителем театра Николасом Хитнером с Адрианом Лестером

в главной роли. Московская публика помнит Лестера по спектаклю театра *Cheek by Jowl* «Как вам это понравится», показанному у нас лет десять назад. Лестер играл там Розалинду: никто на моей памяти не сыграл самую пленительную женщину шекспировской комедии лучше, чем этот чернокожий британец. Потом Питер Брук позвал его на роль Гамлета в парижском «Буфф дю Нор»: это было одним из самых человечески глубоких прочтений трагедии, которые мне пришлось видеть (недавно подсчитал – на своем веку я видел пятьдесят девять «Гамлетов»). И вот теперь – «Отелло».

В программу шекспировского фестиваля включены пять постановок лондонского театра «Глобус». Я видел и эти спектакли, и – на протяжении полутора десятков лет – многие другие спектакли этого театра в Лондоне. И составил себе довольно ясное представление о

Оливия Виналл – Дездемона,
Адриан Лестер – Отелло.
«Отелло».
Королевский Национальный театр,
Великобритания





его задачах и художественном уровне. Увы, не слишком восторженное.

Еще в конце позапрошлого века англичане задумывались о том, не следует ли воскресить из небытия знаменитый «Глобус», театр, для которого написаны «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Буря». На подмостках которого играли первый великий трагик Англии Ричард Бербедж и сам Шекспир. Много лет шли разговоры о том, что хорошо бы восстановить национальное сокровище, да все не находили то денег, а то энтузиастов. До тех самых пор, пока из Штатов не приехал известный, но не очень знаменитый киноактер Сэм Уонамейкер, решившийся отдать остаток жизни и все свои деньги на осуществление благородного, но дорогостоящего замысла. Зная, что на государственные средства рассчитывать тщетно, он обратился к общественности. Проект создавали под руководством лучших историков-шекспироведов. Старались восстановить шекспировский театр со всей возможной археологической точностью. Строительный лес привозили из тех самых мест, где его брали тогда, в 1599 году. Солому, которой покрывали крышу галереи, сушили и прессовали по старинным рецептам. Балясины для ограды галерей вытачивал мастер, который был далеким потомком самого Ричарда Бербеда: типично английская история.

Решили строить «Глобус» не совсем там, где он стоял при Шекспире, а метров на сто в стороне – чтобы здание театра замыкало линию набережной Темзы – так называемой *Queen's Walk* – «королевской прогулки». Театр задумали сделать частью целого культурного центра с музеем, фойе, сувенирными лавками, залом для конференций.

Всякий желающий мог вложить деньги в стройку. Имена тех, кто сделал крупные пожертвования, помещали на стенах театра. Каждый, кто вносил по 10 фунтов, получал именную кирпич где-то в фундаменте. (Утешительно думать, что и мой кирпичик лежит там, под землей, в основании шекспировского театра). Деньги долго собирали с миру по нитке. В итоге основную сумму дал один миллионер-филантроп.

Сэм Уонамейкер не дождался осуществления мечты, составившей главный смысл его жизни. Он умер в 1993 году, за четыре года до того дня, когда королева торжественно открыла «Глобус». С тех самых пор театр забит толпами туристов – и вовсе не только в туристический сезон.

Когда вы входите в этот театр, вас всякий раз охватывает головокружительное чувство волшебства и гармонии. По степени совершенства пространство «Глобуса», пусть это лишь новодельная его копия, можно сравнить разве что с театром в Эпидавре или с паллади-евским Театро Олимпико.

Если придете в «Глобус», останьтесь там сколько сможете, поднимитесь на галереи, разглядывайте зал и подмостки с разных точек зрения, под разными углами, изучайте украшающие сцену орнаменты, знаки зодиака, нарисованные на «небесах» – навесе над сценой – точно так все это было и при Шекспире. Пойдите в партере – там, где теснилась шумная толпа елизаветинского простонародья. Если вы любите театр, вы надолго сохраните в душе это переживание приобщенности к великим моментам театральной истории.

Но как только на эту сцену выходят актеры нынешнего «Глобуса», гипноз фантастического пространства улетучивается, чудо исчезает. На подмостках шекспировского театра развертывается зрелище, не принадлежащее ни театральной системе Ренессанса, ни сколько-нибудь серьезному современному театру. Что особенно поражает – это полное и намеренное отсутствие какой бы то ни было режиссуры – если не считать таковой принцип: ты выходишь из левой, а ты – из правой кулисы. Не ищите тут ни намека на режиссерское прочтение шекспировских пьес, ни даже сколько-нибудь отчетливого толкования характеров и судеб шекспировских людей. Актеры по очереди внятно произносят текст – и не более. Скажут: при Шекспире тоже не было режиссуры в современном смысле слова. Но мы не можем превратиться в людей шестнадцатого века. Вы можете реконструировать архитектуру старинного театра, но не его искусство: для этого нужно было бы воскресить актеров



шекспировской труппы лорда-камергера, елизаветинскую публику, елизаветинский Лондон и елизаветинскую Англию. Понятно, что это чистой воды утопия. Временами актеры нынешнего «Глобуса» усердно стараются изобразить елизаветинцев, но из этих попыток неизбежно выходит фальшь и провинциальный наигрыш. Чаще всего они просто играют кто во что горазд, как бог на душу положит. Одни лучше, другие хуже, но спектакль из этого сложиться не может. Даже знаменитые актеры, иногда выходящие на эти подмостки, тут прибегают к давно проверенным приемам, а попросту – к старым штампам, наработанным в прежних ролях. Так, Стивен Фрай, играя Мальволио («Двенадцатая ночь» – один из показанных на фестивале спектаклей «Глобуса») лишь повторяет то, что он делал в сериале «Дживс и Вустер»: та же полунеподвижная меланхолическая физиономия, та же

А. Халилулина – Изабелла,
А. Феклистов – Люцио.
«Мера за меру».
Театр им. А.С. Пушкина.
Фото С. Ясира

замедленная лемурия пластика, та же вялая ирония. Но прежнего блеска нет и следа, как нет смешной и горькой истории нелепого дворецкого графини Оливии. Судя по всему, от актеров в «Глобусе» ничего в этом роде попросту не требовалось.

Я вообще не стал бы об этом писать – мало ли в Британии или у нас театров не самого высокого разбора. Но «Глобус» скоро придет в Россию, и я счел своим неперменным долгом предупредить почтеннейшую публику, что ее скорее всего ожидает.

Однако, кто знает: может быть, новый руководитель труппы Доминик Дромгул сумел совершить чудо, и «Шекспировский театр

Глобус» предстанет перед нами преображенным? Такие чудеса иногда случаются.

Очень хочется верить в это чудо. Хотя верится в него с трудом.

Вернемся, однако, на почву любезного отечества и бросим взгляд на три московских спектакля шекспировского сезона, каждый из которых – при всех вопросах и сомнениях – составил некую ступень в сегодняшней театральной судьбе российского Шекспира.

«МЕРА ЗА МЕРУ»

В ТЕАТРЕ им. А.С. ПУШКИНА

Когда-то Деклан Доннеллан уже привозил в Москву постановку шекспировской «Меры за меру», сделанную в его лондонском театре *Cheek by Jowl*. Это был строгий и жесткий спектакль. Ник Ормерод, всегдашний сценограф Доннеллана, выстроил на подмостках черную конструкцию, которую сверху вниз прорезала красная молния. Всем действием правила взрывчатая страсть, закованная в геометрически четкую форму, но именно эта закованность создавала сильный эмоциональный эффект.

Теперь англичанин поставил ту же пьесу Шекспира в Театре имени Пушкина со своими любимыми русскими актерами, собранными из разных театров Москвы. Тот же Ормерод стал художником спектакля. На сцене снова царствует геометрия, снова – черный и красный цвета. Молнии, однако, как не бывало.

«Мера за меру» – странная комедия (да и комедией ее можно назвать разве что условно). Это одна из самых неровных пьес Шекспира. Иногда кажется, что первая ее половина написана одним, а вторая – другим пером. Одни сцены созданы рукой великого художника, другие – всего лишь твердой рукой умелого мастера своего дела.

Режиссер уверенно преодолевает несовершенство пьесы. Однако за этими явными, бросающимися в глаза несовершенствами скрыта глубина прозрений в суть человеческой природы.

Стройность структуры произведения не гарантирует его глубины. Как заметил в свое время Леонид Пинский, в искусстве великое редко бывает тождественно

совершенному – прорывы художника в душевные бездны, в тайные области бытия часто соседствуют со структурными неловкостями, если даже не с неуклюжестью, с которой выражает себя внутренний голос творца, пораженного своими открытиями: ему не до удобоусвояемой гладкости речи, не до гармонии формы, он, запинаясь, захлебываясь от волнения, спешит бросить нас в разверзшиеся перед ним пропасти.

В противоположность спектаклю, как всегда у Доннеллана – изящному, безукоризненно выстроенному, графически четкому, пьеса не только лишена изящества, она, осмелюсь сказать, порядком нескладна, а с точки зрения стройности мысли и композиции крайне противоречива. Первые два акта (если тут позволено говорить об актах: известно, что сам Шекспир пьесы на акты не делил) глубокомысленны и загадочны. В них речь идет о непостижимых, неподвластных воле законах человеческой природы, о владычестве плоти, перед которой бессилен слабый, уязвимый дух. Вопреки привычным трактовкам главный герой пьесы Анджело по природе вовсе не распутник и лицемер. Внезапно овладевшая всем его существом сила, которая влечет его к Изабелле, толкая на прямой шантаж и прочие гнусности, столь могущественна, что о сопротивлении нет и речи. Она соблазняет его самой своей монашеской чистотой. Он пытается и не может противостоять неудержимым порывам своего тела, становясь чудовищем греха едва ли не поневоле. А потому вина его довольно призрачна, и Герцог в финале со странной легкостью прощает его, чуть было не погубившего юную героиню и ее брата. В финале пьесы грешнику даруют прощение, а безобидного болтуна Люцио сурово наказывают. Кто-то сказал: это все что угодно, но не мера за меру.

Законы моральной справедливости в мире этой пьесы не очень-то действуют, они предельно размыты. Прощение в пьесе – не знак ренессансной веры в благость природы, но маньеристский жест безнадежности. Мира не изменить, человечества не исправить, негодовать, пылать справедливым гневом нет смысла: приходится мириться с печальной

реальностью. Нельзя забывать, что комедия «Мера за меру» – современница трагедии о принце датском. Это комедия того мира, трагедия которого – «Гамлет». В ней сколько угодно Эльсинора, но не ищите в ней Гамлета. С главной трагедией Шекспира эту сомнительную комедию объединяет болезненная завороченность смертью, воспринимаемой не столько как небытие, конец жизни, сколько как процесс физического распада, гниения брэнного тела. Как и «Гамлет», эта пьеса вопит о том, что значит быть мертвым, о бытии-в-смерти. Приговоренный к казни Клавдио силится быть выше страха смерти и не может: из его уст вырывается полный леденящего ужаса крик:

*Но умереть, уйти, куда не знаешь,
Лежать и гнить в бездвижности холодной,
Чтоб то, что было теплым и живым,
Вдруг превратилось в ком сырой земли...
И самая мучительная жизнь:
Все – старость, нищета, тюрьма, болезнь,
Гнетущая природу, будут раем
В сравненьи с тем, чего боишься в смерти.*

Перед этим предсмертным воплем трепещущей плоти безукоризненная добродетель Изабеллы, свято хранящей свою чистоту, может показаться бессердечностью.

Можно предположить, что, опустившись в эти бездны маньеристского сознания, усомнившегося во всех ценностях христианской и любой другой морали и потому беззащитного перед страхом конца, автор пьесы решился разом вырваться из прельстительных, но опасных глубин и поспешил закончить пьесу, обратившись к проверенным приемам традиционной комедии с подменами, переодеваниями, благонамеренными плутнями и благополучным финалом. А может быть, просто актеры его труппы требовали поторопиться с завершением: что-то, драгоценный наш Вильям, ты очень уж завозилс с этой «Мерой», до премьеры осталось три дня, а нам еще роли учить.

Одна часть пьесы напоминает нам о Достоевском или Камю, другая же – о «Много шума из ничего». Второе ничуть не хуже первого, но это совсем разные способы видеть и понимать мир и людей.

Режиссеру, желающему свести концы с концами и создать нечто целостное, приходится решать, на какую из частей опираться; так или иначе, он должен выбрать одно из двух: компромисс здесь найти трудно. Доннеллан предпочел именно компромисс. Он поставил элегантный, строгий, по-британски корректный и холодноватый спектакль. Там, где дело идет о терзаниях души и вожделениях плоти, он обходится намеками, легко читаемыми сценическими знаками. Когда Анджело долго нюхает стул, на котором только что сидела Изабелла, или когда Клавдио в ожидании казни по-волчьи воет, это точные и хорошо продуманные внешние обозначения движущих героями страстей. Нельзя тут упрекать актеров в том, что они не пытаются проникнуть в глубины душевного подполья своих персонажей: этого явно не хочет сам режиссер. Кажется, Доннеллан предпочитает не погружаться сам и не погружать актеров (да и нас с вами) в этот глубоко болезненный мир, чреватый многими опасностями и душевными тупиками: это могло бы подорвать всю выверенную структуру постановки. Так, словно увидев надвратную надпись: «Оставь надежду, всяк сюда входящий», он отказался следовать за проводником. Возможно, режиссер не так уж неправ. В конце концов, разве подобным образом не поступил сам автор пьесы, войдя в круги преисподней, но на полпути спасшись оттуда бегством?

В этом блистательном, уверенном и беспрепятственном скольжении по поверхности, которое предлагает нам англичанин, есть свои преимущества. Проигрывая в глубине, спектакль выигрывает в цельности. Он хочет нравиться и легко достигает своей цели, столь естественной для театра, добывая шумный и вполне заслуженный успех: голоса критиков уже слились в хоре громких и, без сомнения, справедливых похвал.

Тем не менее то главное, чем «мрачная комедия» Шекспира обращена к нам, заключенные в ней прозрения о человеке и человеческой природе, то, что в пьесе криком кричит, взывая о театральном воплощении, все еще остается невоплощенным, по крайней мере – на российской сцене. Что же, наберемся терпения и не будем терять надежды.



«ОТЕЛЛО» В ТЕАТРЕ «САТИРИКОН»

В шекспироведческих работах о трагедии «Отелло» давно замечено, что в этой пьесе всякий из ее главных героев не только существует сам по себе, таким, каков он есть, но одновременно живет во множестве зеркальных отражений, составлен из того, как его воспринимают другие. Эти отражения редко сходятся, поскольку каждый в каждый момент видит другого по-разному. Характер в своем единстве создается не только его имманентной сущностью; он также вырастает из совокупности взглядов и отражений, суждений и видений прочих персонажей. Или не создается, когда понятие целого, как и сама идея драматического характера, воспринимается как мнимость.

В пьесе единство характеров скорее образуется, в спектакле Юрия Бутусова – скорее нет. И это не ошибка, а сознательный выбор режиссера. Мы не знаем, какая из Дездемон настоящая: золотоволосая куколка, как две капли воды похожая на Барби; властная дама большого света, которая обращается с мавром

презрительно-высокомерно; сексуально озабоченная красотка, готовая в любой момент отдаться тому, кто этого захочет, и ее роман с мавром – не более чем минутный эротический каприз (о чем, кстати, прямо говорит Яго: «Когда она будет съята им по горло, ей понадобится другой»); или, наконец, насмерть перепуганная девочка в сцене смерти.

То же – с Эмилией. Кто она – верная подруга своей госпожи или та, кто, не задумываясь, ее предает, чтобы на минуту угодить мужу: ответа нет, как, кстати, нет его и в пьесе. Где правда, какая из Эмилией или Дездемон – истинная, ни героям трагедии, ни нам, ее зрителям, знать не дано. Яго видит свою супругу Эмилию похотливой самкой, которая спала с мавром, но вряд ли у него есть для этого хоть какие-то основания.

Однако грань между реальностью и болезненными снами в мире спектакля крайне

Сцена из спектакля.
«Отелло».
Театр «Сатирикон».
Фото Е. Цветковой

Pro настоящее



Д. Суханов – Отелло.
«Отелло».
Театр «Сатирикон».
Фото Е. Цветковой

хрупка. В пьесе «поручик его мавританства» сам придумывает несуществующую связь жены с Отелло, чтобы задним числом оправдать свою интригу, здесь ему и в самом деле мерещится измена: мы своими глазами видим эротическую сцену между Эмилией и мавром. Понятно, что эта сцена существует только в воспаленном воображении Яго. Но нас делают свидетелями его галлюцинаций, что в театре означает: все это было на самом деле. Театр по самой своей природе – разве не фабрика одетых в кровь и плоть иллюзий (о чем сказано в другой пьесе того же автора: «воображение дает невидимым вещам и обиталище, и форму»)? До отказа набитый комплексами мужской неполноценности и оттого раздираемый ненавистью ко всему женскому роду, Яго только и ждет от Эмилиии измены, чтобы лишний раз убедиться, что все бабы – животные, да и весь мир не лучше, и тут же убедить в этом начальника, и это становится толчком ко всей интриге.

Впрочем, слово «интрига» к этому Яго не очень подходит: ведь он здесь хочет открыть генералу глаза на то, в чем сам действительно убежден. Отелло верит ему чуть ли не сразу. Кажется, он давно и хорошо знает, что такое предательство, и ждет его заранее, чуть ли не сам накликает его. Причина не в том, что, дескать, «черен я». Напротив, только поверив навету, он становится черен: актер на сцене

мажет лицо черной краской, и это цвет смерти. Этому моменту предшествует долгое мучительное молчание, когда Отелло и делает твердый шаг к небытию.

Что в спектакле на самом деле более чем реально и что в итоге сообщает ему (спектаклю, а не миру) внутреннюю цельность – так это душевные и физические страдания героев – и Отелло, и Яго (замечательно сильные работы Дениса Суханова и Тимофея Трибунцева), попавших (или загнавших себя) в ловушку вселенской бессердечности. Они то и дело валяются с ног, земля под ними ходуном ходит, опереться не на что: все, к чему они прикасаются, начинает немедленно ползти по швам, рассыпаться в прах, погружаться в черный туман. Они с мучительной бесцельностью слоняются среди царящей на подмостках мировой барахолки или склада загромождающих подмостки ненужных вещей – всех этих пустых коробок, пыльных фикусов, старых чемоданов, брошенной мебели и прочих отбросов грязноватой цивилизации, среди оглушительного шума кабарежной музыки, который нужно перекричать, чтобы тебя хоть как-то услышали, среди всего этого провинциального кипрского бардака с соблазнительно извивающимися девицами, то есть среди вселенной, обратившейся в помойку или, выражаясь более уместным для трагедии языком, ввергнутой в хаос.



(Нельзя, правда, не заметить, что картина хаоса в режиссуре Бутусова и в сценографии А. Шишкина могла бы быть несколько менее хаотичной.)

В программке режиссер предлагает свой перевод фамилии автора: не «потрясающий копьем», а «колеблющееся копье». Здесь не место спорить о достоверности перевода, но раз Бутусов предпочитает это слово – значит, оно ему зачем-то нужно. Оставим в стороне фрейдистские ассоциации, связанные со словом «копье». Скажем о другом и более существенном – о смысле слова «колеблющийся», которое многое определяет в философии спектакля, где люди погружены в мир всеобщей неопределенности, где размыты все понятия и все границы, то есть в тот самый смешной и страшный постмодернистский мир, в котором все мы живем. Однако – и в этом, пожалуй, все дело – режиссер не получает мазохистского удовольствия от пребывания в мировой бесцельности, а ненавидит ее, до смерти от нее устал. Поэтому на сцене не легкокрылый, слегка циничный и комфортно устроившийся в обесмысленном пространстве привычный нам постмодернистский гротеск, а трагедия – редкая гостья на современных подмостках.

«ГАМЛЕТ|КОЛЛАЖ» В ТЕАТРЕ НАЦИЙ

В начале перед нами открывается «бездна, звезд полна». В ней неведомо на чем висит плоский квадрат. Он приходит в движение и оказывается кубом, похожим на некий космический аппарат из фильма-фэнтези или, быть может, на образ нашей планеты, затерянной в бесконечности космоса. Кажется, что куб ни к чему не прикреплен, висит в пустоте и управляется какой-то тайной силой. Он вращается, повертываясь разными гранями, в нем распахиваются и с гулким грохотом захлопываются двери, открываются какие-то люки, отверстия, откуда выползают разные предметы вплоть до зеркала или умывальника, стоя у которого, Гамлет пробует взрезать себе вены...

Робер Лепаж и его команда творят на наших глазах ошеломляющие метаморфозы. Сложнейшая компьютерная техника и

одновременно что-то, напоминающее детский kaleidoscope, в котором волшебным образом меняются картинки: безоконная палата в психушке, похожая на глухую тюремную камеру, куда заточен Гамлет (она предусмотрительно обита поролоновыми плитками, чтобы узник не покончил с собой, разбив голову о стену), роскошный дворец датских королей, компьютеризированный кабинет Полония, где он дает своему агенту Рейнальдо телефонные инструкции, как шпионить за Лаэртом, и одновременно следит за принцем через вездесущие камеры наблюдения, телевизор, по которому Гамлет смотрит куски из фильма Козинцева – похоже, что не «рвать страсти в клочки» он уговаривает именно актеров из этого фильма (кроме, конечно, Смоктуновского, которого тут уж и уговаривать не надо).

Сценическую конструкцию спектакля в приложенном к нему буклете с полным основанием именуют «сверхкубом».

Публикой мгновенно овладевает детский восторг перед чудом компьютерной технологии. Однако перед нами не новейший гаджет, не экспонат выставки достижений Силиконовой долины, но предельно сжатое, сгущенное пространство трагедии, куда вмещено, втиснуто все действие и где теснятся ее персонажи. Трагедия не нуждается в физических размерах: она мучится клаустрофобией и в космической беспредельности, объем и размах трагического искусства зависят вовсе не от числа квадратных и кубических метров, оно сосредоточено на предметах существенных.

...А может быть, Гамлета уже нет в живых, и перед нами встают тягостные образы его смертного сна. Герой знает теперь, «какие сны в том смертном сне приснятся». Его палата, его тюрьма становится похожа на склеп, а надетая на него смиренная рубашка – на саван. В начале спектакля и в его финале повторяется одна мизансцена – Гамлет неподвижно сидит, уткнувшись лицом в угол своей камеры-склепа: события пьесы движутся между этими двумя точками, первая и последняя сцены, начало и конец совпадают, история движется по замкнутому кругу. Первые слова «Два месяца, как умер, двух не будет» он чуть слышно



бормочет сквозь предутренний сон, слова последнего монолога звучат все тише, а «далее – тишина» – совсем шепотом. Явившись из небытия в начале спектакля, он в финале в небытие возвращается.

К нему, в его тесную одиночку, являются рожденные сотрясающей его лихорадкой призраки всех обитателей Эльсинора – один за другим, а то и – колдовским образом – несколько сразу. Как это делает Миронов, играющий у Лепажы, как известно, все роли шекспировской пьесы, – понять невозможно. Но, кажется, и сам его Гамлет разыгрывает перед собой – и перед нами – историю своей жизни. Вся эта череда видений не столько предстает перед его умственным взором – он сам ее и творит, хохом играя всех или, вернее, становясь ими: Клавдием, отцом, Полонием, Лаэртом, Офелией, Горацио, премьером столичной труппы, могильщиком. Меняется голос, наклеивается борода – и перед вами Клавдий, набрасывается длинный золотистый парик – вот вам Офелия, густой краской мажутся губы, накидывается мантия – и возникает Гертруда. Тут и бестелесный Призрак, парящий в воздухе, и гротескный клоун Озрик, совершающий нелепые прыжки на длиннейших помочах.

Е. Миронов.
«Гамлет|Коллаж».
Театр Наций.
Фото Р. Должанского

Одновременно все это – проекции личности самого Гамлета. Даже лица Розенкранца с Гильденстерном, крупным планом возникающие перед ним на стене, – это повторения его собственного лица, и, стало быть, насмешливая над ними, он объясняется с самим собой.

В сущности, перед нами монодрама, идею которой Гордон Крэг когда-то пытался воплотить в своем «Гамлете», а Николай Евреинов считал главным жанром современного театра.

Евгений Миронов играет Гамлета и всех прочих персонажей шекспировской трагедии с обычной своей отточенной виртуозностью и почти пугающим жаром самоотдачи. Мироновым владеет то, что поэт как раз применительно к актерам назвал «бешенством риска». Он одержим великолепной актерской жадностью: кажется, он сам готов превратиться не только во всех героев пьесы, но во все на свете, душой и телом преобразиться в иное существо или предмет, стать вот тем стулом, вот этим полом или стеной, да чем угодно – всем миром, наконец.

Зрительный зал то и дело смеется, что, казалось бы, странно: играют трагедию. Но это смех восхищения перед безупречной техникой актера, его способностью к мгновенным преобразованиям и победоносным трюкам искусного акробата или prestidigitатора (кем только не приходится быть актеру в современном театре). Только что, секунду назад, мы видели на сцене принца датского – и вот уже перед нами Полоний, а еще миг спустя – Гертруда или король, а вот уже тонущее тело Офелии медленно, плавно опускается на дно (невозможно понять, какими техническими средствами достигается впечатление жуткой этой плавности).

Нельзя, правда, не признаться, что время от времени блеск этих чародейских метаморфоз начинает несколько теснить страшную суть происходящего в пьесе. Так, словно бы Миронову, упоенному процессом театральных превращений, недостает сил и времени для самого Гамлета. Шумная толпа персонажей (все они – один Миронов!) местами заслоняет героя, ради которого затеяна вся история. Головокружительный бег представления почти лишен передышек и пауз, в которых Гамлет у Шекспира останавливается, чтобы осмыслить себя, мир, себя в мире. Вероятно, когда актер немного остынет от премьерного азарта игры, он яснее увидит значение пауз в этой пьесе. Не обязательно следовать знаменитым формулам Метерлинка («в молчании говорит Вечность»; «у Гамлета есть время жить, потому что он бездействует»), чтобы оценить роль миггов молчания и неподвижности в шекспировской трагедии. Эти миги у Миронова есть (например, в монологе о Гекубе) – и это едва ли не самые сильные точки спектакля. Они есть – но их, увы, гораздо меньше, чем требует логика трагедии...

В Москве сейчас идут четыре новых «Гамлета», разных по смыслу и художественному уровню, – от оглушительно шумного, захлебывающегося в собственной сверхдинамике спектакля «Гоголь-центра», где принц, хорошенько прицелившись, стреляет в Полония из револьвера, до крепко сложенного, серьезного по сценическим задачам и хорошо сыгранного, но несколько вялого по нашим

дням представления, показанного ермоловцами. Нужно ли говорить, что среди других постановок «Гамлет» Театра Наций воспринимается как настоящий шедевр театрального профессионализма.

Мне показалось, однако, что все виденные мной московских «Гамлеты» по-разному, но в равной степени удалены от привычной для русского театра традиции осознанно и прямо соотносить смысл шекспировской трагедии с муками и рефлексиями каждого момента нашей общей исторической судьбы, то и дело становящейся участью, делая эту сверхпьесу инструментом самопознания и самовыражения каждого поколения. Речь, понятно, идет не об элементарной модернизации, не о внешних и чаще всего простоватых отсылках к современности (этого как раз в упомянутом выше «Гамлете с револьвером» предостаточно), но о связях и соответствиях иного, сущностного уровня. Кажется, режиссура нынешних «Гамлетов» не очень озабочена тем, чтобы эти связи и соответствия найти и предъявить современникам.

Она большей частью скользит мимо болевых точек, открытых ран наших дней, не желая превращать пьесу в повод для автопортрета своего поколения – по контрасту с тем, как это было когда-то у Александра Блока («Я – Гамлет. Холодеет кровь»), Михаила Чехова



или Владимира Высоцкого. Сегодняшние «Гамлеты» не спешат забираться в запредельные высоты, ставить перед собой мирообъемлющие цели. Их создатели склонны видеть тут опасность впасть в дедовскую высокопарную декламацию, коей они страшатся пуще смерти. Так, содержание монолога «Быть или не быть» – один из лучших, сердечнейших моментов у Миронова – ограничено тем не менее лишь темой самоубийства. Не нужно напоминать, что речь в тексте идет не о том, как удобнее взрезать себе вены, но о смерти и бессмертии. О бытии-в-смерти. О «бесплодье умственного тупика».

Рискую задать старозаветный вопрос: какую человеческую историю хочет поведать нам спектакль Лепаж, какой месседж заключен в этом «Гамлете», о чем он говорит нам?

По словам режиссера, он обнаружил в пьесе тему, глубоко его взволновавшую, — «инцестуальность происходящих в Эльсиноре событий», вернее, то, что когда-то, в стародавние времена, могло считаться кровосмешением (брак между вдовой и братом умершего). Не думаю, однако, что для смысла «Гамлета» эта тема имела сколько-нибудь серьезное значение – даже в шекспировскую эпоху, не говоря уж о временах позднейших. Будь Клавдий не братом отца, а совсем чужим дядей, Гамлет страдал бы меньше? Мир не казался бы ему «диким опустелым садом» – и век не был бы вывихнут? Если очень хочется, можно и в отношениях Лаэрты с сестрой найти нечто подозрительное. Но много ли это прибавит к кругу идей пьесы? Дело, конечно, не в словесных формулах режиссера: в конце концов, он не философ и не шекспировед. Но как-то очень уж жидковато звучат рассуждения великого волшебника сцены о предлагаемых обстоятельствах трагедии.

С другой стороны, у нас и на Западе есть много режиссеров – мастеров глубокомысленного красноречия, виртуозов устного жанра, способных лучше любого теоретика изложить перед пораженной аудиторией самую глубокомысленную концепцию. Этим обычно и ограничиваются их театральные достижения. Еще раз: дело не в сомнительной

глубине режиссерских деклараций Лепаж – они не помешали ему создать неслыханное по структурному совершенству театральное произведение, одновременно несущее в себе серьезный, но не демонстрирующий себя человеческий смысл.

Признаюсь, я не заметил в отношениях Миронова-Лаэрты и Миронова-Офелии ровным счетом ничего предосудительного. И вообще никакой инцестуозности в спектакле почему-то не обнаружил (вероятно, оно и к лучшему). Для меня, как, смею думать, и для всей публики, много важнее было совсем иное: то, о чем не говорил Лепаж. Не знаю, думал ли об этом режиссер, но Евгений Миронов, актер сильной и зоркой интуиции сыграл в «Гамлете» трагическую историю, одинаково взывающую ко всем временам, включая наше собственное. Историю страшного одиночества человека, заброшенного во вселенскую беспредельность, одиночества узника в суетливой толпе призраков, созданных усилием его смятенной души, отчаянного одиночества испуганного мальчика, который, подобно юным героям Достоевского, отказывается принять созданный Богом мир.

Трагедии, привыкшей иметь дело с вечностью, с последними вопросами бытия, в наши дни приходится несладко. Кому теперь дело до того, что «век вывихнут», когда, того и гляди, какой-нибудь важный банк лопнет, или рубль обвалится. Похоже, сегодняшний мир очень редко способен оставаться на уровне внутренних требований, предъявляемых трагическим жанром.

Как бы то ни было, Евгению Миронову суждено, может быть, остаться в памяти театра лучшим Гамлетом нашего негамлетовского времени.

Драмы Шекспира, и более всего – «Гамлет», ставят каждое театральное поколение в ситуацию серьезного, а то и жестокого испытания, и не все это испытание выдерживают. Сможет ли современный российский театр пройти этот тест, профессиональный и человеческий, покажут итоги Шекспировского года. Он ведь продолжается.

Вадим ЩЕРБАКОВ

КОЛЛАЖ ИЗ «ГАМЛЕТА»

Художественная стратегия Театра Наций выражается словосочетанием «проектный театр». Тут нет постоянной труппы, главного и очередных режиссеров, а также прочих признаков привычной для России организации зрелищного предприятия. Каждый новый спектакль подается как уникальный проект сотрудничества лучших из пригодных для его реализации сил. С настойчивым постоянством здесь выпускают спектакли, в которых самые звучные в мире режиссерские имена встречаются с признанными лидерами актерского цеха Москвы (по умолчанию это означает – России).

Спорность любого из перечисленных выше утверждений настолько очевидна, что мне пришлось употребить немало усилий, дабы избежать иронической окраски использованных слов и их порядка. Однако усилия пропали втуне. Высунутый язык упорно торчит из-под искреннего – поверьте! – уважения.

Видимо, что-то не так в стратегии и программе, коли раз за разом встреча отличных отечественных актеров со знаменитыми иностранцами приводит всего лишь к почтенным, а не ошеломляющим результатам. По нашим смутным временам, конечно, отнюдь не мало, когда тихая благодарность за умный и культурный спектакль мягко согревает исцарапанное и помятое в иных стенах эстетическое чувство зрителя. Но скромная эта радость непохожа на потрясение.

Робер Лепаж, «Гамлет», Евгений Миронов во всех ролях самой, наверное, великой пьесы мирового репертуара! Какой повод для ожиданий! Это непременно надо видеть!

Обязательно сходите. Достаньте дорожные билеты и убедитесь во всем сами. Не слушать же критиков, в конце концов. Главные перья, кстати сказать, хвалят. В особенности обстановку – «технологическое чудо» неведомо как висящей в пространстве и вращающейся половинки куба, на три грани которого постоянно проецируются разнообразие картинки, имеющие целью художественно обозначить смену виртуальных мест действия.

Этот согласный критический хор напомнил мне дневниковую запись С.М. Эйзенштейна.

Отправляясь за кулисы после не понравившейся ему генеральной репетиции мейерховдовского «Ревизора», он мучительно искал предмет для похвалы. Нельзя же, в самом деле, встретиться с Мастером и промолчать или того хуже – начать ругаться! Счастливым выход подсказала роскошная меблировка спектакля. Эйзенштейн решил, что будет хвалить красное дерево и карельскую березу.

В спектакле Театра Наций аттракцион с изменчивой начинкой куба кричит криком, требуя восхититься своей затейливостью. Именно поэтому мне вовсе не хочется его обсуждать. Гораздо интереснее, на мой взгляд, попытаться понять, зачем нагромождены компьютерные вавилоны, ради чего зрителю показывают эту сомнительную красоту?

Произведение Робера Лепаж названо «Гамлет|Коллаж». То есть – уже не «Гамлет», не совсем «Гамлет». Заглавие заранее предлагает публике немного дистанцироваться от пьесы, указывает на разрыв между привычным ожиданием многофигурного спектакля и тем, что она увидит на сцене Театра Наций. Кроме того, в названии явственно звучит намек на монтаж разнородных объектов, на пересечение и взаимопроникновение множественных элементов, обладающих несхожей природой и свойствами. Оно отсылает зрителя ко времени, в котором все перемешано и лишено строго закрепленного места, к эпохе, когда в растения внедряют ДНК животных, а умение лихо обращаться с навороженными гаджетами не отменяет дремучей веры в колдовство. К нашему времени.

Собственно, любая постановка «Гамлета» обязана разбираться со временем, в котором она размещается. Не миновал этого и спектакль Лепаж. Только у Шекспира (если читать все слова пьесы) герой ужасается необходимости время изменить, а у г. Лепаж – является продуктом эпохи; не менее, но и не более.

Режиссерский сюжет спектакля Театра Наций можно считать совсем примитивно: псих, помещенный в одиночку с мягкими стенами, воображая себя то Гамлетом, то Клавдием, то Офелией, то прочими персонажами трагедии Шекспира, разыгрывает ее события в своем больном сознании, впадает от этого в буйство, получает укол успокоительного и возвращается вновь к сомнамбулическому безразличию. Попытки вспомнить при толковании такого сюжета о принципе «монодрамы» ничего (кроме образованности критика), в сущности, к нему не прибавят. Действительно, Крэг в процессе многолетней работы над «Гамлетом» в МХТ выдвигал – в качестве одной из версий постановки – идею, что все герои трагедии суть фантомы больного интеллекта датского принца. И даже прочно стоявший на почве реальности Вл.И. Немирович-Данченко готов был рассматривать эту концепцию, требуя лишь постоянного присутствия Гамлета на подмостках – в том числе и в тех сценах, где это не предусмотрено Бардом. Однако от «монодраматического» построения спектакля и сам Крэг, и руководители МХТ довольно быстро отказались. Возможно потому, что остроумная идея требовала слишком многих жертв в корпусе смыслов великой пьесы. А их тогдашнему театру было жаль.

Роберу Лепажу эти смыслы оказались без надобности. Кроме кое-каких, скажем, внутрицеховых, домашних радостей в его спектакле вообще нет интерпретации произведения Шекспира. Пьеса «Гамлет» нужна режиссеру только как самый знаменитый театральный сюжет, заранее известный любому зрителю. Именно с этим знанием он и работает, постоянно приглашая публику подивиться остроумию, с каким он выходит из всех сложностей приспособления многонаселенной трагедии к исполнению ее одним актером.

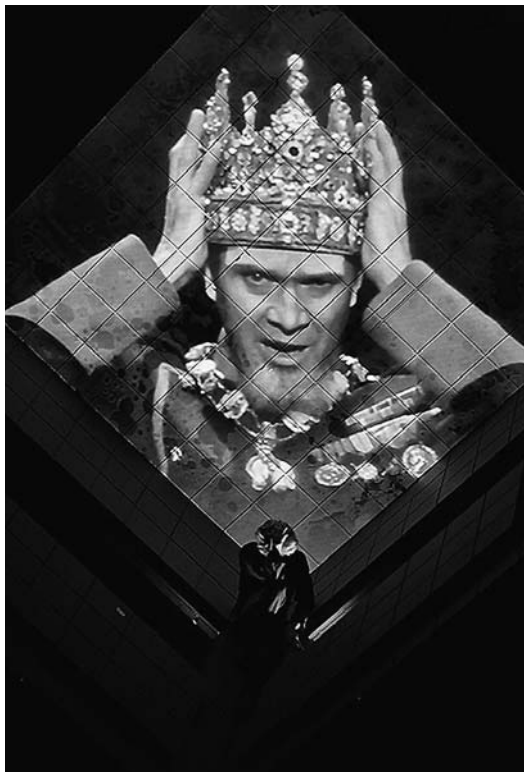
И тем не менее – свой собственный смысл у спектакля есть. «Гамлет» в Театре Наций говорит о времени без иерархий и канонов, об эпохе толерантности, не имеющей никаких берегов и рамок, о рассыпанной колоде жизненных «стратегий», вариантов поведения, принципиально не подлежащих никакому суду. И о человеке, который наделен такой свободой выбора, что не может определить сам себя. Какая разница, будешь ли ты Гамлетом или Лаэртом, Клавдием или Офелией, Гертрудой или Полонием? Все зыбко, потому что равно приемлемо. Раса, пол, анатомические особенности тела не являются более внеположной тебе доминантой, становясь предметом выбора. Сегодня можешь предпочесть персик, а завтра – рыбные палочки; прилавки обширны и предлагают массу разнообразных соблазнов.

Жизнь переполнена виртуальными реальностями. Под тихое шуршание компьютерных вентиляторов ты повелеваешь царствами, крошишь грозных монстров, флиртуешь, выдавая себя то за молоденькую красавицу, то за состоятельного джентльмена... И развенчать тебя может только физическая боль.

Вердикт эпохе, на мой взгляд, правильный. Ощущение проблем сегодняшнего человека – возможное, а для какой-то части населения планеты даже верное. Но от этих оценок кровь не холодеет – как могла бы, случись г. Лепажу задуматься над главными смыслами шекспировской трагедии.

Разговоры о режиссуре спектакля на том стоило бы и бросить, кабы не одно обстоятельство. Все-таки мы привыкли, что постановщик несет ответственность за все сценическое произведение в целом. В том числе и за результат работы своей команды. В конечном итоге именно он определяет уровень культуры зрелища. А я решительно не могу принять в качестве художественного свершения ни графику этих проекций, ни костюмы, ни ужасные по своей пошлости парики!

Вся эта утомительная пестрота ужасно мешала мне смотреть на актера – единственного участника спектакля, который мог оправдать понесенные пьесой потери. Право, невозможно всерьез воспринимать монолог Гамлета из



Е. Миронов – Клавдий.
Фото Р. Должанского

уст удвоенного и поданного посредством видео крупным планом персонажа (очень смахивающего на пожилую певицу Тину Тернер) в кокетливо завитом блондинистом парике! А вот Офелия – г. Миронов играет ее всерьез, то спиной, то вполоборота, без тени иронии, замечательно перестроив голос. Строго и даже целомудренно представляет послушную дочь и сестру. Однако соломенные патлы до попы вносят в эту игру явно непредусмотренный оттенок скабрзности!

Возможно, впрочем, что такие парики были явлены, дабы поиграть на контрастах между новыми технологиями и старым театральным хламом – наивным, но милым своей причастностью вечной истории сценического искусства. Подобное намерение при желании может вычитываться в сюжете спектакля. Штука только в том, что таковое желание напрочь уничтожается недоделанностью, непроясненностью

приема, ведущей к буквальности восприятия. Дурная вещь оказывается дурна сама по себе, не будучи встроенной в очевидную систему ассоциативных связей. И выходит, что актер просто играет в плохих париках, смотреть на которые больно.

Евгений Миронов – актер очень техничный и дисциплинированный. Эти качества позволяют ему преодолевать на протяжении всего спектакля отсутствие твердого и ровного пола под ногами. Однако они же не дают ему свободы возвыситься над рисунком и набором поставленных режиссером задач.

Пластически роль выстроена на жестком – даже скупом – отборе движений и поз. Ничего лишнего, никакой «мазни» – но и никакого живого *tremolo*, дрожания, пульсации и биения плоти, через которые видна была бы жизнь духа. Актер легко и ловко исполняет чуть стилизованный балет повседневности, слегка приправленную театральными преувеличениями кантилену ракурсов привычного бытия. Холодное свечение, которое все время отделяет тело г. Миронова от ярких красок видеопроекций, напоминает абрис мертвого тела, остающийся на месте преступления после эвакуации трупа. И возникает ощущение какого-то околочения, передаваемого этой аурой движениям разнообразных персонажей, представленных актером.

Эмоциональный накал также почти снят. Вежливое внимание к происходящему на сцене у меня замещалось живым любопытством лишь в трех эпизодах, когда, как кажется, заинтересованность актера в данных ему словах и действиях проявлялось в искреннем волнении.

Это, во-первых, ловко придуманный рассказ Полония о любовной природе помешательства Гамлета. Капитального хлопотуна создатели спектакля сделали начальником эльсинорской службы безопасности. Серенький плащ, пузико, стертая морщина – узнаваемый набор признаков «комитетчика» советских времен. Вооруженный указкой, он изящно очерчивает круглые О в проецируемой на экран записке принца к Офелии, шаркая ножкой и напирая на эти гласные в чтении. Задор эксперта-графолога, который до тонкости освоил науку

выведения человек на чистую воду по их почерку, играет г. Мироновым с истинным удовольствием и азартом. Ощущение такое, будто в склепе приоткрыли дверь – по сцене и залу проносится ветерок. Публика, конечно, его чувствует и отмечает аплодисментами.

Затем надо упомянуть о главной «домашней» внутритеатральной радости авторов зрелища. Эпизоды разговоров Гамлета с актерами превратили трагедию Шекспира в эстетический манифест. Речи принца о сценическом искусстве сыграли и, надеюсь, продолжают играть важную роль в спорах о правде театра. Во времена репетиций «Гамлета» в МХТ они послужили причиной принципиальной дискуссии между Станиславским и Крэггом. Ну вот же, горячился К.С., Гамлет говорит: искусство – это зеркало природы, актеры держат его, значит – отражают, повторяют то, что видят перед собой. Крэг же возмущался прямолинейностью такого прочтения, предполагая неточность перевода с языка оригинала на русский. А куда пропало, говорил он, *as 'twere [to hold, as 'twere, the mirror up to nature]?* Ведь в этом *будто* (у Пастернака оно превратится в «так сказать») как раз и заключено самое важное – утверждение условности искусства, свобода непрямого отражения, необходимость не подражания, но выражения полученного опыта!

В тексте, произносимом Гамлетом со сцены Театра Наций, впрочем, этого «будто» вообще нет. Вычеркнули за ненадобностью. Не заинтересовало. Зато с особой энергией были переключены смыслы в другом куске из наставления актерам.

Гамлет г. Миронова в этом эпизоде облачен в смокинг и маленькую беретку. Помнится, такие некогда носили, выполняя ручную работу, те, кому по молодости пришлось привыкать к пилоткам, а не к фуражкам – солдаты и младшие офицеры Великой Отечественной. Очевидный и намеренный контраст между деталями одежды можно истолковать по-разному, но не заметить этого ясного знака нельзя. Гамлет у Шекспира говорит актерам не о реализме, а о вкусе, о чувстве меры в показе жизни. «Если тут перестараться

или недоусердствовать, – гласит перевод Б.Л. Пастернака, – несведущие будут смеяться, но знаток опечалится, а суд последнего, с вашего позволения, должен для вас перевешивать целый театр, полный первых». А в спектакле г. Лепажу Евгений Миронов этими словами объясняет публике иное: есть «знайки», по какому-то незаконному праву считающие свое суждение более весомым, чем мнение большинства. Актер производит означенную подмену, энергично артикулируя, помогая словам широкими жестами. Здесь трепещет подлинный нерв, не часто ощутимый в иных местах спектакля...

Интересное и показательное заявление!

Больше всего мне понравилось, как г. Миронов «играет» благородство. В сцене примирения с Лаэртом перед финальным поединком актер и его персонаж прекрасны. Вытянутый в струну Гамлет держит у плеча маску для фехтования, нагружая ее функцией своего двойника. Не Гамлет, но его болезнь тому причиной. Сверстник обращается к сверстнику, равный – к равному. (Когда-то И.А. Аксенов высказывал идею, что в «больших» трагедиях Шекспира герой явлен в трех ипостасях: в «Гамлете» заглавный персонаж мог бы быть таким, как Лаэрт, не имея он страсти к рефлексии, или таким, как Горацио, не обладая он волей к действию.) И так это здорово актером интонационно окрашено, что видишь: подлинный рыцарь обращается к рыцарю.

Дальше, правда, в спектакле возникает беда. Гамлет фехтует с собственной проекцией. Происходит это стремительно, исполняется г. Мироновым со всем блеском владения своим телом. Не поединок, а танец – изящный и мастеровитый. И тут, в момент смертельного укола, должно, по мысли режиссера (насколько она доступна моему пониманию) произойти главное эмоциональное событие спектакля. Герой до сей поры игравший в персонажей «Гамлета», не погружаясь в их страсти глубоко, сохраняя дистанцию и как бы примеряя на себя их маски, здесь обязан сыграть настоящую боль, впервые за весь спектакль дать нам почувствовать свое физическое страдание. И г.Миронов это делает – его крик ни на секунду

не наигрыш. Однако неожиданность выплеска боли настолько не подготовлена, настолько не имеет опоры в предшествующем действии, что он производит почти комический эффект. После холодного изящного балета крик кажется неуместной ошибкой, а не кульминацией.

Чтобы «выстрелить», неожиданность должна стать следствием неочевидной (ибо прерывистой, с намеренно выпущенными звеньями), но в своих фрагментах явленной логической цепочки. Однако предлагаемые трагедией Шекспира кульминации (сцена в спальне Гертруды перед убийством Полония, похороны Офелии, например) постановщиком оказались смазаны ради обретения остроумных способов сыграть их в одиночку. Способность героя страдать ничем, таким образом, не была доказана. Ружье не повесили на стену. Затем что-то стремительно выстрелило и линия Гамлета закончилась. Дальше оказалась только тишина то ли медикаментозного, то ли шизофренического оцепенения, закольцевавшая режиссерский сюжет.

Беда...

Опыт сотрудничества Театра Наций с Робером Лепажем лишний раз доказал, по-моему, что

«проектная» модель как-то не шибко срабатывает на нашей театральной Родине. Заграничные режиссерские знаменитости выпускают с отечественными первыми сюжетами серьезные по своим задачам спектакли, которые, однако, не становятся настоящими событиями. Да, публика (пожалуй, не без пользы для себя) на них ходит. Кто-то из зрителей, наверное, задумывается затем над важными вопросами. А восторга переворота в сознании, горячих мыслей сердца, которыми хочется делиться с близкими и далекими знакомыми, не возникает.

Завсегдатаи сегодняшнего русского театра могут возразить мне, что и при иных формах организации производства спектаклей не часто обретаешь радость встречи с подобным искусством. Это так, к сожалению. И все же там, где группа людей, выработавшая в совместном творчестве общее понимание целей своего труда и способов их достижений, где дышат одним составом театрального воздуха, – подобные неожиданности нет-нет, да происходят.

Сцена из спектакля
Фото Р. Должанского



Наталья СКОРОХОД

ФЕНОМЕН ЗОЛУШКИ

АНАЛИЗ ПОСТДРАМЫ

Вот уже более века фанатично исповедуя режиссероцентризм, и попав к тому же в последнее десятилетие под облучение лемановских идей, современная мысль о театре относится к драме откровенно наплевательски, отдав ее на откуп филологам, социологам, культурологам и самим драматургам. К слову, и те, и другие, и третьи – занимаются драматическими текстами много и с удовольствием. Но – приспособившая их, разумеется, к собственным нуждам. Переведенное в 2012 году на русский язык исследование историка кино и культуролога Биргит Боймерс и филолога Марка Липовецкого¹ рассматривает новейшую российскую драму в контексте прошлой советской и нынешней европейской драматургии, социологии, кино, истории и политики, современных визуальных искусств, и крайне редко – в контексте театральном. Российская сцена по сравнению с российской драмой представлена в этой книге явлением «кризисным», «тесным», «традиционным», что, разумеется, никак не соответствует тому, что видим и слышим мы. Однако «Перформансы насилия» – веха в осмыслении русскоязычной драматургии начала XXI века, исследование, много и часто цитируемое театроведами в том числе.

Активность филфаков российских гуманитарных вузов – а именно там проводятся семинары и конференции, издаются сборники научных статей о драме, где

публикуются подчас и новые пьесы² – никого из нас уже не удивляет. На базе кемеровского семинара «Драмомания» идет постоянная работа над «Экспериментальным словарем русской драматургии рубежа XX–XXI вв.»³. И к тому, что именно из филологии «перебегают» к нам термины, в которых так или иначе может быть описано новаторство современных пьес: «документализм», «фрагментарность», «гипернатурализм», «гротескный субъект» – театральная научная мысль относится вполне терпимо.

А вот яростная саморефлексия российских драматургов воспринимается в стане театроведов не столь однозначно. Феномен «новой драмы» – детища Михаила Угарова и Елены Греминой – долгое время вообще неохотно зачислялся по театральному ведомству, еще вчера многие думали, что сам термин «новая драма» в отношении московского «организационного центра» звучит кощунственно, а фестиваль «Любимовка» – как знамя новейших течений – это лишь организационная структура, вывеска, эстетическая пустышка, и только к концу десятилетия театроведение нехотя признало ошибку, и то – во многом, благодаря усилиям площадок так или иначе связанных с драматургией: Театром.doc, театром «Практика» и т.п.

Это опять-таки неудивительно. Драматургия, как уже говорилось, есть нечто для концепции режиссерского театра неудобное,

¹ См.: Боймерс Б. Липовецкий М. Новая драма: Перформансы насилия. М., 2012.

² С 2008 на базе КФУ, например, проходит конференция «Современная российская драма». Тогда же в СамГУ – открылся ежегодный семинар по современной драматургии, там же периодически выходит сборник научных статей «Новейшая драма рубежа XX–XXI вв». С 2010 – в Кемеровском государственном университете ежегодно проходит филологический семинар «Драмомания» и издается сборник «Поэтика драматургии: Русская драматургия рубежа XX–XXI вв.», печатаются статьи и новые пьесы. На ежегодной конференции «Белые чтения» в РГГУ работает секция, посвященная вопросам современной драмы.

³ Этой работой руководят филологи С.П. Лавлинский и А.М. Павлов.

Новый театр, старая сцена

нечто – уже бытованием и развитием своим посягающее на театр как таковой, на его аутентичность, самость, авторские права. Что, конечно же, справедливо лишь применительно к теории, поскольку и сегодня, как и в годы расцвета советского театрального авангарда, практики отношений театра и пьесы весьма разнообразны. И театры Додина, Женовача или Волкострелова строят свои отношения с литературной основой спектакля на иных принципах, нежели практики Серебрянникова, Могучего или Жолдака.

Странно и то, что в русскоязычных (вообще говоря, ориентированных на вербальность) странах драматург – нетеатральная профессия, во всяком случае, до недавнего времени специальности этой не обучали ни в одном из театральных вузов России⁴. Да и сейчас – в рамках театрального образования – мы не имеем права выдать диплом драматурга, стыдливо называя наших выпускников театроведами, специализирующимися на «теории и практике создания пьесы». Притом, что в системе образования западных стран – театральная драматургия – явление обычное, драматургов (*playwrights*) учат на факультетах театра, совместно с актерами и режиссерами или же эту специальность – «*playwriting*» – получают как часть профессионального цикла направления «*dramaturgy*», что иногда переводится у нас как «шеф-драматург». Там студенты обучаются на равных и драматургии, и т.н. «завлитскому делу», и истории театра, и критике. Мы же принуждаем начинающих театральных авторов к вечному скитанию от лаборатории к лаборатории, где им дают советы,

как «составлять фабулы трагедий и комедий, чтобы они были хорошими», люди, подчас ни разу не державшие в руках «Поэтику» Аристотеля. Разумеется, история учит нас, что отступления от академических формул ведет к великим открытиям, однако это справедливо лишь при наличии академических формул. У нас же таковых формул относительно современной драмы попросту нет, как нет сегодня и книг, освещающих драматургический процесс «от Эсхила до Пряжко». И кстати, на русский язык все еще не переведены принципиальные для драматургии манускрипты, даже «Теория современной драмы: 1880–1950-е годы» Петера Шонди (*Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas: 1880–1950*) или более поздний труд Герды Пошман «Театральный текст, не являющийся более драматическим: Современные пьесы и их драматический анализ» (*Gerda Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*).

Таким образом начинающий драматург оказывается между Сциллой и Харибдой. С одной стороны, вещающие из классической эры Гегель и Аристотель в изложении теоретиков драмы прошлого века: Аникста, Хализева, Владимирова или Костелянца; с другой – сиюминутные потребности театра, к тому же субъективно и сумбурно изложенные кем-то на лаборатории в Вологде или в Керчи. И нынче наша новейшая драма, эта Золушка-замарашка, влачащая самое жалкое существование под крышей пост- или просто драматического театра, не рискует даже мечтать о том, чтобы, как писал некогда Шварц, «встать под дворцовыми

⁴ С 1994 года в Екатеринбургском государственном театральном институте проводится набор драматургов в мастерскую Н. Коляды, в 2013 году в СПбГАТИ выпустили «пилотный» курс драматургов-магистров.

Pro настоящее

окнами и хоть издали полюбоваться на праздник». Иными словами, статус новейшей драматургии в современном театре не установлен, как и не установлен статус пьесы в театральном спектакле.

Ничуть не претендуя на решение столь сложной задачи, я попытаюсь сформулировать несколько локальных идей, наблюдений, схваченных, что называется «на живую нитку». В трех частях своего исследования я постараюсь доказать тезис о том, что сегодня мы имеем дело с размыванием видových границ драмы. Иными словами, идет постепенное ослабление собственно драматического (фабула, характеры, интрига) и усиление игры с эпическим (пространство, время), а также собственно сценическим (комментарий действия – ремарка, особые отношения персонаж-актер-роль и т.п.).

Но прежде, чем перейти к делу, необходимо очертить круг рассматриваемых явлений.

Во-первых, новейшую русскоязычную драму я понимаю географически широко, это не только московская и тольяттинская «новая новая», не только и не столько екатеринбургская школа Н. Коляды, но и белорусская «новая волна», и украинские авторы, много и часто представленные в российских читках и лабораториях. Но и у этих авторов я принимаю во внимание лишь те пьесы, о которых уже не скажешь, что они предьявляют миру истории, людей, их «страсти и чувствования в предполагаемых обстоятельствах», персонажей, одержимых «разумной необходимостью» или же «неразумной, частной, субъективной свободой», которые борются за что-то, чего-то хотят и этим-то создают драматическое напряжение

в рамках трехчастной композиции. Короче говоря, в круг моего внимания не войдут произведения современной репрезентативной и/или фигуративной драматургии, хотя и такие пьесы во множестве создают современные авторы.

Несколько лет назад, размышляя о преимуществе прозы над драматургией, Сергей Женовач сформулировал основное требование нынешней сцены к драме: «Если в пьесе нет театра – тогда чего ее и ставить? Тогда прочти ее и положи на полку ... Все собираются, читают пьесы, все замечательно, талантливо, живо... все довольны, но это исчерпывается буквально за два-три часа... Потом все расходятся и об этом забывают... А дальше не возникает театра...»⁵.

Что такое сегодня театральные возможности пьесы? Что можно/должно предьявить современному автору, чтобы сцена потянулась к его тексту? Соглашусь с профессором Леманом: да, постдраматический театр, что называется, «танцует сам себя», иными словами, вдохновляется не смыслами, а своими же выразительными средствами. Ищет пределы своей условности. Разрабатывает, доводит до края, подчас до абсурда свою визуальность, свою вербальность, возможности человеческого тела, свою публичность и т.п. И от новейшей драматургии, похоже, требуется нечто, потакающее, идущее в ногу с поисками сцены. Но и в драме происходит нечто подобное, поэтому, говоря о смене вех, разумно искать не новое содержание, а гибель прежней драматической формы. Иными словами, моя идея такова: пьесы пишут все о том же – о смерти и о страстях, о язвах социума и

⁵ «Я прохожу сквозь текст...»⁵:

Беседу с Сергеем Жуновачем ведет
Наталья Скороход // Петербургский
театральный журнал. 2009. № 4.
С. 31.

одиночестве, о крахе иллюзий, маленьком человеке и необоримой судьбе – пишут о том же, но не так, неправильно, незаконно. Аристотель и Гегель, не сговариваясь, поставили бы двойку Пряжку, Клавдиев перебивался бы у них с «плохо» на «удовлетворительно», едва бы дотянул до четверки сам Иван Вырыпаев.

Вот тут-то, конечно, давно пора поставить вопрос о новых признаках пьесы именно в театроведческом плане. Можно ли просто сказать: все, что поставлено на сцене, – это уже «драматургия» или – чтобы не придирались к термину – «текст для сцены»? Положительный ответ несомненно порадовал бы поборников режиссероцентризма, поскольку подобный подход постулирует исчезновение драматургии как вида. Но это не наш путь. Наоборот, учитывая, что старые правила не работают на новых текстах, необходимо научиться заново решать, что перспективно для сцены, а что не вполне. Да, пока это уравнение со многими неизвестными, и все-таки стоит задуматься, а каков же он сегодня критерий «сценизма», если это уже не перипетия, не конфликт, не человеческая история, не цепь кризисов, тогда что? Это просто вопрос определенных конвенций или все-таки тренд?

ЖИЗНЬ И СУДЬБА «НОВЕЙШЕЙ МОНОДРАМЫ»

«Теперь я постараюсь, насколько возможно нагляднее, обосновать свое учение о той форме сценико-драматического творчества, в которую должна облекаться совершенная драма ... драма, которой, по моему глубокому убеждению, принадлежит ближайшее будущее. Я говорю о монодраме»⁶.

Не прошло и ста лет, как «ближайшее будущее» пришло, и пророчество Николая Евреинова потихоньку сбывается: сегодня мы можем с уверенностью говорить о монодраматизме как о новом качестве сценического текста.

В недавних выпусках филологических научных сборников, посвященных поэтике новейшей драматургии, этому вопросу уделено немало страниц⁷. С.П. Лавлинским был введен термин «новая монодрама», правда Сергей Петрович слишком доверяет Николаю Николаевичу и под «монодрамой» в основном подразумевает коммуникативную составляющую новых текстов, то есть мысль Евреинова о том, что сопереживание зрителя может вызвать лишь драма субъекта, представленная изнутри. Именно это качество монодрамы теоретик начала века делал основанием для ее существования: *«... превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер котораго, вызывая во мнѣ сопереживание, обращает в моментъ сценическаго акта чуждую мнѣ драму в "мою драму"»⁸*. Тем самым Евреинов фактически переопределил этот термин: если раньше под монодрамой подразумевалось нечто, исполняемое одним – возможно, меняющим личины исполнителем, – то с 1909 года этот термин обозначает «мою драму», т.е. акцент делается на субъективность, а количество исполнителей непринципально, важно лишь, что все они – объекты в субъективной картине мира главного персонажа. «Монодрама – квинтэссенция механизма, преобразующего жизнь по законам театра, – коллега филолог, пробуждая «этотъ терминъ отъ вѣкового сна»,

⁶ Евреинов Н. Введение в монодраму. Пб., 1909. С. 3.

⁷ См.: Поэтика российской драматургии рубежа XX–XXI вв.: Сборник научных статей. Вып. 1–2. Кеморова, 2011.

⁸ Евреинов Н. Указ. соч. С. 8.

Pro настоящее

делает акцент на воздействии монодрамы. – Приобщение человека, его автономного «я» к началам театрального бытия было, как известно, особенно значимо для Евреинова, поскольку в рамках его концепции театральности актуализировало бытие как таковое»⁹.

Мне же понятие «новейшей монодрамы» видится многоаспектным, а коммуникативная эмпатия – лишь одним из возможных модусов его бытования. Разумеется, примеры пьес с четко прописанной ролью зрителя существуют, однако факт новейшей драмы, сделанной строго в соответствии с идеей «моей драмы», где публика находится как будто «под колпаком», внутри субъекта-персонажа, я знаю только один. Это пьеса белорусского автора Дмитрия Богославского «Внешние побочные: 12 жизней в ремарках и пробелах». Этот текст – структурированный поток реплик, которые слышит некто, по ходу пьесы становится ясно, что этот некто – человек по имени Степан. Но сам герой, что называется *in corpore*, в тексте так и не появится, в уши зрителя вливается поток слов, которые слышит персонаж на разных этапах своего биологического и социального существования от 0 до 78 лет. Герой, а вместе с ним и зритель, на протяжении всей пьесы становится лишь объектом воздействия внешнего мира. Причем, это воздействие, как правило, травматично, но неотрафлексировано. Лишь только в ремарках мелькает нечто похожее на собственное восприятие окружающего, ремарки говорят скорее о гармонии с миром:

«На речке камыш, в камышах лягушки, утром и вечером они разговаривают. А утки смеются над ними

х-х-х... Джим лает. Когда вечером в поле, даже эхо есть. Даже в лесу слышно».

Однако на этом «субъектном» опыте невозможно задержаться, поскольку мир «других» (как тут не вспомнить сартровское «Ад – это другие»...) отвлекает, понуждает, давит, требует немедленной реакции:

- «– Степа едешь со мной?
- Суд решит с кем поедет!
- Заткнись!
- А ты не затыкай.
- Заткнись, я сказал!»¹⁰

Смешно, но Дмитрий Богославский ведет себя здесь как традиционный драматург, не проявляя в тексте авторского отношения к герою или миру, именно зритель, слыша то, что слышит герой, должен что называется «войти» в проблематику пьесы. Однако текст, состоящий из реплик и ремарок, ставит перед театром фантастическую задачу: найти такую грань сценической условности, чтобы и сцена и зал находились как будто внутри самого героя. Задача эта, насколько мне известно, еще не решена. Менее радикальные пьесы Богославского, например, «Тихий шорох уходящих шагов» благополучно ставятся на российской сцене, однако «Внешние побочные» ждут, на мой взгляд, открытия «новой сценической условности», и этот вызов наша сцена пока что не приняла.

Природа монодраматизма в текстах сегодняшних авторов разнообразна, как разнообразна и театральная практика в рамках этой модели. Как будто сходный по сути, но совершенно иной по форме монодраматический «проект» предлагает Павел Пряжко.

⁹ Лавлинский С.П. Идеи Николая Евреинова и современная «новая монодрама» // Поэтика российской драматургии рубежа XX–XXI вв.: Сборник научных статей. Вып. 1–2. Кемерово, 2011. С. 58.

¹⁰ Богославский Д. Внешние побочные: 12 жизней в ремарках и пробелах // Проза. ру. <http://www.proza.ru/2012/11/03/989> (Дата обращения 01.03.2014).

Новый театр, старая сцена

«Три дня в аду» – это монолог автора о герое. О том, что видит и слышит некий Дима, проезжая и/или проходя по современному Минску, перемещаясь из района в центр и обратно. Здесь текст о герое передает не только непосредственные его ощущения: звук, свет, картинку, реплики, которые он слышит или говорит, но «близлежащие» рефлексии, соображения, коротенькие воспоминания... Поток сознания героя плотно окутан потоком сознания автора, одно от другого довольно трудно отделить.

«Диму колотит; он пытается вынуть симку из старого телефона. Руки трясутся. Его черные ботинки были модными два года назад. Волосы цвета старой соломы коротко стрижены, красная шея торчит из черной куртки... Его старший брат переехал из Наровли как чернобылец, получил трехкомнатную квартиру в Минске на Слободской, потому что прописал вовремя к себе в дом в Наровле родную сестру с мужем и ребенком; он работает охранником в "Пятом элементе"»¹¹.

В отличие от «Внешних побочных» это путешествие занимает только три дня. Главная же разница состоит в том, что здесь мы – читатели или зрители – не просто слышим то, что слышит герой, мы становимся свидетелями авторской рефлексии, тенденциозного представления этого мира и героя в нем. Нам фактически навязывается отношение автора к «монодраме» героя, это заявлено уже в заглавии: «Три дня в аду». Блуждания Димы по Минску – даны нам как путешествие по кругам ада. Здесь намеренно кафкианская интонация Пряжко исключает тождественность восприятия мира героем и

публикой, и мы ощущаем себя «под колпаком» не у героя, а у автора пьесы, эпическая природа которой несомненна.

Известный московский автор Максим Курочкин использует «новый монодраматизм» принципиально иначе. Как правило, в его текстах множится сам субъект. В одной из последних пьес – комедии «Травоядные»¹² – главный герой разложен на два голоса: «Я сам» и «Персонаж я». Комедийная история о том, как по соседству от «Я» поселились восточные люди. Ее сказочно-криминальное развитие делается еще смешнее из-за постоянной перепалки «составляющих» главного героя, который, как нам ясно уже с первых страниц и есть маска автора пьесы. Такой прием обычен для Курочкина. Вспомним его ранний текст «Водка, е...я, телевизор», где к автору пришли заявленные в названии пьесы три главные страсти его жизни, чтобы выяснить, кто из них в этой жизни лишний. Несмотря на то, что подобный метод применялся и самим Николаем Евреиновым в пьесе «Самое главное», мне он представляется менее радикальным, поскольку отнюдь не мешает созданию традиционной драматургической модели и не ставит перед сценой новых задач.

Важнейшим и актуальнейшим свойством «нового монодраматизма» видится именно представление внутреннего мира персонажа, такой текст ставит перед театром вопрос поиска сценических средств для фиксации субъектного пространства и времени, а также способов их сосуществования с объективным временем и пространством. Такое представление вынуждает театр

¹¹ Пряжко, П. Три дня в аду. Пьеса // Искусство кино. 2012. № 12. <http://kinoart.ru/archive/2012/12/tridnya-v-adu-pesa> (Дата обращения 01.03.2014).

¹² См.: Курочкин, М. Травоядные // Театральная библиотека Сергея Ефимова. <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kurochkin> (Дата обращения 01.03.2014).

Pro настоящее

отклониться от традиционной фигуративной модели: даже в рамках репрезентации какой-то истории, по ходу дела выясняются некоторые коммуникативные особенности подобных текстов. Эти особенности не вполне укладываются в эмпатическую формулу Евреинова.

Пьеса украинских авторов Дэна и Яны Гуменных «Зыбкое счастье мое»¹³ – это вдох и выдох героини, погибшей при взрыве в аэропорту «Домодедово» в январе 2011 года. Формально перед нами «сцена»¹⁴, действие которой длится меньше минуты. Но несколько секунд «сцены» растягиваются в своеобразную «кинолентку жизни и судьбы» одной из жертв домодедовского теракта, то есть минута вмещает человеческий век. Впрочем, зыбкость – это даже не свойство, а определяющее качество текста пьесы, и он – этот текст – мерцает разными гранями, так что при изменении угла зрения может поменяться интерпретация. Однако при всех возможных прочтениях здесь остается неизменным «... основной принцип монодрамы – принцип тождества сценического представления с представлением действующего. Другими словами – спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего»¹⁵. И так, здесь согласно Евреинову мы имеем дело с подлинной монодрамой: нам представлено то, что слышит, видит, воспринимает, думает в последние секунды своей жизни человек, погибающий при взрыве, и потому еще и зыбкость есть главное условие игры.

Фабула пьесы – насмешка над Аристотелем: старая женщина приехала в аэропорт и в зале прибытия погибла от взрыва гранаты

террориста. Основное «тело» пьесы – монолог той самой женщины, ветерана ВОВ, прокрученный на последнем вздохе «как кинолента». Вся жизнь, какой она оказалась героине «в момент ее сценического бытия», к фабуле в ее классическом понимании не относится. Да и сам монолог героини не имеет драматического строения: завязки, кульминации и развязки. Эта субъектная субстанция – монолог – в начале и в конце пьесы обрамляется винегретом из «чужих» реплик...

«– ...мы когда собаку прошлый раз забирали, она испугалась, видно, и ковер нам обгадила...

– там такие пробки... снег этот... муж по любому не успеет... давай такси на двоих возьмем?»¹⁶

Возможно, этот гул слышит женщина в толпе встречающих, возможно – это объективная картина мира еще «до». Реплики «срезаются» выкриком «я вас всех убью!», и далее мы уже находимся в мире – сознания ли, подсознания ли? – погибающей героини. Монтаж осуществлен авторами с кинематографической виртуозностью:

«– Я вас всех убью!

– Страшно, страшно было... Я всю войну прошла. Много случаев было, когда должна погибнуть, а я какая-то заклятая...».

И далее – как вспышка сознания: ярчайший момент пьесы – миг – растянутый, данный нам в мельчайших деталях:

«Я ничего не боялась... Гляжу на эти самолеты, один в пике идет, наклоняется, и бомба по ходу как он летел. Это в войну все изучено было. От него убежать нельзя, если он перед тобой, только вперед. А я стою, вижу бомба туда – бах! Еще самолет ближе ко мне, и вот

¹³ Впервые пьеса была представлена в программе «Первая читка» Девятого международного театрального фестиваля им. А.М. Володина в 2012 году, а в 2013-м стала победителем Лаборатории современной драматургии в Омске.

¹⁴ «Сцена» – термин С. Чатмана – линейное равномерное течение времени, где время персонажей и зрителя течет синхронно.

¹⁵ Евреинов, Н. Указ. соч. С. 7.

¹⁶ Здесь и далее пьеса цит. по: Гуменный, Д., Гуменная Я., Зыбкое счастье мое // Театральная библиотека Сергея Ефимова. http://www.theatre-library.ru/authors/g/gumennyu_den (Дата обращения 01.03.2014).

Новый театр, старая сцена

надо мной уже. И как-то легко мне стало. Ну вот и конец мой, а в голове, как киноплёнка вся жизнь...»

Время бежит причудливо, оно – то растягивается, то сжимается, то делает зигзаг; и вот в самом начале пьесы мы имеем многослойную конструкцию: пожилая женщина в секунду взрыва гранаты в аэропорту Домодеово, в ее сознании – молодая женщина под Минском в момент падения бомбы, в ее сознании – маленькая девочка под Москвой в общежитии завода.

«Я с шести лет без мамы. Мы под Москвой жили. Тогда это дома-спальни называли. Вот завод и дома заводские. Они типа общежития. Вход общий. Одна кухня на все этажи. И пять человек. Мальчики и я пятая. Отец уходит на завод: Зойку глядите...»

Лавлинский, толкуя Евреинова, справедливо подчеркивает, что «сценическое пространство монодрамы должно включать в себе не «объективные предметы», а «субъективные вещи», своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица»¹⁷.

Тут, кстати, сами собой напрашиваются параллели с кинематографическими монтажными приемами, найденными еще в эпоху Великого немого: «наплывы», «сны», т.н. «флешбэки», развившиеся в XX веке в рядовые свойства киноязыка. И, замечу в скобках, что еще Адриан Пиотровский в 1920-е годы связывал использование подобных приемов на сцене с поисками нового образа драмы¹⁸. В кино же «субъективность» камеры давно уже стала средством рутинным, иллюстративным, используемым практически всегда и везде, но дело в том, что театр говорит на другом языке, и театральная

условность позволяет обходиться с такими явлениями как «сон», «флешбэк», «наплыв» принципиально иначе. Огромное значение приобретает тут, неучтенное Евреиновым, сочетание объективного и субъективного в рамках одной сцены. Это сочетание таит возможность использования принципиально новых сценических средств.

Заложенное в драме Гуменных сосуществование объективного и субъективного миров, комбинации их взаимодействия и диалога вот уже несколько лет находятся на стратегических линиях театральных исканий.

Именно на «вторжении» в объективный ход действия «субъективных миров» героев построено, например, драматическое напряжение одного из лучших, по моему мнению, спектаклей Льва Додина. Это «Жизнь и судьба»¹⁹. И здесь искания признанного театрального мастера, работающего с прозой, отчасти совпадают с исканиями начинающих украинских драматургов. Создавая сценическую версию романа, режиссер решает проблему соотношения внешнего действия с внутренним, и найденные ходы неожиданно дают театру возможность проникнуть в подсознание персонажа, а режиссеру – визуализировать взаимные реакции внешнего и внутреннего миров. Как мы помним, в «Жизни и судьбе» Льва Додина разыгрываются сразу несколько линий романа Гроссмана, и линии эти сцеплены в спектакле так, что одна случайно высказанная кем-то из персонажей мысль влечет за собой лавину сцен, происходивших или выдуманных, предположительных или живущих в памяти – в другое время, в другом пространстве...

¹⁷ Лавлинский С.П. Указ. соч. С. 60.

¹⁸ См.: Пиотровский А.И. Кинофикация искусства. Л., 1929.

¹⁹ Василий Гроссман. Жизнь и судьба. По мотивам одноименного романа. Инсценировка и постановка Л. Додина. Художник А. Порай-Кошиц. МТД – Театр Европы. Премьера 24.03.2007.

Здесь границы «монодраматизма» в том понимании, которое предложил когда-то миру создатель теории «тотального театра», значительно расширяются, поскольку возникают разнообразные комбинации объективной и субъективной картин мира в рамках одной сцены, возникает и возможность взаимодействия «монодраматических» миров. У Додина герои внутреннего и внешнего миров связаны не бытовой и даже не жизненной, а именно причудливой логикой потока сознания, когда фраза, намек, музыкальная тема могут породить целый сонм персонажей и диалогов... Все, кто существуют «здесь и сейчас», и те, о ком думают, мечтают, тоскуют или говорят, – оказываются в одном и том же сценическом пространстве и подчас могут разговаривать, обижаться, рвать отношения, ссориться и мириться друг с другом. Явь и фантазия, предчувствия и память, сознание и подсознание героев смешаны, но акценты, как всегда у Додина, расставлены продумано и четко.

Например, в построенной в логике жизненного правдоподобия сцене, где одна из главных героинь романа Женя (Е. Боярская) приезжает к сестре Людмиле (Е. Соломонова) в Москву, поскольку ее бывшего мужа арестовали и теперь она собирается взвалить на себя все обязанности и тяготы жены политзаключенного, – в этом жизнеподобном и совершенно объективном диалоге двух сестер вдруг возникает тема романа Жени с полковником-танкистом Новиковым (Д. Козловский). Погружаясь в воспоминания о своей любовной горячке, однако продолжая вести диалог с Людмилой, Женя тут же, на глазах у сестры, оказывается в постели с возлюбленным и далее – порожденные чувством ее вины – их кровать обступают заключенные, и возникает тот самый лагерь, где уже сейчас (или в недалеком будущем) томится ее первый муж. Там же, среди заключенных – оказывается и первый муж Людмилы – Абарчук (В. Селезнев). Более того, вдруг реальностью становится лагерная зона, а фантомом сознания лагерников – эти красивые женщины Женя и Людмила. Для своих бывших мужей, теперь – лагерной пыли, они – воспоминания, милые тени.

Так, повинувшись причудливой логике, развивается действие этой сцены, то вновь «выныривая» в реальность, то погружаясь в пучину сознания Жени, то – Людмилы, пока вдруг, пройдя по этой извилистой тропе, в закоулках памяти героиня Боярской не выловит страшную мысль, которую выскажет сестре просто в реплике: наутро после ночи с Новиковым, она случайно рассказала любимому о дружбе бывшего мужа с Троцким. Здесь и сейчас, в московской квартире сестры Женя ужасается, неужели Новиков и донес на ее мужа, неужели он – предатель?

Примечательно, что при помощи прозы Гроссмана Додин добивается того, что картины внутреннего и внешнего мира персонажей амбивалентны, а развернутый поток сознания создает в то же время эпическую картину, атмосферу времени.

Разумеется, монодраматизм используется Додиным не просто как прием, у мастеров его поколения формальное никогда не отделяется от содержательного. Подобное сосуществование героев и фантомов их сознания рождает весьма сложную партитуру отношений между людьми. Ход действия визуально подчеркивает равенство заключенных и тех, кто еще на свободе: они не просто связаны, они не могут вытеснить друг друга из жизненного пространства. В потоке сознания обласканного Сталиным физика Штрума (С. Курышев) – его мертвая мать (Т. Шестакова) и те, кто сидит на нарах в немецких или советских лагерях. Заключенные вызывают в своей памяти тени свободных и когда-то любимых, они для них – такая же реальность, как лагерный ритуал. Причем, сами герои могут не сознавать это влияние мертвых, пленных, сидящих или тех, кто еще не сидит. Но авторский глаз, вззирающий с высоты истории, видит и понимает про персонажей больше, чем они про себя. Так возникает многослойная, болезненная, горькая и мудрая материя романа, и монодраматизм здесь всесторонне осмыслен в концепции целого.

Построенное на том же историческом материале «Зыбкое счастье...» Гуменных принципиально не претендует на эпический размах, на толстовское или гроссмановское осмысление категорий «войны и мира», пьеса использует

Новый театр, старая сцена

нарочито субъективный взгляд жертвы, будто наугад «выхваченной» из домодедовской толпы. Жизнь и судьба героини отчаянно нелепы: всю войну девушка платонически любила двух лейтенантов, а в самом ее конце «без двух осталась»: один погиб, а другой увезен в госпиталь, замуж вышла случайно и не за того, за кого решилась «по расчету», поскольку бумагу, переводящую ее к будущему «расчетному» мужу-полковнику, влюбленный в нее капитан выменял на военный мотоцикл. С капитаном-то в итоге и прожила она бесцветную жизнь.

Монолог жертвы – убедительный результат применения современных вербатимных технологий²⁰, итог прекрасного интервью, умело смонтированного авторами, живая интонация «донора» убеждает и логическими нестыковками, и странными возвращениями, и использованием героиней одной ей понятных знаковых словечек, а главное, нелепостью эпизодов рассказанной жизни, «сырым», непосредственным, неосмысленным восприятием ее как судьбы. Вот еще одно свойство «новейшей монодрамы» – документальность. Если Евреинов (враг натурализма) искал и находил примеры монодраматизма в фантастических пьесах символистов, то сегодня этот прием работает на документальном материале.

...Война занимает семьдесят процентов «киноленты», она предстает в памяти героини как вспышки картин чужих ранений и смертей:

«Подошла, а он: помоги, спаси... А что ему поможешь, у него кишок нету, вон там валяются. Ну, помощь окажешь, ну, укол сделаешь. Человек же убит считайте. Что я ему, кишки вставлю?...»

Или как нескончаемый диалог с многочисленным искателям руки и сердца:

«А он мне и кушать несет, и на машину посадит. Все равно за тебя не выйду. В Союзе не будет счастья.

И все, до свиданья. Не думай даже!».

Единственное социальное чувство – инстинктивная ненависть к «СМЕРШевцам»:

«Малиновые погоны у них. Ни один гад в бою не был. Бой кончился – бегут. Выискивают кто напугался».

Вся послевоенная жизнь – время, сжатое до двух строчек:

«Я ж его не любила. Хотя, он мне все условия создавал. Внимательный очень, семьянин. Как у Бога за пазухой жила ... У самого Полюса: Губа Оленья, Губа Щитовая, зима 12 месяцев...».

Последняя яркая вспышка жизни – нашелся один из лейтенантов – Толя:

«Ну, и стали мы: он сюда, мы туда ездить. В 85-м он в Соединенные Штаты уехал. А сын его Миша в Москве учился в мединституте. На дочке моей женился, тут остался. Толя в Сан-Франциско жил. Писал мне оттуда такие вот письма. Потом я их сожгла».

Монолог без темы, монолог без морали, нелепый, как сама жизнь. Ритм его, как и ритм действия, организуют замедления и скачки времени, параллельные и встречающиеся его потоки, однако, едва ли это произведение рассчитано на эмпатию – осознанное или неосознанное сочувствие зрителя. Наоборот, по мере разворачивания субъективной истории героини, развивается и конфликт, но только тут он помещается в пространстве между происходящим на сцене и

²⁰ *Драматурги указывают, что «в тексте использованы материалы проекта «Живая история»: интервью, собранные волонтерами ЦМИ ТОТЕМ (Украина, Херсон), материалы уголовных дел, находящиеся в свободном доступе в сети, новостные ленты СМИ»*

Pro настоящее

сознанием зрителя. Зритель, как мне кажется, во всяком случае это мой личный опыт, должен все больше и больше отстраняться от жертвы взрыва. Воспринимая ее поначалу с симпатией и готовясь, возможно, к драматическому отождествлению себя с медсестрой, у которой война украла любовь, теперь терроризм отнимает и жизнь, зритель постепенно отказывается от катарсиса в пользу брехтианского остранения и осмысления, на которое у героини не хватило и целой жизни. «Социальная зомбированность» героини, а именно об этом явлении, как мне кажется, написана пьеса – доходит до читателя/зрителя через рваный ее монолог, здесь между публикой и пьесой выстраивается довольно сложная коммуникация. Медсестра не разу не вспоминает о том, что были принесены жертвы; не спрашивает, почему война отняла у нее любовь, и кто, и за что, вел эту войну; кто платил, и какова была объективная цена людских смертей... Героиню перемещают по жизни как объект, она ни разу не совершает поступка, и даже теперь ее видения прошлого ограничиваются ситуативной реакцией на то, что было. Отсутствие рефлексии у персонажа активизирует ее у зрителя. Именно зритель призван самостоятельно заполнить белые пятна исторического контекста, в которых прожила женщина свою нелепую жизнь, восстановить причинно-следственные связи, понять то, чего не знает и никогда не узнает о себе сама медсестра. Именно публика может стать той инстанцией, где формируются смыслы субъективного монодраматического высказывания. Новаторство пьесы связано с соединением в ней двух принципов:

с одной стороны монодраматический принцип «субъектной» картины мира, с другой – брехтианский – остранения и осмысления.

В финале пьесы ее тема: «жизнь как судьба» – подтверждается осколком допроса жены террориста:

«...а гранаты взрывать муж учил?

– Учил. Я все это умею делать.

– а вы знаете, скольких ваш муж убил...

– Убил...

– За что он их?

– Его убить хотели... Вот и он убил...»

Перед нами, по сути, «социальные зомби» – сходство и даже родство убитых и убийц возникает как итог пьесы не через фабулу, а вырабатывается, как мне думается, сложным механизмом постепенного «выскальзывания» зрителя из субъектного мира героини. В этом и заключается принципиальное новаторство текста Гуменных. Но речь даже не о смыслах, которые, при всей их зыбкости, актуальны как никогда, а в тех формальных возможностях, которые предоставляет этот текст театру.

«Боюсь быть слишком скороспелым в своем решении, но дается мне, что освещающая идея монодрамы как бы висит теперь в затхлом воздухе одряхлевшего театра и что я являюсь выразителем того, что может быть завтра было бы выражено другим или другими; история учит нас, что иногда это случается»²¹.

²¹ Евреинов Н. Указ. соч. С. 7.

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ

В Москве больше сотни театров, каждый должен отметить 7-ю премьеры в год. А еще – гастроли и фестивали. Соответственно, один критик не в состоянии подготовить репрезентативный обзор. Если поручить эту работу целому НИИ, она все равно забуксует на стадии сортировки: всякое ли зрелищное мероприятие, проводимое в театре, можно считать спектаклем? Искусство – материя по определению субъективная, когда ее пытаются «оцифровать», получается глупость, как с «эффективностью» театров и НИИ, на которую наши чиновники уже потратили кучу казенных денег без какого-либо полезного результата. И все же дневник критика может стать ценным источником для истории отечественного театра: многие спектакли, о которых пойдет речь ниже, в принципе не могли быть поставлены 30 или 40 лет тому назад...

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК». «ПОСТОРОННИЙ»

В советских и российских театрах часто ставили «Калигулу». Заглавную роль в спектакле Петра Фоменко играл Олег Меньшиков, в постановке Юрия Бутусова – Константин Хабенский, у Эймунтаса Някрошюса – Евгений Миронов. У других драматических сочинений Альбера Камю в России сценическая история беднее. А «Постороннего» для театра инсценировали только единожды – в Петербурге. Теперь его поставила Екатерина Половцева, это ее третья работа в «Современнике».

Действие «Постороннего» происходит в 30-е годы XX века в Алжире. В спектакле занят безмолвный хор людей в черном, женщины в парандже. Но герой Мерсо и его ближайшее окружение – французы. Повесть написана от первого лица, в прошедшем времени, как воспоминание, и в спектакле, похожем на черно-белый фильм, все происходящее кажется, как это называют в кино, флешбэком. Текст повествователя переведен на язык зримых образов, диалоги лаконичны и скупы. Слов мало, больше атмосферы чужого жаркого города и опасности, которая караулит за углом. Актеры (Елена Плаксина, Евгений Матвеев, Геннадий Фролов и Александр Кахун) обладают даром лицедейства, преобразуются мгновенно и играют по несколько ролей.

Декорации Ирины Уколовой функциональны и выразительны. Перед нами черный кабинет, двери его изредка распахиваются, и за ними открывается белое пространство. В первом случае это морг с неоновыми безжизненными лампами, во втором – загородный дом, залитый солнечным светом. Слова «смерть» и «солнце» зашифрованы в самом имени Мерсо.

Пол изрезан люками, они перекрыты мостиками, на верхних галереях проветриваются ковры – так возникает образ города. В одном из эпизодов Мерсо и его подруга Мари весело барахтаются в одном из глубоких люков: иллюзия «купания» в море достигается простыми пластическими средствами. Еще одна светлая сцена – когда Мерсо и Мари будто парят по воздуху. Им снится сон о любви.

Внимание режиссера, как и автора повести, сосредоточено на главном герое. Все, что мы узнаем о Мерсо, можно сообщить несколькими фразами: он молод, не верит в Бога, у него умерла мать, у него была подруга, а еще сосед с собакой и сосед-сутенер, который избивал любовницу-арабку. Мерсо застрелил ее мстительного брата. Застрелил просто так. Говорит, оттого, что солнце было очень ярким. Солнце, сводящее героя с ума, стало одним из главных героев фильма Лукино Висконти, который экранизировал «Постороннего» и поручил роль Мерсо Марчелло Матространи.

В спектакле Илья Лыков играет его в точном соответствии с требованиями автора: приятным, но внутренне абсолютно непрозрачным, непроницаемым человеком, скорее наблюдателем, чем участником собственной жизни. Такая исполнительская манера характерна для современного французского кино и некоторых российских фильмов, например, «Шульцеса» или «Охотника» Бакура Бакурадзе.

Мерсо почти равнодушен ко всему окружающему. Кажется, ему безразлична смерть матери и совершенное им убийство, ему все равно – жить в Алжире или в Париже, общаться с обычными людьми или подонками, жениться на Мари, которая его любит, или нет. Можно сказать, что он платит взаимностью безучастному миру. Можно – что он погружен в хроническую депрессию, в скорбное бесчувствие. Весь первый акт – изложение того, что случилось, глазами самого Мерсо. Во втором действии те же события изложены свидетелями, адвокатом и прокурором.

В сцене суда актеры (кроме Ильи Лыкова) сидят спиной к залу, перед зеркалами, зрители видят только их отражения. Оказавшись в положении присяжных, вслушиваясь в речи обвинения и защиты, мы сами решаем, какой приговор вынесли бы убийце. А это – задача не из легких. Прав прокурор, который винит Мерсо в бессердечии, и убеждает, что именно оно привело к преступлению. Прав и адвокат, который считает, что невозможно учитывать в процессе особенности характера подсудимого, и просит признать убийство непредумышленным. По ходу заседания зритель превращается в убежденного противника смертной казни: легко требовать расправы над незнакомым человеком, но очень сложно – если хотя бы в течение трех театральных часов видел его рядом.

Считается, что «Посторонний» – это творческий манифест Камю о поиске абсолютной свободы – от регламентов, правил, законов, традиционных моральных норм – с принятым у философов и писателей-экзистенциалистов противопоставлением внутренней, индивидуальной свободы внешним и лживым стандартам. Вот уже 70 лет исследователи не могут договориться о смысле романа Камю,



И. Лыков – Мерсо.
«Посторонний». Театр «Современник».
Фото С. Петрова

и спектакль тоже производит двойственное впечатление. Вообразите себе, допустим, Раскольникова, которого не трясет в голодной лихорадке, у которого есть работа, который не подводит идейных оснований под преступление и не собирается в нем раскаиваться, и вы получите Мерсо.

Для большинства зрителей (как и читателей) Мерсо – персонаж, который плывет по течению, живет «здесь и сейчас», действует в соответствии с минутными побуждениями, не задумываясь ни о причинах, ни о результатах своих поступков. Тип распространенный, современный, но вряд ли заслуживающий сочувствия.

Камю-писатель, как это часто случается, опровергает Камю-теоретика. Из его произведения, хотел он того или нет, прямо следует: равнодушный имморализм еще отвратительнее той фальшивой морали, которой он

Театральный дневник

теоретически противопоставлен. То же самое происходит и в театре «Современник»: помимо воли режиссера (о которой можно судить по комментариям Е. Половцевой к собственной работе¹) сам спектакль воспринимается как свидетельство обвинения.

ТЕАТР «ЭРМИТАЖ». «МОЯ ТЕНЬ» Михаил Левитин выпустил премьеру по пьесе Евгения Шварца «Тень». Спектакль играют на сцене Театра Петра Фоменко, поскольку здание «Эрмитажа» на ремонте.

«Вспомнил известную историю о человеке без тени, которую знали все и каждый на его родине. Вернись он теперь домой и расскажи свою историю, все сказали бы, что он пустился подражать другим».

«Чужой сюжет как бы вошел в мою кровь и плоть. Я пересоздал его и только тогда выпустил в свет».

Эти слова взяты из эпиграфом к пьесе из автобиографии Андерсена, их присваивает себе Евгений Шварц, а вслед за ним, не пытаясь подражать другим, Михаил Левитин.

Спектакль театра «Эрмитаж» заканчивается мелодией «Рио-Рита», казалось бы, совершенно неподходящей к случаю: «На площадке танцевальной 41-й год». Над разгадкой предстоит поломать голову: пьеса была завершена и впервые представлена публике в 1940 году.

Второй лейтмотив пьесы – песня «Рафалэк» про еврейского портного – звучит в фонограмме в исполнении Петра Фоменко: «Он верил, что счастье будет, он верил, он жил мечтой». Песня сопровождает появление на сцене покойного Короля (в пьесе он только упоминается), завещавшего своей дочери не выходить замуж за принца, а найти себе доброго и честного мужа.

Понятно, что Левитин был очень дружен с Фоменко и искал возможности как-то в спектакле ему «покланяться» (любимое слово самого Петра Наумовича), но явление призрака то ли Короля, то ли Фоменко не кажется удачной придумкой. В сказочной истории всегда легко прочитывались параллели политического свойства, и естественно

¹ «Хочется прожить свою жизнь так, как ты это чувствуешь, как ты этого хочешь, а не как кому-то надо, – сказала РИА Новости Екатерина. – Говорить, что ты чувствуешь, а не то, что от тебя требуют, оставаться самим собой. Это очень трудно. Но вот главный герой Камю – Мерсо – смог уйти от этих условностей, но заплатил за это жизнью. Не каждый может такой смелый шаг совершить. Он смог. И для меня он – герой». <http://ria.ru/culture/20130214/922816628.html>



А. Ливанов – Цезарь Борджиа, Е. Редько – Тень-Ученый, А. Пожаров – Пьетро. «Моя тень». Театр «Эрмитаж». Фото Д. Хованского



предположить, что Левитин займется именно ими, но его политика совсем не занимала. Со времен знаменитых спектаклей «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов» по Даниилу Хармсу (1982) и «Нищий, или Смерть Занда» по неоконченной пьесе Юрия Олеши (1986) Левитин никогда не изменял своему почерку. Он любит краски площадного балагана, аттракциона, в его постановках царит стихия открытой актерской эксцентрики и клоунады.

То же самое легко обнаруживается и в «Моей тени». Министры Дениса Назаренко и Сергея Олексяка напоминают новых русских бандитов, журналист и сотрудник ломбарда выведены Александром Ливановым и Александром Пожаровым вечно что-то жуящими «людоедами» (такова характеристика из самой пьесы), даже певица Юлия Джули – персонаж весьма неоднозначный – в исполнении Ирины Богдановой кажется пародией на Машу Распутину (если та, конечно, нуждается в пародиях). Одним словом, все это – не люди, а грубые и смешные маски. Исключение сделано только для Доктора (Бориса Романова) – малодушного, но все же спасшего Ученого – и для самого Христиана-Теодора.

Роли Ученого и Тени в спектаклях обычно исполняли разные актеры, в фильме, как все помнят, оба персонажа сыграны Олегом Далем. Но в кино режиссер может прибегнуть к монтажу, а в театре он такой возможности лишен. Тем не менее, Левитин поручил обоим персонажей Евгению Редько (приглашенному из РАМТа). Иногда актер на короткое время покидает сцену, чтобы вернуться в другом образе, но чаще преображается прямо на глазах у зрителя. Мы видим мягкое, улыбочное, обаятельное лицо Ученого. Но вот он поворачивается спиной к залу, и уже через секунду возвращается другим человеком: холодным, злобным, истеричным, в глазах стынет тяжелая ненависть.

Дело, конечно, не в том, что Левитин хотел испытать актера, предложив ему задачу чрезвычайной сложности, а в толковании пьесы. Левитин поставил ее не о борьбе порядочности с подлостью, не о противостоянии независимой личности обществу, а о конфликте светлой и темной сторон в душе одного человека.

Тень – то низменное, корыстное, темное, что таится в людях. Ее нельзя отпускать от себя ни на шаг, нельзя позволять ей расти, заслоняя все хорошее и светлое, что тоже есть в любом человеке. Начнешь трусить, лавировать, интриговать, драться за место под солнцем, сметая других со своего пути, – глядишь: тебя уже нет, осталась одна Тень. Такая концепция чрезвычайно обедняет пьесу. И это тем более чувствительно, что нам есть, с чем этот спектакль сравнивать.

МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО. «ПОСЛЕДНИЕ СВИДАНИЯ»

Рассказы Ивана Бунина, над которым он работал в эмиграции в 1937–1945 годах, всегда привлекали театр и кинематограф. По мотивам «Темных аллей» снято около десятка фильмов. Из последних сценических версий назовем постановку «Школы драматического искусства» совместно с Центром им. Вс. Мейерхольда в режиссуре Дмитрия Крымова – «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (2011) и фрагмент «Пристани» Театра им. Е. Вахтангова, в котором главную роль играл Юрий Яковлев (2012).

«Последние свидания» идут на старой сцене Мастерской Фоменко, в них заняты выпускники стажерской группы, зачисленные в штат театра. Актеры играют по несколько ролей (Юрий Титов – Глебов, Роза Шмуклер – Надя, Галя и Анеля, Серафима Огарева – Ли, Соня и Поля, Ирина Горбачева – Генрих, Дмитрий Захаров – Иван Алексеевич и старший Мещерский, Владимир Свирский – Сергей Владимирович и Черкасов, Амбарцум Кабанян – Виктор Мещерский, Наталья Мартынова – Натали). Все они молоды, очаровательны, легки и упоительно передают нюансы любовного настроения. Режиссер – Юрий Титов. Вышел спектакль, как и «Русский человек на rendez-vous» по Тургеневу или «Египетская марка» по прозе Мандельштама, в программе «Пробы и ошибки». Ошибок пока не допущено. Назвать «пробами» хорошие спектакли язык не поворачивается. В работе, по традиции, прекрасная проза. На сей раз десятая, но вполне представительная, часть цикла «Темные аллеи», четыре новеллы: «Генрих», «Речной трактир», «Натали» и «Мадрид».

Театральный дневник



Н. Мартынова – Натали Станкевич,
В. Свирский – Черкасов,
А. Кабанян – Виталий Мещерский.
«Последние свидания».
Мастерская Петра Фоменко.
Фото С. Петрова

В «Темных аллеях» диалогов больше, чем описаний или внутренних монологов, что облегчает инсценировку. В спектакле рассказы играют не последовательно, а внахлест, они как бы прослаивают друг друга, по очереди даны завязки историй, их кульминации, развязки. Здесь нет четкой драматургической структуры, но режиссера можно понять: рассказы Бунина монотематические, о любви, «вспыхнувшей, неутоленной», эта любовь – как внезапный жадный глоток, а воспоминания о ней – на всю оставшуюся жизнь.

Девять рассказов бунинского цикла названы женскими именами, еще три («Дурочка», «Кума», «Красавица») указывают на то, что главные героини – женщины: совсем молоденькие и взрослые, невинные барышни и проститутки, журналистки и горничные, натурщицы и крепостные девки, замужние и на выданье. Однако указаниям автора верить не обязательно: в центре повествования – сам рассказчик. Он влюблялся часто, но любил, как ему кажется, только однажды. При чтении бунинских «Темных аллей» обращает на себя внимание, что рассказы начинаются словами: «приезжий», «приехав в Москву», «гостила», «провел зиму», «приехавший в село», «поехал к дяде и тете», «катится тележка», «бежит пароход», «едет поезд». Любовь, стало быть, настигает героя там, где он не собирался пробыть долго: в гостях, в чужих городах, в

гостиницах, то в поезде, то в ресторане, то в Ницце. Исследователи пишут, что любовь у Бунина никогда не длится, не перерастает в состояние прочного земного блаженства, это лишь воображение радости и счастья земного бытия. В «Темных аллеях» запечатлен образ неустойчивого, нестабильного мира, где все находится в постоянном движении, и чувства тоже. Это вечное движение, перемещение из одного места в спектакле передано условиями театральными средствами. Перестановки декораций (художник Валентина Останькович) моментальные, так создается важная для атмосферы прозы Бунина иллюзия быстротечности времени. Сцена забрана серыми щитами. Когда все они открыты, видна анфилада комнат богатой усадьбы. Когда распахнуты отдельные створки второго яруса – узкий, тянувшийся вдоль купе, коридор вагона. Если выдвинуты ширмы и кресла, до поры до времени спрятанные от наших глаз, мы попадаем в гостиничный номер и физически ощущаем состояние Глебова, вынужденного – в ожидании возлюбленной – мерить шагами тесную комнату. Если же, как ящик из письменного стола, из стены выдвинута кровать, то мы оказываемся в спальне. И ясно, что гостеприимные хозяева готовились встречать мальчика, забыв о том, как быстро мальчики растут, так что ночевать ему предстоит в кровати совсем не по его нынешнему росту.

«Вагонные ночи» (определение Бунина) решены целомудренно и остроумно: один из щитов отодвигается, в открывшемся проеме – кровать. Она поставлена на нижнее ребро, и кажется, что мужчина и женщина лежат друг над другом, будто на верхней и нижней полке купе, в котором едут. Сценографические и режиссерские решения (например, героини постоянно принимают к вещам мужчин, и безошибочно определяют, с кем он им изменял) добавляют прозе Бунина того, чего ей отчаянно недостает – юмора. Общая тональность – намного светлее, чем у Бунина. У него в большинстве рассказов любовь заканчивается или смертью избранницы, или разлукой. Сам автор настаивал: содержание книги – «не фривольное, а трагическое». Но кодой спектакля служит новелла «Мадрид», в которой не происходит решительно ничего отчаянного.

Позиция автора выражена в рассказе «Ночной трактир»: «Ведь ото всего остаются в душе жестокие следы, то есть воспоминания, которые особенно жестоки, мучительны, если вспоминается что-нибудь счастливое». Спектакль же настаивает на правоте одной из героинь книги – Натали: «Разве бывает несчастная любовь? Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?».

ТЕАТР «САТИРИКОН». «ОТЕЛЛО»

Режиссер Юрий Бутусов к драматургии Шекспира обращается постоянно. Он ставил «Гамлета» в МХТ им. Чехова, «Меру за меру» в Театре им. Вахтангова, «Ромео и Джульетту» – в Норвегии, «Макбет. Кино» в театре Ленсовета, а в «Сатириконе» – «Ричарда III» и «Короля Лира» с Константином Райкиным в главных ролях. В интервью режиссер говорил, что в Шекспире есть все. Однако, в спектакль добавлено многое, чего в нем не было и быть не могло: современная музыка, стихи Анны Ахматовой, Отелло читает монолог Финна из пушкинского «Руслана и Людмилы». Финн, конечно, как и Отелло, покинул родную страну, сражался на море и вернулся к возлюбленной героиней, но Наина раз за разом его отвергала, а Дездемона любит своего мужа, так что логика постановщика не до конца ясна.

Шекспир для Бутусова как Солярис из книги Станислава Лема, то есть пульсирующий мыслящий океан, который вызывает в сознании героев различные воспоминания и их материализует. Видимо, нечто подобное делают сочинения английского барда с самим режиссером, они пробуждают к жизни его собственные фантазии.

Действие «Отелло» разворачивается на огромной сцене, заполненной (чтобы не сказать захлавленной) сотней предметов:



Д. Суханов – Отелло.
«Отелло».
Театр «Сатирикон»
Фото Е. Цветковой

бутафорскими черепами, вентиляторами, прожекторами на штативах, растениями в кадках, костюмами на вешалке, зеркалами, креслами, музыкальными инструментами, сухими ветками, воздушными шариками, электроплитками, столами. Площадка напоминает разоренный кинопавильон, превращенный не то в реквизиторский цех, не то в склад театральных декораций и костюмов. Здесь можно найти все необходимое для того, чтобы сегодня играть один спектакль, завтра – другой.

«Конец любви, – говорит Отелло, – конец всему, наступит хаос». Хаос (художественно организованный рукой Александра Шишкина) нарастает на сцене, как и в душе главного героя. История военачальника, из ревности задушившего безвинную жену, видимо, никогда не устареет – дикая, темная часть человеческой натуры постоянно выходит из повиновения. Отелло Дениса Суханова белолицый, элегантный, даже аристократичный. Внимание женщин он завоевывает не рассказами о сражениях (как в пьесе), а чтением стихов. Интеллигентный, мягкий, любящий Отелло – максималист и идеалист, наделенный богатым воображением, в которое Яго по капле вливает яд ревности, постепенно отравляя того, кого ненавидит. За что? За то, что возвысил по службе не его, а ничтожного Кассио (в спектакле это действительно жалкий человек)? За то, что приревновал его без повода к своей жене Эмилии (прекрасная работа Лики Нифонтовой)? За то, что сам возжелал его жену? За то, что Отелло и Дездемона не вписываются в картину мира, согласно которой все человечество – «козлы и обезьяны»? Мизантроп Яго Тимофея Трибунцева навязывает всем свое представление о людях. Это в спектакле прямо показано: Отелло вдруг перенимает слова Яго, измазывает краской лицо Дездемоны (пачкает ее подозрениями), наносит краску на свое лицо: его душа чернеет зримо.

Дездемону играет Марьяна Спивак, но она постоянно преобразуется, и зрителям кажется, что это разные актрисы: сперва молоденькая, бесхитростная, любящая девочка; потом – в черном парике и строгом костюме – бизнесвумен, помыкающая супругом; а еще

яркая блондинка в пышных юбках, модельная куклолка, Барби. Актриса на наших глазах меняет прическу и тембр голоса, кисточкой наносит на лицо морщины, и предстает перед нами иссушенной страданием старухой. К той милой, простой, тихой, какой она была вначале, Дездемона вернется только в финале, перед смертью.

Бутусов поставил в «Сатириконе» зрелищный, яркий спектакль, переполненный разного рода аттракционами (видеоартом, крупными планами актерских лиц на экране, ритмичной музыкой, всевозможными шумами, создающими сплошной звукоряд), но режиссерское толкование, при всем внешнем несходстве, отчасти напоминает «Отелло» Анатолия Эфроса и Театра на Малой Бронной (1977 г.). Дездемоной тогда была Ольга Яковлева, тихого, интеллигентного Отелло играл Николай Волков, Яго – Лев Дуров. Его ненависть к Отелло, как и у Тимофея Трибунцева, питалась завистью закомплексованного ничтожества к прекрасному человеку. У Эфроса, как и у Шекспира, этот пигмей побеждал. У Бутусова он умирает, клубочком свернувшись у ног убитой им жены. Пожалуй, в этом есть что-то оптимистическое: зло наказало само себя.

ТЕАТР им. ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО. «ЛАКЕЙСКАЯ»

Спектакль сделан студентами ГИТИСа (курс Олега Кудряшова). Это режиссерский дебют Григория Добрыгина, имя которого известно широкой публике по фильму Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» (приз Берлинского международного кинофестиваля за лучшую мужскую роль). Затем на фестивале «Кинотавр» в конкурсе короткого метра он показал снятую им ленту «Измена». Казалось, что он изменил театру с кинематографом. Как вдруг выяснилось, что он снова учится в ГИТИСе, уже на режиссера.

«Лакейская» – незаконченный отрывок из первого драматургического опыта Гоголя – комедии «Владимир третьей степени» (1832–1834). Авторский замысел состоял в том, чтобы в разных пьесах дать портрет «разных слов и сфер русского общества». Из названия

Pro настоящее


А. Сергеев – Иван,
П. Пархоменко –
Григорий Павлович,
Ю. Лободенко – Петр
Иванович.
«Лакейская».
Театр
им. В. Маяковского.
Фото А. Качкаева

спектакля Добрыгина несложно понять, какой именно сфере он посвящается.

Ремарка к пьесе гласит: «Театр представляет переднюю. Направо дверь на лестницу, налево – в зал. На заднем занавесе дверь, несколько сбоку – в кабинет. До самых дверей во всю стену длинная скамья. Петр, Иван и Григорий сидят на ней и спят, уткнувши головы один другому в плечо. В дверях с лестницы звенит громкий звонок. Лакеи пробуждаются». В спектакле один лакей, Григорий, не спит, подозрительно поглядывает на зрителей, лениво протирает дверную ручку. Когда раздается звонок, вместо того, чтобы просто открыть дверь, он отправляется будить двух спящих товарищей, на которых не действуют ни звонки, ни окрики, ни даже прямое физическое воздействие.

Короткая ремарка Гоголя разворачивается в большую смешную сцену, хотя актеры не гримасничают, не комикуют, лица их серьезные, только в глазах поблескивают озорные искры. Иными словами, они следуют завету

Гоголя: «Более всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру». Павлу Пархоменко, Юрию Лободенко, Алексею Сергееву, Михаилу Походне и Алексею Золотовицкому это удается.

Действие происходит не на длинной скамье, а в шкафу-купе, разделенном на пять секций разной величины. На одной из полочек стоит планшетник, а на его экране горит очаг: так режиссер, с одной стороны, иронизирует над любовью современного театра к огромным плазменным панелям, а с другой стороны, создает образ старинного барского дома. Открывая и закрывая створки шкафа, можно «переносить» зрителя из одной комнаты в другую.

Все персонажи большую часть времени «прячутся» на полках шкафа-купе, благо они предпочитают валяться на печи или, в крайнем случае, сидеть сложа руки: «У хорошего барина лакея не займут работой, на то есть мастеровой. Ведь жалованье-то уж он мне выдаст, хоть я работой или не работой. А копить мне на

старость зачем? Что ж за барин, коли уж пенсионера слуге не выдаст за службу?».

Эта прислуга – форменные лежебоки, главная задача которых обмануть хозяина. Хозяин это понимает, на каждое их слово отвечает: «Да ты врешь». Но, похоже, его самого эта игра забавляет. Впрочем, барин еще больший бездельник, и сцена, в которой его на руках стаскивают с полки, вдевают в брюки, ботинки и фрак, да еще раскуривают за него сигару, превращена в уморительно смешную пантомиму.

Дворецкий – тип той же породы. Слуг он распекает не за тем, чтобы добиться дела, а ради своеобразной забавы – поиздеваться над подчиненными. И господа, и слуги весьма склонны к амурам и адюльтерам: всех их навещают хошенькие горничные и дамы полусвета.

Воспользовавшись отсутствием барина, лакеи устраивают черепаши бег. Три маленькие черепашки очень напоминают своих хозяев: то есть не то что бежать, а и шевелиться не собираются. Зато лакеи демонстрируют хорошее знание сочинений Гоголя и, умильно глядя на застывших черепашек, под раскаты хохота зрителей, декламируют монолог Чичикова из «Мертвых душ»: «Русь, куда ж несешься ты?». Да, с такими ездоками далеко не унесешься.

Комедия Гоголя обрывается буквально на полуслове, но молодые актеры с режиссером дописали ее, используя технику документального театра: поговорили с официантами, шоферами богатых людей, танцорами ночных клубов и ввели их монологи в спектакль. Тем самым театр хотел пополнить представление о «разных слоях и сферах русского общества» современными зарисовками и связать XIX век с XXI-м. Выбранный материал очень неровен, неравноценен, драматургическая логика тут изрядно хромает. Но высказывание понятно: «лакейская психология» присуща нам самим. Над этим, посмеявшись, стоит задуматься.

ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ.

«ЛЕДИ МАКБЕТ НАШЕГО УЕЗДА»

«Леди Макбет Мценского уезда» на сцене не частый гость. На памяти – постановка Андрея Гончарова с Натальей Гундаревой в

главной роли, да еще замечательный спектакль «Наваждение Катерины» Минусинского драматического театра в режиссуре Алексея Песегова. Кама Гинкас тоже поменял название на «Леди Макбет нашего уезда», хотя это изменение не кажется принципиальным: криминальный сюжет, взятый Н. Лесковым из хроники, мог сложиться в любом уезде. Очень подробную повесть Лескова Гинкас сократил, психологические нюансы (обузив произведение) убрал и поведал зрителям страшный русский сказ про губительную страсть Катерины Измайловой.

Сергей Бархин выстроил на сцене уходящий вверх ржавый помост, обравив его стенами цвета засохшей крови – не то дом, не то двор. В начале спектакля – тракт, по которому топчут суконные шинели. Просто шинели, без голов, без лиц. Они то становятся выше, будто взбираются в гору, то ниже – словно идут по равнине. Таким образом, в экспозицию вынесен финал произведения: этап, которым завершится жизненный путь героини. И только после этого скорбного зачина двинется в путь сама история. Быт грубый: по всей сцене – хомуты, колеса, мешки. «Скука русская», смертная царит в купеческом доме. Все в нем подчинено воле хозяина, Бориса Тимофеевича. Валерий Баринов играет его человеком тяжелым, молчаливым и лицемерным. Ему подчиняются беспрекословно – точь-в-точь, как Кабанихе в «Грозе» Островского. Ему важно только, чтобы все было чинно, тихо, все ритуалы соблюдались неукоснительно. Поглядишь снаружи – достаток, порядок, посмотреть изнутри – пустота. На стенах висят золотые богатые оклады, но без лиц. Православный распев несется откуда-то сверху, но над языческим миром он не властен.

На глазах честного народа, хора, который почти не покидает сцену, все видит, все слышит, все знает, да безмолвствует, мается от скуки героиня, ждет любви и радости. Поет народную песенку: «Я хорошая, я пригожая, только доля такая. Если б раньше я знала, что так замужем плохо, расплела бы я русу косоньку да сидела бы дома».

Озорная девочка обута в кирзовые сапоги, но не замечает их тяжести, и пляшет, и скачет

Pro настоящее



Е. Боярская –
Екатерина Львовна.
И. Балалаев – Сергей.
«Леди Макбет
нашего уезда».
Театр Юного Зрителя.
Фото Е. Лапиной

по сцене, и поет, и все надеется обратить на себя внимание мужа, подольститься к свекру. Бесплезно: хоть кричи, хоть топочи, хоть заголяй подол, хоть кусайся и волком вой – никого не тронешь, из сонного, похмельного состояния не выведешь. Но внимание на нее обратит работник Сергей, ленивый, наглый, расчетливый и трусливый (таким его играет Игорь Балалаев). Неопрятный: жрет соленые огурцы, руки о штаны вытирает. Зачем ей такой? Видно, плоть изголодалась. Его сальный взгляд «взвесит» призывное поведение хозяйки так, как взвешивает – на глаз – вес домашнего скота. Соблазняет она – его, он на ухаживания ни минуты не тратит, и несет ее не на руках, а через плечо, как овцу, и не в постель, а к телеге, засланной овчинными тулупами. В жизни Катерины Львовны появится страсть. Больше скучно ни ей, ни тем, кто рядом, уже не будет. Будет страсть как весело. В спектакле создан образ мира, в котором люди принимают за любовь похоть, а свободу понимают как возможность творить беззаконие.

Никакого натурализма. Убийство мужа не показано, оно рассказано (Гинкас опять раздает актерам текст повествователя, разбив его на реплики). Катерина Измайлова с лютой

ненавистью хлещет кнутом тулуп, скинутый Тимофеем Борисовичем, а потом и вовсе впиивается в него зубами, будто хочет перегрызть глотку. С племянником ведет разговор о Библии под стук молотка: по ее воле ребенку уже сколочена кровать-гробик.

Зрители, видевшие Елизавету Боярскую в других ролях (в петербургском МДТ или в кино), вряд ли могли предположить в этой прелестной, с дивными ямочками на щеках, актрисе такой мощный трагический темперамент, представить, как может скрежетать, шипеть, выть ее красивый, глубокий, низкий голос. Боярская на глазах зрителей проживает, по сути, несколько жизней и характеров: наивной резвой девочки, нежной влюбленной девушки, высушенной плотской страстью женщины, бесчувственного чудовища, тупого животного.

Измайлова становится в один ряд с героинями других спектаклей Гинкаса, женщинами-убийцами, детоубийцами и самоубийцами – Геддой Габлер и Медеей.

В «Леди Макбет нашего уезда» режиссер вновь, с маниакальным упорством, исследует крайности, самые дикие ситуации, когда стихийное, темное, иррациональное извращает красивую и сильную личность.

**РАМТ. «ЛАДА, ИЛИ РАДОСТЬ (ХРОНИКА
ВЕРНОЙ И СЧАСТЛИВОЙ ЛЮБВИ)»**

Режиссер Марина Брусникина предложила РАМТу повесть Тимура Кибирова, прекрасного современного поэта, раз в кои-то веки написавшего прозу. Автор предстает перед нами нежным лириком, наделенным, однако, превосходным чувством юмора. Как в его прозу, так и в стихи вплетены цитаты из классической литературы, а также народные шутки-прибаутки, которых Кибиров – коллекционер и большой знаток. Некоторые относят его творчество к постмодернизму, но постмодернизм – это глумление над людьми и решительное нежелание отличать доброе от злого, а у Кибирова нет ничего подобного. Внутренне он связан с традицией европейского гуманизма и великой русской литературы.

«Лада, или Радость» – история деревни Новые Колдуны, в которой случилось чудо. На жителей снизошла, можно сказать, благодать в, не совсем обычном для таких случаев, образе приبلудной дворняжки Лады. В этой роли – Нелли Уварова. Лада одета в платьице, как самая обычная девочка, но ножка частично закрыта носочком, а частично обнажена, будто это лапка – наполовину коричневая, наполовину белая. Иногда Лада подвывает, вернее, подпевает людям на свой, собачий, манер, иногда рычит, иногда ластится.

Зрители сидят на большой сцене, друг напротив друга. Их разделяют деревянные волнистые подмостки, выстроенные Николаем Симоновым. В них угадывается силуэт мостков, переброшенных через речку. А в речке (то есть в люках) здешний народ купается (водой поливают друг друга из брызгалок, спасательным кругом служит автомобильная шина). Зимой мостики преобразуются в горки, с которых все, натянув тулупы и переобувшись в валенки, весело катаются.

Летом в деревню приезжают горожане, в их числе – девочка Лиза, настоящая на том, чтобы родители пустили в дом дворнягу Ладу. Зимовать же остается всего три человека. Ладная, маленькая, шустрая хлопотунья баба Шура (Татьяна Матюхова), когда-то счастливая, любящая и любимая, потом потерявшая

одного за другим сына и мужа. Игривая, сварливая и энергичная Сапрыкина, что называется бой-баба (Наталья Чернявская). Огромный, бездельный мужик Жора (Тарас Епифанцев), балагур и пьяница, который своими словами вообще не изъясняется, только цитатами из стихов и куплетами песен, которых помнит великое множество. Алексею Блохину досталась роль кота Барсика, существа сладострастного, нагловатого и ревнивого. И он же играет тихого, улыбочивого, не говорящего по-русски, гас-тарбайтера по прозвищу Чебурек, положение которого, по меткому замечанию Лады, «хуже собачьего». Роли молодого врача и деревенского Тополя, большого мудреца и книгочея, достались Виктору Панченко.

Актеры не показывают «этюды на животных», не изображают котиков, собак или деревня, только набрасывают легкие, ироничные эскизы. Один сидит на шкафу и разматывает клубок ниток, – знакомьтесь, это кот. Второй стоит на возвышении, раскинув руки, то есть ветви – стало быть, это тополь. Здесь не играют человеческие характеры, но представляют типы – деревенских баб, старух, мужиков, какими мы их себе воображаем, когда настроены на оптимистический лад. По форме и по настроению эта постановка близка тому, что в картинной галерее называют «наивным искусством». Но в этом, на вид простом, добродушном, жизненнолюбивом спектакле речь идет о вещах нешуточных: о предательстве, ревности, смерти, любви и такой верной дружбе, когда можно «отдать душу свою за други своя», как это делает маленькая Лада, защищая от волков свою хозяйку: *«Укрепи дрожащую тварь! Смерть, где жало твое? Вот душа моя! Победить мы не в силах, но будет ничья. И враги не пройдут, как встарь»*.

Благодаря благородной – не по крови, но по манерам – Ладе, в людях простых и грубых нравов всколыхнулось все самое доброе, разумное и чистое, что было заложено матушкой-природой, и пролился на Новые Колдуны «слабый свет», и воцарилось в них «бестолковое человеческое тепло», и наметилась, наконец, программа выхода из кризиса: *«... страдающий от несчастной любви лирический герой*

Pro настоящее



Сцена из спектакля
В центре Н. Уварова –
Лада.

«Лада, или Радость
(Хроника верной и
счастливой любви)».

РАМТ.

Фото М. Моисеевой

Булнина, вздохнувший в конце стихотворения: «Хорошо бы собаку купить», – обозначил этим, помоему, не безнадежное отчаяние, а единственную в этом случае разумную и конструктивную программу выхода из кризиса»².

Можно сказать (перефразируя реплику Сатина), что Лада действовала на народ, как кислота на ржавую монету. И выяснилось, что недостатки его вполне простительны, зато достоинства – настоящие, высшей пробы. Тимур Кибиров был дружен с Александром Башлачевым, и в его рассказе отзывается строка из стихотворения «Время колокольчиков»: «А под дождем оказались разные. Большинство-то – честные, хорошие». Только у Тимура Кибирова роль очистительного дождя принимает на себя собака Лада.

Спектакль оказывает на зрителей то же действие, что Лада – на жителей деревни: они выходят из зала светлее, счастливее, лучше, чем в него вошли. Можно

смело убрать из названия предлог «или» – этот спектакль – настоящая радость без всяких «или».

ТЕАТР им.МОССОВЕТА.

«ОПАСНЫЕ СВЯЗИ»

Читая «Опасные связи» в молодости, легко принять эпистолярный роман за эротическое, возбуждающее чтиво. На самом деле это психологическое произведение, выдающееся по мысли, стилю и мастерству создания характеров. Не говоря уже о том, что роман Шодерло де Лакло, написанный в 1782 году, фактически предрекал веками накопленная блестящая легкость ума и пера, языка и манер, пошла под топор, пусть не бессмысленный, но все-таки беспощадный. Недаром в финале фильма Милоша Формана «Опасные связи» четко прорисовывается силуэт гильотины. Но режиссер Павел Хомский взял за литературную основу англоязычную пьесу Кристофера

²Тимур Кибиров. Лада, или Радость.

Хроника верной и счастливой любви <http://magazines.russ.ru/znania/2010/6/ki2.html>

Хэмптона в переводе Сергея Таска (версия эта известна благодаря фильму «Вальмон» Стивена Фрирза) и прочитал ее не как трагическую историю, но как салонную безделушку.

О том, что перед нами будет разыграна альковная история, свидетельствует (еще до начала действия) оформление Бориса Бланка. Занавес заменяют два распахнутых огромных веера (они кажутся рисованными, на самом деле это фотопечать с полотен живописцев XVIII века: мифологические сюжеты с розовыми пухлыми амурами и еще более пухлыми, хотя малогрудыми, дианами и венерами на фоне идиллических пейзажей). Кариатиды обоих полов подпирают боковые порталы и держат в руках большие старинные фонари. За занавесом – подвижная конструкция на поворотном круге, которая позволяет быстро «переезжать» из одного интерьера в другой (на ней установлены лестницы, широкие кровати, витые перила, шторы, скамьи, канделябры) и действовать на разных ярусах. Господствуют ядовито-зеленые, а также розовые и голубые тона. Все это кажется довольно аляповатым, хотя задача художника ясна: стилизовать манеру живописцев рококо Буше и Фрагонара, в

свое время работавших в театре. Известно, что Буше декорировал колонны и статуи цветочными гирляндами, использовал в сценографии всевозможные орнаментальные мотивы. Стало быть, отсюда берет свое начало жеманная, избыточная, декоративная театральность Бланка. Одна из главных тем живописи рококо – любовные интриги. Они же становятся главным (вернее, единственным) содержанием спектакля.

Действие начинается за карточным столом и заканчивается репликой «продолжим игру». Все персонажи, включая Вальмона, выведены в спектакле марионетками, помимо воли участвующими в интриге Маркизы де Мертей. Сама она к финалу жива-здоровая и с оптимизмом (несмотря на траурное платье) смотрит в будущее. Но даже в этом случае допустимы разные толкования отношений героев. В одном варианте маркиза и Вальмон любят друг друга, но стремятся доказать превосходство над избранником. В другом – маркиза мстит Вальмону за его увлечение Президентшей, как мстила бы любому мужчине, задевшему ее самолюбие. В третьем она может быть холодной, расчетливой женщиной, интригующей из



А. Яцко –
Виконт де Вальмон,
О. Кабо –
Маркиза де Мертей.
«Опасные связи».
Театр им. Моссовета
Фото С. Петрова

страсти к интриге как таковой. То же самое касается Вальмона. В романе вообще нет статичных персонажей. В спектакле, за исключением Вальмона, только они и есть.

Маркиза Ольги Кабо – пустая, холодная, глумливая дама, к тому же, вульгарная (всем показывает свои ножки аж до самых... подвязок таким образом, который больше подходит трактирной служанке, чем знатной французской аристократке). Сесиль Анны Михайловской – милая, жадная до плотских утех, игривая барышня. К ее соблазнению маркиз не прилагает ни малейших усилий. Сцены ее решены в характерном ключе, исполнены мило. Но чувства Сесиль – доверчивость, увлечение, влюбленность, смятение, раскаяние – вынесены за скобки. Дансени Нила Кропалова – светливый и бестолковый тинейджер. Говорят, что влюблен в Сесиль, показывают, что состоит в любовниках маркизы, в финале сообщают, что он покинул Париж. Про него преимущественно говорят, показывают, сообщают – собственных его чувств и переживаний мы не увидим. На роль Президентши выбрали молодую прехорошенькую актрису Юлию Хлынину. Благодаря парикю и гриму она сделалась чрезвычайно похожа на Мерилин Монро в самых несерьезных ее ролях. Таким образом, мадам де Турвель – символ добродетели, верности и порядочности – выглядит кокеткой, женщиной легкого поведения.

Александр Яцко, единственный, кто – назвал всему спектаклю, поперек ему – пробует создать сложный, объемный характер: сильного, циничного, уставшего от жизни человека, который внезапно и совершенно неожиданно для себя полюбил, испугался собственной слабости и молвы, загнал себя в тупик и сознательно напоролся на шпагу Дансени, превратив дуэль в самоубийство. Но – за что он мог полюбить Вальмон ТАКУЮ Президентшу? И чем могла ему, умному и сильному, угрожать ТАКАЯ Маркиза Мертей?

Впрочем, в этом спектакле, помимо А. Яцко и интригующего сюжета (с которым явно знакомы не все зрители), есть другие приманки. Главная из них – пятьдесят костюмов Виктории Севрюковой, выполненных из добротных

тканей и по моде второй половины XVIII века. Мужские фраки, камзолы, кюлоты с вышивками, пышной отделкой, манжетами. Корсеты, чулки с подвязками, туфли на высоком изогнутом каблучке, рюши из кружев, броши, веера, высокие сложносочиненные парики. Самостоятельный аттракцион – сцена переодевания Маркизы. Тесьмой на талии Ольги Кабо завязывают двойные фижмы полукупольной формы, поверх надевают юбки, затем шнуруют корсет, накидывают платье. Таким образом, мы совершаем экскурс в историю костюма XVIII века и ритуала облачения. К несомненным прелестям постановки следует отнести физическую привлекательность актеров, женщины – женственность (и Ольга Кабо, и Юлия Хлынина, и Анна Михайловская, и старейшина труппы – Ирина Карташева), мужчина – мужественен. По меткому замечанию Марины Дмитриевской, *«теперь в человеке все должно быть ужасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»*. «Опасные связи» театра Моссовета – приятное исключение из нового правила.

ТЕАТР им. ЕРМОЛОВОЙ. «ГАМЛЕТ»

За пять минут, проведенных в кассовом фойе театра, я дважды слышала вопрос: «Это нормальная версия пьесы или осовремененная?». Билетер привычно отвечала: «Не бойтесь, нормальная». И не обманывала. «Гамлет» В. Саркисова – вполне, с точки зрения формы, традиционная постановка, но театральным «нафталином» ее не назовешь. Новизна ее, во-первых, в том, что взят перевод Андрея Чернова. Сравним, например, по первому монологу Гамлета.

У Пастернака: *«О женщины, вам имя – вероломство! Нет месяца! И целы башмаки, В которых гроб отца сопровождала В слезах, как Ниобея. И она... О боже, зверь, лишенный разумья, Томился б дольше! – замужем! За кем! За дядею, который схож с покойным, Как я с Гераклом. В месяц с небольшим! Еще от соли лицемерных слез У ней на веках краснота не спала! Нет, не видать от этого добра! Разбейся, сердце, молча затаимся»*.

У Чернова: *«Ведь не истек и месяц! Лютый зверь Скорбел бы дольше... Ты ж не можешь дольше. За брата моего отца идешь, Который*

на отца похож не больше, Чем, скажем, на Геракла я похож. Что может быть постыдней этой роли? Что в низости своей поспорит с ней? Она с глазами, красными от соли, Ныряет в ворох брачных простыней. Какая скорость!.. Здесь добра не будет. На всем кровосмешения печать. Ну разве что и правда – замолчать, Чтоб сердце лопнуло?.. И будь – что будет!».

Перевод Чернова более жесткий, разговорный. Тот же принцип, что в переводе, соблюден в сценографическом решении Александра Орлова. Его основной элемент – колонны дворцового зала, окрашенные в тона гобеленов и с соответствующими живописными сюжетами (колонны подвижны: они поднимаются, затем опускаются и «погребают» под собой тех, кому смерть суждена сюжетом). Костюмы Андрея Климова выполнены из современных тканей и не вторят историческим образцам, но намекают на них силуэтом. В спектакле принимает участие Духовой оркестр Олега Меньшикова: звучит живая музыка (трубы, валторны, тромбоны, тубы, ударные и даже волынка).

Режиссер Валерий Саркисов тщательно разобрал пьесу с актерами, и она – в который раз – открыла свойства и мотивы, которым театры прежде не уделяли много внимания. Самым выбором молодых, статных и энергичных исполнителей ролей Гамлета и Лаэрта (Александр Петров и Сергей Кемпо) подчеркнута сходство их положения (месть за убитого отца). Лаэрт здесь ревнует Офелию к Гамлету не просто как брат, он явно ее домогается. Поведение его оправдано текстом: «На всем кровосмешения печать». Офелия Маргариты Толстогоановой – совсем не беспорочная крошка, она только следует наказу Полония *«предстать перед Гамлетом невинной»*. И ей, и фальшивой, светской Гертруде Агриппины Стекловой, предавшим Гамлета, очень удобно убеждать себя в том, что он сошел с ума, ведь это снимает с них ответственность (*«предательство с любовью несовместно»*).

Единственный персонаж, кто не верит в утешительную версию (бедный мальчик, он у нас спятил) – это Клавдий (очень сильная работа Бориса Миронова). Да ему и нужды нет искать себе оправданий: для него, мощного,



А. Петров – Гамлет.
«Гамлет».
Театр им. Ермоловой.
Фото О. Аносовой

агрессивного, грубого вояки, убийство – пустяк, дело житейское. Актера, прогневившего его в сцене «мышеловки», он стаскивает со сцены, едва не придушив. Гамлет застаёт Клавдия за молитвой и, как считается, откладывает убийство, потому что не хочет спасения души своего врага. По логике спектакля получается, что Клавдий от веры далек, он искренне полагает, что молиться значит «жить двойной жизнью», да еще предъявляет претензии к Создателю: «Я такой, каким ты меня сотворил. Так чья вина?». Гамлет же, каким он выведен в спектакле, убить может или случайно, в истерике (как Полония), или – как в самом финале – когда выхода уже нет.

Гамлет Александра Петрова – никакой не средневековый принц, не мечтатель-книгоочей (когда книги попадают ему в руки, отбрасывает

их за ненадобностью), а вполне современный юноша, взвинченный, взрывчатый, темпераментный, эмоционально лабильный.

Горацио (Евгений Шляпин) не одобряет выходки Гамлета с подменным письмом, считает, что цель не оправдывает средства. Призрак выполнен в технике старинного театра – это фигура рыцаря в латах и шлеме, голос отделен от нее и доносится откуда-то сверху. Лаэрта ужасно раздражают поучения отца, хлопотливого рохли Полония (Сергей Бадичкин): ясно, что слышит он их в сотый раз, и кодекс беспринципности давно вызубрил. Не меньше раздражают бродячих актеров наставления режиссера-любителя, Гамлета: они и без него знают, что им – Гекуба. Спектакль, сыгранный ими для разоблачения Клавдия, вынесен за кулисы. Мы слышим голоса актеров, а наблюдаем за реакцией тех, на кого рассчитано представление. Клавдия, например, театр не занимает, он живо интересуется только бутафорским оружием. Точно так же, за кулисы, вынесена дуэль Гамлета с Лаэртом (об этом можно сожалеть, она была бы эффектна в исполнении Петрова и Кемпо). Гертруда знает, что в вино подмешан яд, и выпивает его осознанно, пытаясь спасти сына. Умиравший Гамлет встает на постамент, но на этот раз колонна не опускается, не накрывает его собой, из нее льется свет, Гамлет смотрит вверх – туда, откуда он исходит. Он улыбается, он счастлив.

В этой постановке – масса интересных подробностей, проблема его – в том, что невозможно ответить на вопрос, почему именно сейчас В. Саркисов поставил «Гамлета», что именно в его версии созвучно нашему времени. Интересны детали, психологические нюансы, мотивировки, но общий смысл не ясен.

ТЕАТР НАЦИЙ. «ГАМЛЕТ|КОЛЛАЖ»

«Гамлет» Робера Лепажэ можно назвать чудом в кубе. Сам режиссер и команда приехавших с ним специалистов (сценография Карла Фийона, свет Бруно Матта, видеохудожник Лионель Арну) – это раз. Евгений Миронов, который играет все роли (от Гамлета до Офелии) – это два. А три – то, что столь сложный технически спектакль наши специалисты ведут без единой помарки. К тому же, действие



Е. Миронов – Гамлет.
«Гамлет|Коллаж».
Театр Наций.
Фото Р. Должанского

действительно происходит в кубе, с которого словно бы неведомым галактическим ветром снесло пару стен и крышу. Куб висит на сцене, между небом и землей, и кажется одиноким небесным телом, приютившим одинокое тело человека. Решение это эффектно и одновременно образно: между бытием и небытием, жизнью и смертью, на краю бездны находится и сам Гамлет. Благодаря молниеносно меняющимся видеопроециям куб преобразуется, позволяя увидеть оббитые плюсом стены средневекового замка; кабинеты; библиотеку; озеро, в котором тонет Офелия; дворцовые залы и галереи. Видеодекорации создают иллюзию абсолютной реальности, одновременно сбивая зрителей с толку. Только что дверь казалась нарисованной, как вдруг взяла и открылась. Кресла, вроде бы, тоже созданные

компьютерной программой, но в них можно сидеть. То, что выглядело плоским, оказывается объемным и наоборот. Если бы два часа Театр Наций показывал не спектакль, а только возможные трансформации «коробочки», то и в этом случае рекламаций не было бы, только восторг по поводу невиданного зрелища. По форме «Гамлет|Коллаж» абсолютно оригинален и необычен, а по сути – старый добрый театр. Лепаж вливает старое вино в новые мехи, ни один «авангардист» не назовет его спектакли «отстоем», и ни один «консерватор» не назовет из «постдраматическим театром». Текст пьесы купирован, но фабула сохранена, а спецэффекты не подавляют актеров.

Евгений Миронов – актер уникальный, поскольку одинаково убедителен там, где требуется переживание и там, где достаточно представления. И в театре, и в кино он неоднократно демонстрировал способности лицедея, умеющего почти мгновенно менять маски. Но в кино помогает монтаж, а «Рассказы Шукшина» населены разными актерами, и у Миронова есть время на то, чтобы уйти со сцены, переодеться, перегримироваться, и вернуться в другом образе, практически неузнаваемым. В обстоятельствах, сочиненных Лепажем, он на сцене один и покидает ее от силы на несколько секунд (не считая пары эпизодов, когда его место занимает безмолвный двойник, Владимир Малюгин). Понятно, что по обратную сторону куба дежурит целая бригада костюмеров и гримеров, но ощущение чуда от этого знания никуда не девается. Видим Гертруду – светскую диву, чем-то напоминающую Жаклин Кеннеди (сходство придают косынка, черные очки, прическа); рыхлого пузатого Полония; Клавдия – военная выправка налицо, но стар и трудно волочит негнущуюся ногу... Гамлету Миронова не так сложно переселяться в их тела, потому что их тел, собственно, не существует. Все персонажи пьесы – фантомы, все (не один Отец) – призраки, порождения ума, распавшегося вместе с распавшимся веком, по милости распавшегося века. В какой-то момент начинает казаться, что даже декорации созданы (как в фантастической повести А. Платонова «Эфирный

тракт») усилием воображения одинокого, то ли запертого в психушке, то ли сосланного на необитаемый космический остров, чело- века. *«Гамлет разлучен с собой. Но кто же действует? Его безумье»*. Этот безумец создал целый мир, населил его вымышленными персонажами, сочинил сюжет, сам поставил спектакль, сам его оформил и сам сыграл все роли. «Гамлет|Коллаж» – гимн театру, его гениям, жертвам, безумцам.

Смущает в этом спектакле разве что перенос действия пьесы в 60-е годы XX века.

Эпоха заявлена в костюмах, в реквизите, во фрагментах из фильмов и музыкальном оформлении (от Шостаковича до Роллинг Стоунз), но весь этот «антураж» не имеет никакого отношения к истории человека, заблудившегося в виртуальном мире собственных фантазий.

ТЕАТР им. ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО. «КАНТ»

Современного литовского драматурга Мариуса Ивашкявичюса мы знаем в первую очередь по спектаклям Малого театра Вильнюса «Мадагаскар» и «Мистрас» в режиссуре Римаса Туминаса. Главный герой «Мадагаскара» – реальный человек, географ и путешественник Казимерас Пакштас. В начале XX века он пришел к выводу, что, имея дело с русскими, немецкими и польскими соседями, его соотечественники никогда не станут независимыми, и призвал их искать «запасную Литву» для эмиграции. В «Мистрасе» Ивашкявичюса пересеклись дороги еще более знаменитых людей: Мицкевича, Шопена и Анджея Товьянского, считавшего Польшу страной-Мессией, которая искупит грехи рода человеческого и воскреснет.

«Мистрас» сложнее для понимания, чем «Мадагаскар»: нужно быть хорошо знакомым с обстоятельствами места и времени, с биографиями действующих лиц и с той суммой идей, которые определяли образ эпохи. С «Кантом» все ровно наоборот. Лучше сразу забыть о том, что главное действующее лицо пьесы – великий немецкий философ. Иначе, вместо того, чтобы получать удовольствие от собственно театральной игры, будешь искать смыслы и

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Кант».
Театр
им. В. Маяковского.
Фото А. Качкаева

вспоминать то небольшое, что удалось понять про систему взглядов Канта. Напрасный труд. Пьеса, переведенная Георгием Ефремовым, впрямую не касается ни мировоззрения Канта, ни его научных достижений. О его капитальном труде немного болтают, но не в торжественной манере, а насмешливо – как слуга Мартин, когда протирает книгу от пыли: «Чисто критика разума».

Драматург застал философа за обедом. Осень 1784 года. Сергей Бархин выстроил на сцене театра амфитеатр-шестигранник на 140 мест. В каждом секторе – по четыре ряда скамей, ряды отгорожены друг от друга высокими спинками, отчего весь павильон похож на университетскую аудиторию. Правда, все сиденья и спинки обшиты алой тканью (имитирующей бархат), как в императорском театре. По центру, в чаше шестигранника стоит стол: ярким световым пятном – белая скатерть на красном фоне. Стол сервирован на пять персон. Красиво, по этикету, но без излишеств, что логично, коли действие происходит в протестантском Кенигсберге. За стол под музыку Шуберта в минималистской аранжировке Гиедрюса Пускунигиса садятся мужчины в старинных камзолах и париках (костюмы Натальи Войновой). Заправляют салфетки, прикрывают брюки скатертью. Слуга вносит супницу.

Начинается обеденный ритуал. Над столом взлетают, словно танцуя над ним, руки (как в «Белом акте» из «Серсо» Анатолия Васильева).

Профессор университета имел обыкновение обедать в компании нескольких знакомых, причем – согласно биографам и тексту пьесы – серьезные беседы не приветствовались («эта комната не для работы, а для общения»). Гостями Канта были представители разных профессий: в пьесе это богослов, проповедник королевского дворца (Игорь Костолевский), судейский (Александр Андриенко), начальник полиции (Виктор Запорожский) и личный врач (Юрий Коренев). За обедом прислуживал один человек. Анатолий Лобозцкий играет слугу Мартина и занимает то место, которое обычно отводилось в старинных пьесах шутам: смекалистый, нахальный, битый жизнью, своей выгоды он не забывает, к господину относится с иронией, хотя ему верен, вечно возвращает самого Канта и его гостей с небес на землю, снижает их возвышенные речи своей народной мудростью.

Общеизвестно, что Кант был человеком чрезвычайно педантичным, и жители Кенигсберга сверяли по нему часы. Часы на сцене висят, но постоянно останавливаются, что сулит Канту и его товарищам неисчерпаемые возможности для рассуждений о времени

и вечности. Стулья скрипят и разваливаются, и в этом бытовом безобразии собравшаяся на обед компания тоже усматривает приметы времени, некстати расшатавшегося. Куда-то запропали перелетные птицы: а все потому, что вместо них теперь летают люди («мы летаем, а птицы сидят, смотрят»). Гости воспринимают происходящее с позиции своей профессии (один – с точки зрения вреда для здоровья, другой – отклонения для веры, третий – несоблюдения законности) и по логике несносных характеров. Они потешают нас беседами, лишены всякого смысла. Сотрапезники извлекают из себя «внутреннее я», якобы отделяющееся от тела, развивают «волю» и пробуют ее усилиями поднять на воздух суповые тарелки. Строго говоря, они не сильно отличаются от героев толстовских «Флодов просвещения» с их спиритическими сеансами. На этом попире немецкие товарищи добиваются ощутимых результатов: стол начинает вращаться (если бы он так не поступил, то зрители моего сектора видели бы Канта Михаила Филиппова только со спины), а в доме появляется незваная гостья – юная леди (Юлия Соломатина). Представляется она чьей-то родственницей, приехавшей из Шотландии. Кант неожиданным визитом раздосадован (в его планах подобного не значилось), но все же соглашается пустить ее в дом «как тему», чтобы «потом обдискутировать». Супа ей велит не давать (все рассчитано так, чтобы осталось на другой день), спасибо, хоть в вине не отказывает. Леди говорит с акцентом, морщит лобик, помогает себе жестами, постоянно путает и перевирает слова, что создает дополнительный комический эффект («передышать» вместо «передохнуть», «помять» вместо «память»). Мужчины распушают перья: поднимаются с мест, застегивают сюртуки на все пуговицы, обступают барышню, соревнуются, кто быстрее подаст ей стул. Незадолго до финала милостивая гостья исчезнет, и выяснится, что она всех надула, ничья не племянница, и вообще неизвестно кто. Ее имя – Фоби – «обдискутируют» и произведут от слова «фобия».

Если развить эту идею, Фоби действительно воплощение страхов и предубеждений самого

Канта и его приятелей. Представителей других национальностей они не щадят, рассказывают анекдоты о французах и англичанах и отказываются от сыра, если он произведен не в Германии, считают женщин глупыми, иностранцев вредными, любые естественные влечения – животным инстинктом. А тут в одном лице – женщина, иностранка, да еще смутный объект желаний. Зачем она приходила, почему силилась понять мысли Канта о человеке, никто так и не узнает, а в книге посетителей она оставит только анекдот про индуса: собственно, то небольшое, чему могла научиться за этим обедом.

Из нежелательных гостей, нарушивших чинное застолье, еще две сестры милосердия из лютеранской миссии. Они пылают патриотическим огнем, ратуют за уничтожение бедности и разводят особую породу кур, несущих огромные яйца, которыми можно накормить всех голодных (тот же тип утопии, что и в «Мадагаскаре»). Пришли они к Канту в поисках пропавшего петуха-производителя. И никто в зрительном зале не сомневается (как выяснится, зря), что именно его – в готовом виде – подаст к столу на второе сообразительный слуга. Ибо исчез тот самый петух, который долгими днями донимал Канта несвоевременным пением и стал объектом его наблюдений: «петух поет не по часам, потому что выбился из природы». Повадки петуха Кант изучает в паузе между другими исследованиями: «совесть закончил, думал к любви приступать». Но приступает к любви не он, а миссионерки. Старшую (Светлана Немоляева) поцелуем расколдовал, как спящую красавицу, слуга: маленькая, сухонькая, ворчливая, суетливая, она внезапно распрямляется, снимает головной убор, который скрывал светлые легкие волосы, и через минуту превращается в себя – молодую, влюбленную, нежную. А ее напарнице, совсем молоденькой девочке (Вера Панфилова), даже превращаться не приходится: достаточно просто снять головной убор. «Любовь, – говорит Кант, – это отказ от желания, петух не отказывается, вот и не дожидается любви». В этой системе отсчета самыми любящими оказываются священники и сестры, давшие обет безбрачия. Комедия

же, обещавшая стать абсурдистской, делает резкий крен в лирику.

Впрочем, был еще и мелодраматический эпизод – единственный пространственный монолог Мартина о том, как во время войны его держал на прицеле мушкетона русский солдат, и о том, что человек, считающий, что обречен на смерть, может заново прожить всю свою жизнь за несколько секунд. С этим рассказом, как и с отдельными репликами других действующих лиц, а спектакль очередной раз входит существенная для философской системы Канта категория времени.

Можно сказать, что и в пьесе, и в спектакле использован эффект Дэвида Линча. Читателей и зрителей все время водят за нос. Им обещают то притчу, то мистику, держат в напряжении, в ожидании детективного поворота событий или хотя бы финала, который разъяснит смысл трехчасового действия. Ан нет! По всему тексту разбросаны указания на то, что глубокого смысла искать не стоит («Все слова хороши, а мысль не излагается», «Умные мысли – после глупых, и очередь не доходит»). Попытки объяснить анекдот, которые предпринимает судья, портят все дело: шутка перестает быть смешной. «Поучает только то, что смешит. Где смех, там и мораль». Мораль растворена в отдельных наблюдениях: «Не знаем, ради чего живем, но хотя бы держаться достойно». Ни тебе интриги, ни тебе философии, ни звездного неба над головой, ни нравственного закона внутри нас. Зато есть воздух жизни – нелепой, обаятельной, не выполняющей обещаний. Кант в начале спектакля беспокоился, что птицы не улетают, яблоки не падают, и видел в том свидетельство конца времен. В конце спектакля мы слышим стук падающих яблок.

«Кант» Миндаугаса Карбаускаса – легкая, изящная, парадоксальная комедия, сыгранная – очень музыкально и точно по нотам – превосходным актерским ансамблем. «Театральный театр», от которого получаешь эстетическое и физическое удовольствие. Хочется вторить проповеднику–Костолевскому: «Господи, Господи, как приятно, как приятно».

Но ведь могла же пьеса называться, допустим, «Обед»? А ее герои могли зваться Хозяин,

Проповедник, Судья, Полицейский. Почему Кант? Первое объяснение: его любовь к обеду – ритуалу позволила драматургу и режиссеру упаковать зрелище в необычную театральную форму (ведь ставят же режиссеры «Гамлета» не из содержательных соображений, а потому, что в труппе есть актер на главную роль). Второе объяснение: имя Канта использовано для привлечения внимания, для антуража, ставка сделана, извините за жаргон, на «бренд». Третье, оно же – последнее и самое обидное: нас не дурачили, мы действительно – дураки, и не знаем о Канте того, что известно авторам спектакля.

МХТ им. А.П. ЧЕХОВА. «№ 13Д»

«Номер 13» – по пьесе британского комедиографа Рэя Куни – десятилетие не сходил с афиш МХТ и был, что называется, хитом его продаж. При том, что от стоимости билетов глаза вылезали на лоб даже у бывалых театралов. Говорят, что поначалу два-три показа «№ 13» обеспечивали всей труппе месячную зарплату. В год премьеры сценографа Александра Боровского и актера Леонида Тимцуника номинировали на «Золотую Маску», и в прессе разразился скандал: как это, мол, коммерческую вещь без уныния и зауми, сделанную не для критиков, а для зрителей, можно было номинировать на национальную премию? Англичане нисколько не стыдились того, что в 1991 году пьеса получила премию им. Лоренса Оливье.

Пару лет назад спектакль из репертуара МХТ изъяли: то ли актеры от него подустали, то ли Евгений Миронов, который играл одну из главных ролей, к тому времени возглавил Театр Наций и потерял интерес к постановке. Но в 2013-м МХТ пригласил Владимира Машкова, чтобы восстановить «13-й номер». Свои резоны худрук театра Олег Табаков объяснил тем, что в Москве играют мало комедий, и тем, что этот спектакль прямо связан с традицией психологического театра. Эти соображения легко опровергнуть: комедий на московских сценах хоть пруд пруди (и не только Островского или Шекспира, но и того же Рэя Куни). А от заветов Станиславского «Номер 13» довольно далек: в нем нет никакой психологии, это комедия

истерически-смешных положений, чистая актерская буффонада, усиленная всякими специальными эффектами (Александр Елисеенков), если техника подведет, пиши пропало – от нее зависит очень многое. В пятизвездочной шотландской гостинице ничего не работает: если пожелаешь включить свет, нет смысла давить на выключатель, лучше топнуть ногой, тогда заодно еще и музыка заиграет, и окно самовольно захлопнется. Концентрация постановочных трюков, пожалуй, даже чрезмерна, но они безотказны, как и старинные клоунские репризы. Секретарша бежит по номеру в белье, но сумочку, по офисной привычке, держит под мышкой. Живые и веселые диалоги публика принимает «на ура». Особенно – обнаружив параллели с современностью (любовница: «Я – простая секретарша, а вы – депутат»). Парламентарий: «Так это и есть демократия»). Владимир Машков говорил, что время изменилось, и сейчас сильнее работают вещи, которые в прежней версии были не так заметны. В первую очередь это касается любовной интрижки политика. Тут нет заслуги Куни (пьеса не изменилась), нет и заслуги режиссера, коррективы действительно внесло время: началось с Клинтона и Моники, продолжилось гостиничной историей директора МВФ Стросс-Кана, совсем недавно случился скандал с президентом Франции Олландом и т.п. Так что члену палаты общин есть, чего бояться.

В новом спектакле появились и новые персонажи. Четыре китайки, горничные: одного роста, одинаково одеты и загримированы, всегда улыбки, говорят на птичьем языке, клиентов не понимают и норовят убирать, когда их просят убираться. Изменился финал, не содержательно, но изобразительно: прежде просто опускался занавес в шотландскую клетку, но с эмблемой чайки, а теперь показывают маленький и смешной видеоролик: в нем чайка перелетает с континента на континент, из города в город, спешит занять место на занавесе. Почти во всех ролях заняты другие актеры. Депутата играл Авангард Леонтьев, сейчас в этой роли – Игорь Верник (на премьере нельзя было назвать эту замену адекватной, но возможно, дело в волнении, которое постепенно пройдет). За секретаря, которого играл Е. Миронов, теперь



И. Верник – Ричард Уилли,
С. Дужников – Ронни.
«№ 13D».
МХТ им. А.П. Чехова.
Фото Е. Цветковой

вполне убедительно отвечает Сергей Угрюмов. Ревнивым мужем секретарши был Игорь Золотовицкий, теперь – Станислав Дужников. Пиону, влюбленную в Секретаря, играет Ирина Пегова (не всякий день увидишь актрису такого уровня в эпизодической роли). От прежнего состава остались Сергей Беляев (Управляющий гостиницей) и Леонид Тимцуник. Он играет частного сыщика, которого в начале спектакля по сюжету пришибло неисправной оконной рамой, посему большую часть действия он выполняет невообразимо пластически сложную роль – мертвеца. И делает это столь совершенно, что зрители вообще не понимают: это живой актер или его подменили куклой.

В нынешнем МХТ наберется еще десять составов актеров для «Номера 13», одного только Леонида Тимцуника заменить решительно некем.

ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА». «КОМЕДИЯ ОШИБОК».

Роберт Стурау ставит Шекспира в семнадцатый раз, «Комедия ошибок» – третья в шекспировском цикле «Et Cetera». Она последовала за «Шейлоком» и «Бурей». Сюжет заимствован из «Менехм» Плавта, но вместо пары близнецов тут их – четверо. И путаница, стало быть, четырехугольная. Прежде такие пьесы играли как комедии положений, но в последнее время режиссеры – один за другим – обнаруживают в них признаки тревоги. В 2004-м Деклан Доннеллан (в копродукции с фестивалем им. Чехова) поставил с российскими актерами «Двенадцатую ночь». Английский режиссер призвал на помощь бога меланхолии, имя которого поминает в пьесе шут Фесто: сквозь пальцы утекает время, а с ним – любовь и сама жизнь. Еще раньше (в 2001-м) на Театральную Олимпиаду из Тбилиси в Москву приехал Театр им. Шота Руставели с той же «Двенадцатой ночью» в постановке Стурау. В ней одновременно разворачивалось два сюжета: один – площадной, карнавальный, второй – библейский,

начинающийся в Рождество (двенадцатая ночь – последняя в цепи рождественских праздников) и заканчивающийся Голгофой. В финале на фоне распятия, под стук молотков, герцог Орсино говорил, что прекрасную Иллирию ожидают безоблачные дни.

Фальшивый хэппи-энд (хоровое, мюзик-холльное пение, бравурное и жизнерадостное) венчает и «Комедию ошибок», да так нарочито, что поверить в него нет никакой возможности.

По логике режиссера, до оптимистичного финала все персонажи добираются, отчаянно пострадавшие. Отец Эгеон (Вячеслав Захаров), отправившийся на поиски сына, рискует собственной жизнью, поскольку в Эфесе принят закон против жителей Сиракуз. По той же причине Антифолос и Дромио Сиракузские вынуждены скрывать, откуда они прибыли. Антифолос Эфесский – наглый, хамоватый богач – из-за бесконечной путаницы приходит к выводу, что ему изменяет жена, обманывают и обворовывают друзья и слуги. Мало того, его, ни в чем не виновного, обвиняют в преступлении и засовывают в темницу, из которой он выходит (так играет Владимир Скворцов) другим, сильно поумневшим человеком. Антифолоса Сиракузского (тот же В. Скворцов) – аристократичного, манерного и



Л. Дмитриева – Эмилия.
«Комедия ошибок».
Театр «Et Cetera».
Фото О. Хаимова

сентиментального – обознавшись, осыпают подарками, лестью и благодеяниями, в него влюбляются женщины, но все это время сам он проводит в стойкой уверенности, что сошел с ума или потерял память, а все происходящее – только галлюцинация. Положения-то комические, только вряд ли кому-нибудь захочется в них оказаться.

Рефреном звучат в спектакле разговоры о времени: *«Что такое время? Не знаю. Почему оно меняется? Люди меняются, а с ними и время. Время никогда не станет умнее»*. Видимо, Роберта Стуруа занимает и беспокоит то, что ни время, ни люди не становятся умнее. Они так же доверчивы, ревнивы, подозрительны, трусливы, бестолковы, алчны, и все так же агрессивны по отношению к чужестранцам.

«Комедия ошибок» – безрадостная сказка. Георгий Алексимесхишвили построил на сцене павильон, стены которого в разных сценах окрашиваются всполохами ярких, беспокройных цветов. В минималистской музыке Гии Канчели каждая нота отделена от следующей паузой, и возникает ощущение, что они осторожно, пугливо крадутся друг за другом. Мелодия ведет себя так, будто вывихнула себе сустав. Но при этом сохраняет память об изначальной гармонии. Привратники, безмолвно стоящие у городских ворот, похожи и на клоунов (благодаря гриму), и на сексотов (благодаря костюмам). На все ложатся тени нашего времени, в котором, как говорит сам Стуруа, *«от быстрой смены политической жизни, от бесконечных поворотов в человеческих судьбах, люди потеряли ясность – их мышление стало нелогичным и спутанным. В Эфесе царит страх и бюрократия. Не*

*будь этого страха, герои скорее бы догадались, в чем дело»*³.

Однако, противореча самому себе, Стуруа настаивает на том, что действие «Двенадцатой ночи» происходит не в Англии, Грузии или России, а в театре. Милая девушка-конферансье вводит нас в спектакль. Время от времени она появляется на сцене, чтобы оценить происходящее, а непосредственно перед финалом сообщает, что досмотреть спектакль зрителям не удастся, потому что в театре нет электричества. Тема эта недавно была актуальной и болезненной в Грузии, но даже там ситуация переменялась, а уж московскому зрителю вовсе непонятно, о чем речь.

Кроме того, складывается впечатление, что режиссеру не хватило времени на репетиции. Владимир Скворцов, Вячеслав Захаров, Кирилл Щербина и Наталья Благих поняли задачу и с ней совладали, но остальные актеры пребывают в счастливом неведении и играют обыкновенную комедию положений: кричат, гримасничают и мельтешат.

ТЕАТР МУЗЫКИ И ПОЭЗИИ п/р ЕЛЕНА КАМБУРОВОЙ. «ВОТ ВАМ, В СОТЫЙ РАЗ, РОССИЯ...»

Спектакль Олега Кудряшова с жанровым подзаголовком «Оратория-путешествие для солистов, народного хора и дворовой утвари в 4-х частях» рассчитан на 50 зрителей. Сцена неглубокая и вытянута по ширине. Почти все мизансцены фронтальные. Убранство не слишком оригинальное: так часто оформляют студенческие или экспериментальные спектакли, если нужно условно определить Россию как место действия. Колонны выкрашены под верстовые столбы (*«только*

³ В театре Калягина выходит спектакль «Комедия ошибок» <http://mirnov.ru/rubriki-novostey/kultura/25974-v-teatre-kalyagina-vykhodit-spektakl-komediya-oshibok>

Pro настоящее



Т. Пыхонина,
Д. Куличков,
Н. Терещенко.
«Вот вам, в сотый раз,
Россия...».
Театр музыки и поэзии
п/р Елены Камбуровой.
Фото М. Гутермана

версты полосаты попадаютя одне»). На перевернутые ведра положены широкие доски – скамьи. Сверху свешивается ткань, похожая на грубое сукно. Без дела валяются массивные деревянные колеса. И спектакль начинается зачином из гоголевских «Мертвых душ», спором, как далеко докатится колесо: до Казани или до Москвы. Судя по путевым запискам маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» (строка из которых вынесена в название спектакля), оно не доедет и до соседнего села, ведь дороги никуда не годятся. Роль самого де Кюстина в спектакле отдана Дмитрию Куличкову (актеру Театра О. Табакова). Белообрый, с рыжеватыми ресницами, в светлом костюме, с дорогими перстнями на пальцах, он протирает скамьи и стулья, прежде чем на них присесть, белым носовым платком, говорит с акцентом, сам пробует определить, какие ударения поставил неверно, и исправиться, все чаще пьет спиртное и постепенно проникается невольным восхищением тем народом, быт и нравы которого сперва дерзко презирал. Де Кюстин рассуждает о его кротости, о вечном страхе, в котором его держат правители, о том, что у русских как будто два лица (одно, когда они оказываются в Европе, приятное и улыбочивое; другое, когда возвращаются на Родину, угрюмое и недовольное), и – о русской песне, в которой человек «изливает жалобу небу». Стало быть, второй, уже не литературный, но

музыкальный пласт спектакля – те самые русские песни, что примиряют французского путешественника с реальностью. Правда, это не одни только дорожные жалобы да плачи, есть и частушки, и плясовые, и разные по настроению обрядовые. Исполняются они ансамблем из пяти человек (Наталья Бородина, Андрей Зверев, Андрей Мартынов, Татьяна Пыхонина, Наталья Терещенко), из которого иногда выделяется солирующий голос. Поют завораживающе красиво, и в самом музыкальном материале как будто заложено многообразие черт русского характера и умение быстро переключать эмоциональные регистры от беспредельного минора до безоглядного мажора. К маленькому хору временами присоединяется голос самой Елены Камбуровой, хотя ее партия в спектакле значительнее. Она выступает от имени русских поэтов XX века, в первую очередь, Анны Ахматовой. Строки «Реквиема» («я была тогда с моим народом»), видимо, призваны служить контрапунктом стороннему взгляду наблюдателя-иностранца, хотя такое сопоставление кажется довольно умозрительным (пояснение, что «Реквием» написан ровно через столетие после книги де Кюстина не может спасти положения). В начале спектакля Камбунова сидит ровно на противоположной стороне сцены, словно расположена на другом полюсе от маркиза, и ее черный (с красными вставками) костюм контрастирует с его белым нарядом.

Театральный дневник

В отличие от него, ерничающего, насмешливого, она печальна, серьезна, сурова. В партнерские отношения ни с Куличковым, ни с «хористами» Камбурова не вступает, существует сама по себе – то в стихе, то в родном для нее жанре вокально-драматической миниатюры. Практически вся вторая часть спектакля («Деспоты и бунтари») и значительная часть четвертой отданы ей. Она играет сцену юродивого из «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского, исполняет «Заклятие о земле русской» Максимилиана Волошина на музыку Олега Синкина, балладу «Поле Куликово» (Виктор Соснора – Геннадий Маслов), «Смерть Ивана Грозного» и «Конец Пугачева» (Давид Самойлов – Сергей Никитин). Делает она это грандиозно, на разные голоса, будто на сцене не одна Камбурова, а несколько поющих актеров. Но все эти композиции выдающаяся певица-актриса уже исполняла раньше в программе «Да осенит тишина». К тому же, она «заваливает» действие на себя. Знакомство с другими работами театра позволяет распространить этот вывод за рамки конкретного спектакля: постановки, в которых участвует Камбурова, вне зависимости от числа исполнителей на сцене, превращаются в ее моноспектакли. Она слишком самобытная, сильная личность, чтобы вписаться в предлагаемые обстоятельства. Сама себе и обстоятельства, и героиня. К тому же, не похоже, что Камбурова склонна подчиняться режиссерам, приглашенным ею в театр. Получается одна история про постепенное привыкание маркиза де Кюстина к России, вторая – про национальный характер, выраженный

в песнях, третья – про деспотов и бунтарей, про трагедию народа и всей «святорусской земли». Вокальный монолог («встань, Русь! подымись, Оживи, соберись, сраться – Царство к царству, племя к племени») звучит страстно и патетично, но завершается спектакль не им, не колокольным набатом, не скорбным плачем, не яростным призывом, а озорной и обнадеживающей репликой маркиза, которой нет в его книге. Внимательно оглядев по-прежнему валяющееся без дела колесо, он говорит: «А может все-таки доедет?». Хотелось бы верить.

СТИ. «ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

Спектакль, как принято в СТИ, начинается в фойе. Все мирно пасутся возле стола с водочкой-селечкой, но в этот момент раздаётся истошный крик: «Помогите!» и, лавируя между перепуганными зрителями, к лестнице рвется высокий худой человек в черной шляпе и длинном пальто, а за ним бегут, угрожая ружьями, люди в военных шинелях. Первые слова, которые мы услышим в самом спектакле, будут все те же: «Спасите, помогите!». В комнату через балконную дверь ввалится и упадет замертво тот самый человек в черном – еврей, убитый петлюровцами (в 1919 году, во время отступления петлюровских войск из Киева, военный врач Булгаков видел страшное убийство еврея у Цепного моста и описал его в рассказах «В ночь на 3-е число», «Я убил», «Налет» и в «Белой гвардии»). Жанр спектакля определен Сергеем Женовачом как «сны и кошмары начинающего литератора»⁴.

С кошмара он и начинается. Кому привиделось?

⁴<http://www.sti.ru/press.php?nid=310>

Определенного ответа на этот вопрос не получится: самому Булгакову или Максудову, Алексею Турбину, доктору Бакалейникову или доктору Н. Автору, повествователю или персонажу в лице одного актера, Ивана Янковского. Ровно в тот момент, когда стихла мелодия вальса («Однако из-под полу по вечерам доносился вальс, один и тот же, ... и вальс этот породил картинку в коробочке, довольно странные и редкие»), и ей на смену пришел неприятный, пилящий звук (композитор Григорий Говерник), а человек в черном забился в окно, герой приготовился к самоубийству: встав с постели, перекурив на балконе, надев чистую белую рубаху, подсел к столу, достал из ящика пистолет и приставил его к виску.

Страшный сон, получается, спас его от верной смерти. Следом за преследуемым евреем, в квартире появляется человек в темных очках, коричневом пальто и шапке-пирожке. Смутно напоминая Черта из «Братьев Карамазовых», он передает «начинающему литератору» привет от Достоевского, уверяет, что и Гетман, и Петлюра – только миф, помогает затолкать труп под кровать и сам скрывается под нею. А тихая комната с суконными обоями цвета шинелей, кремовыми шторами и лампой под зеленым абажуром (художник Александр Боровский), которую только что навели рыжая Елена и Николка Турбины, превращается в «нехорошую квартиру». И отовсюду (гони их в дверь, они в окно) лезут подозрительные типы: издатель Рудольфи с предложением об издании романа, писатель Ликоспастов в кожаной тужурке и неизвестный молодой человек, высывающийся из ящика письменного стола, в серой кепке и с простертой к народу рукой (возможно, сам Владимир Ильич). Персонажи романа постепенно заполняют комнату, держат в руках журнал «Родина», читают, что там о них написано. Своевольно обживаются в писательской келье. Елена ложится прямо к нему в койку, Шервинский подсаживается на краешек постели прямо в бурке, целует Елене руки. Писателя перестают замечать, навязывают ему свои правила и нравы. Наблюдая за ними, автор сознает, что взялся за пьесу.



И. Янковский – Максудов
«Записки покойника».
СТИ.
Фото А. Иванишин

И действующие лица «Белой гвардии» перевоплощаются в персонажей «Театрального романа», то есть в труппу Независимого театра, которой достанется пьеса «Черный снег». Августы Менажраки нет, зато поликсен торопецких аж трое: барышни одинаково одеты, говорят одно и то же и с одинаковой интонацией, но изредка конкурируют за право первой реплики. С этой минуты начинается, строго говоря, третий спектакль: не трагический, не фарсовый, но сатирический. Его заводит блистательная Ольга Калашникова, она же – Людмила Сильверстовна Пряхина (смесь мещанства, религиозного ханжества, фальшивого кокетства, самовлюбленности и дурной театральности).

Отыграв свой номер, она выходит на поклонны под аплодисменты зрительного зала.

Следом за нечистой силой в квартиру литератора, таким образом, вломился Театр. Постель писателя занимает Иван Васильевич (играет его, как и Черта, Сергей Качанов, в программке он значится «*кошмаром начинающего литератора*»). Иван Васильевич спит, то есть бодрствует, и просыпается ровно в ту минуту, когда писатель заносит над ним ногу, чтобы тихонько сползти с кровати, не потревожив основоположника. Дискуссия о том, допустимы ли в театре выстрелы, проходит под дулами массовки петлюровцев: они наставляют ружья поочередно то на одного, то на другого. Выйдя на балкон, Иван Васильевич принимается рассуждать о театре (текст дополнен фрагментами книги «Работа актера над собой» и записями репетиций К.С. Станиславского), сила его фантазии оживляет неодушевленные предметы и раздвигает границы пространства: шторы распахиваются, как занавес, балкон уезжает вдаль, и если до сих пор действие происходило на авансцене, теперь оно захватывает всю площадку целиком, а стены комнаты оказываются боковыми порталами. В них образуются прорезы, в прорезях, как на фотографиях портретного фойе, возникают лица администраторов и актеров Независимого театра, а иногда и их уши: надо, надо подслушивать. Когда Бомбардов поясняет Максудову, что основоположники не допустят, чтобы пьесу играли молодые, из прорезей торчат кукиши. Когда Максудов кричит, что Пряхина вообще ничего играть не может, у «портрета» Пряхиной начинает дергаться глаз. Тем временем на сцене творятся всякие театральные чудеса: вместо черного снега идет ослепительно красивый дождь, под ним бродят мужчины в черных фраках и белых рубашках, а на реплике «*уплывает и затрашный день*» натурально уплывает мебель из квартиры литератора. Иван Васильевич приступает к репетициям и донимает актеров не только «переживанием зарева», как в «Театральном романе», но и репетициями сцен Елены–Шервинского–Лариосика.

Под его чутким руководством, подчиняясь совершенно невразумительным требованиям, эти бедолаги (чудесные пародии в

исполнении Марии Курденевич, Дмитрия Липинского и Глеба Пускепалиса) пять раз проходят одну ту же сцену, играют при этом все хуже и хуже, грубее и грубее, топорнее и топорнее. Зрители умирают от смеха. Зато писатель физически не может вынести превращения людей, созданных его воображением, в театральные пугала, страдания его прорываются в крике-рефрене: «*Когда же выйдет МОЯ пьеса?!*».

Придя к выводу, что она никогда не выйдет, Максудов возвращается в исходное состояние: правда, теперь лежать лицом к стене ему приходится не на кровати, а на полу (кровать-то реквизировали в интересах театрального искусства). Но застрелиться опять мешают: на сей раз не военные, а театральные кошмары. Основоположники хором убеждают его не стреляться, а заколоться шпагой, сами охотно показывают, как это можно красиво изобразить, и вот уже сцена усыпана мертвыми телами. Декорация серого шинельного сукна ветшает, коробится и облезает, обнажая остов, на котором крепилась. Давняя история истаивает на наших глазах. Как и сказано в романе: «*Все это недавно было... Прошлое раскрылось, осыпалось, улетело*». Но на авансцене остается лампа под зеленым абажуром. Возможно, караулит следующую жертву, уже из другой эпохи, в которой снова будут кошмарные сны и театральные наваждения, и такие же живые «Записки покойника». Или просто напоминает о том, что завтра репетиции начнутся снова.

Спектакль СТИ приятно описывать (в нем много материи, вещества театра, постановочной и человеческой культуры), но весьма сложно анализировать. Постановка не дает ответов на возникающие вопросы. Почему все же в названии – «Записки покойника», а не «Театральный роман», если большая часть действия покоится именно на театральной истории? Несколько лет назад на телевидении Олегом Бабицким и Юрием Гольдиным была сделана блистательная экранизация романа, в ней Игорь Ларин действительно сыграл Максудова человеком, которому снится страшный сон о судьбе пьесы в Независимом театре, а все его сотрудники выведены зловещими

монстрами. В этом случае выбор названия был полностью оправдан. У Женовача ничего подобного не происходит, более того, Максудов только формально – главный герой. В театральной реальности его очень быстро теснят со сцены ожившие персонажи его книг, сами они скорее смешны, чем страшны, и И. Янковскому остается реагировать на их реплики, в его роли не предусмотрено развития, только фиксация состояний в разных сценах: подавлен, удивлен, растерян, сердит. Можно, конечно, считать, что Женовач просто предпочел первое название («Белую гвардию» в МХТ в 2004-м он тоже ставил по первой редакции), но это объяснение умозрительно. В истории взаимоотношений Максудова с Независимым можно увидеть кафкианское блуждание по кругам ада, а в самом писателе – жертву системы (не только Станиславского, но самого общественного строя), но Женовач тему в начале и финале наметил, а вести ее через весь спектакль не стал. Часть действия происходит в воображении Максудова: в лихорадке он бредит о привычном ему мире штор и абажуров, который разлетелся вдребезги, а сам он потерял и то, чему присягал, и то, что любил. В новом мире он, строго говоря, не жилец, а тут его – полумертвого – еще волочат по всем кругам театрального ада. Зловещая фантазматология, однако, длится недолго. Ад оказывается совершенно узнаваем, материален, истерически смешон, и образ этот никак не вяжется ни со снами, ни с кошмарами. Здесь мы проведем большую часть времени. А в финале нас ждет кольцевая композиция: Максудов вновь готовится к самоубийству.

Второй вопрос, почему режиссер включил в афишу то же самое сочинение, что совсем недавно появилось в репертуаре Мастерской Петра Фоменко? Возможно, хотел как-то поспорить с интерпретацией театра-побратима? Но спора не вышло. Там тоже использовали принцип *«играя одно произведение, играй всего автора»*. И к финалу был добавлен фрагмент из «Мастера и Маргариты». И то, что «Черный снег» – это «Дни Турбиных», а Максудов – отчасти сам Булгаков – было показано. И Рудольфи, на вид обычный человек,

выходил посланцем нечистой силы. И коллеги-писатели представляли мелкими бесами. И сатира на основоположников ничуть не более нежная. Фактически те же эпизоды романа отзываются чрезвычайным оживлением зрительного зала: никак не теряют актуальности споры о том, должны или нет своевременно уходить на пенсию худруки-старожилы, до каких пор артисты пенсионного возраста будут закрывать дорогу на сцену молодым конкурентам, и надо ли сочинять новые пьесы, если так много хороших уже написано. Наконец, вечнозеленый вопрос: жизнеспособна ли «система Станиславского», можно ли, основываясь на его теории, воспитать выдающегося артиста? Ответ Булгакова-Максудова известен: *«И никакая те... теория ничего не поможет! А вот там маленький, курносый, чиновничка играет, руки у него белые, голос сиплый, но теория ему не нужна, и этот, играющий убийцу в черных перчатках... не нужна ему теория!»*. А как отвечает на этот вопрос Женовач из его спектакля не понятно.

Правда, старейшины Независимого театра к финалу «Театрального романа» у «фоменок» уже полностью зависят от воли писателя: Максудов рассказывает и расставляет их по сцене, как безвольных кукол, по собственному разумению. У Женовача, наоборот, начинающий литератор становится объектом манипуляций персонажей его книг. Есть еще одно – принципиальное отличие. Елена Сергеевна Булгакова говорила, что ее муж ненавидел театр и при этом любил его – относился к нему так, как относятся *«к любимой женщине, которая от вас ушла»*. И в спектакле Мастерской Фоменко намного слышнее это объяснение в любви, без которого нет «Театрального романа» (*«ни до этого, ни после этого никогда в жизни не было ничего у меня такого, что вызывало бы наслаждение больше этого»*). А Женовача, судя по жанровому определению, данному в программе, «сны и кошмары начинающего литератора» волновали больше всего остального. Но из спектакля это никак не вытекает. Игровое, веселое начало стало теснить трагическую историю отношений художника и власти, художника и общества.



Сцена из спектакля
«Возвращение домой».
Частный театр.
Фото М. Гутермана

Кажется, что изначально Женовач сочинил спектакль о мытарствах юного героя-писателя, но в процессе репетиций поддался обаянию сатирических, театральных сцен, увлекся этюдами, текстами самого Станиславского, и отступил от первоначального замысла, отчего и вышла стиливая череспосолица. Иными словами, роман навязал ему свою волю, как Независимый театр – Максудову.

ЧАСТНЫЙ ТЕАТР. «ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ»

Владимир Мирзоев в пятый раз обращается к драматургии Пинтера. «Возвращение домой» написано в 1964 году, с тех пор постоянно идет в театрах Европы. 1973-м годом датирована первая, знаменитая экранизация (режиссер Питер Холл). Сюжет метафорического послания Пинтера поддается пересказу. На Севере Лондона в одной квартире проживает семья из четырех мужчин. Это два брата и два сына старшего, деспотичного Макса. В этот дом после длительного отсутствия возвращается из Америки, чтобы познакомить семью со своей женой Рут, старший сын Макса – Тедди. Мужское царство, в которое со смерти матери и бабушки, вход женщинам был строго воспрещен, возбуждается. В итоге Рут остается с ними, а Тедди снова уезжает в Америку. Из фрейдистской пьесы прямо вытекает, что в основании

тирании лежат сексуальные комплексы. Владимира Мирзоева проблема «власть–секс–насилие» интересовала, начиная (по крайней мере) со спектакля «Мадам Маргарита». Но тут Мирзоев решил припречь к Пинтеру политику. Телега, как вы понимаете, далеко не уехала.

Довольно увидеть декорацию Анастасии Бугаевой, чтобы понять: Лондона не будет. На сцене выстроен зал старинного дома, превращенный в коммуналку (такие часты в Питере, хотя есть и московские примеры). Былая роскошь соседствует с нынешней ветхостью: высоченные потолки, колонны, дворцовая хрустальная люстра, антикварная тяжелая деревянная мебель, обшарпанные стены. Все это вместе складывается в образ «сталинский ампир» («сталинский вампир», как шутили при советской власти). Смутное подозрение, что дело происходит в наших краях, подтвердится, как только на сцену выйдет Максим Суханов (Макс), откроет чемодан, достанет из него череп, посыплет его песочком, положит назад и заговорит – с грузинским акцентом. Чуть позже прибывший домой Тедди (Максим Виторган) скажет: «ключ подходит, значит, замки не меняли». На этом спектакль можно заканчивать, нет смысла дальше тянуть резину: это не Тедди вернулся из Америки в Англию, а все мы, никуда не выезжая, вернулись в свое прошлое, во времена сталинского тоталитаризма. Мысль,

Pro настоящее

постоянно тиражируемая теми людьми, которые считают себя либералами, очевидно ложная: не то, что при Сталине, а и при Брежневем ничего такого безнаказанно показано быть не могло. Во втором акте, для несообразительных, эффект усилят: люстра переместится ближе к авансцене, и теперь с нее, вместо хрустальных подвесок, свешиваются крюки, на один из которых нацеплена говяжья туша. Тем самым проиллюстрируют, что Макс – бывший мясник, и в свое время даже вел переговоры с иностранными мясниками (аналогия понятна: Сталин с Гитлером, Молотов с Риббентропом). В финале Суханов приклеит нос, надеет парик, серый френч, закурит трубку и предстанет в портретном гриме Сталина (которого, кстати, играл в «Детях Арбата» и в фильме Никиты Михалкова «Утомленные солнцем-2»). Режиссер буквально разжевал и положил в рот зрителя свою интерпретацию пьесы Пинтера. Вроде бы, и без того путаная пьеса усложнена дополнительной метафорой, но, по сути, все упрощено и спрямлено, драматургу навязан прямой и грубый смысл. Экранизации и европейские спектакли следовали Пинтеру: иррациональное поведение проявляло себя в реалистических обстоятельствах. Из этого контраста – страшное в заурядном – рождалось ощущение жути (как в психологических триллерах). В спектакле же никакой пропасти между *«обыденностью и входом в закрытые пространства подсознания»* (формулировка Нобелевского комитета, наградившего Пинтера⁵: сама квартира и все персонажи сразу подаются как фантазмагорические. В пьесе действуют обыкновенные люди:

пенсионер-мясник, его брат – таксист, его сыновья – мелкий сутенер и будущий боксер, профессор философии, его жена Рут.

В спектакле брат – слабоумный (Александр Яцентюк играет его так, как играют подобных персонажей в десятках постановок, хоть в «Киллере Джо», хоть в «Людах и мышах» по Стейнбеку, хоть в пьесах МакДонаха), в сыновьях у отца народов: подонок с задатками маменька Ленни (Кирилл Леднев) и дурачок-простак (Сергей Беляев), Рут – грациозная нимфоманка (Виктория Чилап). Единственный нормальный человек – Тедди. Полюбовавшись на столь счастливую семейку, интеллигент и блудный сын, вкусивший воздуха свободы, полагающийся не на эмоции и не на инстинкты, а на интеллектуальный расчет, бежит из отчего крова во второй раз. Все это про Тедди сказано словами, но Максимом Виторганом не сыграно (во всяком случае, пока не сыграно). Итак: людоедское логово для Пинтера – метафора, у Мирзоева она воплощена весомо, грубо, зримо, напрягать воображение зрителям не придется. Это логово – тоталитарный режим, из которого мы никогда не выберемся, потому что сами – плоть от его плоти. Можно попробовать «свалить», да и то не факт, что поможет: ведь тянет же Тедди под отчий кров, и Рут не хочет назад, в свободную Америку.

Этот тяжеловесный спектакль стоит смотреть только ради Максима Суханова. Ничего нового не увидите, но за тем, как он умеет быть одновременно немощным и мощным, милым и жутким, обаятельным и отвратительным, как в его светлых детских глазах пляшет какая-то бесовщина, и сам он

⁵Цит. по: Пинтер// Сергей Журавлев: литературный дневник <http://www.proza.ru/diary/sergzhuravlev/2013-07-03>

кажется то страшным великаном из детской сказки, то самим Дьяволом, можно наблюдать бесконечно. Мерцающая природа этого актера совершенно уникальна, и – пока следишь за ним, действительно берет жуть. Но ровно до тех пор, пока он не переоденется Сталиным.

ТЕАТР НА ТАГАНКЕ. «ГОЛОС ОТЦА»

Актеры: Алексей Граббе, Александр Лырчиков, Анастасия Захарова, Маргарита Радциг, Дмитрий Бутеев, Сергей Подколзин, Иван Рыжиков, Игорь Ларин, Юлия Стожарова, Никита Лучихин, Александр Силаев, Александр Марголин и другие. К списку нужно сделать пояснение. Театр на Таганке переживает тяжелые времена. Все знают, что в 2011-м Любимов ушел из театра по причине конфликта с актерами. Его место занял Валерий Золотухин, за полтора года при нем театр выпустил 9 спектаклей:

Занусси, Мирзоев, Федотов, Смехов. Но чуда не произошло: обыкновенные спектакли.

Потом умер Золотухин. Был шанс, что в театр придет новый сильный лидер, который предъяснит оригинальную художественную программу, как это сделал в 1964 году сам Любимов. Увы. Вместо этого департамент культуры решил праздновать 50-летний юбилей непонятно чего: сам театр существовал и до 1964 года, значит, речь идет о юбилее именно любимовской Таганки, но Любимова-то нет, он не переступает порога родного театра, мало того, все время грозит, что снимет с репертуара свои спектакли. В качестве замены всемирно известного режиссера чиновники прислали в театр некую «Группу юбилейного года».

Сцена из спектакля
«Голос отца».
Театр на Таганке.
Фото А. Стернина



Pro настоящее

Начали они «празднование» с того, что сняли со стен фойе фотографии и афиши и развесили то, что им самим показалось «выставкой»: листы бумаги, на которых написаны-напечатаны разные слова, в том числе богатое слово «парадигма»⁶. Актеры возмутились, снятое вернулось на свои места. Потом «Группа юбилейного года» выпустила ряд спектаклей, если это можно так назвать. Не стану на них останавливаться, скажу только, что билеты на них продаются плохо, то есть народ голосует ногами. Но группа поддержки «Группы юбилейного года» валит вину на актеров – они, дескать, никуда не годные – забывая уточнить, что этих «негодных» набрал Юрий Петрович. Но надо же на кого-то свалить вину, в противном случае окажется, что департамент выделил огромные деньги (300 миллионов, по сообщениям СМИ⁷) неизвестно кому неизвестно на что. И за это руководство можно призвать к ответу.

Обстановка очень тяжелая, и вот в таких обстоятельствах, при минимуме репетиций, в театр приходит Игорь Коняев с художником Алексеем Порай-Кошицем, приглашенные еще Золотухиным. Полностью опровергают слухи о недееспособности актеров Таганки и доказывают, что, при уважении к традиции Любимова, к автору, к актерам можно сделать отличный спектакль даже по столь сложному материалу, каким без сомнения является драматургия и проза Платонова. Кстати, залы полны. А текст очень живой и современный. Вот, к примеру, то самое «перформативное», которое теперь происходит в театрах и музеях.

«Смешно и забавно тут будет! Мороженое, компот в чашках, двор

смеха в загородке. Я в Туле бывал и все видел. И тут же силомер и труба – на звезды глядеть: где, что и как там, отчего все произошло и куда потом денется; оказывается, мы все из тумана явились – так выходит по науке, – да пускай из тумана, нам одинаково!.. А дальше (служащий оставил на время работу и жестикулирует, полный воображения будущего), дальше – вон видишь где – буфет откроют: харчи, напитки, вафли, изюм, простокваша, блины, – что хочешь! Тут целый парад красоты будет, тут прелесть что такое начнется! А ты что стоишь? Говори – хорошо ведь получится?

МИЛИЦИОНЕР. *Вон как. А это не вы в пригородном районе кузницу сломали, а из кузницы баню построили? А потом увидели, что кузница тоже нужна, тогда разобрали баню и опять построили кузницу? И так разбирали и строили, – то баню, то кузницу, – пока весь материал у вас не истратился в промежутках, и тогда бросили строить – не из чего стало. Это вы были, ваша организация?»⁸*

Он же призывает не беспокоиться по поводу «креативного» вредителя: *«Сам изнашивается в своей суеде. Чадом изойдет и исчезнет»*. Со времен написания повести сколько воды утекло, а реформаторы эти все никак не изойдут и не исчезнут.

Платонова часто ставят в России. Обычно режиссеры навязывают ему свое представление: чем обернулись утопические мечты. И Платонов выходит мрачный, депрессивный, и жизнь его самого, и его героев выходит бессмысленной, и вывод следует, что благими намерениями мостили они все дорогу в ад. А Коняев не стал ничего автору навязывать и сделал одновременно

⁶Бытов Алексей. Как ободрали Таганку // Аргументы недели, 26.11.2013 <http://argumenti.ru/culture/2013/11/301298>

⁷Шевелева Алла. Флейшер и Губенко выступили против «Таганка-центр» <http://izvestia.ru/news/553455>.

⁸Этот обмен репликами составлен автором сценической композиции И. Коняевым на основе текстов рассказа «Счастливый корнеплод» и давней названия всему спектаклю одноактной пьесы «Голос отца».

веселый и горький спектакль, в котором есть мораль и назидание. Ведь Платонов был не только прекрасным писателем, но действительно идеалистом, он действительно верил в будущее благородное человечество. И в спектакле действуют не сумасшедшие ученые, над которыми можно вволю поиздеваться, но прекраснодушные безумцы и абсолютные альтруисты. «Я был идеалистом. Я думал, что людям будет легче, если на одну лошадиную силу в час потребуется всего полтора грамма мазута» – говорит один из героев спектакля инженер Титов, Отец. Другой, агроном Матисен придумывает устройство для передачи мысли на расстояние, чтобы этой мыслью можно было увеличить удои, урожаи или потопить вражеский крейсер. А третий, Фаддей Попов – пробует удобрять почву так, чтобы из нее сами полезли полезные ископаемые.

«Мы не знали ни счастья, ни истины, ни простого удовлетворения от своей работы и от своих страданий. Но мы тоже хотели создать великий мир благородного человечества и чувствовали себя достойными его».

Актеры работают в эксцентричной манере – без перегиба, без пошлости, но смешат. Только, смеясь, завидуешь этим бессребренникам и альтруистам, потому что они жили – не в материальном, а в идеальном смысле – как люди. И верили в коммунистическую идею, близкую христианской, в свободу-равенство-братство, в лучшего человека, который придет после них. А мы пришли и не верим.

Очень важна для спектакля тема отношений отцов и сыновей, то есть поколений. Сын разговаривает с покойным отцом, и тот учит его, собственно, чему? Тому, что нельзя глумиться над прошлым, насмехаться над святынями, что надо уметь терпеть, что людям следует сочувствовать. Давно уже никто не ставил спектаклей с таким ясным, прямым посланием. И в этом, кстати, дань традиции того театра на Таганке, который 50 лет назад возглавил Ю.П. Любимов. Вот и нужно было назначить Коняева худруком театра: и зрители вернулись бы в театр, и конфликтов внутри коллектива не было бы.

Художник же А. Порай-Кошиц (начинал на Таганке завпостом) соорудил на сцене

хитроумную конструкцию: остов восьмиугольного тоннеля или шахты, частично сохранились деревянные доски, которыми обшита крыша и стены, частично они куда-то делись, и между торчащими ребрами гуляет сквозняк. На одной из поверхностей, той, что забрана досками, возникают проекции: едут поезда московского метро и железнодорожные составы, возникают панорамные виды московского Кремля, небольших деревень, интерьеры сельских домов, да еще и голограммы – раньше ученые писали бы и рисовали что-то на доске, а теперь их мысли прямо проецируются на экран, где оживают электрические разряды и мыслительные импульсы. Иными словами, в этой конструкции – как будто все научные разработки героев Платонова, как те, которым не суждено осуществиться (утопические), так и те, которые стали явью.

ТЕАТР п/р ОЛЕГА ТАБАКОВА. «ЭММА»

Пьесу режиссер Александр Марин написал «по мотивам» романа Флобера «Мадам Бовари» и этой формулировкой отвел от себя часть обвинений. Инсценировка выполнена так, будто никакого романа и вовсе не существует, а есть только криминальный сюжет середины XIX века о самоубийстве Дельфины Кутюрье, использованный Флобером. Сюжет этот, в отличие от книги, совершенно банален.

«Я люблю, чтобы все было ясно» – говорит о театре бесчувственный к искусству Шарль Бовари. Впечатление, что именно для него А. Марин и сделал спектакль *«по мотивам»*.

Если верить результатам опросов, роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» (или же «Мадам Бовари») занимает второе место после «Анны Карениной» Льва Толстого в списке из 10-ти книг на все времена. Трудно вспомнить, кто первым сочинил инсценировку, в которой поступки Анны Карениной объяснялись тем, что она принимает опий, но эта версия имела успех, благодаря чему мы получили несколько спектаклей о наркоманке Карениной. А. Марин прокладывает дорогу нимфоманке Бовари. Отношение к мадам Бовари может быть разным (как у Бодлера: *«близость к идеалу человечности»*, *«поистине великая*

Pro настоящее



О. Литвинова – Эмма Бовари,
П. Ильин – Шарль Бовари,
Е. Миллер – Рудольф.
«Эмма».
Театр п/р О. Табакова.
Фото Ф. Резникова

женщина» или как у Набокова: «душа у нее мелкая: обаяние, красота, чувствительность не спасают ее от рокового привкуса мещанства». Но в романе есть экспозиция и подробные психологические мотивации. Набоков пишет: «Перепады Эмминых эмоций: чересполосица тоски, страсти, отчаяния, влюбленностей, разочарований – завершаются добровольной, мучительной и очень сумбурной смертью»⁹.

Из инсценировки исчезли экспозиция, психологическая мотивация, перепады эмоций, а смерть (жуткая в романе) на театре выглядит и вовсе «изячно»: лицо, припудренное мышьяком, микрофонная стойка, вокальный речитатив. О характере героини, взятом хоть в каком-то объеме, говорить не приходится. Молодой актрисе Ольги Литвиновой приходится

«изображать» болезненное, все более и более лихорадочное, состояние. У Флобера выросла с мечтой о сильных и красивых страстях, то есть у нее были, пусть нелепые, но идеалы. Эмма – невинное существо, наделенное «мечтательным складом ума», выданное замуж за немолодого человека и пытавшееся потом вырваться из провинциального захолустья. А тут – только меркантильные и сексуальные интересы.

Главный «рабочий» элемент декораций – большая кровать. Она тут действительно необходима, поскольку сразу вслед за первой брачной ночью (при этом Эмма гораздо более искушена в вопросах секса, чем Шарль) героиня готовится соблазнить молоденького слугу Жюстена (Максим Сачков), а роль рыцарских романов, которые она читает у Флобера, и жертвой

⁹ Шарль Пьер Бодлер. «Госпожа Бовари». Сочинение Гюстава Флобера <http://bodlers.ru/GOSPOZHABOVARI.html>
Владимир Набоков. Две лекции по литературе «Иностранная литература», №11 1997 <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/11/master.html>

которых становится, здесь играет фривольная книга о супружеской любви. Героиня сперва оттачивает позы на вращающемся стульчике, но определенно не прочь опробовать их на Леоне. К сожалению, тот слишком наивен, зато Рудольф идеально подходит для подобных упражнений. Похоть только растет и, как только ее бросает один любовник, она бросается в объятия другого, несколько возмужавшего Леона. Кто эти мужчины, каковы их характеры, театру не слишком интересно. Леон (Вячеслав Чепуренко) – просто смазливый юноша, сперва более робкий, затем – более самоуверенный. Рудольф (Евгений Миллер) – гротескный мачо, бабник и негодяй. Немного больше повезло Ивану Шибанову с ролью Лере. Его «подопечный» все же проделывает какой-то жизненный путь: от прощелыги, торгующего модными вещами, до крупного паука-ростовщика. Еще чуть-чуть, и он оказался бы главным действующим лицом спектакля: интриганом, который расчетливо написал для Эммы гибельный сценарий. Однако в инсценировке и подобное решение не прослеживается.

Шарль Бовари внешне уподоблен Сергею Бондарчуку в роли Пьера Безухова, Павел Ильин от начала и до финала вязнет в образе вялого, простодушного толстяка-подкаблучника. Еще одна цитата из Набокова: *«самый скучный и нескладный персонаж книги – единственный, кто оправдан той дозой божественного, которая есть в его всепобеждающей, всепрощающей, неизменной любви к Эмме, живой или мертвой»*. В этой всепобеждающей любви, как и в трагедии разорения и смерти ему отказано, так как спектакль заканчивается гибелью самой Эммы.

Внутренние переживания мадам Бовари вынесены в вокальные номера-монологи, в них она сообщает, что думает и чувствует. Мелодии не запоминаются (композитор Дмитрий Марин), а от куплетов сочинения самого режиссера, придет в ужас самый невзыскательный театральный зритель (*«проклятье лезет под платье»*, *«муж-груш»* и так далее). В книге: *«У меня любовник! Любовник!»* – повторяла она, наслаждаясь этой мыслью, словно новой зрелостью. Наконец-то познает она эту радость любви,

то волнение счастья, которое уже отчаялась испытать. Она входила в какую-то страну чудес, где все будет страстью, восторгом, испуганием; голубая бесконечность окружала ее, вершины чувства искрились в ее мыслях, а будничное существование виднелось где-то далеко внизу, в тени, в промежутках между этими высотами». А в спектакле ее песенные монологи звучат так: *«У меня есть муж. Месяц в окна луж. В час метель и стуж – сладость спелых груш. Муж, у меня есть муж. Муж домой пришел, я – гладильный шелк, Муж ложится спать, я – его кровать. Доедает суп, я – платок у губ. Холодно в ночи, я – дрова в печи, в зной – прохладный душ, у меня есть муж»*.

Жанр постановки определить невозможно. Отдельные мелодраматические эпизоды без видимой логики сменяются водевильными, а то и буффонными. Все, что в тексте Флобера целомудренно, тут подается как скабрёзность (например, *«уроки верховой езды»*), все фигуры умолчания явлены зримо (значительную часть действия О. Литвинова расхаживает в нижнем белье, раздеваясь при трех мужчинах сразу). Принадлежность декораций XIX веку опознается легко, упрекнуть художника было бы не в чем, если бы им не оказался все тот же А. Марин. Он – режиссер, видно, не сумел договориться с собой художником: первый поставил спектакль про современную гламурную похотливую дурочку, а второй зачем-то одел ее в исторические костюмы.

ТЕАТР им. ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО. «БЕРДИЧЕВ»

«Бердичев» Фридриха Горенштейна (автора сценариев фильмов «Солярис» и «Раба любви») – мировая премьера и настоящее событие. Почему у этой пьесы нет сценической истории? Когда она была написана, с ее воплощением возникали цензурные проблемы. Вторая причина, видимо, состоит в том, что это очень длинная пьеса (часов на шесть чтения вслух), а событий в ней почти нет. «Бердичев» – драматический эпос о доме, в котором властвуют сестры Рахиль и Злота, и в то же время, автобиографическая проза (так звали теток Горенштейна, которые забрали его из детдома после ареста отца и смерти



Сцена из спектакля
«Бердичев».
Театр
им. В. Маяковского.
Фото Д. Дубинского

матери). Жанровая двойственность отражена в сценографии Михаила Краменко. Вещная среда подробна и реалистична, обыкновенная квартира заполнена бытовыми предметами, но с улицы в нее «вторгается» водонапорная башня Бердичева, которая была главной достопримечательностью города 90 лет, после чего ее снесли за ненадобностью (в спектакле ее разберут на куски рабочие сцены).

Горенштейн разрешал режиссерам сокращать его пьесы, переставлять куски по собственному разумению, но просил ничего не вписывать. 26-летний режиссер Никита Кобелев прислушался к автору, текст сократил, дополнив его песнями, которые за свадебным столом поют вместе евреи и русские

В спектакле сохранены неповторимые фольклорные выражения («чтобы ты не дошел туда, куда ты идешь, и чтобы не возвратиться обратно», «чтоб он головой в землю ходил»), особенности речи, в которой именительный падеж подменяется родительным («чтоб он шел со свои помоями через моя кухня»), невероятные интонации, когда вопрос кажется утверждением и наоборот, некоторые словечки на идиш, вкрапленные в русский язык. А вместе со всем этим, забавным и смешным, сохранены вкус, воздух и атмосфера еврейского местечка.

Однако режиссер явно взял пьесу Горенштейна не потому что еврейская, а наоборот, за ее общечеловечность. Тем самым он, конечно,

вступил в заочный спор с Горенштейном. Напрасиваются аналогии с нашумевшей и экранизированной книгой Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом», разве что там дом стоял на одной женщине, а тут – сразу на двух. Их роли блистательно, на внешней характерности и глубоком понимании характеров, исполняют Татьяна Орлова и Татьяна Аугшкап. Ее Злота – портниха. Она тихая, улыбчивая, рабникая, женственная, доверчивая к людям, вечно старающаяся всех помирить, сердится она только тогда, когда обижают нервного и грубого подростка Вилли (Александр Паль). А сестра Рахиль – несущая конструкция, капитальная стена всего дома. Упрямая, мужеподобная, сварливая, вечно всех проклинает и заедает жизнь своих родных и соседей. Такой Бабой-Ягой только детей пугать. Однако из того, как играет Орлова, легко сделать вывод, что ее сама, когда-то энергичную, веселую, боевую заела жизнь, и среда, и война, и то, что она тащит на себе всю семью. И не оставило ей все это сил и времени на выражение любви и нежности.

В эпитафия к спектаклю я вынесла бы слова из Экклезиаста: «Род уходит, и род приходит, а Земля остается навек... Что было, то и будет, и что творилось, то творится, И нет ничего нового под солнцем. Бывает, скажут: смотри, это новость! А уже было оно в веках, что прошли до нас».

Действие пьесы начинается в 1945, заканчивается в 1975-м, в ней говорят о Ленине,

Театральный дневник

Сталине и Хрущеве, о гражданской и Великой Отечественной войнах, о Венгрии 1956-го и Чехословакии 1968-го. В квартире появляются радиола, потом холодильник, телевизор и новый сервант. Сидят сестры (сдувая пудру с пуховки на волосы), вырастают и уезжают в другие города не только дети, но и внуки, умирают соседи и родственники, но в доме, «*построенном из библейских камней*», по существу ничего не меняется. Все так же Злота строчит на машинке, обшивая заказчиц, напевая «*пой, птишечка, пой*», волнуется за своего Вилли; и все так же хлопчет, и прокликает, и притворяется сильной Рахиль. Разве что ее старшая дочь Рузя (Зоя Кайдановская) становится все больше похожа на мать. В молодости молчаливая, делается все вспыльчивее, крикливее, будто сердится на родных за собственную, не слишком удавшуюся, жизнь.

Режиссер точно определил и выдержал жанр – трагифарс. Умело избежал сентиментальности, пафоса и ложной многозначительности. Сделал так, чтобы зал заворожено следил за тем, как прокручивают в старой мясорубке фарш на котлеты, размачивают сухари, льют молоко из бутылки с широким горлышком. Превосходно придумал свадебную сцену: гости сперва позируют фотографу (лица их приобретают все более нелепое выражение), потом поют на идиш, славословя революцию, Сталина и Конституцию. Зрители понимают только эти слова, да характерный еврейский припев «ай-ай-ай-ай». Вот и получается, что революция, Сталин и Конституция это сплошное ай-ай-ай. Зал смеется. Почти весь спектакль смеется. А к горлу подступает ком. Потому что у

многих зрителей, как и у персонажей, в войну погибла родня. Найден режиссером и грандиозный, для хрестоматий по истории театра, образ: когда Рахиль говорит о родных, погибших во время войны, она достает из платяного шкафа их, хранившиеся там, пиджаки. Складывает на табурет такой небольшой кучкой, оживляющей в памяти горы одежды, оставшейся в концлагерях. А потом вешает их на спинки стульев. Эти стулья с пиджаками так и стоят все действие спектакля, будто мертвые никогда не покидали своего дома.

Рахиль называет Вилли большим насмешником, а Вилли – альтер эго самого Горенштейна, писателя и человека жесткого, чтобы не сказать жестокого. Своих братьев по крови он в пьесе не щадит: прямо сказано, что некоторые служили в «органах» и принимали участие в расстрелах, что верили (Рахиль продолжает верить) в Сталина, что не любят, когда их называют «жидами», но сами с презрением отзываются о «гоях», что спекулировали и подворовывали, что бесконечно собачились, хотя (так написано в программке) к 1944 году во всем Бердичеве осталось 15 евреев (из двадцати с чем-то довоенных тысяч). «*Она от меня рвет куски*», – говорит Злота, вот так и рвали куски друг от друга эти 15 выживших.

Евгений Попов вспоминает, как Горенштейн впервые прочел пьесу своим друзьям и кто-то сказал: «*Слушай, Фридрих, что ты делаешь? И так про нас черт знает что говорят, а ты еще изображаешь каких-то уродов совершеннейших моральных*»¹⁰.

По этой пьесе можно было поставить драму абсурда или черную комедию. Можно было вывести

¹⁰ <http://www.svoboda.org/content/transcript/25272082.html>.

на сцену галерею монстров, зловещими или сатирическими красками обрисовать «совковый» быт. Никита Кобелев, кажется, расслышал слова Злоты: *«людей надо поднимать»* и поступил в соответствии с ее наказом. Режиссер мастерски разобрал пьесу с актерами, включая исполнителей эпизодических ролей (Елена Мольченко так играет дам, которые обшиваются у Злоты, что только ради нее одной можно еще несколько раз посмотреть спектакль).

Если же говорить о недостатках, то они связаны с драматургией: в значительной части она состоит из одних и тех же реприз, которыми сестры обмениваются как рыжий (Рахиль) и белый (Злота) клоуны, ситуации постоянно повторяются, развития мысли или характеров в них не прослеживается и действие временами топчется на месте. Стоило сохранить или, наоборот, полностью изъять из инсценировки линию «Овечкис-Вилли». В спектакле Овечкис (Дмитрий Прокофьев) появляется почти в самом финале, и спор о национальном и общечеловеческом, столь важный для Горентштейна, выпадает из логики построения спектакля. Проблемы возникают еще и с главным героем. В экспозиции Вилли – взрослый человек, писатель, вспоминающий Бердичев своего детства. В первом акте – малоприятный, грубый подросток, который только и делает, что ворует варенье, хамит родным и убегает из дома. Единственная существенная характеристика дана единожды (и вряд ли ее заметят обычные зрители): когда во время свадьбы гости заводят песню во славу Сталина и встают, юношу приходится поднимать за шиворот, но и тут он находит выход: нарочно роняет вилку и за ней наклоняется. Во втором акте Вилли снова взрослый и представлен нам как человек чрезвычайно благодушный, терпимый ко всем родным и ласковый. Какие обстоятельства провоцировали ужасающее поведение подростка, что привело к таким переменам характера – все это вынесено за скобки, а потому его реакции, в тексте психологически мотивированные, в спектакле необъяснимы.

ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА. «МАШЕНЬКА»

«Машенька» – первый роман В.В. Набокова; написан в 1926 году, в Берлине.

Дважды экранизирован: в Англии и в России. В 1997 году спектаклем «Набоков, Машенька» заявила о себе «Театральная Компания Сергея Виноградова» (приз «За лучшую пластическую режиссуру» на театральном фестивале к 100-летию Набокова). В произведении описана русская эмигрантская среда в Берлине. Действие начинается в пансионе: *«Прихожая, где висело темное зеркало с подставкой для перчаток и стоял дубовый баул, на который легко было наскочить коленом, суживалась в голый, очень тесный коридор. По бокам было по три комнаты с крупными, черными цифрами, наклеенными на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря – шесть первых чисел апреля месяца. Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета».*

Этому описанию в значительной степени соответствует сценография Леши Лобанова. Зритель, как и действующее лица «Машеньки» загнан в ловушку и на собственной шкуре ощущает, что значит быть запертым в маленьком и тесном помещении: как только начинается спектакль, выйти из зала практически невозможно. Стены обшиты досками и ржавым гофрированным железом, к ним прислонены панцирные сетки от развалившихся кроватей (точно такая, пока еще целая, принадлежит Ганину). Обеденным столом служит большая строительная деревянная катушка. В финале Подтягин, толкая перед собой этот самый стол-катушку, пробьет в стене брешь, и из нее в полутемное пространство ворвется свет иного мира: единственный выход для него отсюда – не в Париж, не назад в Россию, только – в смерть.

От прежней роскоши на сцене представляют обшарпанное кресло, часы с боем, зеркало, вешалка. Да еще небольшой струнный оркестр, который сопровождает все действие (музыка Олега Каравайчука и группы *The Retuses*). Некоторые монологи вынесены к микрофону как зонги. В этом есть логика: во-первых, мы – в Германии, во-вторых, с усилением звучат письма, которые герой получает



Н. Лумпова –
Машенька,
И. Ивашкин – Ганин.
Сцена из спектакля
«Машенька».
Театр им. Моссовета.
Фото Е. Лапиной

от брошенной им Людмилы и возлюбленной Машеньки.

Работу над спектаклем начинал Александр Суворов, но он трагически погиб, и театр пригласил на постановку Ивана Орлова. В программке они оба значатся соавторами инсценировки. Последовательность событий в ней практически сохранена. Актеры произносят не только реплики персонажей, но и текст повествователя (рассказывают о себе в третьем лице, объясняют, что думают или чувствуют их герои). Прием не нов, но он позволяет сохранить в неприкосновенности прекрасную прозу и предлагает актерам слегка дистанцироваться от персонажей, что в нашем случае необходимо, ибо большая часть спектакля разворачивается в воспоминаниях. Эмигранты, влачащие жалкое существование, по-разному относятся к покинутой родине.

«Как вы про Россию сказали? – Проклятая. А что, разве не Правда?... Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что «богоносец» оказался, как впрочем можно было ожидать, серой сволочью, что наша родина, стало быть, навсегда погибла...», – так рассуждает пошляк Алферов.

А так – поэт Подтягин: *«Россию надо любить. Без нашей эмигрантской любви, России – крышка. Там ее никто не любит... Вот вы о русской деревне говорили, Лев Глебович. Вы-то, пожалуй,*

увидите ее опять. А мне тут костыли лечь. Или, если не здесь, то в Париже... Страшно, – ох, страшно, – что когда нам снится Россия, мы видим не ее прелесть, которую помним наяву, а что-то чудовищное. Такие, знаете, сны, когда небо валится и пахнет концом мира.

– Нет, – сказал Ганин, – мне снится только прелесть».

Ганину, главному герою, снится только прелесть. И она же ему вспоминается. Недаром эпиграф к роману взят из Пушкина: *«Вспомня прежних лет романы, вспомня прежнюю любовь»*. В Машеньку Ганин влюбился в 16 лет, встречался с ней, потом потерял из виду в чужду гражданской войны, и вроде бы забыл, а тут узнал, что она – жена соседа по пансиону Алферова, что со дня на день приедет в Берлин. И решил, что она и была единственной любовью и лучшим, что случилось в его жизни.

В романе разлука с Машенькой уподоблена разлуке с Россией: *«Судьба в этот последний августовский день дала ему наперед отвещать будущей разлуке с Машенькой, разлуке с Россией»*. Однако проследить эту параллель театральными средствами сложно. Режиссер (или режиссеры) предложил весьма неожиданное решение. На роль Машеньки выбрана актриса, не соответствующая романному описанию и зрительским ожиданиям. Надежда Лумпова вовсе не похожа на лирическую

героиню, ее Машенька одета в простое светлое платье, и обута не в башмачки, а в грубые черные ботинки на босу ногу. Это не барышня, а обыкновенная деревенская озорная, шаловливая девочка, угловатая, прелестная в своей непосредственности, с тихим голосом, очень естественной манерой поведения и речи. Она похожа на саму Россию, какой ее помнит Ганин («Завтра приезжает вся его юность, его Россия»). В этом свете иначе читается и отношение Ганина к его любовнице Людмиле: она (Вильма Кутавичуте) соткана из подражания европейским куртизанкам, героиням иностранных фильмов и дамских романов, в ней нет ничего естественного, читай, русского, все позы, жесты, словечки, реакции фальшивы.

Воспоминания о Машеньке стоят между Ганиным и Людмилой, между Ганиным и беззаветно, безмолвно влюбленной в него Кларой (акварельно, на полутонах, подтекстах ведет эту роль Юлия Хлынина). Флешбэки, лирические сцены с Машенькой созданы в основном пластическими средствами. Режиссер нашел замечательное, условное, поэтичное решение. Встречаясь, Ганин и Машенька разуваяются. Босые ноги – как символ доверчивой незащитности любви. Пластический эквивалент найден и сцене катания на лодке: Ганин и Машенька сидят напротив друг друга и покачиваются вперед-назад, а табуретки под ними поскрипывают, как разболтавшиеся уключины при взмахе весел. Эти воспоминания и в романе, и в спектакле кажутся более реальными, чем сама реальность, они интенсивнее той вяло и непонятно зачем текущей жизни, на которую обречены обитатели пансиона. Как известно, Ганин уедет из Берлина, отказавшись от Машеньки. «...потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной книги («Машенька») не утолило томления», – пишет Набоков. Томление Ганина тоже утолено. Не писанием, а воспоминанием. В первых сценах Ганин Ивана Ивашкина – помятый, вялый, нерешительный, равнодушный ко всему человек. К финалу он совершенно преобразится, станет тем, кем был до эмиграции: красивым, сильным, волевым мужчиной, способным жить не прошлым,

а настоящим. Как и в романе, этой переменной он обязан не только Машеньке, но и соседу по пансиону, поэту Антону Сергеевичу Подтягину. Тому, с кем приходил делиться переживаниями, к кому чувствовал симпатию, кто понимал, что ему не суждено больше увидеть Россию.

В румянном и крутолобом Подтягине Владаса Багдонаса самым естественным образом уживаются страдание и лукавство, физическая слабость немолодого человека и мощь убеждения, деликатность и нелепые эскапады, отеческое отношение к Кларе и желание ее обольстить, аппетит к жизни во всех ее проявлениях и лютая тоска, внешняя покорность обстоятельствам и внутреннее, яростное, неистовое сопротивление судьбе.

Ганин должен вырваться, за себя и за него тоже.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

В дневнике представлены 20 спектаклей 15-ти московских государственных театров, одного частного стационарного театра и 1 антрепризы. 5 спектаклей поставлены молодыми режиссерами (в возрасте 20–30 лет).

Почти ничего «постдраматического» (кроме «Отелло» в «Сатириконе») в репертуаре не отмечается. Все без исключения постановки опираются на прочный, как правило, классический литературный фундамент, только в одном случае (Театр Камбуровой) он сложно-составной, а в общем интересы режиссеров распределились таким образом: 8 инсценировок классической прозы (к которой мы по праву причислим А. Платонова и А. Камю), 4 Шекспира, 1 Гоголь, 2 спектакля по пьесам советских драматургов. К современной драматургии имеют отношение 3 постановки: действие одной происходит в XVIII веке, вторая – притча, третья – комедия Р. Куни.

Спектакль, как правило, получается тем убедительнее, чем более он верен духу первоисточника. Попытки перекроить и переосмыслить литературный материал или выстроить некую «инсталляцию» из разных произведений не приносят большой удачи даже опытным мастерам.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

БЕГ НА МЕСТЕ

Парадоксальная сказки для умных детей и таких же умных взрослых «Алиса в стране чудес», «Алиса в Зазеркалье», не близки русскому (отечественному) менталитету. Слишком элитарное «кушанье». Именно поэтому, как бы назло, на преодоление, его много раз пробовали приспособлять: переводить, много раз издавали, рисовали мультфильмы и пытались ставить на сцене. Даже экранизировать. Выходило умно и скучновато, будь то Набоков, или Заходер, Ефим Пружанский или Иван Поаовски. Не знаю, наверное, детям и высоко мыслящим взрослым свойственно такое остроумие, которое тянет на 120 IQ, у меня же оно гораздо ниже. Сплошное остроумие и непрерывный ряд абсурдных ситуаций кажется слишком математическим, чтобы быть литературным. Но не стану навязывать свое отсталое суждение. Да и делюсь с ним потому лишь, что в БДТ им. Г. Товстоногова появился спектакль под названием «Алиса». Отнюдь не детский спектакль, а подобный успешный опыт в академическом театре у Андрея Могучего был, это «Счастье» по мотивам известнейшей сказки Мориса Метерлинка «Синяя птица», которая как раз в России начала свою сценическую жизнь. Вряд ли также новоиспеченная «Алиса» – спектакль «для семейного просмотра», потому что и взрослым тут разбираться и разбираться. Льюис Кэрролл – только отправная точка, жирная, однако не английская Алиса прямая причина постановки. Рождение спектакля оправдано существованием реальной, современной Алисы. Сделан для нее и о ней.

Ее фамилия Фрейндлих, и она более пятидесяти лет – лучшая актриса Ленинграда-Петербурга. В ее честь сочинен сложный сценический коллаж из текстов нескольких авторов, оригинальной музыки, размашистой сценографии и того, что называется интерактивным зрелищем. Ради Фрейндлих зал и сцену Каменноостровского театра (филиала БДТ) меняют местами (публика на сцене, актеры – в

зале), покрывают чехлами потолок, люстры и все бра над ложами, сооружают амфитеатр прямо на сцене, убирают десятки рядов партера, чтобы расположить там какой-то странный интерьер тоже в чехлах, которые постепенно скидывают, потом, во втором действии, убирают и этот интерьер, заменяя его общей разномастной по стилю мебелью в импровизированной гостиной, в которой собираются исполнители и зрители вместе, и, наконец, завершает эти кружения по овалу-периметру зала бег на месте нескольких молодых актеров («хор»), – в беге они напоминают о ключевых репликах интеллектуального текста. Это и есть морально-философская выжимка спектакля, вроде: «Чтобы добраться до цели, надо долго бежать на одном месте». Как-то так, с присущей и Кэрролу, и авторам склонностью к парадоксам, построен спектакль. У Кэррола они в словах, у театра – в масштабных переменах привычных конструкций, в ироническом расщеплении архитектуры, в разрыве гармонии прежнего исторического сооружения и сооружении чего-то, что заставляет беспокойно искать глазами, куда подевалось все прежнее и для чего такие, с потолка до пола, драпировки. Алиса Фрейндлих, между тем, никогда не требовала и не искала сколько-нибудь сложного антуража. Она актриса как раз из того разряда, которому хватает коврика и зрителя. «Оскара» несколько лет назад, тоже в спектакле, приуроченном к отсчетам этапов в ее жизни и творчестве, она играла одна-одинешенька непрерывно два часа, на фоне рисованно-картонной установки. На этот раз, в «Алисе», она охвачена и окружена необычайным сценическим почетом – можно ведь и так расценивать совместные усилия художника, авторов, режиссера. Правда, в результате уменьшена непосредственность контакта с нею, а также неизбежны потери цельности в спектакле.

Он явно не равноценен в двух своих частях. Первая гораздо интересней (хотя и



А. Фрейндлих – Алиса.
«Алиса». БДТ им. Г. Товстоногова



замысловатей), чем вторая. Полагаясь на личную сообразительность, скажу о первой части следующее. Речь идет о возвращении к своим истокам некоей Алисы (сходство с Алисой Бруновой условное, но и замышленное, основанное на чем-то безусловном). Маленькая Алиса – кукольного вида милая девочка, выкликает большую, потерявшуюся сразу в своей квартире, в лифте, в жизни и во времени. Сказка ли это о потерянном времени? По жанру скорее интеллектуальная драма о торжестве времени над человеком. Зачехленные горы в интерьере – это квартира в старом доме на Рубинштейна (она же бывшая Троицкая улица). Взрослая Алиса в отчаянии, потому что привычные силуэты вещей скрыты под белыми покрывалами, и привычный склад дома кажется ей складом безнадежного старья. Не опознаваемая белизна пугает символизмом цвета, совсем не бытовым своим смыслом. К тому же Алис куда-то пускается в дорогу, не имея билета, и кондуктор прицепляется к ней с требованием предъявить проездной документ. Кондуктор похож на робота в форме, его реплики тупы и бесстрастны. Алиса, взволнованная и испуганная, хочет объяснить нечто важное для себя, но робот-чиновник не внимает. Торопливый монолог Алисы обращен, в конечном итоге, мимо кондуктора, но – в зал, к себе. Затем белое пространство заполняется занятыми персонажами. Из следующих затем словесных фрагментов мы понимаем, что все новички, по очереди возникающие в «квартире», – Кролик, Шляпник,

Королева и прочие – гости из Кэрролла и в то же время, по условиям сценарного материала спектакля – ничто иное как порождения фантазии нашей Алисы (или сна, или внутреннего путешествия в себя), а также преобразенные в элементы фабулы непридуманные мотивы из жизни героини-актрисы. Если не ошибаюсь, то эта фабула довольно проста. А наполнение ее искусно и усложнено. Главная героиня, Алиса, на призыв себя же самой, Алисы из прошлого (или сна, путешествия в себя) откликается. Встречается с собой, идя на риск откровений. И вокруг нее закручивается на первый взгляд абсурдное, но в действительности отредактированное либретто на темы одной биографии. Оно и есть сюжет о времени, которое для Алисы куда-то бесследно исчезает. Драматизм только завуалирован абсурдом. Судьба стучится в двери дома на Рубинштейна.

Хотя сценография представляется излишне громоздкой (Мария Трегубова, которая работала в пандант режиссерскому замыслу, размахнулась в полную силу), костюм Алисы (Евгения Панфилова), то есть ее облик, получился на редкость удачным. Это костюм для полутравести, заимствованный из юности, из репертуара начинающей актрисы Фрейндлих. Укороченные узенькие брючки, шляпка в виде



котелка, пальто несколько чаплинского типа и легкий шелковый шарф, который скрашивает этот вне гендерный комедийный гардероб, благополучно соединились в единый, симпатичный, по-своему строгий костюм. Алиса не меняет одеяния на протяжении всего спектакля, как бы удостоверяя, что это она, о ней идет рассказ и просто время из десятилетий сжалось до трех часов. На протяжении долгой и богатой творческой биографии актриса не раз бывала воплощением женственности, хотя некогда подростки, потом Малыш в «Малыше и Карлсоне», потом Шут в «Двенадцатой ночи», Оскар в одноименном спектакле, напоминают, что трагестия, дети с их инфантильным обаянием, тоже ее художественное богатство. Через образ Алисы в брючках, в котелке, с шарфом, изящно обвивающим шею, нам напоминают об актерской природе как таковой, эластичной, не знающей пределов в изменениях. Это не только Фрейндлих – это само актерство. Одновременно несколькими штрихами подчеркнут лирически-комедийный дар Фрейндлих. Хотя комедия на этот раз себя никак не намерена себя демонстрировать, лирика нигде не исчезает.

Алиса в «Алисе» осталась хрупкой и маленькой, как была прежде. Шляпник в отчаянии – она не уменьшается, как положено в сказке. Но она и не увеличивается, рост и возраст – не отменяются и не поддаются волшебству. Остается только грустное волшебство примирения с природой. Собравшаяся вокруг нее свита сказочных фантомов соединяется с Алисой за общим столом. Когда все стоят, видно, Алиса – сравнительно маленькая и куда



менее сценически эффектная, чем Кролики и прочее. Они – театральные фигуры, она же – простушка из самой себя. Они – в масках, сложном гриме, она – с лицом вчерашней блондинки (Джюльетты, Лики, Элизы, Дульсинеи, Катарины и так далее). Они, как бы не узнавая ее, помыкают, бранят, каждый тянет в свою сторону. Но не должно забывать, что диалоги и поношения – по существу воплощенное разбирательство с самоё собой. Воспоминания и откровения срежиссированы в форму игры, в образ классической путешественницы во времени и пространстве. Английская Алиса удачно подвернулась под руку. Реальная Алиса жалуется, что ее слишком назойливо сближали с героиней сказки-фантазии, заваливали подарками а ла «Алиса в стране чудес». Но почему в генеалогии ее имени затерялась еще одна знаменитейшая Алиса русского театра? По фамилии – Коонен? У меня всегда было убеждение, что родители, актеры, имели в виду наследие имени по русской (советской, в крайнем случае, бельгийской) линии.

Фрейндлих – как тип личности – интроверт. А сказочная, несколько абстрактная Алиса – удобная маска для сценической исповеди. В первой части спектакля аналогии с Кэрролом обильны и обыграны в диалогах, иногда

звучащих как бы издали, иногда совсем вблизи от Алисы Фрейндлих с ее прошлым и настоящим, характером, врезками из реальности. Жизнеописание идет не напрямую, а через сказочные отступления. Две Алисы то совпадают друг с другом, то расходятся, и довольно резко. Например, в буквально минутном воспоминании о ленинградской блокаде, вместо живой маленькой Алисы на сцену выносят манекен пионерки с механическим голосом. Звучат как будто бы затертые на магнитной ленте почти до дыр слова прошлого. Детство, окаменевшее (обманекенное), – многозначный троп, но его многозначность тонет в других многозначностях, наступающих друг другу на пятки. Должны ли манекен пионерки намекнуть на фальшь советской идеологии? Или дело только в застывающей от холода времен скульптурного шлягера где-нибудь у фонтана? Но отгадывать загадки режиссуры – дело не по мне.

Две Алисы разошлись в интермедии о городах лжецов и правдецов. Ее, интермедию, исполняет, в дуэте с Фрейндлих, Валерий Ивченко. Его Шляпник так страстно ищет ответа на интеллектуальную головоломку, что прозреваешь в ней вопрос не бытовой и не шуточный, но бытийный. Шляпник словно подменяет на время своим темпераментом неизменно сдержанную Алису. Давным-давно, приходя как Шляпник в отчаяние, но внешне спокойно, почти невидимо для остального мира, Алиса бьется в поисках ответа на мучительный вопрос: как отличить один «город» от другого? Правду от лжи вокруг себя и в себе? Надо постараться найти такой вопрос, ответ на который снимет проблему, универсальный вопрос. Большая Алиса формулирует этот вопрос к огорчению Шляпника неправильно. Она спрашивает: «Где я?» Но в символизме сюжета «Алисы» такой вопрос как будто более, чем уместен: Алиса потерялась, Фрейндлих, наша любимая, несравненная Алиса не имеет никакого навигатора, перед ней тупик, она оглядывается по сторонам и теряется в догадках: где я? Она и Шляпника спрашивает об этом, но он сам в недоумении. Нужный вариант мгновенно находит Алиса маленькая (потому что устами младенца...): она спрашивает: «Ты из этого

города?». Лжец всегда солжет, правдец всегда скажет правду. Вот и вся заумь. Шляпник не сразу понимает, что это и есть искомый, все ставящий на место, очень простой способ отличить лжецов от правдецов. Он доступен только сказочным девочкам. Взрослые девочки ищут его всю жизнь.

Ивченко играет эпизодическую роль очень хорошо – тут даже не буду стесняться такой сугубо зрительской, а не критической формулы. Во-первых, мелодраматически (если не трагически), и тем самым он поднимает общий тонус спектакля. Во-вторых, душевные искания, странничество по мысли, близки этому актеру, который равно выразителен в физике и метафизике актерства. Он искони, что называется, актер идейный, и в то же время актер блестящей формы. Так и здесь: Ивченко мимоходом создает образ такого же, как Алиса, заблудившегося «в бездне времен» человека. Плачущие интонации, реактивная пластика, ощущение душевного трепета в игре Ивченко – это эмоциональный пик первой части. Ивченко словно отпускает на волю чувства, может быть, несколько чужеродные зажатой в себе и другому театральной игровой «Алисе». Он как будто зовет ее за собой в «Индию духа».

Вторая часть спектакля состоит из серии монологов. Вторая часть представляет собой по контурам совершенно современную пьесу, где слова гораздо важнее мыслей и действия. Фантастические «ипостаси» Алисы заменяются характерными персонажами – ее соседями, знакомыми, сослуживцами, любовниками и пр. Не знаю, кто что писал (авторы литературного коллажа Андрей Могучий, Сергей Носов и Светлана Цагина), но абсурдно-поэтический настрой сразу же сбивается прозаическим переложением. Начинается другая история. Так ли она была нужна? Достаточно было к первой части присоединить финальный бег на месте и заключительный монолог нашей Алисы, чтобы ее история завершилась во время, на нужной точке. В ролях сказочных «подмастерьев» – известные актеры нынешнего БДТ: Георгий Штиль, Геннадий Богачев, Анатолий Петров, Сергей Лосев, Ирутэ Венгалите, Андрей Шарков, Евгений Чудаков. Дело не в том, что это актеры

Театральный дневник



Сцена из спектакля
«Алиса»

Фото С. Ионова,
А. Могучего

со званиями или что их стаж солиден или очень солиден. Это безусловно профессионалы первого класса. И у них есть собственный сценический опыт, пожалуй, отличный от игровой – в прямом смысле – пробы в «Алисе». Последние десятилетия в БДТ не отличались единством режиссерских принципов, и все-таки переход от стилистики Чхеидзе, Тростянецкого и других мастеров, к театру маски и гэга, – слишком резок. И надо признаться, умения вышеназванных актеров он не обогатил. Те же актеры показали гораздо театральной, например, в спектакле «Пешком» (режиссер Анджей Бубень) или в спектакле «Время женщин» (режиссер Геннадий Тростянецкий). Маски и гэги, доставшиеся «подмастерьям», либо не отличаются яркостью, либо ступеваны до каких-то сценических теней, либо упрощены до концертно-театральной манеры.

В первой части и музыка ярче. Музыка – еще один источник эмоционального драйва.

Ее автор и исполнитель композитор Настасья Хрущева вместе с коллегами комментирует действие накаленными до предела аккордами белого (как вся одежда сцены) фортепьяно и по контрасту какими-то ностальгическими певучими, протяжными мелодиями скрипки. Музыка находится на волне сильных, спонтанных переживаний, пожалуй, более сильных, глубоких и колоритных, чем на сцене. Сама «музыка», инструменты и музыканты тоже находятся на сцене. Музыка здесь полноценный участник и соучастник происходящего. Левый угол, который отдан этому «оркестрику», в моменты своих комментариев перетягивает на себя все внимание. Во второй части состав и

доля музыки сокращены, вместо рояля звучит аккордеон, протягивая фоном тоскливую мелодическую линию. Теперь музыка подпевает действию.

Когда, казалось бы, с аналогами смысла жизни, судьбы, малой родины покончено вместе с первой, полукэрролловской частью, Алиса старшая неожиданно возвращается в «свою квартиру», которую снова не узнает. Вместо забеленного сверху донизу пространства она оказывается в буквально на одном полу с публикой, среди незнакомых людей, и я сомневаюсь, чтобы такая интерактивность была по сердцу Алисе Фрейндлих. Все-таки ей привычной находится немного сверху, на сцене, одной или с несколькими партнерами, чем лицом к лицу со зрителями. И хотя частью это были актеры БДТ, с удовольствием подыгрывавшие коллегам, расхаживающим среди диванов и кресел в масках и гриме, театральная тайна, к сожалению, разоблачалась. Фрейндлих никогда не играет со зрителем. Такого рода общение противоречит ее уникальному дару. Творческие вечера с записками не подходят мастеру интимного искусства. В лучшем случае Фрейндлих публично читает стихи, что умеет делать великолепно. Несмотря на шокирующие ее мизансцены, она и здесь, в «Алисе», преодолела «равенство» (на одном уровне и она сама, и ее публика) и с легкой паникой во взгляде поднялась на подмостки. Где ей и быть. Ей суждено бежать на этом месте, чтобы обладать им. Ей не сойти с места. Удвоить скорость невозможно и достичь искомого пункта назначения тоже не получается. Стать другой – тем более. Разве мы бы этого хотели?

Анастасия ИВАНОВА

АБСОЛЮТНО СЧАСТЛИВАЯ ДЕРЕВНЯ

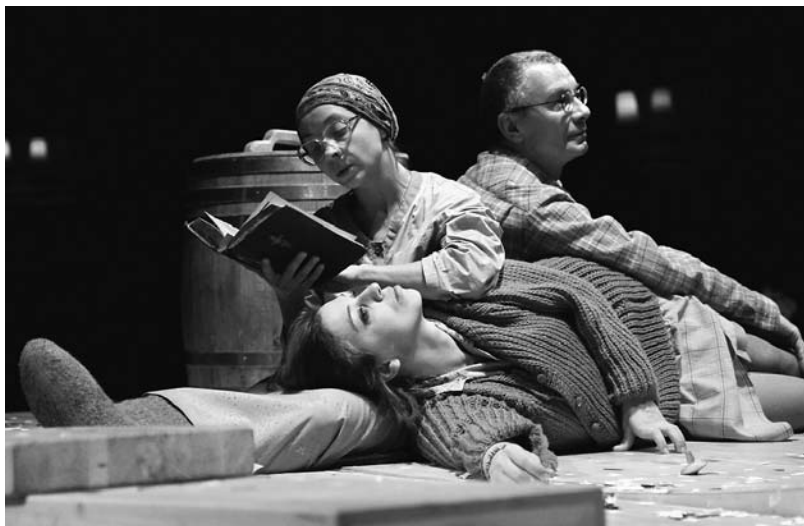
Когда в начале года на сборе труппы художественный руководитель РАМТа Алексей Бородин объявлял планы на сезон, постановка Марины Брусникиной «Лада, или Радость» терялась на фоне эффектного списка грядущих премьер. Казалось, что зрителя ожидает добротная работа режиссера, известного театрално-литературными композициями, выпущенными в основном на МХТовской сцене. Действительно, большая часть спектаклей Брусникиной принадлежит к жанру действенных литературных чтений. Их всегда характеризовало пристальное внимание к авторскому слову как таковому, тем более что очень часто Марина Брусникина обращалась к текстам, прежде сценическим подмогкам неведомым. Как та же «Лада, или Радость» – дебютная повесть известного поэта Тимура Кибирова. Одним словом, премьера обещала занять ту – пока еще пустовавшую – нишу РАМТовского репертуара, которая «работала» бы исключительно на любителей русской словесности. Не более. Однако действительность оказалась совсем иной.

Во-первых (из этого «во-первых» вырастают все прочие пункты), Марине Брусникиной удалось сделать абсолютно «небрусникинский» спектакль. Ведь как бывает? Того или иного режиссера приглашают на постановку именно потому, что театру хочется заполучить «визитную карточку» именно этого режиссера – спектакль, обладающий присущей этому режиссеру индивидуальностью и стилем. В этих случаях чаще всего случается говорить не столько о премьере театра, сколько об очередной премьере режиссера. По факту из года в год на всевозможных фестивалях мы почти всегда оцениваем свершения не «номинальных», а режиссерских театров – просто рассеянных по разным географическим точкам. Театры Бутусова, Карбаускиса, Богомолова, Житинкина, Еремина, рассредоточенные по разным сценическим площадкам. Так вот, премьера Марины Брусникиной с этой

точки зрения «театру Брусникиной» совсем не принадлежит – она абсолютно «рамтовская». Рамтовская в том смысле, который с каждым годом приобретает все более отчетливые очертания.

РАМТ – это театр актерский и зрительский, прежде всего. Тот самый «театр для людей», о котором грезили и который творили Джорджо Стрелер и Жан Вилар. Театр, для которого, несмотря на меняющиеся с калейдоскопической быстрой моды и веяния, главным всегда остается человек и человеческое в нем. Здесь обращаются к текстам классическим и созданным совсем недавно. Здесь могут поставить редкую романтическую драму, а следом – популярную детективную новинку; придумать виртуозные камерные игры для детей, а перед этим воссоздать на сцене полувековое полотно из жизни тех, кто, казалось бы, никак не может привлечь внимания сегодняшней публики. Но привлекают! И в этом одна из главных прелестей Молодежного театра – здесь любят своего зрителя, но не той любовью, что порождает избалованных существ. Здесь со зрителем разговаривают, вовлекая его во все более и более серьезные, но крайне увлекательные дискуссии. Любя, воспитывают, но без малейшего чувства превосходства, без малейшего налета «кафедральности» и почти всегда без заигрывания.

И вот в «Ладе» Марины Брусникиной сошлись все эти черты. И еще одна, не менее важная – легкость и свет. Последняя современному театру, вообще, редко бывает свойственна. Светлое, доброе мировосприятие за ненадобностью сдано в архив под метками «пафос, сентиментальщина, мелодраматизм». Кажется, что скоро придется испытывать глущий стыд, если, выйдя утром из дома, обрадуешься теплоте и яркому солнечному дню. Но в РАМТе еще не утратили эту детскую способность (может быть, «детское» прошлое театра спасает?) к радости, которую в своей повести воспевают



Н. Уварова – Лада,
Т. Матюхова –
Александра Егоровна,
А. Блохин – Барсик.
Фото – М. Моисеевой

Тимур Кибиров, а в спектакле – актеры самого разного возраста.

Вторая неожиданность – удивительная, не свойственная прежним режиссерским работам Брусникиной, форма спектакля. Он настолько «нелитературен», настолько театрален, что кажется, будто создавая его, режиссер открыла в себе какие-то новые, ей самой прежде неизвестные грани. В «Ладе» никто не «читает» прозу, да и историю не рассказывают – в нее играют. Играют так, как в детстве – самозабвенно, взахлеб, не требуя никакой отдачи.

Этой по-детски самозабвенной игре немало способствует игровая площадка, придуманная и сконструированная Николаем Симоновым. Деревянный волнообразный помост, расположенный на сцене среди зрительских рядов, оснащен буквально всем, что может пригодиться ребенку во время его беззаботных летних забав на природе. Такая своеобразная детская мечта о собственном «домике» без взрослых – с бесконечным количеством люков, лазов и дверей, воплотить которую, наверное, пытался каждый: где-нибудь в древесных ветвях или под корнями какой-нибудь большой сосны. Эта огромная, кажется, не способная надоесть «игрушка» предложена Симоновым актерам, а для зрителей остается еще и изящное образное решение – всего несколькими точными штрихами привязывающее нас к месту действия:

зависшие над подмостками деревянные балки, сцепленные в треугольники. Такой воздушный каркас для крыши деревенского дома (или даже сарая), под которым и разворачивается действие. Каркас легкий, светлый – воздушный «купол», укрывающий обитателей деревеньки от всех невзгод. «Крыша» не в бытовом, не в уголовном значении, а архаический символ единства, цельности тех, кто под ней обитает.

А обитают только живые, полнокровные существа, что только диву даешься, как такое возможно. Не потому, что не ждешь от актеров подобного мастерства – дело не в этом, а в парадоксальности сценического существования. С одной стороны, зрителю явлена подлинная жизнь во всех ее мельчайших подробностях. А с другой – на подмостках заведомо нет «полного погружения в образ». Интересно, что даже в программке к спектаклю в списке действующих лиц первым пунктом для каждого из восьми исполнителей стоит «актер/актриса» и лишь потом конкретный персонаж – Лада, Александра Егоровна, Чебурек, Жора и прочие. Это как раз не совсем точно. Не тот это случай, когда можно говорить о «театре в театре» и о том, что «актеры играют актеров». Здесь речь именно о ярко выраженной актерской составляющей, что позволяет артистам вступать с этой самой ролью в сложные партнерские отношения. Не по брехтовскому принципу – с его неизбежной

снисходительностью и высокомерием, направленным на «неправильных» персонажей, а, скорее, по принципу комедии дель арте: я и маска, я и образ, я и актер, я и живущий в сегодняшнем дне человек, а главное – как же я все это вместе люблю!

Какая-то незамутненная любовь к своим героям, свойственная повести Тимура Кибирова, и становится определяющей в спектакле. Как например, любит своего вечно «подшофе» Жору Тарас Епифанцев. Даже не так – КАК он его любит! Пьяница на сцене – это всегда актерский, да и режиссерский риск: тут или в шаблон скатишься, или вызовешь зрительское отторжение (особенно в столь поэтичном спектакле, как «Лада»). Но Тарас Епифанцев со всеми разной степени забористости «матюками» своего Жорика, со всеми привычными актерскими клише для ролей пьяниц и алкоголиков использует их столь уместно, разнообразно и с таким неиссякаемым задором, что в какой-то момент вполне может ответить на упрек невидимого критика:

– Фу! У тебя получается простонародный хмель.

– Он-то и есть хороший хмель, потому что веселый.

И вот Жорик Епифанцева, совсем как в этой реплике Фигаро, хороший. Хороший, потому что веселый. Хороший, потому что почти невозможно обаятелен – один самых обаятельных обитателей это маленькой деревеньки. А ведь состязаться ему есть с кем.

Например, с наивным и затюканным Чебуреком неустановленной азиатской национальности, которого Алексей Блохин наделил, кажется, всеми лучшими чертами своих многочисленных робко интеллигентных, но таких принципиальных героев. Или с котом Барсиком (тот же Блохин), намеренно лишенным ставшей привычной кошачьей «интернет-няшности» и, напротив, возвращенным к изначально деревенскому восприятию этих усатых-полосатых: наглая рыжая (не как цветочная, но как психологическая характеристика) морда. Или с бой-бабой Сапрыкиной, сыгранной красавицей Натальей Чернявской с таким агрессивным бесстрашием и удалью, что в пору было оторопеть

не только неунывающим Жорику, но и зрителю. Или с пощелячи трогательной Лизкой; несуществующей козой; стыдящейся непристойностей своего ваятеля Снежной бабой и хамоватой недолголюбленной врачихой, – всеми этими недолговечными (в плане сценического времени), но такими колоритными образами, созданными совсем еще юной Александрой Аронс. Или с поэтическим тополем, циничным критиком и добросердечным медбратом Юликом, родившимся из многоплановой актерской индивидуальности Виктора Панченко. Или, наконец, с прямодушными, хотя и подверженными слабостям, персонажами Владислава Погибы, с неизменным баяном, сопровождающими все перипетии одного такого длинного года из жизни маленькой далекой деревеньки.

Деревеньки, что несмотря на столько обаятельных и колоритных персонажах, стояла, по сути, на двоих – тех самых, что будут жить долго и счастливо. И вообще не умрут. Никогда. Потому что они – Лада и Александра Егоровна, жизнь которым подарили Нелли Уварова и Татьяна Матюхова.

Да, а Лада – это собачка. Маленькая, палевая, с подведенными коричневым глазками, со спущенным чулком да с потерявшимся в момент первой беды тапком. Мы, как и баба Шура – внезапная Ладина хозяйка, – знакомимся с ней в минуты ее отчаяния и шаг за шагом наблюдаем зарождение собачьей любви и верности. Впрочем, не только собачьей – но и обратной, направленной хрупкой Александрой Егоровной на свою питомицу. В последние годы все чаще слышишь, да и убеждаешься на собственном зрительском опыте, что в театре почти разучились играть любовь, что на подмостках остались или физиологические экзерсисы, или мелодраматические сопли, подлинного чувства – практически нет. Так вот Нелли Уварова и Татьяна Матюхова в «Ладе» играют именно любовь – чистую эмоцию, неизменную, не разбавленную никакими посторонними примесями. Любовь, для которой не существует никаких обстоятельств и никаких «но». Идеальную любовь, при этом не вызывающую зависть, но словно открывающую в каждом из сидящих в зрительном зале особый «клапан», через

который поступает чувство столь же полное и искреннее.

Татьяна Матюхова в роли Александры Егоровны вновь демонстрирует, может быть, одно из самых главных актерских умений – чувство партнера. О ней в этом спектакле невозможно говорить отдельно – только во взаимодействии с другими актерами и персонажами. Она откликается на каждое слово, каждое движение, каждую мысль партнера. Татьяна Матюхова просто не способна оставить кого бы то ни было в «сценическом вакууме» – естественная забота обо всех окружающих в этом спектакле сродни заботливости и отзывчивости ее героини – бабы Шуры. Из этого совпадения актерской индивидуальности и индивидуальности героини рождается тот самый объем, что не оставляет места пустоте и бессмысленности на сцене. Александра Егоровна Татьяны Матюховой – то юная и озорная Шурка Богучарова, то мудрая, но по-прежнему распахнутая к жизни баба Шура, – становится для спектакля своеобразным «питательным раствором», без которого и жизнь сценическая, и жизнь деревенская превратились бы в череду увлекательных эпизодов, а герои и вовсе лишились бы осмысленного существования.

Пожалуй, из всех актеров, занятых в спектакле, больше всего звездных ролей в прежней сценической (да и телевизионной) биографии было у Нелли Уваровой. Тут и Аглая Епанчина («Идиот»), и Анунциатта («Тень»), и г-жа Реналь («Красное и черное»), и снискавший множество премий персонаж моноспектакля «Правила поведения в приличном обществе», и, наконец, Натали Герцена («Берег утопии»). А теперь вот – Лада. Что играет здесь Нелли Уварова? Собачку, сродни чеховской Каштанке? Нет. Некую человеческую сущность, воплощенную в верном четвероногом? Тоже нет. Актрису, получившую почти бесконтрольную свободу самовыражения? Совсем не то. А может быть, все это вместе? Такой невероятный сплав черточек, деталей, оценок, из которого и возникает не поддающаяся описанию Лада. Пусть все-таки собачка. Хотя никаких жизнеподобных этюдов «про животных», коими балуются студенты-актеры на первом курсе, у Лады-Уваровой не увидишь.

Каким-то образом актрисе удается прорисовать самую правдивую в мире собаку, почти не прибегая к физической стороне вопроса, – лишь чувства и эмоция. Вот, казалось бы, лежит на сцене актриса. Лежит не «клубком», по-человечьи, а ты видишь посапывающую во сне собаку. Или обнимаются, кувыркаются, валяются под теплым солнцем две девчонки-подружки, а ты видишь щенячий белый животик и поднятые, в ожидании новой порции ласки, лапки. Или же богатые обертонами интонации ладино-го лая и ее же речи – то звонкой, то глухой, то восторженной, то укоризненной, то исполненной боли, то буквально поскуливающей от радости. При всем при этом звукоподражание здесь минимальное – лишь обозначено в нескольких точках спектакля, а дальше заполнено актерской фантазией и зрительским воображением.

Хроника верной и счастливой любви, написанная Тимуром Кибировым и поставленная Мариной Брусникиной, стала, пожалуй, для Нелли Уваровой воплотившейся мечтой об идеальной роли. Роли, дающей безграничные возможности, но ожидающей от актера столь же безграничной отдачи. Уварова пошла на это – все мастерство, накопленное ею за предыдущие годы, она отдала маленькой бесстрашной собачке.

И они выиграли. Лада, пережившая свою первую лютую, почти безысходную зиму; и актриса, сыгравшая, кажется, свою лучшую роль. Лада, под весенним солнцем самозабвенно поющая «Оду к радости», и актриса, в финале спектакля утопающая в море цветов и аплодисментов. Лада, дарящая счастье своей хозяйке да и всем немногим обитателям этой маленькой, но абсолютно счастливой деревни. И актриса, буквально искупавшая в солнечной ванне гостей другой столь же абсолютно счастливой «деревни» – зрителей самого Молодежного театра. Ведь, как ни крути, если оценивать московские театры с позиции подаренной зрителю чистой радости, то с большим отрывом лидировать будет именно РАМТ, где радоваться солнышку все еще не считается зазорным, а чувство щемящего счастья по-прежнему остается главным даром публике.

Вера МАКСИМОВА

ЮРИЙ СОЛОМИН – ДОМЕНИКО СОРИАНО

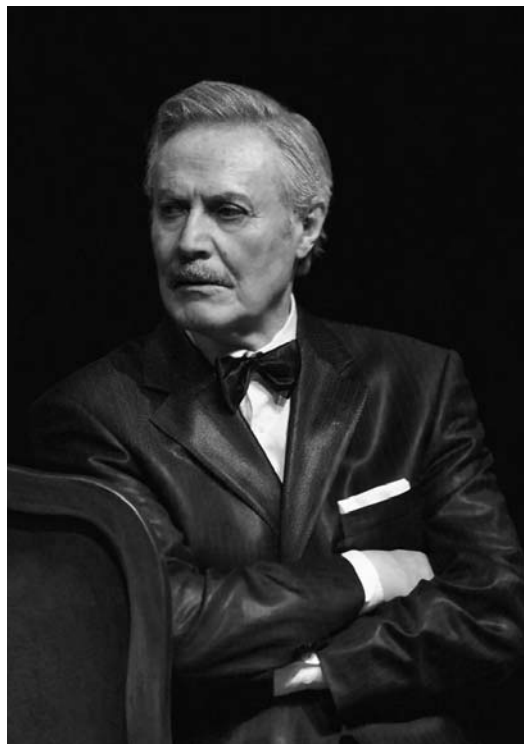
В последние годы он мало чего хотел для себя – актера. Чаще, требовательней, тревожней – для своего Малого. Но и подозрительней, недоверчивей, нервнее, – во всегдашнем своем опасении не разрушить, не умалить неверным выбором уникальности, особенности старейшего русского коллектива. Едва появившись на пороге его просторного кабинета в мемориальном здании на Театральной площади, носители идей, предлагатели «проектов» (не любимое Соломиным слово), слышали хмурое и капризное – «Нет!» Это обижало, раздражало подчас, казалось избалованностью лидера и «главного начальника», правящего Малым театром уже третий десяток лет; объяснялось усталостью человека и артиста, прожившего жизнь, полную треволнений, очарований, утрат, мучительных контрастов – всенародной любви, славы и тяжелого, необъяснимого (хоть и на миг) сомнения.

Странно, но он вдруг захотел сыграть Доменико Сориано в старой пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано», – состарившегося в удовольствиях и баловстве судьбы дона Думи, владельца неаполитанских булочных, бонвивана «среднего класса».

Соломина не пугало обилие знаменитых предшественников – исполнителей роли.

Напротив, – по складу его характера рождало энергию соревнования. Так у артиста случалось и прежде – с Царем Федором Иоанновичем, Хлестаковым, Сирано де Бержераком, булгаковским Мольером, в ролях мировой и отечественной классики, «опробованных» русскими гениями сцены.

В молодости, начинающим актером, в знаменитом фильме эпохи позднего «неореализма» он видел звездного итальянца Марчелло Мاستроянни, сыгравшего Доменико «близко к автору» – обаятельным, легкомысленным, манко сексуальным, простодушным во всех своих грехах.



Наверное, Соломин видел и Рубена Симонова в легендарном вахтанговском спектакле 1960-х годов. Этот Доменико не был простолюдином, буржуа, «плейбоем» неаполитанской улицы. Характер и образ были продиктованы артистическими данными знаменитого первовахтанговца, его артистизмом и стильностью, «породой», проступавшей буквально во всем. Симонов сыграл Доменико аристократом, бывшим красавцем, победителем женщин, – доном Сориано, который отчаянно цепляется за уходящую жизнь. Он был смешон в яростных воплях, зубовном скрежете, вздымании рук к небесам, как и положено истинно итальянскому мужчине, когда открывалась интрига Филумены – Цецилии Мансуровой: притворство мнимой умирающей, обман

венчания «на краю могилы» во имя счастья и благоденствия тайно выращенных сыновей. Поворотной, кульминационной, сердцевинной в спектакле становилась тихая сцена Доменико и его ближайшего друга – собутыльника на паперти городского собора, в сумеречности предрассветья, с песенкой «О, как мне скучно, скучно, грустно мне...», которая на утро после премьеры стала известна всей театральной Москве. Эта сцена с песенкой – исповедью человека, потрясенного ускользанием жизни, ощущением близкого конца, пустоты, вводила в эффектную трагикомическую роль объем и протяженность, философскую глубину звучания трагизма...

Юрий Соломин со всем его обаянием сыграл Доменико Сориано без оглядки на предшественников, без претензий на новизну, в согласии с собственной природой актера чеховской складки – полутонов, оттенков, околосвучаний. Сыграл легко, изящно, мягко, очень по-своему.

Было интересно смотреть его на репетициях молодого миланского режиссера Стефано де Лука, (во второй раз приглашенного в Малый театр после успеха «Влюбленных» Гольдони на сцене филиала). Робяя Мастера,

постановщик-гость надолго оставлял его в покое, занимаясь неистовой и яростной, скорее русской, чем итальянской Филуменой – Ириной Муравьевой. Сидючи у стола посреди сцены, Соломин исподволь наблюдал за нехитрыми мизансценическими «построениями» постановщика: Филумена – неизменно в центре интерьера-коробки, тройка сыновей – у стены). Чувствовались снисходительность и терпимость к молодости, профессиональный такт знаменитого артиста (однако, беспощадного, сверхтребовательного к опытным и равным), который на своем веку в кино и театре повидал множество одаренных, оригинальных, властных, даже великих режиссеров.

Талантливая Муравьева рано обнаружила владение ролью, сыновья не слишком проявляли себя, Соломин под суфлера покорно проносил реплики Доменико... И как бывает в театре, поползли слухи, – сочувственные, тревожные или потаенно злорадные о том, что он работой не увлечен и репетиции с де Лука ему не интересны, и что будет со спектаклем, никто не может сказать.

Между тем наступило лето, де Лука уехал в свою Италию, театр отправился в отпуск,



Ю. Соломин –
Доменико Сориано,
А. Потапов – Альфредо
Аморозо.
Фото Н. Антипова



а когда участники «Филумены Мартурано» вернулись, слухам и тревогам пришел конец. Неизвестно, что он там «сотворял», Юрий Мефодьевич Соломин, на своей зеленой даче в Валентиновке, среди «удомовленных» беспородных кошек и собак, о которых (вызывая остроты собеседников) может говорить бесконечно (и с куда большей нежностью, чем о людях), – но роль оказалась почти готовой. Репетиции стремительно двинулись вперед, к осязательной, зримой удаче.

Неопытность итальянского режиссера неожиданно обратилась благом. По молодости лет привнося в спектакль свежее, непосредственное, далекое от штампов звучание, Лука, не принуждая и не давя, как это сделал бы маститый постановщик-диктатор, дал исполнителю свободу самопроявления, открыл клапан стихийного актерского «соавторства» и «самовольства», которые органически свойственны

школе Малого театра. Недаром здесь умеют самостоятельно, без режиссера выстраивать образ, доводить его до вершины. К премьере, но иногда и много позже.

В знаменитом персонаже итальянского неореализма актер увидел безмятежную несерьезность, бездумье человека, не знавшего ни печалей, ни труда. Подвижный, хрупкий, гармонически пропорциональный, счастливек и баловень судьбы, дон Сориано входил в свой дом уверенным шагом хозяина. (Элегантный костюм, бархатную домашнюю куртку Соломин носит так, что начинаешь тосковать о минувших временах большой культуры на российской сцене. Увы, цветастое, аляповатое платье Филумены–Муравьевой – от художника Лейлы Фтейта – несмотря на сетования изнутри Малого театра, так и не удалось поменять.

У Доменико прекрасное настроение. Он выполнил просьбу умирающей Филумены, –



обвенчался с многолетней любовницей в ее последний час. Чувствует себя великодушным и щедрым, чуть рисуется, кокетничает собственным благородством. Умиротворенный, готовится к новой жизни. Филумена вот-вот отойдет в лучший мир. Нескладная, смешная девица высоченного роста, в фундаментальном уличном костюме по моде послевоенных сороковых, в шляпке и вуали (Диана – Валерия Леньшина), ожидает на пороге, а здоровье донна ловеласа так хорошо, что не стоит и думать о преклонных годах. И вдруг обман, катастрофа!.. Филумена не умирает, а здоровехонькая соскакаивает со смертного ложа, и теперь она его законная жена. Человек, за целую жизнь привыкший, чтобы все его желания беспрекословно исполнялись, получает такой решительный, наглый, неожиданный отпор!

Он, конечно, протестует, ищет выхода, угрожает неминуемым разводом, церковным

И. Муравьева – Филумена Мартурано,
Ю. Соломин – Доменико Сориано.
Фото Н. Антипова

проклятьем, утешает обманувшуюся в надеждах «девицу-невесту»... Крики и клики, соответственно пьесе, «зубовное скрежетание», разумеется, есть в спектакле. Соломин убедительно и темпераментно произносит текст. Но вопреки ожидаемому, увлекает и завораживает иное: «тихие зоны» роли, длинные паузы молчания, неподвижность до полного ступора, внезапная, абсолютная немота. Говорит, главным образом, Филумена. Доменико категорически не желает ее слушать, однако, – слушает. Встревает поначалу с бурными возражениями, которые постепенно становятся беспомощными, все более наивными... Оказывается, этот избалованный, эгоистичный, весьма привлекательный мужчина прожил жизнь сущим ребенком. На соединении обаятельного

мужского начала и беспомощной детскости, слабости возникает комизм роли.

Дальше – больше и сложнее. Остолбенев, онемев от ярости, чуть подавшись вперед, вытянув навстречу Филумене все еще красивый профиль, Доменико замирает на стуле, силясь понять, чего от него хочет эта всегда послушная, теперь разбушевавшаяся женщина. Какое-то душевное движение совершается в нем. Гневные тирады Филумены в него проникают. Доменико слушает и одновременно вслушивается в себя.

Всматривание и вслушивание, неожиданное узнавание Филумены, давно и до мелочей знакомой, домашней, будничной, порядком надоевшей; молчаливый процесс открытия неожиданного, нового – в себе, грешнике и эгоисте, в ней – полуприслуге и надоевшей любовнице, – зримы и ощутимы в намеренно не эффектной роли. Актер подтекста, глубоких вторых планов, Соломин не пропускает ничего из душевных движений и реакций своего героя, дает нам ощутить его пробуждение, возвращение к себе – лучшему, доброму. Внутренняя жизнь Доменико; контрасты перемен в этом странном мужчине-ребенке, капризнике, изменщике-самодуре, увлекают, а часто и смешат. Вслед за изумлением и яростью, приходит растерянность, потом – интерес, понимание, восхищение отвагой, умом, хитростью, страстным самоотверженьем женщины, благодарностью к ней, с которой прожита длинная и путаная жизнь. А по сути Соломин играет то, что он особенно умеет играть, – любовь, возвращение любви или рождение неведомой, новой.

Поэтому не так уж и существенна знаменитая сцена «экзамена» взрослых сыновей, когда выпрашивая об их талантах и «хобби», Доменико пытается угадать среди троих единственного *своего* сына. (У вахтанговцев она была эффектнейшей, ключевой. Доменико – Рубен Симонов пребражался, все для себя окончательно решал, услышав с порога от обернувшихся юношей непривычное слово – «папа»). Соломин играет по-другому, на ходу меняя задачу. Его герой начинает вполне серьезно, «наморщив лоб», решившись разгадать тайну Филумены. Но приступив к «расследованию»,

как бы забывает о своей цели. Ему уже не так и важно, кто из троих сыновей (Сергей Потапов, Константин Юдаев, Максим Хрусталев) – свой, а кто – чужие. Слыша их ответы (один пишет стихи, другой любит женщин, третий поет), неожиданно для себя он испытывает удовольствие. Экзамен оставлен. Незадачливый «папаша», которому властная Филумена предлагает усыновить, принять всех троих или – ни одного, – вдруг загорается, светится, приходит в одинаковый восторг от каждого. В зеркале их молодости он видит себя прежнего, раннего. И слово «папа» приносит не потрясение, не кардинальную перемену, а радость.

Предстоящее повторное венчание немолдых родителей режиссер и художник видят не торжественно-соборно, (где-то в городе, при свидетелях, свечах, песнопениях), а как процедуру домашнюю, камерную, личную. (Наверное, оттого и платье Филумены будничное. Оборки по подолу, розовые цветы с зелеными листочками на сером поле, из ткани, напоминающей наш российский штапель в послевоенные, советские, бедные годы). А Доменико торжественен и параден, стремителен, подвижен от волнения, весь в черном, в великолепном черном костюме.

Любовь Филумены трезва, пронизана иронией и снисхождением, что обещает в будущем прочность и основательность их не простого совместного существования. Доменико, напротив, совершенно серьезен (не в первый ли раз в жизни?), потрясен (снова до немоты) и полон ожидания. Что-то бесконечно важное свершится и вернется к нему в этот вечер. Разумеется, не молодость, что было бы нереально, сентиментально, смешно.

Разыгрывается не столько итальянская история невероятного брака, но история человеческая или всечеловеческая. Доменико Сориано – Юрий Соломин возвращает себе жену, которой Филумена, по существу, и была все прошедшие годы. Возвращает мать своих детей, хранительницу очага, чего он никогда не знал прежде. Но главное, он возвращает пропущенную жизнь, через любовь, через сыновей, – преодоление конечности бытия, продолжение рода, а, следовательно, – бессмертие.



Елена СТРУТИНСКАЯ

БЛИКИ ВРЕМЕНИ

НА ВЫСТАВКЕ «БДТ. ПОЧТИ ВЕК»
В ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ ИМЕНИ А.А. БАХРУШИНА

Столичные выставки бывают яркие и скандальные, бесцветные и банальные, а лучшие из них привлекают гармонией, достоинством, информативностью, точным пониманием задач экспозиции и способа подачи материала – такова выставка, посвященная 95-летию БДТ им. Г.А. Товстоногова, прошедшая в музее имени А.А. Бахрушина в марте этого года.

Москвичам повезло: любители театра и поклонники БДТ получили уникальную возможность увидеть эскизы художников А. Бенуа, В. Шуко, К. Петрова-Водкина, Ю. Анненкова, В. Дмитриева, М. Левина, Л. Чупятова, В. Рындина, А. Тышлера, С. Юнович, Э. Кочергина, Д. Боровского, А. Орлова и И. Чередниковой, М. Азизян... Редкие фотографии сцен из спектаклей и репетиций. Макеты, костюмы, бутафорию знаменитых постановок театра, никогда до этого не покидавшие стен театра на Фонтанке.

Коллекция Большого Драматического театра – одна из самых интересных и полных среди петербургских притеатральных музеев. Она удивительным образом без потерь пережила страшное блокадное время, выдержала музейные чистки 1930-50-х годов, когда из фондов изымались эскизы эмигрантов и «формалистов», репрессированных художников и фотографии артистов (по тем же причинам). Музей, ровесник театра, все годы существования трепетно сохранял материальные свидетельства его истории. В доме на Фонтанке чтити и помнили «родство». Фойе бельэтажа БДТ всегда окружала прекрасная экспозиция. Собранными в ней шедеврами декорационного искусства могли бы гордиться Русский музей или Третьяковская галерея. Зрители, пришедшие на спектакль, прикасались к истории театра и нашей культуры в целом.

И вот теперь многое из этого замечательного собрания мы видим в Москве, в

Театральном музее имени Бахрушина. Не было бы счастья, да несчастье помогло. Уже четвертый сезон идет капитальный ремонт и реставрация театра. Руководство ГЦТМ имени А.А. Бахрушина воспользовалось случаем и предложило провести выставку к 95-летию театра в Москве, в знаменитом «Лужнецком» зале дома Бахрушина, пока музей БДТ готовится занять свое привычное для зрителей место в отреставрированном театре.

К открытию театра сотрудники музея БДТ в главе с его директором В.Н. Капланом формируют новую экспозицию. Московская выставка стала своего рода репетицией, проверкой ее концепции, созданной петербургским искусствоведом Надеждой Хмелевой, автором альбома «Художники БДТ».

Экспонировать театральные артефакты задача непростая. Нужно не просто расставить на видных местах красивые вещи, но воссоздать «дух театра», передать живые блики театрального представления, радовавшего зрителей много лет назад. А для этого – сочинить из оставшихся от легендарных спектаклей фотографий, эскизов, макетов, бутафории и костюмов своего рода новый спектакль. Развертывание музейной экспозиции в чем-то подобно развитию сценического сюжета.

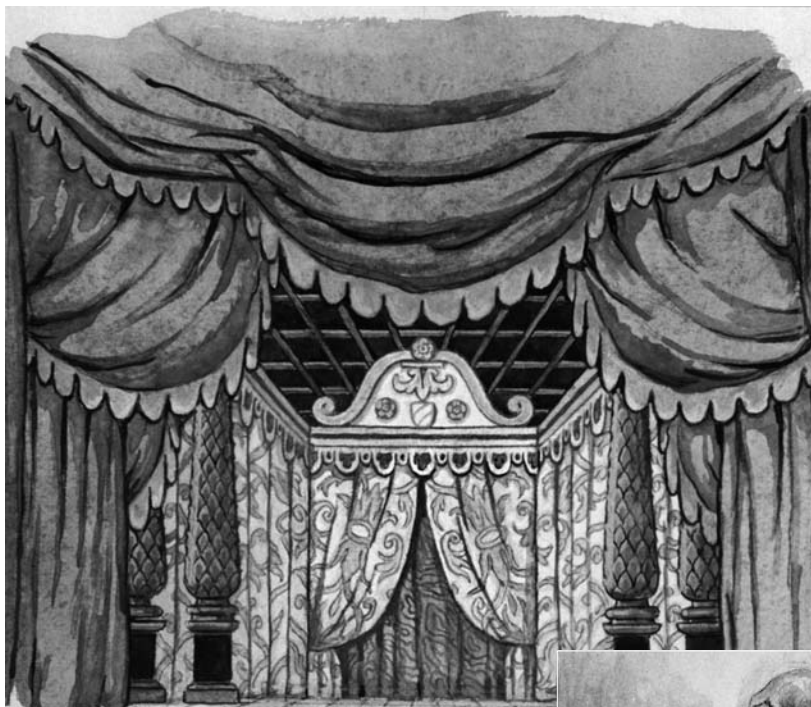
За свою 95-летнюю историю БДТ дважды достигал творческих вершин – с начала 1920 до середины 1930-х годов и затем с конца 1950-х до середины 1980-х. В это время в его спектаклях зрители обретали духовную поддержку, находили отражение своих чувств и чаяний, улавливали биение пульса эпохи.

Демонстрация этих периодов взлета БДТ, его творческого триумфа стала основой экспозиционного решения.

На противоположных стенах большого зала разворачивается визуальная летопись двух

Pro настоящее

ВМ



В. Щуко.
Эскиз декораций
к спектаклю «Дон
Карлос», 1919

К. Петров-Водкин.
Эскиз костюма Карелы
к спектаклю «Борис
Годунов», 1923

Музей БДТ имени
Г.А. Товстоногова,
Санкт-Петербург

грандиозных театральных эпох – два визуальных потока ведут свое повествование.

Слева – эскизы, макеты, фотографии сцен из спектаклей, поставленных А. Лаврентьевым, А. Бенуа, К. Хохловым, К. Тверским, П. Вейсбремом, В. Люце. Яркие, острые, экспрессивные, они притягивают взгляд, поражают неповторимостью образных решений, передают дух и ритмы, стилевое разнообразие своего театрального времени.

Навстречу им справа возникают спектакли Г. Товстоногова. Для многих посетителей они еще живы в памяти: «Идиот», «Три сестры», «Мещане» и «Ханума», «Генрих IV», «История лошади»...

Завершающий аккорд выставки – малый зал: последние творения Товстоногова, постановки приглашенных им в БДТ режиссеров, страницы посттовстоноговской истории БДТ.

Решение точное по замыслу, отбору экспонатов и композиционному воплощению. Из обширного репертуара отобрано двадцать шесть спектаклей, от первой премьеры БДТ – трагедии Шиллера «Дон Карлос» (1919),



Выставки



В. Дмитриев.
Эскиз декорации
«День. Площадь Кьяро»
к спектаклю «Корона и
плащ», 1924

Н. Акимов.
Эскиз костюма Генриха
(Гарри) к спектаклю
«Сэр Джон Фальстаф»,
1927

Музей БДТ имени
Г.А. Товстоногова,
Санкт-Петербург

до последней – «Алисы» (2014), завершающей экспозицию.

Каждый объект, будь то фотография, эскиз, макет, костюм или предмет театральной бутылки, своей подлинностью работает на создание образа времени, в котором родился спектакль, а все вместе они складываются в портрет театра, представляющего перед зрителями в его неповторимости.

Как и положено в традиционном театре, все начинается с представления действующих лиц. У входа в зал фотографии актеров, режиссеров, художников БДТ. Слева уникальные запечатления основателей БДТ – А. Блока, Ю. Юрьева, а с ними – исполнителей и постановщиков, сценографов, оформлявших первые премьеры театра. Справа портрет Георгия Александровича Товстоногова, чье имя ныне носит театр, а еще – фотография, зафиксировавшая то, что в товстоноговскую эпоху ежедневно происходило перед театром на протяжении более трех десятилетий: нескончаемая очередь по набережной, вдоль



Pro настоящее



Костюмы к спектаклям
«Генрих IV», «История
лошади», «Ханума»

фасада, в кассу театра. И фотографии репетиций, узнаваемые лица и фигуры актеров Е. Копеляна, К. Лаврова, С. Юрского, З. Шарко, Л. Макаровой, Т. Дорониной; режиссеров Л. Додина, Т. Чхеидзе, художника Э. Кочергина и нового художественного руководителя театра А. Могуцкого.

В свое время создание БДТ стало духовным ответом петербургской интеллигенции революционной эпохе, суровому времени военного коммунизма. Александр Блок, назначенный председателем Дирекции театра, строил репертуар из произведений высокой классики, в которой новый театр искал ответы на болевые вопросы современности. Идеальный образ революции, взлелеянной русской интеллигенцией серебряного века, имел мало общего с ее реальным воплощением. Первые три сезона театр всматривался в роковые обстоятельства бытия героев Шекспира и Шиллера, постигал загадки их трагических судеб, пытаясь соотнести их с происходящим в России. У истоков БДТ, наряду с прекрасными актерами Н. Монаховым, Ю. Юрьевым, В. Максимовым, Н. Комаровской, стояли и замечательные

театральные художники объединения «Мир искусства» М. Добужинский и А. Бенуа – он представлен на выставке эскизами костюмов и декораций к «Женитьбе Фигаро» (1926). Рядом с ними в экспозиции созданное архитектором В. Шуко оформление первого спектакля театра «Дон Карлос» (1919) и мощно-экспрессивные декорации к «Борису Годунову» (1923) К. Петрова-Водкина.

С приходом в театр К. Хохлова репертуарная политика БДТ меняется, на сцене появляются спектакли по произведениям современных европейских авторов. Классику сменяет современность. Основным стилевым направлением становится экспрессионизм. Начало этой линии дал спектакль по пьесе немецкого драматурга Г. Кайзера «Газ» в оформлении Ю. Анненкова, представленный эскизом декорации и фотографией одного из персонажей в костюме с удивительными футуристическими элементами.

Ученики Петрова-Водкина В. Дмитриев и Л. Чупятов создали острые экспрессионистские декорации к спектаклям «Корона и плащ» (1924) и «Доходное место» (1934). Их работы

Выставки

соседствуют с лаконичной и мощной установкой М. Левина к спектаклю «Джой-стрит» (макет и эскиз декорации, 1932), трагически насыщенным эскизом А. Тышлера к «Ричарду III» (1935). А рядом – неожиданное по дерзости эксцентрическое, упоительно озорное решение костюмов и декораций Н. Акимова к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» (1927) и легкое, исполненное в стилистике ар деко оформление В. Рындина к «Заговору чувств» (1929).

В диалоге двух эпох созданные через полвека, сдержанные в визуальных средствах спектакли Г. Товстоногова подчеркивают и оттеняют стилевое и формальное разнообразие спектаклей 1920–30-х гг. Рассказ об эпохе Товстоногова начинается спектаклем «Идиот» (1966) в оформлении М. Лихницкой. Хронология в экспозиции нарушена сознательно, оправдана логикой эмоционального впечатления. Воспоминанием о спектакле стали эскиз декорации и два эскиза костюмов – красно-алое платье Настасьи Филипповны и серо-горчичный плащ князя Мышкина, фотография Смоктуновского-Мышкина в главной роли и наконец, сам этот плащ, как бы материализовавшийся, возникший из нашей памяти. Кажется, что складки ткани сохранили очертания фигуры актера, рождают иллюзию его присутствия. Это же ощущение возникает

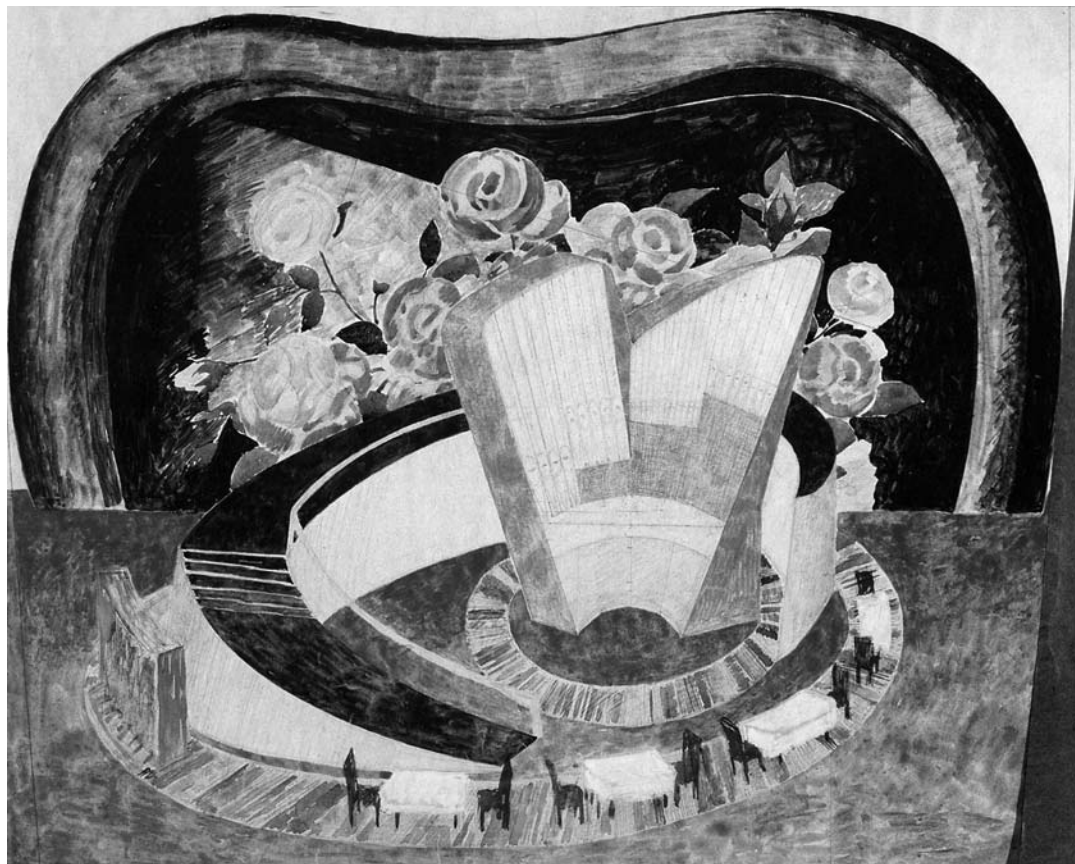
и от винно-красного платья Т. Дорониной – Маши из «Трех сестер» (художник С. Юнович), и от затейливо-праздничного костюма свахи Ханумы (художник И. Сумбаташвили), и от кольчуги Короля – С. Юрского из «Генриха IV» (художник Э. Кочергин). Реальность костюма как бы оживляет фотографии сцен спектакля и эскизы декораций. Последовательное использование этого приема подводит к центральной инсталляции выставки, посвященной спектаклю «История лошади» (1975). Расположенная в центре зала, она стала доминантой, связующим звеном выставки. Очевидно, что классический спектакль, поставленный Товстоноговым в оформлении Кочергина, одна из вершин режиссерского и актерского мастерства БДТ и нашего российского отечественного театра, – вобрал в себя и авангардные достижения 1920–30-х, и сценографические открытия 1970-х.

Действо о спектакле «История лошади» развернуто на фоне торцевой стены музейного зала, задрапированной грубым холстом. На его шероховатой плоскости – фото из спектакля, эскизы декорации и костюмов. Внизу на полу, как когда-то в спектакле, – деревянные долбленые ясли с зернами овса. Сценические одежды Е. Лебедева – Холстомера и Л. Ковель – Матье вынесены к центру зала, а между ними помещен



Э. Кочергин.
Эскиз костюма
Генриха IV к спектаклю
«Король Генрих IV», 1969.
Санкт-Петербургский
музей театрального
и музыкального
искусства

А. Тышлер.
Эскиз костюма
Ричарда к спектаклю
«Ричард III», 1935.
Музей БДТ имени
Г.А. Товстоногова,
Санкт-Петербург



макет спектакля. В нем материализован эскиз, висящий в глубине зала, и его трехмерность «узаконивает» эфемерную реальность воспоминаний о великом спектакле.

Макет Кочергина к «Холстомеру» и макет М. Левина к спектаклю «Джой-стрит» роднит мощная волевая образность решения. Фактуры – в одном случае красных кирпичных стен, пречеркнутых зигзагами черных пожарных лестниц, и бугристой поверхности грубого холста, окружающие сценическое пространство, говорят о жестокой невозможности для человека изменить это пространство, выбраться за его пределы, обрести свободу.

Второй зал выставки пульсирует новыми ритмами, свидетельствуя о разнонаправленности творческих поисков театра в 1960-е – 1980-е годы: от «Карьеры Артура Уи» (1963) польского режиссера Э. Аксера в оформлении

Л. Чупятов.
Эскиз декорации к спектаклю
«Доходное место», 1933.
Музей БДТ имени
Г.А. Товстоногова,
Санкт-Петербург

Э. Старовойской и К. Свинарского, «Игры в карты» (1980) Товстоногова в декорациях Д. Боровского, «Дяди Вани» (1982) Товстоногова и Кочергина – до лучших постановок посттовстоноговского времени: «Коварство и любовь» (1990) Т. Чхеидзе и Г. Алекси-Месхишвили, «Вишневый сад» (1993) А. Шапиро и Кочергина, «Аркадия» (1998) в постановке эстонского режиссера Э. Нюганена и оформлении Кочергина, «Федра» (2000) Г. Дитятковского и М. Азизян, «Перед заходом солнца» (2000) Г. Козлова и художников А. Орлова и И. Чередниковой.

Экспозиция утверждает возможность и право в одном театре говорить на многих стилистических языках. Цепь столь разных спектаклей выстраивается в повествование о непрерывающихся художественных исканиях Большого Драматического. Вершина этой части выставки – один из лучших спектаклей прошлого века – «Кроткая» (1981) Л. Додина в сценографии Кочергина с Олегом Борисовым в роли Ростовщика. Автор проекта Н. Хмелева выделила эту постановку с помощью удачно найденного, оригинального приема: в темную пустую деревянную раму из-под зеркала помещена фотография Борисова в спектакле на фоне того же самого зеркала. Это отражение-отражения героя в зеркале и на фотографии трагически и странно способствует рождению иллюзорной реальности, воскрешает сумеречную атмосферу спектакля.

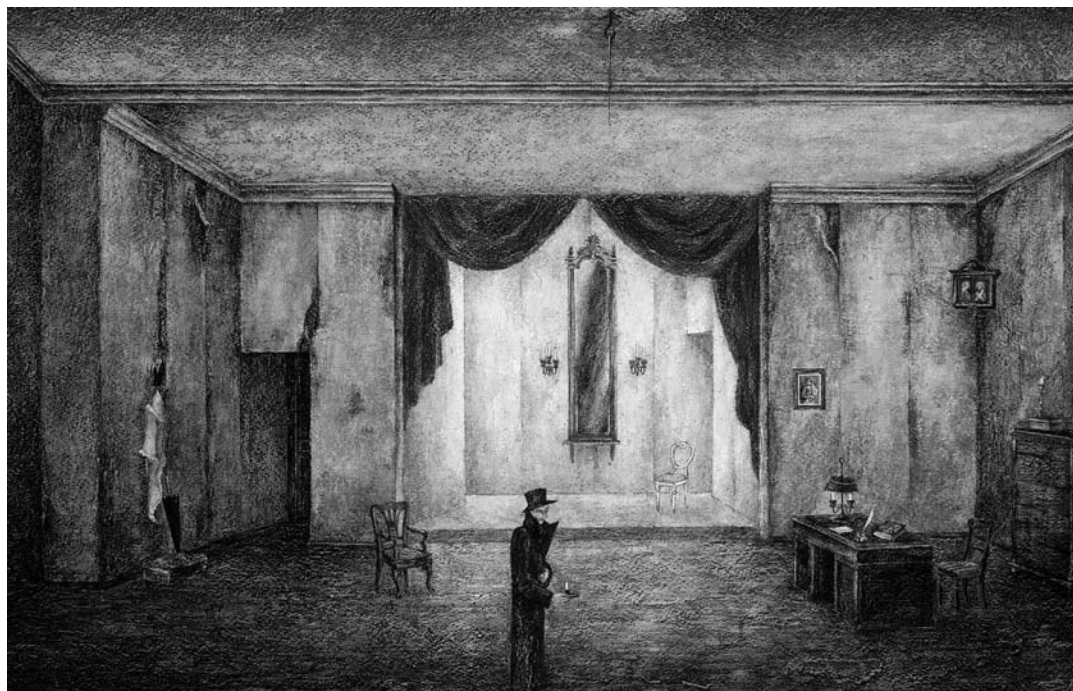
Финальная точка экспозиции – вернее, многоточие: эскизы и фотографии первой работы худрука театра А. Могучего – «Алиса». Следующая страница в истории театра, предстоящие поступления в собрание музея...

P.S.

Грустные размышления у музейного подъезда.

Завершилось наше путешествие по выставке. Она из разряда редких, почти уникальных. Театральные музеи и собрания принято по странному недомыслию относить к маргинальным, малоценным. На нашей памяти только два театра добились возможности показать свои собрания широкой публике, для этого понадобились внушительные юбилейные даты – 225-летие Большого театра и равная дата Мариинского театра были отмечены грандиозными выставками в московском Манеже и в Мраморном дворце Санкт-Петербурга. Увиденные на них художественные богатства удивили не только рядовых зрителей, но и профессионалов. Вскоре, впрочем, потрясение сменилось забвением, интерес к театральным музеям потух.

Э. Кочергин.
Эскиз декораций к спектаклю «Кроткая», 1981.
Литературно-мемориальный музей им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург



В последние годы наметилась и осуществляется страшная для театральной культуры тенденция уничтожения притеатральных музеев. Не секрет, что в современной экономической ситуации трудно существовать и самим театрам, добиваться финансирования новых постановок. Директора и худруки экономят на всем; закрываются декорационные, столярные, бутафорские, пошивочные мастерские... Можно пересчитать по пальцам коллективы, в которых остались эти цеха, необходимые подлинно культурной, художественной сцене. Статус притеатральных музеев Министерством культуры до сих пор не определен, для них не предусмотрены ставки в штатном расписании театров. Парадоксально, но какое-то время это обстоятельство музеи спасало (один или два сотрудника, получающие мизерные зарплаты, администрацию не волновали). Но постепенно руководители театров ужесточили режим экономии, хотя не всегда экономия была решающим аргументом их действий. В отличие от Южина, Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Лобанова некоторые лидеры не видят смысла в собирательстве и сохранении творческого наследия коллективов, в которых работают. Сиюминутная выгода для них важнее сохранения наследия, а в результате в театрах страны (обе столицы тут не исключение) происходит уничтожение артефактов театрального искусства. Кому-то покажется странным сокрушаться по фотографиям, эскизам, макетам, режиссерским экземплярам пьес, записям репетиций, когда повсеместно в угоду чистогану уничтожаются архитектурные шедевры. Увы, катастрофы случаются не только в области архитектуры! Разрушению подвержена вся наша национальная культура, в том числе и театральное наследие.

Театры Франции, Германии, Англии, Италии обладают великолепными, систематизированными музейными собраниями, многие из них насчитывают не одно столетие. У нас подобными собраниями могут похвастаться – наряду с Большим театром, МХТ, Мариинским, ярославским Театром драмы им. Ф. Волкова, – немногие коллективы. Печально, но их становится все меньше.



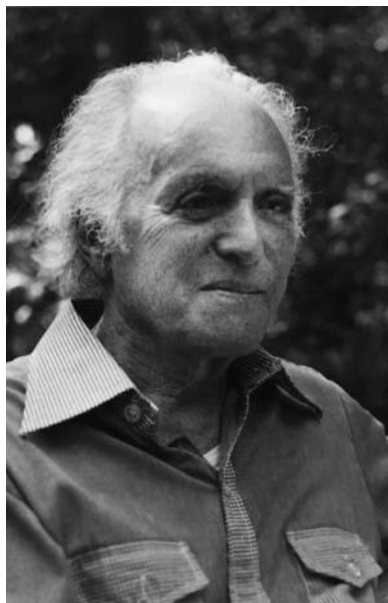


PRO MEMORIA

Олег ФЕЛЬДМАН

ИЗ ИСТОРИИ МЕЙЕРХОЛЬДОВЕДЕНИЯ

К ПУБЛИКАЦИИ НЕБОЛЬШИХ ТЕКСТОВ И.И. ШНЕЙДЕРМАНА*



Две короткие рукописи И.И.Шнейдермана (1910–1991) предполагалось напечатать еще полтора десятка лет назад в сборнике «Мейерхольд и другие» (М., 2000). Сорвалась тогда эта публикация совсем случайно, и было досадно.

Один из этих текстов – зачин парного литературного портрета К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда (много ли в нашем театроведении задач сложнее?). Первый набросок, эскиз замышлявшегося мощного проекта, он несет масштабность в понимании задачи, установку на строжайшую объективность сопоставлений, бесстрашие перед разногласиями скопившихся точек зрения, устремление к

разгадке психологического склада портретируемых.

Другой текст – письмо И.И. Шнейдермана К.Л. Рудницкому, содержащее его взгляд на принцип режиссерского построения мейерхольдовского «Великодушного роносоца» – считала нужным напечатать Т.И. Бачелис. Она отыскала это письмо в бумагах Рудницкого после того, как прочла в 1991 г. подготовленное к печати предисловие И.А. Аксенова к его переводу фарса Кроммелинка (полный текст предисловия удалось извлечь из машинописи 1922 года, принадлежащей ЦНБ СТД, он напечатан в 1994 году в журнале «Театр»). Переводчик «Рогоносоца» и инициатор его постановки толковал этот фарс как насмешку автора над героем, своим вторым я, ослепленным собственным энтузиазмом, загнавшим себя себе на погибель в замкнутый «порочный круг» и не догадывавшимся увидеть единственно возможный выход из созданной самому себе губительной трагической ситуации – осмеять ее и отбросить.

Соотношение оптимистического веселья и безоговорочно горькой сюжетной ситуации, составлявшее суть мейерхольдовского спектакля (но выпадавшее из суждений многих о «Рогоносоце» писавших) сформулировано в письме Шнейдермана немногими точно отобранными словами.

По собственным зрительским впечатлениям, подкрепленным

*Тексты И.И. Шнейдермана см. ниже.

И.И. Шнейдерман

¹ См.: *Советский театр. 1917–1921. Л., 1968. С. 139–159.*

² См.: *Наука о театре. Л., 1975. С. 162–208.*



многoletним исследовательским погружением в тему, Шнейдерман утверждал, что при «движенческой мажорности людей», «людей целесообразно сконструированных» (а именно такими воспринимались актеры – участники «Рогоносца»), в спектакле «бушевали парадоксальные страсти» и под сплошной хохот зрителей «разыгрывалась <...> человеческая трагедия». В «Рогоносце» мейерхольдовские актеры, мажорно настроенные и по-спортивному ладные, вызвали общее веселье зрителей, разыгрывая у них на глазах несомненно подлинную человеческую трагедию и смеясь над нею, зная путь ее преодоления, скрытый от героя, терзающего прежде всего самого себя, – они, актеры, были свободны от его самоослепления.

Во время подготовки нынешней публикации В.П. Нечаев нашел в архиве Рудницкого (чьи бумаги после смерти Т.И. Бачелис хранятся в отделе рукописей ЦНБ СТД) еще одно письмо Шнейдермана. Отклик на статью Рудницкого о мейерхольдовском «Лесе», оно предшествовало письму о «Рогоносце».

Шнейдерман убежденно и последовательно предлагал видеть единство личности Мейерхольда на всем его пути, не отрывать одни этапы его творчества от других вопреки их взаимоисключающей, казалось бы, контрастности, и прежде всего видеть единство дооктябрьского и послеоктябрьского периодов его творчества. Хорошо помню, что о потребности выявления их связей говорили еще на проходившем празднично институтском обсуждении рукописи Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» в 1967 году. Ее рецензент Ю.Н. Давыдов, заведовавший тогда институтским сектором эстетики, советовал сосредоточиться в анализе дооктябрьских спектаклей Мейерхольда на выработке сценического языка, понадобившегося после 1917 г. Короткая реплика Т.М. Родиной была посвящена отодвигаемому обычно в тень вопросу о судьбе символистских идей Мейерхольда в его позднем творчестве.

И.И. Шнейдерман в публикуемом письме ставит этот вопрос зорко и решает победно. Место «Леса» на творческом пути Мейерхольда он видит как гениально смелое осуществление символистской в своих корнях утопии «хождения

художника в народ» ради «преодоления отчужденности интеллигента», как проявление того творческого умонастроения, которое становилось оправданным в то короткое историческое мгновение, когда утопия обещала, казалось, стать реальностью. Художественную систему спектакля и весь его вызывающий сценический язык он оценивает как «изоциренно примитивизированное преодоление элитарности». Присутствие в спектакле «полноты художнического жизнеощущения» и (говоря шире) растворение в нем «гениальности Мейерхольда» обеспечивало триумф «Леса» безусловно более, нежели поигрывание намеренной схематизацией в толковании персонажей и ситуаций. Шнейдерман оценивает «Лес» как прекрасную театральную утопию, отнюдь не как единственно верный путь театра, но как победоносный гениальный эксперимент, никак не итог исканий ни режиссера Мейерхольда, ни тем более театрального искусства в целом.

В конце письма Шнейдерман задает и оставляет без ответа почти не обсуждавшийся мейерхольдоведением вопрос о том, как воспринимался сюжет «Леса» при неоднократно происходивших в течение долгой жизни спектакля сокращениях числа его эпизодов, которых из первоначальных 33-х лет десять оставалось 16-ть. Можно думать, что соотношение созданных Мейерхольдом масок с яркостью каждого из самостоятельных эпизодов, остававшихся при сокращениях, было могущественнее, чем движение сюжета, и насыщало внимание зрителей. Всякий раз восстанавливалась в своей власти над публикой вязь изоциренных в своем разнообразии режиссерских гротесков, составлявшая природу «Леса» и определявшая его магию.

Эти тексты не только дополняют давние мейерхольдовские работы Шнейдермана – свод документов по истории Театра РСФСР Первого¹ и выборку из стенограмм репетиций возобновляемого «Маскарада», переросшую в свободный анализ режиссерских и педагогических методов Мейерхольда в их эволюции². Они сосредотачивают внимание на интереснейших задачах, нерешенных мейерхольдоведением.

Зная о подготовке нынешней публикации, Галина Исаковна Клих, дочь И.И. Шнейдермана, обнаружила в архиве отца подборку писем К.Л. Рудницкого (они составили отдельную публикацию, см. ниже) и запись беседы И.И. Шнейдермана с Г.А. Товстоноговым, связанную с подготовкой доклада для торжественного собрания, которым театральный Ленинград отметил 14 февраля 1974 года столетие со дня рождения Мейерхольда.

В Москве тогда делалось все, чтобы притушить эту годовщину, все «было в руках официоза и жестко опекалось органами», а потому московское юбилейное заседание 14 февраля «сонно катилось в полупустом зале имени Чайковского»³. На научной конференции в московском Институте истории искусств (ныне ГИИ) при директорстве Ю.Я. Барабаша делать основной доклад не было позволено К.Л. Рудницкому, автору уже изданной издательством «Наука» под институтским грифом книги «Режиссер Мейерхольд», защитившему о Мейерхольде докторскую диссертацию, но недавнему «подписанту», человеку с серьезным партыговором. (Заменить его было поручено заведовавшему сектором истории театра Ю.А. Дмитриеву. Рудницкий веселился: «Буду делать сообщение на тему Мейерхольд и цирк, раз Ю.А. делает доклад о значении Мейерхольда», – Дмитриев гордился, что первым ввел историю цирка в планы академической науки. В напечатанном с большим запозданием отчете о конференции тема цирка в выступлении Рудницкого, им отредактированном, потеснена темой студийных начинаний⁴.)

В Ленинграде в Пушкинском театре мейерхольдовский вечер,



праздничный и поминально-траурный одновременно, имел прекрасно разработанную драматургию, ее центральным звеном было «Слово о Мейерхольде», написанное Шнейдерманом и прочитанное Товстоноговым⁵.

Текст «Слова» отражал позиции, отвоевываемые современной наукой у несдававшегося мракобесия, и он прозвучал от имени современного театра. Товстоногов читал его от собственного лица, тем самым его авторизуя, принимая на себя ответственность за сказанное.

Мейерхольд предстал в «Слове» в свой подлинный – титанический – рост («Да, он был титаном. Этого могли не понимать пигмеи. Но титаны знали это. Ибо делали общую с ним работу»). Он был показан в большом времени истории мирового театра («С помощью эксперимента он исследовал прошлое театра – всю толщу истории, на всех географических широтах и долготах»). Раскрывались важнейшие закономерности развития художественного сознания – «вольный гений, диктующий правила театру», Мейерхольд черпал силы в том, утверждалось

«Лес». Эпизод «Пеньки дыбом»

³ Шейко Н.М. Из истории одного стихотворения // Театральная жизнь, 1989. № 5. С. 29.

⁴ См.: Вопросы театра. М., 1977. С. 419–423.

⁵ См.: Шейко Н.М. На сцене Александрыны // Мейерхольдовский сборник. Выпуск 1. Т. 1. С. 90–94.

Мейерхольдовские чтения

в «Слове», что признавал власть «объективных законов искусства».

Дважды Товстоногов повторил, что воспитан иной, не мейерхольдовской традицией, и тем весомее звучали отточенные формулировки норм правдоподобия, торжествовавших в искусстве Мейерхольда («Жизнь являлась перед глазами зрителей претворенная в образы, невозможные нигде, кроме сцены. Они полнились высоким смыслом, содержанием жизни, но их нельзя было взять и пересадить обратно в реальность; зато в пределах художества они обладали непреложностью»). И столь же твердо было сказано о природе мейерхольдовского формотворчества («Изобретение форм, конструирование новых сценических миров было особенным средством отражения мира действительного»).

Признавая правоту знаменитой формулы Вахтангова («Каждый новый спектакль Мейерхольда – это новый театр»), автор «Слова» дополнил ее противоположной: «Каждый новый спектакль Мейерхольда – это один и тот же театр», ибо его спектакли связаны «единством колоссальной личности» их автора, и потому видеть их скрытое единство столь же необходимо, как видеть их очевидные различия.

В стиле «Слова» переданы, кажется, лучшие черты ораторского мастерства Товстоногова, своеобразие его устного слова – неоспоримость констатаций, твердость до очевидности ясных обобщений.

Жизненный и творческий путь Мейерхольда был представлен в «Слове» в своей незавершенности и в открытости будущему («Сделал не все, что хотел, но сделанного – необозримая громада,

а замыслы таковы, что и сами по себе могли бы обессмертить его имя»). Позиция, предлагавшаяся «Словом» собравшимся, была недвусмысленна: «Мы платим долг своей собственной совести».

Все это прозвучало в переполненном зале Александринского театра в пору крепнувшего застоя. И как не напомнить, что немногие годы спустя в ленинградском научном институте появится сборник, где как выверенные исторические оценки будут убежденно повторены оскорбительные слова, которыми клеймили Мейерхольда в конце 1930-х и в начале 1950-х годов⁶.

«Слово» оставалось неопубликованным, пока в 1980 году оно не было включено в двухтомник Г.А.Товстоногова «Зеркало сцены»⁷. Составитель двухтомника Ю.С. Рыбаков рассказывал, что Товстоногов и Шнейдерман согласились с его решением, чтобы «Слово» прозвучало вновь.

В публикуемой ниже записи беседы, предшествовавшей «Слову», изложены два сюжета. Один из них (о показах Мейерхольда) был введен в доклад. Другой рассказ Товстоногова использован не был: это отчасти автобиографический, но по существу остросоциальный эпизод из времен начала травли Мейерхольда – сюжет о выступлении гитисовского третьекурника Гоги Товстоногова зимой 1936 года в защиту Мейерхольда от отождествлений его искусства с «мейерхольдовщиной». Упоминаемые события сорокалетней давности в этом рассказе чуть сдвинуты во времени, на неделю-другую, их очередность была в действительности несколько иной, это пришлось отметить в примечаниях.

⁶ См.: Из истории русской советской режиссуры 1930-х годов. Л., 1979.

⁷ См.: Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т. 2. Л., 1980. С. 20–31.

Георгий ТОВСТОНОГОВ

К «СЛОВУ О МЕЙЕРХОЛЬДЕ»

ЗАПИСЬ И.И. ШНЕЙДЕРМАНА

(Беседа с Г.А. Товстоноговым
о Мейерхольде 17/1-74 – И.Ш.)

Я приехал в Москву в 1933 г.
Какие спектакли его я видел?
Довольно много:

«Ревизор» во 2-й редакции
(была таковая? – И.Ш.)¹.

«Даму с камелиями» – смотрел
премьеру.

«Великодушный рогоносец».

«Список благодетелей».

«Последний решительный».

«Тридцать три обморока».

«Горе уму» во 2-й редакции.

«Маскарад».

«Вступление».

(Вероятно, он видел и дру-
гое – «Свадьбу Кречинского», на-
пример. Но в разговоре позабыл
упомануть, как не упомянул и еще
кое-что. – И.Ш.)

Я бывал и на открытых репети-
циях: «Ревизора»², «33 обмороков».
Был поражен блеском его импро-
визаций. Мартинсону-Хлестакову
он в одном месте сказал: ты не
пришел, ты возник! Достигнуто
было это возникновение чрезвы-
чайно просто: Хлестаков незаме-
тно становился позади группы чи-
новников, в нужный момент они
расступались – и он оказывался
среди них, у нас на глазах, дей-
ствительно, не приходил, а возни-
кал! Помню, как он учил надевать
цилиндр: мгновенно разыграл це-
лый ряд этюдов! Вот как носит ци-
линдр какой-нибудь лорд. Но стоит
лишь сдвинуть его чуть-чуть – и
перед нами гаер! Так может носить
цилиндр опустившийся гуляка,

помятый жизнью, а вот так – мод-
ник, фронт. На протяжении счи-
танных секунд перед нами прошла
целая вереница людей, актерски
воссозданных Мейерхольдом с
помощью только одного приспособ-
ления: манеры надевать и но-
сить цилиндр! Нужно было найти
именно хлестаковскую манеру.
Он показал, как сильно меняется
выразительность из-за сдвига на
долю миллиметра!... Учил актера
ощущать эту разницу.

Рассказывают (сам я не видел),
что Станиславский обладал этим
же умением мгновенно создавать
вереницу импровизаций, разыг-
рывать, так сказать, тему с вари-
ациями, и вариации эти бывали
неистоцимы.

Меня занимал спектакль «Горе
уму», недавний вышедший. И вот
однажды я еду в трамвае мимо
Аэроклуба³ и вижу афишу: «“Горе
уму” – встреча с Мейерхольдом».
Оказывается, там была его встре-
ча с комсоставом ВВС. Я решил
пойти. Контролер спросил: «Вы из
театра?» – «Да», – ответил я, имея
в виду театр в широком смысле:
как студент-третьекурсник ГИТИСа
я считал себя причастным к теат-
ру, контролер же считал, что я из
ГостИМа. Я не стал разубеждать его
и прошел.

Сидело много народу военно-
го, председательствовал извест-
ный тогда человек, начальник ВВС
Алкснис⁴, Мейерхольд сидел ря-
дом с ним. Между прочим, присут-
ствовал и один из моих педагогов,
художник Шестаков⁵, он вел у нас,

¹ Второй редакцией «Ревизора»
Товстоногов называет обновлен-
ный вариант спектакля, показан-
ный впервые 8 мая 1936 года. На
открытой репетиции 25 апреля
1936 года (студент Товстоногов
на ней присутствовал, см. ниже)
Мейерхольд говорил: «Сегодня мы
будем работать над исправлением
некоторых эпизодов “Ревизора”. К
8-му числу мы сдаем режиссерскую
и актерскую перемены этого
спектакля. Так сказать, приспособ-
ляем этот случай к юбилею»
(Творческое наследие В.Э. Мейер-
хольда. М., 1978. С. 104). В хронике
«Вечерней Москвы» 7 мая 1936
года отмечено: «В ознаменование
столетия со дня первого представ-
ления “Ревизора” Государственный
театр им. Вс. Мейерхольда дает 8
мая спектакль “Ревизор”. Вс. Мейер-
хольд пересмотрел постановку,
уточнил положения, перестроил
некоторые мизансцены». Журнал
«Театральная декада» (1936, №
14, 11–20 мая) сообщил о «новой
режиссерской редакции» спектакля.
В статье об итогах сезона 1935/36
года Б.В. Алперс писал: «В этом
сезоне молчал Мейерхольд. Он
дал только новые сценические
редакции своих старых постановок:
“Горя уму” и “Ревизора”. В этих
вариантах он ввел много нового,
упростил чрезмерно усложненную
ткань спектаклей и приблизил их к
реалистическому стилю.
Но все же они остались только
поправленным воспроизведением



Г. Товстоногов на открытии мемориальной доски на доме, где жил В. Мейерхольд. Ленинград, Театральная площадь, 2. 1975

режиссеров, курс «Работа режиссера с художником» (приблизительно так – **И.Ш.**).

Выступавшие военные (высокие чины военно-воздушных сил) наперебой горячо расхваливали обсуждаемый спектакль. Но вот один из ассистентов Мейерхольда (я знаю его фамилию, но сейчас не могу

припомнить) сказал: «Вы хвалите Мейерхольда, а сегодня в “Правде” вышла статья “Балетная фальшь”, где ругают “мейерхольдовщину”. Хорошо, если бы вы, товарищи, которым так нравится спектакль Мейерхольда, его революционное искусство, написали бы открытое письмо в “Правду”».

давно сделанных работ» (цит. по: Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. М., 1977. С. 319).

² Открытая репетиция «Ревизора» состоялась 25 апреля 1936 года. См.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 103–107.

³ Авиаклуб (Автомобильно-авиационный клуб ЦК Союза шоферов и авиарботников) находился на Никитском бульваре, 12 а, в бывшем дворце Луниных, выстроенном Д. Жильярди; имел небольшой зал на 150 мест.

⁴ Я.И. Алкснис (1897–1938) – заместитель наркома обороны по авиации, расстрелян.

⁵ В.А. Шестаков был соавтором Мейерхольда в вещественном оформлении обеих редакций спектакля «Горе уму» (1928 и 1935).

Pro memoria

Это, разумеется, было верхом бестактности: надо знать, чем была в то время редакционная статья «Правды»!.. Наступила неприятная заминка – и тональность следующих выступлений резко изменилась: ораторы, помявшись, начали выискивать недостатки в работе ГосТИМа, в спектакле, подбирать аргументы в оправдание статьи «Балетная фальшь», стали отмежевываться от Мейерхольда. Похвалы начали превращаться в проработку!.. Мейерхольд вспылил, стал резко отвечать ораторам, нависла угроза большого скандала.

Я тем временем послал записку председателю с просьбой дать мне слово и подписался: «Студент ГИТИСа Г. Товстоногов». Записка пошла по рукам, дошла до председателя. Алкснис прочитал ее, повертел в руках, показал Мейерхольду. Тот пожал плечами: мол, не знаю такого. Да, надо вспомнить, что в своем первом слове Мейерхольд походя обругал ГИТИС как странное учреждение, где придумали такую глупость: учить на режиссера, между тем, как научить этому нельзя!

Я сижу, жду, решил уже, что мне слова не предоставят, как вдруг Алкснис называет меня! Пробираюсь вперед и выступаю. Суть моей речи была вот в чем: я провел некую аналогию, напомнил, что есть слово «интеллигенция» и есть слово «интеллигентщина». Разве мы против интеллигенции? Нет, мы ее ценим и уважаем, а боремся мы против интеллигентщины. Точно так же есть Мейерхольд, гениальный режиссер-коммунист, которого мы высоко ценим и любим, а бороться надо не с Мейерхольдом, но с «мейерхольдовщиной»!

Речь моя имела успех, следующие ораторы, а потом и сам Мейерхольд ухватились за мой тезис. Мейерхольд сказал: «Оказывается и в этом странном учреждении ГИТИС есть умные ребята, способные студенты!»

Обстановка разрядилась, и все остались довольны. (Как вы знаете, вскоре Мейерхольд выступил в Ленинграде с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Таким образом, я могу до некоторой степени считать себя соавтором этого названия: именно в моей скромной речи оно впервые возникло)⁶.

«Не путайте меня с мейерхольдовщиной», – повторял Мейерхольд. Вопрос о письме в «Правду», так смутивший военных, отпал. Довольный Мейерхольд пригласил меня остаться на банкете, который произошел после заседания, и сам привез на машине в общежитие.

Когда я рассказал обо всем этом ребятам, они сочли меня вралем, приняли это за розыгрыш. Но через несколько дней мы всем курсом были в ВТО, зашел Мейерхольд, увидев меня – подошел, обнял на глазах у всех моих соучеников. Только тут они убедились, что я рассказал правду.

⁶ Словечко «мейерхольдовщина» как обозначение резко осуждаемых «формалистических выкрутас» появилось в «Правде» в статье «Сумбур вместо музыки» 28 января 1936 года; статья «Балетная фальшь» напечатана «Правдой» 6 февраля 1936 года. Обсуждение второй редакции «Горя уму» в Авиаклубе происходило 15 февраля 1936 года (фрагмент вступительного слова Мейерхольда опубликован в книге: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 323–328; стенограмма – РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.677).

Доклад «Мейерхольд против мейерхольдовщины» состоялся в Ленинградском лектории 14 марта 1936 года.



Исаак ШНЕЙДЕРМАН

ПИСЬМА К.Л. РУДНИЦКОМУ

1¹

**9–11 февраля 1977 г.,
Ленинград
9/II-77**

Дорогой Константин Лазаревич!
Между 11 и 12 №№ «Театра» я прочел Вашу статью о Розове и Арбузове (сб. «Вопросы театра. 73» получил с большим опозданием²) и, кроме совпадений во взглядах, порадовался тому, что Добин применительно к К.Чуковскому назвал «сюжетным мастерством критика».

Это письмо я начал еще 27/I, накатал страницу; потом пошли колебания самочувствия, был уложен в постель... Прошли недели, я решил, что при Ваших темпах и амплитуде интересов мой отзыв может оказаться прошлогодним снегом. Но если не так, то извольте. Я еще слаб для подробного разговора, письмо не напишется в один прием. Но теперь я его уже не заброшу.

Статья о «Лесе» написана с блеском и размахом, отвечающими предмету. Читая, несешься и вздымаешься как на мейерхольдовских гигантских шагах. Заложенное в книге развито со щедрой энергией и широтой, новыми важными акцентами, в новых аспектах. Хочется повторить сказанное Чеховым кому-то (забыл) литератору: с каждым годом ваш талант как бы надстраивается еще на этаж³.

Сравнительно с книгой мне наиболее важным показалось включение прежнего Мейерхольда в революционного, более полный учет старой его концепции «Балагана», нашедшей после 1917 года новые социальные мотивировки. Если помните, на обсуждении Вашей

книги ЛО ВТО⁴, возражая мне, Вы подтвердили свое мнение, что Мейерхольд в 10-х годах перестал быть символистом (не стану сетовать, что куда же тогда девать высшее проявление театрально-символизма – «Маскарад», работавший с одиннадцатого по семнадцатый год?). Это в моих глазах было проявлением склонности рассматривать последующие этапы его творчества в отрыве от предыдущих.

Мне кажется, что я давным-давно пришел к иной мысли. Даже выворачиваясь наизнанку (вчера Головин, сегодня – драная фанера, завтра – драгоценные красоты «Дамы с камелиями»), Мейерхольд оставался самим собою, и все прочитое и сделанное однажды сохранялось в нем навсегда, выявляясь в разные времена по-разному. В разных соотношениях и ипостасях.

Конечно, он развивался, менялся. Но развивалась ЭТА художественная личность, наращивала СВОИ годовые кольца. Меняли форму и вырастали новые ветви, обламывались под грозами и искривлялись ветрами некоторые из старых; бывали и, как говорят ботаники, «привои», но «подвой»-то, но ствол-то рос и крепчал тот же; со шрамами годов, с дуплами и лишаями, но всегда готовый одеться молодой листвой, как старый дуб, поразивший князя Андрея, – было бы дуновение весны⁵.

«Лес» – полное развитие все той же, коренящейся в символизме утопии преодоления отъединенности интеллигента, утопии «хождения художника в народ»,

¹ Письмо, работа над которым заняла три дня (начато 9 февраля, закончено 11-го) – отклик на статью Рудницкого о «Лесе», печатавшуюся в двух последних номерах журнала «Театр» за 1976 г. Эту статью Шнейдерман сопоставляет со страницами о «Лесе» в книге «Режиссер Мейерхольд», изданной в 1970 г.

См. ниже письмо Рудницкого от 3 февраля 1977 г.

² Статья называлась «О пьесах А.Арбузова и В.Розова». Сборник «Вопросы театра. 1973» был подписан к печати в октябре 1975 г.

³ А.П.Чехов 6 октября 1895 г. писал В.И.Немировичу-Данченко: «Знание жизни у Вас громадное, и, повторяю (я это говорил как-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше и точно каждый год к Вашему таланту прибавляется по новому этажу». Эти слова приведены в книге В.И.Немировича-Данченко «Из прошлого».

⁴ О речи Шнейдермана на обсуждении в ленинградском отделении ВТО см. в письме Рудницкого от 20 мая 1970 г.

⁵ Шнейдерман ссылается на известные страницы «Войны и мира».

Pro memoria

обернувшейся из «Балаганчика» в «Балаган» и затем исторически совпавшей, наконец, с приходом народа в храм искусства. В нашем случае храм прикинулся балаганом. Или, поправив себя, киношкой-цирком. Отысканная Вами главная пружина спектакля (маятник между сатирой и лирикой) раскрыта перед читателем убедительно, спектакль описан великолепно. Верно, что то была счастливая историческая минута, когда утопия стала реальностью. Триумф «Леса» могли отрицать лишь догматики справа (Евтихий Карпов) и догматики из левых.

Из побочных мотивов Вашей статьи видно и то, что рядом с мейерхольдовским изошренным примитивизированным преодолением элитарности левого искусства существовало и имело массовый успех искусство совсем иное. Оно было глубоко демократическим по своей внутренней сущности и оказалось понятным первобытному зрителю безо всякого к нему нарочитого приспособления и гениального упрощения. Помните, как боялся К.С., поймут ли «Вишневый сад» заполнившие зал вырубатели и поджигатели дворянских гнезд, и какой чуткой оказалась малограмотная аудитория⁶. Она принимала и «Гибель "Надежды"» (то есть «психоложество»), ломилась на оперу, каковую, был такой грех, не только лефовцы, но Ленин назвал обломком чисто-барской культуры!

Согласен, что возможность плакатного решения заложена в пьесе. Позволю себе похвастаться. Когда работал над книгой «М.Г. Савина»⁷, каковая актриса сыграла больше двадцати ролей Островского, то по поводу «Трудового хлеба» написал: «Столкновение трудящегося интеллигента с объевшимся самодуром

развернуто публицистически остро, с резкостью и наглядностью агитационного плаката». В известной степени это было присуще Островскому всегда, но обострилось примерно с 1868-1869, после «Мудреца» и «Горячего сердца». Как именно раскрыл Мейерхольд это почти плакатное столкновение, Вы показали превосходно (в книге, стр. 303, Вы за Островским этого не признаете).

Со множеством основных положений Вашей статьи я согласен и не буду здесь их каталогизировать. Просто завидки берут, как Вы все мастерски-талантливо «разделали», препарировали и подали в целостности, спрыснутое живой водой писательского вдохновения.

Ну, а «замечания»? Кое-что набралось по мелочам. Раскрою журнал и снова просмотрю карандашные свои пометы.

№ 11:

с. 98. «Островский, издавна... равно занимательный для простонародья и для избранных...». Строго говоря, так было не всегда. Именно с «Горячего сердца» и «Леса» началась травля его буржуазной прессой, отвержение публикой; даже Малый театр проваливал лучшие его пьесы, включая «Бесприданницу» (прошла шесть раз). «Последняя жертва» получила успех лишь лет через двадцать после первой постановки.

с. 100. О наивности и простодушии социологизма начальных лет революции. Тут, думается, Вы нашли диалектический, историчный подход. Не просто отбросить все старое, но взять часть его, хотя бы взять «на слом», как утильсырье. Вы не оправдываете вульгарного социологизма, Вы его стараетесь объяснить. Что он был

⁶ Ссылка на главу «Революция» из книги К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

⁷ Монография Шнейдермана «М.Г. Савина» вышла в свет в 1956 г.

все-таки и тогда вульгарным, ясно сказано у Вас в книге, например, по поводу статьи Мейерхольда «Одиночество К.С.». Но одно дело статья, другое – произведение искусства, пусть и того же автора. В спектакле при всей его намеренной схематизации была полнота художнического жизнеощущения, гениальность Мейерхольда, открытия, унаследованные потом даже теми течениями, которые были его антагонистами.

с. 99. «Деятели старых академических театров такими проблемами не мучились». Точно ли? А сомнения К.С., кому могут быть интересны страдания полковника, вынужденного расстаться со своей дамой?..

с. 101. Мне нравится мысль, что Эйзенштейн уходил от Островского, а Мейерхольд, даже выламывая ему руки и ноги, все-таки выявлял его, Островского, суть.

Упомянул бы, что за год до «Мудреца» была «Женитьба»⁸.

с. 103–105. Шекспир и Пушкин, и как это угадал Марков, – глубоко верно; Вы ухватили коренное и, по моему, более важное, чем вопрос о киношке.

с. 107. «Турка» – от арапчат периода мироискусничества⁹. Или я ошибаюсь?

с. 110 и далее в других местах о Чаплине и чаплинизме Мейерхольда.

Здесь есть неточности.

Во-первых, генетические. Чаплин прямо перенес на экран (при минимуме собственно киносредств) плебейское искусство цирка, балагана, мюзик-холла с его специфически английской клоунадой. Что делал на сцене – делал перед камерой. Мейерхольд же пришел к «балагану», «маске»

и проч. сложнейшим косвенным идеологизированным путем; не прямо от народного балагана, а от «Балаганчика» с его неоромантической иронией и проч. И путь этот сказался на внутренней природе его искусства даже в период его наибольшего сближения со всенародностью. Ресурсы были и «те», и «не те».

Во-вторых, уже после «Леса» Мейерхольд ставил Г. Ллойда выше Чаплина: Ллойд здоров, а Чаплин бывает патологичен (Мейерхольд, 2, 92)¹⁰. В 1936 году было иное представление об искусстве Чаплина – не просто клоунада, а трагикомическое искусство. А в 24 году, правда, могли знать «Малыша», но еще не было «Золотой лихорадки». У читателя может возникнуть смещение, наложение зрелого Чаплина на раннего, радовавшего Мейерхольда главным образом своим апсихологизмом. Такое наложение задним числом сделал, впрочем, сам Мейерхольд, как Вы цитируете, но цитируете не критически.

№ 12:

Не преувеличиваете ли Вы кинематографичность «Леса». Козинцев в замечательной статье «К истории экрана» (перепечатана как дополнительная глава в его автобиографии «Глубокий экран») показал, что многие открытия кино были на самом деле открыты ранее в давних искусствах; кино, выкарабкиваясь из пеленок, борясь за абсолютную свою специфику, отгораживаясь от других «древних искусств», на самом деле чем зрелее становилось, тем больше с ними сближалось (так Эйзенштейн иллюстрировал монтаж уже не столько Гриффитом, сколько Пушкиным). Может быть, это у меня мелочная придирка,

⁸ Спектакль «Женитьба» Фабрики эксцентрического актера (режиссеры Г.М. Козинцев и Л.З. Трауберг) был показан на сцене петроградского Пролеткульта 25 сентября 1922 г.; премьера спектакля С.М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» состоялась 8 мая 1923 г.

⁹ Турка – безмолвный слуга Гурмыжской, введенный Мейерхольдом в «Лес»; его роль исполнял В.А. Маслацов.



Турка – В.А. Маслацов.
Рис. И.Ю. Шлепянова

¹⁰ Сравнение Чаплина и Гарольда Ллойда Мейерхольд сделал в ТИМе 1 января 1925 г. в докладе «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыку».

Pro memoria

но обратите внимание на даты. «Лес» вышел в свет до выхода на экран «Стачки» и «Необычайных приключений мистера Веста»¹¹. Наше «монтажное кино» еще только становилось фактом реальным. Ну а титры в «Лесе»? По способу подачи – похоже на кино; но по существу же большей частью они соответствуют названию «кусков» у Станиславского; Мейерхольд и тут «обнажал технологию обработки» сценического материала.

Далее у меня, собственно, нет замечаний.

Хотелось бы понять, правда, как спектакль, сокращенный до 16 эпизодов, доносил сюжет пьесы до зрителя.

Затем, Маяковский. Мне кажется, дело не в лирике и не в «есенинском» ее характере, а в предвзятости лефовского догматизма. Тут возможна отдаленная параллель с отношением Горького к инсценировкам Достоевского в МХТ: отвергнул их, не видя, заранее. Атакуя лирику и зря отдавая массу сил «производственному искусству», Маяковский все же в 22–23 годах написал «Про это». Вязь мыслей у Вас тут все-таки несколько искусственная, объяснение неприятия «Леса» Маяковским лежит ближе. Тут Вы переуглубили.

Воссоздан же спектакль захватывающе хорошо, мне остается лишь повторять комплименты, выданные в начале сего затянувшегося письма. Прекрасно включен биографический момент (любовь к Райх = нашел актрису).

Не волне продуманной, написанной в запале, кажется мне одна из итоговых формулировок: «Более демократичного зрелища, нежели мейерхольдовский “Лес” театр не знал и не узнал» (стр. 106). Понятие

«демократичный» сложное, многозначное, изменчивое как в содержании своем, так и в формах. У Вас как бы абсолютизирована одна его фаза, одна ипостась, одно состояние и один способ выражения. Взята одна точка отсчета, и истории театра после этого пика вроде нужно бы было остановиться или разбрестись снова по башням из слоновой кости. С этим мне согласиться трудно.

В целом же статья – замечательная. Кто у Чехова жалеет, что, де, нельзя прожить одну жизнь начерно, а потом – набело? Вам с «Лесом» это вопреки законам природы удалось: в книге – начерно, в статье – набело¹².

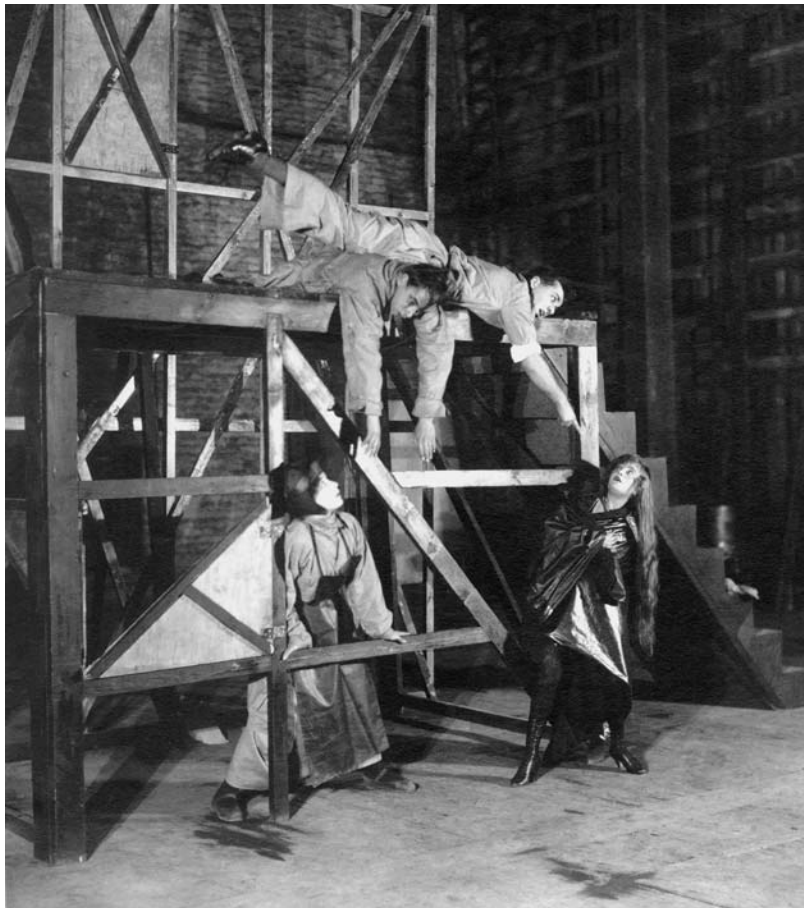
По второму пункту повестки дня. О Кузьякиной¹³. Галя просит передать, что ЛО ВТО ее привлекало и привлекает к работе, она не раз там выступала, а то и не без успеха руководила обсуждениями. Так, наверное, будет и впредь. Никакой дискриминации. В институте, насколько я знаю (теперь я оторван), – полная нагрузка. Не всем ее выступления по душе; быть может, у нее несколько завышенная самооценка, подкрепляемая степенью и званием; но для читателей и слушателей последнее в счет нейдет. Такта ей явно не хватает, это сказывается и на ее отношениях на кафедре. Были неприятные эпизоды, в которых она объективно была не права. Одиночество ее понятно: сердце здесь она не завоевала. Со стороны аппарата ЛО ВТО, повторяю, всегда к ней в высшей степени внимательны, даже если она требует для приезжих друзей билетов в БДТ в самый день спектакля без предварительной заявки.

А это, сами понимаете, для рядовых работников, как Галя, не

¹¹ Фильм Л.В.Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» вышел на экраны в 1924 г., но позже показанной 19 января премьеры «Леса». «Стачка» С.М.Эйзенштейна датируется 1925-м годом.

¹² Обыграна реплика Вершинина из первого акта «Трех сестер».

¹³ См. ниже письмо Рудницкого И.И.Шнейдерману и Г.И.Клих от 3 февраля 1977 г.



«Великодушный
рогоносец».
Сцена из 2-го акта

так-то просто исполнить. Чувствуя себя «женщиной слабой, беззащитной» и в то же время твердо зная свои права, она иногда о них неуместно, напролом, напоминает. Человек она, видимо, неплохой, но не завывает ли Вы ее научных и театрально-критических возможностей?.. Перед ней открыли, мне кажется, все двери, от нее много ждали, ведь людей так не хватают! Но, повторяю, местную театральную жизнь она, увы, пока не обогатила. В настоящее время я питаюсь информацией из третьих рук, поэтому прибавить к сказанному мне нечего¹⁴.

Ну вот, втравил себя в непосильную пока писанину, а Вас – в чтение, вряд ли необходимое. Юмора, значит, не хватило (к слову, какую изумительную статью о юморе написала Н.Дмитриева!)¹⁵.

Привет Т.И.
Крепко жму руку.
Ваш И.Шнейдерман
11 / II – 77.

2

**4 марта 1977 г., Ленинград
4/III-77**

Дорогой Константин Лазаревич!
Рад, что внутренний рецензент (А.П. Мацкин) при множестве

¹⁴ О судьбе Н.Б. Кузьякиной и характере ее преподавательской работы в ЛГИТМИКе рассказано в статье В. Мальцева «Н.Б. Кузьякина» (Петербургский театральный журнал, 1996, № 11). Там, в частности, сказано:

«В пору нашего студенчества (1978–1983) театроведческий факультет ЛГИТМиК блистал советием ярких педагогов, абсолютно разных по интересам, занятиям и стилю мышления; каждый из них втягивал в “пространство своей личности”. Так случилось, что закрытый для многих мир Н.Б. Кузьякиной не был до конца распахан и перед нами».

¹⁵ Очевидно, имеется в виду статья Н.А. Дмитриевой «Юмор парадоксов» (Иностранная литература, 1973, № 6, с. 164–187).

Pro memoria


замечаний, часть которых Вам, наверное, небесполезна, одобрил Вашу рукопись в целом: издательство с ним считается. Если вся она написана, как «Лес», то ее ожидает шумный успех¹⁶.

Не могу все же удержаться от еще одной (последней) реплики. Границы стилевых образований в истории искусства относительны и условны, это святая правда; верно и то, что крупный художник не укладывается в рамки связанных с ним течений, во фразеологии манифестов и деклараций той или иной школы. Убежден, что выразить себя и свое время дано не единственно лишь реализму; их на свой лад выражает всякое большое искусство. Но как отучить себя различать романский собор от готического, холст Буше от холста Давида и «Стогов» Клода Монэ? Или Шекспира от Толстого? Стили все-таки явление объективно существующее. Разуверься я в этом, выбросил бы на свалку «Ренессанс и барокко» Вельфлина «Романтизм в Германии» Берковского. Поэтому, давайте без демагогии. И не станем отменять реализма из-за того, что все у нас им клянутся, и, осуждая Гароди за «реализм без берегов», сами, в сущности, лишают наш родной соцреализм какой бы то ни было определенности. Ионеско сказал как-то, что реализм – не более чем один из стилей; действительность же нереалистична. Озираясь кругом, порой готов с ним согласиться, столько видишь абсурдного. Для себя же я выработал собственное кустарное определение реализма: это такое искусство, которое не верит людям и эпохам на слово, а сопоставляет их позы, слова, самомнение и самооценки – с их делами.

Наверное, естественно, что мы с Вами кое-что в Мейерхольде воспринимаем по-разному. Может быть, от собственного своего тогдашнего неоромантизма В.Г. Сахновский вкладывал трагическую жуть в балаган «Смерти Тарелкина», где ее вовсе и не было¹⁷. Может быть, я «вчитываю» в бешеную динамику «Д.Е.» те паузы, когда воскресал неподвижный театр, кабацкая тоска «Незнакомки», выкатывалась на сцену серая Недотыкомка (например, эпизод Среднеевропейской пустыни). Может быть, я сам, а не Мастер, ощущал в «Юбилее» («33 обморока») сжатую формулу мотивов, преследующих его всю жизнь, начиная от сапуновских рож «Шарфа Коломбины»... Очевидно, у каждого, кто видел его спектакли, свой Мейерхольд. Ваше счастье, что Вы своего Мейерхольда объективировали в книгах; а я, по всей вероятности, сделать этого уже не сумею.

Поносить «Рогоносца» нелепо: великолепный был спектакль!¹⁸

Но и в нем, наиболее чистом опыте механистической рефлексологии, при всей его движенческой мажорности людей, во всем противоположным нудным дядям Ваням и тетям Маням, людей целесообразно сконструированных, бушевали парадоксальные страсти, и разыгрывалась, под сплошной хохот зрителей, человеческая трагедия.

Что бы ни говорили я или Мацкин, или любой из Ваших сегодняшних и завтрашних читателей, вы останетесь верны СВОЕМУ Мейерхольду: «Шествуй своим путем и пусть люди говорят, что угодно».

В канун 8-го марта особенный привет Татьяне Израилевне.

Ваш И. Шнейдерман

¹⁶ Шнейдерман отвечает на письмо Рудницкого от 23 февраля 1977 года; А.П. Мацкин рецензировал для издательства «Искусство» рукопись книги Рудницкого «Мейерхольд», вышедшую в свет в 1981 году; статья Рудницкого о спектакле Мейерхольда «Лес» печаталась в журнале «Театр» (1976, № 11 и 12).

¹⁷ Статья В.Г. Сахновского «Мейерхольд», основная часть которой посвящена спектаклю «Смерть Тарелкина», напечатана в «Временнике РГО» (1924, № 1.)

¹⁸ «Поносить "Рогоносца" нелепо» – имеется в виду приведенные в письме Рудницкому оценки, принадлежавшие Мацкину.



Исаак ШНЕЙДЕРМАН

ТРИ ВСТРЕЧИ

К ИСТОРИИ ЛИЧНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ
К.С. СТАНИСЛАВСКОГО И В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Встреча первая: 1896–1902

Встреча вторая: 1905

Встреча третья: 1937–1938

«Не сравнивай: живущий несравним».

О. Мандельштам

И все-таки их сравнивали постоянно. Это началось не сразу.

Ко времени первого пересечения их судеб ни о каких сравнениях, естественно, не могло быть речи: уж очень несоизмеримы были величины.

Станиславский был старше Мейерхольда на одиннадцать лет, а по театральному стажу – еще взрослее. Он имел за плечами два десятилетия сознательных творческих исканий едва ли не во всех жанрах сценического искусства, завоевал в Москве известность как крупно талантливого актер, режиссер-новатор, а теперь еще – основатель (вместе с Вл.И. Немировичем-Данченко) Художественно-общедоступного театра.

Мейерхольд рядом с ним – зеленый новичок: не слишком частые любительские выступления в провинции и театральная школа, оконченная только вчера. Если не считать открытых экзаменационных показов, то большая московская публика видела его лишь в спектаклях этого нового, с неясным будущим, совершенно необычного театрального начинания.

Прошло несколько лет. Мейерхольд вступил в пору зрелости, возрастная разница утратила прежнее значение. Покинув Художественный театр ради самостоятельной

работы, пусть и на провинциальной сцене, он в свой черед стал новатором. Станиславский горячо заинтересовался обещающими опытами вчерашнего своего ученика. Оба легко вычеркнули из памяти, что три года назад (в начале 1902 года) между ними, скажу словами Маяковского, «что-то вышло вроде драки или ссоры» и Мейерхольд «ушел, блестя потертыми штанами»¹. («Потерты штаны» следует понимать и буквально: временами у Мейерхольда имелся на все случаи жизни единственный костюм, и «брали его» не «международные рессоры», а грязный вагон третьего класса).

Весной 1905 года по первому зову он вернулся, был оформлен в качестве артиста МХТ, предполагалось занять его в прежних и новых ролях. Но не это было главное, не ради этого он возвратился. На личные средства Станиславского и при его консультациях он организовал Студию, то есть лабораторию для продолжения своих экспериментов. Станиславский предоставил ему не только твердую материальную базу, которой он не имел в провинции, но и полную творческую самостоятельность. Предварительные результаты обнадеживали, но, будучи перенесенными в производственные

¹ Из стихотворения В.В. Маяковского «Письмо писателю В.В. Маяковского писателю А.М. Горькому» (1926).

Pro memoria

условия театра, вот-вот готовящегося открыться как филиальное отделение МХТ, полностью разочаровали Константина Сергеевича. Работа уклонилась куда-то в сторону от его собственных, не вполне еще ясных художественных задач и угрожала завести искателей в тупик. Едва начатое дело разом утратило для Станиславского внутренний интерес. Стоило ли бороться теперь с неожиданно возникшими, более чем серьезными внешними препятствиями?..

В октябре того же тысяча девятьсот пятого года Студию, так и не открывшуюся, ликвидировали, и Мейерхольда из труппы МХТ уволили...

И тогда-то, после второго, казалось бы, окончательного разрыва, театральная мысль накрепко соединила их имена. С течением лет выяснилось, что думать о них порознь невозможно. Современники, они бывали союзниками, бывали врагами, испытывали взаимные притяжения и отталкивания. Как у соседствующих небесных тел движение одного вызывало возмущение орбиты другого. И если бы на секунду допустить немыслимое, а именно, что до наших потомков дошел бы свет лишь одного из них, то какой-нибудь театроведческий Леверье² непременно предвычислил бы координаты второго, дабы его заново открыть. С той разницей, что их взаимодвижение было сложнее, нежели регулярное обращение планет. Они то шли параллельно, то под меняющимися углами, а то почти сталкивались катастрофически. Независимо от их личных намерений они были связаны как важнейшие составляющие единой динамической системы и,



К.С. Станиславский.
1922

вероятно, каждый был бы иным, не существуя рядом другого. Они продвигались сквозь одно время, время сильнейших исторических потрясений, каждому приходилось давать свои ответы на одни и те же неотступные вопросы, выдвигаемые меняющимся временем, и заново ориентироваться среди обломков и нагромождений, делающих неузнаваемым вчерашний пейзаж.

Возвращаясь к истокам, можно заметить, что сравнения почти сразу же приняли характер противопоставлений и приобрели устойчивость математической формулы: за каждым закрепился определенный знак. Постепенно их сближали в масштабе (становилось очевидным, что и Мейерхольд гениален), но знаки оставались противоположными, как у сопоставимых по величине, но разноименных электрических зарядов. Их воспринимали в резком контрасте. Контрастировал, прежде всего, основной эмоциональный тон. От личности старшего исходило сияние. Младший явился как бы объятый мраком.

² Леверье У.-Ж.-Ж. (1811–1877), французский астроном, автор трудов по теории движения больших планет солнечной системы.

Через много лет после смерти обоих Ю.Б. Елагин, работник музчасти ГосТИМа и у вахтанговцев, осевший в США, назвал свою книгу о Мейерхольде «Темный гений»³. Не следует думать, будто определение «темный» вызвано неприязнью автора-эмигранта к режиссеру-коммунисту. Примем во внимание, что предисловие к его сочинению написал, соглашаясь с названием книги, один из замечательнейших художников XX века – Михаил Александрович Чехов.

Вчитаемся в это предисловие.

Из неразложимо сложного явления «Мейерхольд» Мих. Чехов вычленил, во-первых, человека политического – с психологией студента-нигилиста, от природы наделенного жадной немедленных переворотов; в восприятии Мих. Чехова Мейерхольд после девятьсот семнадцатого года что-то вроде театрального Савонаролы, то есть, как он формулирует, «большевизанствующий» фанатик революции, разделявший ответственность за все, ею содеянное.

Во-вторых, Чехов вычленил человека частного, способного в быту и к нежности, и к любви, и к шутке.

Осталось главное: человек творческий.

У всякого большого художника, полагал Мих.Чехов, есть главная всепоглощающая идея. Идея, завладевшая Мейерхольдом, породила образы страшные, кошмарные, отдающие чертовщиной: он был прикован к потемкам души человеческой, приговорен к изобращению зла⁴.

О том, какова в глазах Мих.Чехова была общественно-нравственная миссия подобных образов, создаваемых фантазией Мейерхольда, разговор впереди. Пока же запомним,



что человек, которого (как и Чаплина) Мейерхольд считал идеалом актера XX столетия и настойчиво приглашал к себе в труппу, так видел его искусство.

Что это, результат идеологической аберрации зрения, взгляд на предмет анализа как бы сквозь стекло, невольно зачерненное враждой к государственному устройству, от которого лидер «Театрального Октября» не отделял себя даже в самых трагических обстоятельствах?..

А.К. Гладков, коротко зная позднего Мейерхольда, именно так объяснил происхождение приведенных характеристик и потому решительно их отбросил. Рассказав читателям о периоде душевного кризиса, пережитого режиссером в юности, он категорически заявил: «Зарубежные биографы Мейерхольда видят в этом периоде начало выдуманного ими и будто бы свойственного Мейерхольду на протяжении всей его жизни остро пессимистического мирозерцания и мизантропического “демонизма”. Ничего этого в натуре Мейерхольда не было»⁵.

В. Мейерхольд.
1930-е гг.

³ См.: Елагин Ю.Б. Темный гений. Нью-Йорк. 1955.

⁴ Предисловие М.А. Чехова к «Темному гению» включено во второе издание его «Литературного наследия» (М., 1995).

⁵ Гладков А.К. Годы учения Всеволода Мейерхольда. Саратов. 1979. С. 38.

Pro memoria

Послушаем все же еще одного осведомленного свидетеля, заведомого свидетеля со стороны защиты: дадим слово Сергею Михайловичу Эйзенштейну – ученику Мейерхольда, политическому и творческому его единомышленнику.

Создатель «Броненосца Потемкина» и «Октября» говорил о Станиславском как об олимпийце, подобном Гете (включая филистерство веймарского министра), как о благостном патриархе, согретом любовью целого сонма почитателей и ревнителей его дела, окруженном несколькими поколениями учеников. Мейерхольд же, одинокий, не создавший школы, вызывал у него в памяти совсем другой образ – образ Люцифера.

В неудержимом потоке ассоциаций, характерных для Эйзенштейна, феноменального знатока мировой культуры, образ этот возник потому, что Мейерхольд, отпав от мхатовской ортодоксии и восстав на своего духовного отца, все-таки обожал его до последнего своего дыхания.

«Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер – первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и “быв низвергнут”, продолжает любить его и “источает слезы” по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?! <...> Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя». В нем «было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского “Демона”».

Взгляды Эйзенштейна на искусство Художественного театра и на личность Станиславского, на природу двойственности отношений к нему его великого ученика – тема

особая. Здесь же подчеркнем, что Эйзенштейн боготворил Мейерхольда как никого на свете и признавался в этом словами Евангелия: считал себя недостойным «развязать ремни на сандалиях его», «недостойным целовать прах от следов ног его». При всем том он ощущал в его мятущейся фигуре «трагический разлом и разлад первичной гармонии» и, совершенно как Михаил Чехов, чуял в нем люциферство, дьяволово начало⁶.

Итак, два голоса – с небес и из преисподней. Две вечно борющиеся стихии – божественная и демоническая. Две локальные краски – черная и белая...

Искренность столь разных и столь авторитетных свидетелей, как Михаил Чехов и Сергей Эйзенштейн, безусловна; однако предельная резкость контрастов настораживает.

Перефразируя знаменитое правило Станиславского, не следует ли, изучая «темного», поискать, где он светлый? И помнить, что слово «темный» не значит «черный», ибо черный – не цвет, но отсутствие цвета, в то время как темное может быть многокрасочным, полновзвучным, неисчерпаемым в своих манящих глубинах.

Не забудем и то, что светлое тоже многосложно. Если черное – отсутствие цвета, то белое – оптическая смесь многих цветов, и для определения его состава потребен спектральный анализ. Портрет светлой личности, написанный только белым по белому, рискует получиться серым...

Нет нужды проследивать год за годом сопоставительные высказывания критиков. Вот и в девятьсот двадцать пятом году раздавались восклицания: «Станиславский и

⁶ См.: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти томах. Т. 1. С. 305, 306, 417, 418, 419; см. также примечания на с. 658, где разъяснено: «Люцифер – ангел, свергнутый с неба (также одно из имен дьявола)».

Мейерхольдовские чтения

Мейерхольд совсем разные. Они антиподы»⁷. И почти сорок лет спустя в статье к 100-летию со дня рождения Станиславского повторяется, что «Мейерхольд – его живая антитеза»⁸.

Между тем еще в середине двадцатых годов активный участник и, пожалуй, самый объективный, не затронутый ни левизною, ни правизной наблюдатель театральной жизни советской эпохи П.А. Марков обронил вроде мимоходом: «...такие родственные и такие противоположные – Станиславский и Мейерхольд»⁹.

Если проследить все, что писал П.А. Марков повседневно в статьях 1920–1930-х годов, объединенных теперь под названием «Дневник театрального критика», то за приведенными словами, на первый взгляд случайными, обнаружится глубокое понимание как человеческого облика великих режиссеров, так и двуединой природы театрального искусства, персонифицированной в их полярных друг другу и вместе родственных фигурах.

Истекшие годы подтвердили мысль П. Маркова, а современное состояние сценического искусства вернуло ей актуальность.

Характер взаимоотношений двух вождей русской сцены, оказавшихся столь существенными для ее будущности, во многом зависел от личных особенностей каждого из них, и тут нельзя недооценивать значение биографического фактора. Нужно по возможности учитывать прирожденные задатки личности, ближайшие бытовые и социальные условия, в которых начиналось ее формирование; попытаться увидеть, каким жизненным опытом и духовным багажом обладал каждый из них к

моменту встречи. Зная, какие именно величины сблизилась и вошли во взаимодействие, легче объяснить себе их дальнейшее движение. Последнее будет определяться всей совокупностью общественно исторических процессов эпохи и внутренней логикой развития театрального искусства, но и при этом биографический фактор никуда не денется, в снятом виде он тоже окажет свое влияние. По всему по этому – «начнем с *ab ovo*».

Отправляясь от самых общих анкетных сведений, можно было бы сказать, что перед нами люди, которые вышли из одного общественного слоя. Заполняя «личный листок по учету кадров», на вопрос о бывшем сословии родителей им пришлось бы ответить почти одинаково.

Отцы у них принадлежали к купечеству, были людьми состоятельными, лично руководили своими промышленными предприятиями и торговыми делами. Жили по-господски, зимой в собственном доме, летом в имении, были известными лицами в городе, интересовались театром, любили музыку, давали приемы артистам. Имели много детей. Для младших отпрысков брали учителей «и в дом, и по билетам», к гимназистам приглашали репетиторов.

Словом, по анкете совпадений немало.

На деле же – почти ничего общего. Действительные, не номинальные величины разительно несхожи.

⁷ Статья «Станиславский и Мейерхольд» из журнала «Новый зритель» (1925, № 2–3) цитируется по: Виноградская И.Н. Жизнь и творчество Станиславского. Летопись. Т. 3. М., 1973. С. 474.

⁸ Бачелис Т.И. Режиссер Станиславский // Новый мир, 1963, № 1. С. 209.

⁹ Марков П.А. О театре. Т. 3 («Дневник театрального критика»). М., 1976. С. 365.

Александра ТУЧИНСКАЯ

НОСИТЕЛЬ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОЙ МАГИИ

Исаак Израилевич Шнейдерман, мой учитель, исследователь творчества Мейерхольда, через всю жизнь пронес впечатления от его спектаклей и размышления о судьбе его искусства. Образ Мейерхольда томил душу и будил воображение, чем бы ни занимался И.И. – читал лекции, писал о театре и кино, отдавался истории или насущной современности. Спектакли ГосТИМа он видел подростком, будучи студентом, бывал на открытых репетициях Мастера. Трагическую участь Мейерхольда он всегда связывал как с объективными процессами советской действительности, так и с личностью художника – неукротимого искателя, отрицателя всяческой рутины, а с нею и благополучной стагнации. Наступающий во всеоружии единой официальной доктрины «социалистический реализм» неуклонно толкал главного театрального революционера, вождя «Театрального Октября» к краху его театра, его жизни. Уже в поздние годы наш учитель говорил, что судьба Мейерхольда для него ассоциируется с «Мефисто-вальсом» Листа, где виртуозность неумолимо катится к катастрофическому финалу.

Как и большинство театроведов его генерации, вступивших в профессию в 30-е годы, И.И. был обречен на защиту соцреализма от «упадочного модернизма». И для него это было не только социальной мимикрией, защищающей внутренний мир от «человека с ружьем», который – он нас предупреждал – всегда начеку. Социалистические идеи и следование им было органичной линией поведения, усвоенной с детства, в семье, где он был младшим сыном.

Исаак Израилевич родился в 1910 году в Одессе в бедной многодетной семье еврейского начального учителя-меламеда. В доме всегда было много детей – своих и чужих. Старший брат участвовал в революционных кружках, с юности стал профессионалом и героем революции. В романе А. Толстого «Хождение по мукам» он упомянут под своим

партийным псевдонимом Крайний. Погиб молодым в гражданскую войну – был расстрелян. Революционные идеи переняли младшие братья и сестры, а от детей – родители. И отец, и мать были членами ВКП (б). В разные годы все члены семьи пострадали от сталинских репрессий: кто сидел, кто погиб. И.И. помнил, как в гражданскую войну он с матерью, братом и сестрами чудом спаслись сначала от расстрела белыми, взявшими город, а потом в поезде по дороге в Москву – бандой зеленых. Изящный облик и тихий голос нашего учителя никак не вязались с этой трагической романтикой.

С 1920 года семья переехала в Москву, какое-то время обитала на территории Кремля, где жили семьи заслуженных большевиков. И.И. окончил знаменитую школу-коммуна Наркомпроса и поступил на искусствоведческое отделение МГУ. Здесь он слушал лекции известного литературоведа В.Ф. Переверзева, основателя вульгарно-социологического метода, а с 1933 года стал аспирантом А.А. Гвоздева в Институте истории искусств, для чего переехал в Ленинград. Лекции Гвоздева об истории и о современном театре, в частности, о Мейерхольде, апологетом которого был ленинградский профессор, определили выбор места учебы и темы диссертационного исследования: «Из истории эстетического театра в России. (Ранний Таиров)». Диссертация была написана, но на защиту не выносилась – уже наступал 1937 год. К теме этой Шнейдерман больше не возвращался, более того, его отношение к Камерному театру и его основателю в поздние годы было сдержанно отстраненным. Во всяком случае, Таиров не был предметом его размышлений и бесед со студентами, как Мейерхольд – вечный маяк его деятельности. В машинописи диссертации, которая сохранилась в фонде Гвоздева, анализ важнейших мейерхольдовских свершений эпохи символизма занимает едва ли не большее место, чем спектаклей Таирова. Истоки Камерного театра,



И.И. Шнейдерман

по мнению Шнейдермана, выходят из рула «взятого широко» Условного театра, и это дает автору повод для сравнений двух постановок на одном материале пантомимы А. Шницлера – П. Донаньи: «Покрывало Пьеретты» Таирова и «Шарф Коломбины» Мейерхольда.

Противопоставление горьковского реализма «загнивающей буржуазной культуре» с ее «очарованными странниками», то есть эстетиками, было априорным положением этой работы, написанной с соблюдением всех норм вульгарно-социологической критики. Но там, где речь идет о художественной сути, автор дает ряд наблюдений, ничуть не устаревших и доныне. Так Шнейдерман описывает трансформацию во времени образа Пьеро, который из народного персонажа, любимца харчевен и толпы превратился в скептического и меланхолического влюбленного, искателя «мучительной правды и непостижимой красоты жизни» (Поль Легран), в баловня салонов, избранника любителей искусства. Пьеро – разочарованный мечтатель перестал быть шутком и сделался персонажем человеческой трагедии. Таким он вошел в русскую культуру XX века.

«Балаганчик» характеризуется Шнейдерманом как самый насыщенный идейным, философским содержанием спектакль Мейерхольда.

«Отрицание объективной реальности, лирическая тоска и метание от одного плана бытия к другому, утверждение романтической иронии как метода преодоления роковых непознаваемых сил мироздания – таково содержание блоковского «Балаганчика», гениально воплощенного Мейерхольдом».

Этот тезис из диссертации 1937 года о Таирове Шнейдерман не раз повторял в споре с теми, кто (как, например, Д. Тальников) писал о чистом формализме раннего Мейерхольда, а значит, о безыдейности его искусства. В конце 30-х годов все чаще приходилось приветствовать в статьях и рецензиях «разгром формализма на театре» и находить в том положительные итоги: «С распадом крупнейших режиссерских империй уходит в прошлое и господство внешней актерской техники» (из статьи Шнейдермана 1938 года «Незаконченный спор о работе режиссера»). Но образ лирического поэта в маске Пьеро, образ погубленного, но не изменившего своему искусству Мастера, точно «вели нарезом» по его сердцу. Это была незаживающая рана любви.

Даже в поздние годы, когда, казалось, все и всем о Мейерхольде было досказано, Шнейдерман что-то для себя выяснял и открывал, он пытался совместить мейерхольдовский

не вытравленный никогда символизм, который для него был очевиден, с реализмом, для которого у него было свое, «кустарное» определение, не исключающее разнообразия стилических направлений. Отсюда задача им перед собой поставленная в задуманной книге о Мейерхольде, заявка на которую им была подана в издательство «Искусство» еще в 1957 году.

Наброски, здесь публикуемые, относятся к более позднему времени, когда была задумана иная книга. Шнейдерман хотел сопоставить биографии двух великих режиссеров: Станиславского, создателя театра прямых жизненных соответствий, и Мейерхольда, манифестирующего Условный театр, сблизив антиподов через анализ обстоятельств их рождения, воспитания, путей формирования творческих личностей и показав закономерности пересечения их судеб. Он хотел найти общую первопричину, определить конфликтную генеалогию режиссерского театра XX, чтобы понять его перспективу. Эта глобальная задача и поныне не решена, все еще вызывает бурные споры, инициирует разнообразные теории. Вероятно, он сам понимал непосильность такой задачи для себя, но неизменно к ней возвращался. Так было в лучшей до сих пор работе о «Маскараде», хотя она имела прикладной характер комментария к опубликованному музейному документу, хранящемуся в фондах Ленинградского театрального музея, директором которого была его жена Инна Карловна Клик. «В.Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением "Маскарада". По страницам стенографических записей 1938 года» – это опубликовано в 1975 году в фундаментальном томе «Наука о театре». Мало кто знает, что И.И. по крохам собирал в музее фонд Мейерхольда и других театральных новаторов XX века, в 50-е годы читал сотрудникам музея лекции на темы еще не извлеченные из небытия культурной памяти.

Лекционная работа велась им в течение многих лет. Он рассказывал нам о своей первой лекции, когда в качестве сотрудника кабинета А.Н. Островского и русской классики при ВТО – был такой в Москве в конце 30-х-начале 40-х годов – он вышел на эстраду какого-то

рабочего клуба, где была назначена лекция об Островском. Только спустя минут десять, лектор понял по недоумевающим лицам, едва прояснившимся сквозь дым в прокуренном зале, что не о том Островском ждали здесь речь, но лекцию дослушали.

В 1942 году Шнейдерман с семьей был эвакуирован с Комитетом по делам искусств СНК СССР в Томск. Здесь он стал преподавать в Ленинградском театральном институте, с которым вернулся из эвакуации в Ленинград. Уволен из ЛГТИ он был в 1949 году в период борьбы с космополитизмом. До сих пор институтская легенда хранит память о том, как на общем собрании, где «космополитов» должны были клеймить позором, одна студентка выступила в его защиту. Случай беспрецедентный. Вернулся в ЛГИТМиК он уже в 60-е годы.

Конечно, студенты его любили, хотя никакого равенства с ним быть не могло. Его вкус и мнения были для всех важнейшим критерием. И хотя он всем ставил пятерки и четверки – стипендия! – все мы знали, кто чего стоил.

И для многих коллег его авторитет был непререкаем. В письмах своим московским коллегам он замечательно формулировал самые сложные мысли, в эпистолярном жанре он чувствовал себя свободным и не зависимым от результата – это были частные высказывания, замечательные наблюдения и прозрения, которые высоко оценивались его адресатами. Часто возникали в его переписке рассуждения о границах реалистического искусства и, конечно, о Мейерхольде. Особенно важна его переписка с К.Л. Рудницким, совершившим свой научный подвиг – две книги о Мейерхольде. Дружба-полемика определяла их отношения. Шнейдерман не просто разбирал и хвалил работы Рудницкого, он и спорил с ним по сути.

В рецензии на вторую книгу Рудницкого «Мейерхольд» И.И. писал о том, что волновало его самого и что он, скорее всего, «вчитал» в работу коллеги. «Книга Рудницкого всем своим содержанием утверждает читателя в мысли, что два главных направления театра XX века, обособившиеся до противоборства, принадлежат одному дереву, питаются общими корнями, и в каждой клеточке, в каждом свершении



театрального искусства наличествует и то, чему безраздельно отдал себя Станиславский, и то, ради чего головоломно экспериментировал Мейерхольд». Там же И.И. задает автору книги свой риторический вопрос: «Верно ли, что в блоковском Пьеро Мейерхольд сыграл «смешного неудачника»? ...Это противоречит всему авторскому контексту». Это противоречило и тому, как понимал этот образ И.И.

Интерес к актеру был для Шнейдермана важной составляющей его исторического мышления. Он написал замечательные портреты И.М. Москвина и О.В. Гзовской, до сих пор его книга о М.Г. Савиной остается лучшей актерской биографией из всей литературы о мастерах александринской сцены. Но главным интересом нашего учителя была режиссура, причем и в театре, и в кино. Его увлекал образ мира, смоделированный на сцене и на экране теургом-режиссером. Задевали и удивляли точные детали времени и места в картинах кинематографистов, о которых он писал: Л. Кулиджанова, Я. Сегеля, молодого Г. Чухрая.

Понимая и с блеском описывая художественный прием, он мог осудить условные решения в спектаклях Н.П. Акимова. Любуясь, как режиссер-художник дает рисунок кареты «одним штрихом, откинутым корпусом лихого кучера и вензелем его хлыста, проплывающими за высокой каменной оградой», не мог не сетовать в «Открытом письме Н.П. Акимову» 1948 года: «Да, вы любите театр, но если бы вы так же любили самую жизнь, материал жизни!». Советская жизнь очень скоро больно ударила и по автору и по адресату этого письма. Началась борьба с «формотворчеством» и с «космополитическими тенденциями» в отечественном искусстве.

Но «материал жизни» Шнейдерман приветствовал всегда и во всем: в сценических созданиях корифея Театра им. Пушкина актера Ю.В. Толубеева, в работах режиссера Г.А. Товстоногова, за работами которого следил всегда. Будучи завлитом Театра имени Пушкина (1955–1958), Шнейдерман предложил кандидатуру молодого тогда Товстоногова на постановку спектакля «Оптимистическая трагедия», получившего впоследствии Ленинскую премию.

Шнейдерман принял активное участие в судьбе начинающего прозаика А.М. Володина, в первой книжке которого И.И. увидел зачатки драматургического дарования. Володин был им приглашен в театр и при участии завлита стал работать над пьесой. «Фабричная девчонка» была поставлена в 1957 году не в Пушкинском театре, а в ленинградском Ленкоме и принесла драматургу первую славу.

Дружба с Товстоноговым продлилась долгие годы. Когда в 1974 году готовился в Александринском театре концерт, посвященный 100-летию Мейерхольда, Шнейдерман был одним из составителей его программы. Именно тогда он и записал интервью с Товстоноговым о Мейерхольде, собираясь использовать его в тексте, который должен был произнести мэтр ленинградской режиссуры на этом вечере 14 февраля. Когда на следующий день во время занятий мы сказали нашему учителю, как нам понравилась речь Товстоногова, и что ее, по-видимому, сочинил его очень умный завлит, И.И. тихо произнес: «Это сочинил я».

К тому же И.И. прекрасно использовал неизбежную мизансцену этого вечера, когда на сцене в центре президиума сидел расплывшийся народный артист И.О. Горбачев, в ближайшем будущем художественный руководитель театра, а с трибуны гортанный и пронзительный голос Товстоногова вещал: «Кое-какая прививка биомеханики была бы куда как полезна сегодняшнему рано жиреющему актеру».

Шнейдерман устами Товстоногова назвал Мейерхольда титаном. «Будь у нас как у философов свои святцы, то, конечно же, Прометеем театра значился бы Всеволод Мейерхольд – великий мятежник и великий подвижник культуры... Русское обогащалось у него всемирным. Лишенный национальной ограниченности, он отрешился и от евроцентризма».

Наш учитель Исаак Израилевич Шнейдерман не написал своей заветной книги о Мейерхольде, но многое из того, что он успел высказать о своем кумире, не сказал никто.

Константин РУДНИЦКИЙ

ПИСЬМА И.И. ШНЕЙДЕРМАНУ

1

22 ноября 1962

Дорогой Исаак Израилевич!

Не знаю, как благодарить Вас за Ваше письмо. Оно застало меня в состоянии очередной – не то, чтобы депрессии, а какой-то растерянности. Циклично приходит ко мне ощущение бессмысленности всего, что я делаю, раздражение против самого себя, отвращение ко всякому «тексту», мной написанному. А тут еще Институт с его непреходящим бедламом, постоянной бестолочью... И вдруг – Ваше письмо, которое заставило меня снова поверить, что в работе есть все же смысл¹.

Главное, мне очень повезло, что Вы прочли книгу с запозданием, когда я сам о ней и думать забыл. И еще повезло, что Вы оказались так умны и добры, что написали тогда, когда прочли. Выяснилось (для меня!), что радость читать похвалы (которые я все равно полностью принять не могу) – читать их, зная, что за ними нет никакого расчета, никакой обычной этикетной вежливости – огромна. Я такой радости, честно Вам говорю, никогда еще не испытывал, ни разу не случилось. Всегда можно было так или иначе объяснить похвалу, найти ей мотивы, пусть даже самые хорошие, но проистекающие не из самой работы, а – мало ли откуда?..

Так что было бы ужасно, если бы Вы не отправили это письмо.

И еще – Вы понимаете, конечно, что главное тут и – все решает – то, что это Ваше письмо. Вы – один из

немногих людей, у которых я издали учусь. Больше ничего не добавлю, чтобы Вы не думали, что это – «ответные» комплименты.

Спасибо Вам огромное.

Скажите Инне Карловне², что я шлю ей самый сердечный привет и желаю вам обоим только добра.

Ваш К. Рудницкий

22 ноября 1962.

2

27 ноября 1969

Дорогой Исаак Израилевич!

Хочу во-первых Вас сердечно поблагодарить за добрые слова о начале моего сочинения³, и, во-вторых, остановить: не посылайте книгу милейшей и очаровательной Марджори Хувер⁴. Она всех тут обаяла, и ей уже послали по меньшей мере два экземпляра: один – А.В. Февральский, другой – одна дама из библиотеки ВТО. Так что не тратьте деньги зря!

Инне Карловне мой самый низкий поклон. Таня⁵ шлет Вам приветы.

Будьте здоровы и не завидуйте мне даже по-хорошему: если бы Вы знали, сколько мне пришлось мучиться и нервничать пока эта книга вышла... Я просто извелся!⁶ Слава Богу, теперь все это позади, а если ее обругают печатно непечатными словами, я огорчаться не стану.

Ваш К. Рудницкий

27.XI. 69.

3

20 мая 1970

Дорогой Исаак Израилевич!

Сильно опасуюсь, что, утомленный обсуждением и впавший

¹ Письмо вызвано откликом Шнейдермана на книгу Рудницкого «А.В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества», вышедшую в свет в 1957 г. В Институте истории искусств (ныне ГИИ) Рудницкий с начала 1960-х годов возглавлял работу над шеститомником «История советского драматического театра. 1917–1967».

² Инна Карловна Кликх – жена И.И. Шнейдермана.

³ В середине ноября 1969 г. вышла в свет книга Рудницкого «Режиссер Мейерхольд».

⁴ Марджори Хувер – американская исследовательница творчества Мейерхольда.

⁵ Таня – Т.И. Бачелис, жена К.Л. Рудницкого.

⁶ О трудностях, сопровождавших выход книги, рассказал годы спустя по просьбе мейерхольдовской комиссии А.В. Стерлигов, заведовавший в 1960-х гг. редакцией истории искусств издательства «Наука» (см.: Театральная жизнь, 1989, № 5, с.20).

⁷ В мае 1970 г. в ленинградском отделении ВТО состоялось обсуждение книги «Режиссер Мейерхольд». См. письмо Шнейдермана от 9–11 февраля 1977 г.

⁸ Н.А. Абалкин долгие годы руководил отделом литературы и искусства газеты «Правда».

Мейерхольдовские чтения

в транс «головокружения от успеха», я не сумел как следует – и как чувствую – поблагодарить Вас за Вашу добрую, блестящую и бесконечно для меня интересную речь⁷. Если мои зыбкие надежды на второе издание книги когда-нибудь осуществляются, то Вы убедитесь в том, что Ваши мысли запали в мое сознание и что я во всяком случае попробую сделать шаг навстречу тем новым сложностям, на которые Вы указываете. Вообще там еще нерешенных проблем пропасть, и, может быть, нашему поколению их все решить так и не удастся... А пытаться все же надо. Жаль только, что время движется «не туда», и тупое рыло Абалкина⁸ высовывается все чаще...

Вы знаете, что моя жизнь – как и жизнь любого из нас – не была усеяна розами⁹. Поэтому я считаю, что в Ленинграде на этом обсуждении мне крупно и неожиданно повезло. Впервые удалось почувствовать какую-то эмоциональную реальность сделанного.

И за это тоже я Вас от всей души благодарю!

Инне Карловне мой самый сердечный привет.

Ваш К. Рудницкий
20.V. 70

4

28 октября 1976

Дорогой Исаак Израилевич!

Спасибо Вам большое за серьезный и теплый отзыв о моей статье¹⁰. Ваше мнение для меня особенно важно: я прекрасно знаю, что Вы – читатель строгий и требовательный. Кроме того, статья эта проходила со скрипом и скандалами: Вы ведь знаете, что такое Евг. Сурков, он то восторгался, то приходил в ужас (в зависимости от очередной фразы какого-нибудь Ермаша)¹¹,

порывался вписывать мне какие-то кретинские абзацы о «фрейдистских мотивах» (!!), я заявлял, что снимаю статью, ну, и прочее, Вам понятное. А так как я все лето болел, то вся эта эпопея сильно меня измучила. Кое-что важное и социально-острое он все же вычеркнул, но вставить я ему не позволил ни одного слова. И все же, как всегда бывает после таких передраг, я сам не понимал уже, получилась ли в итоге статья. Вы меня успокоили, так как я Вам очень верю.

Хочу специально Вас попросить: в №№ 11 и 12 «Театра» будет моя большая статья о «Лесе» Мейерхольда – будьте добры – прочтите¹². Дело в том, что это фрагмент из совсем новой книги о Мейерхольде (для серии «Жизнь в искусстве»), и мне было бы очень важно знать, какое она произведет на Вас впечатление.

Передала ли Вам милая Светлана Фрумкина, что меня восхитила и обрадовала Ваша публикация о «Маскараде» 1938 года? Надеюсь в работе над книгой ею непременно воспользоваться, читал и Ваше предисловие, и самый текст стенограмм с огромным интересом¹³.

Хотя и с книгой, конечно, как всегда, предстоит отчаянная борьба. Договора нет. Вся затея держится на разговорах («джентльменское соглашение», а где они, джентльмены?!), и всякий раз мне сообщают, что объем должен быть все меньше и меньше: сперва говорили о 35 листах, потом о 30, потом о 25-ти... А будет у меня, наверно, 40... Так вот мы и живем, – на авось и наудачу!..

Поправляйтесь скорее и радикальнее! Не огорчайтесь, что не видели Висконти: это далеко не лучший его фильм, поверьте.

⁹ В 1949 году в разгар кампании против космополитизма Рудницкий был изгнан из редакции газеты «Советское искусство». См. его статью «Сорок девятый. Автобиографические записки», опубликованную в журнале «Театр» (1988, № 8) и вошедшую в книгу «Театральные сюжеты» (М., 1990). См. также выдержки из дневников Рудницкого за 1948–1951 годы в обзоре Н.Р. Балатовой «Из архива театрального критика» // Театральная периодика в России. М., 2009. С. 83–93.

¹⁰ О событиях весны 1968 года, когда Рудницкому, одному из «подписантов» (подписавшему коллективное протестное письмо в вышние инстанции), грозило исключение из партии и увольнение из института, см. в кн. Н.Г. Шахназаровой «Избранные статьи. Воспоминания» (М., 2013).

¹¹ Статья Рудницкого «Уроки нравственности» о фильме И.А. Авербаха «Чужие письма» напечатана в журнале «Искусство кино» (1976, № 9).

¹² В 1970 г. Е.Д. Сурков был главным редактором журнала, Ф.Т. Ермаш – завсектором кино Отдела культуры ЦК КПСС.

¹³ Статья называлась «Лес» Мейерхольда: замысел, структура, значение» (Театр, 1976, № 11 и 12).

¹⁴ Имеется в виду публикация: «В.Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением «Маскарада». По страницам стенографических записей 1938 года. Сообщение И.И. Шнейдермана» // Наука о театре. Межвузовский сборник трудов преподавателей и аспирантов. Л., 1975.

Pro memoria



С Е.С. Добиным¹⁴ я не знаком, но передайте ему, что я – его постоянный внимательный и любящий читатель. Кроме того, передайте привет Вашей очаровательной, умной и ясной дочери.

Таня шлет Вам самый сердечный привет, мы оба желаем Вам полного возвращения к хорошей физической форме. Молодость нам не вернуть, но здоровье наладить все-таки можно, нужно только терпение и, главное – *плавность*. Запомните: это самое важное слово в жизни.

Ваш *К. Рудницкий*
28.X. 76.

5

18 ноября 1976

Дорогой Исаак Израилевич!

Во-первых, Ваша книжка о Чухрае не была неудачной¹⁵. Это – хорошая книжка. Просто сам Чухрай не оправдал Ваших ожиданий. (И общих). Начал интересно, а стал, увы, банален, глуп, официален etc.

Во-вторых, не удивляйтесь моей «продуктивности». Я просто графоман, и если не напишу за утро 3–4 странички, чувствую себя не в своей тарелке. Вампилов (моя статья) вызвал неожиданно много шума, но, по чести, я ею недоволен – там повторы, многословье, сейчас бы охотно сократил¹⁶. Но ее-то писал совсем больной, перемогаясь и скрипя... Вот «Лесом», не буду врать, доволен – и очень интересно, понравится ли Вам. Еще доволен статьей о Шукшине, которая должна выйти в «Искусстве кино», в № 2 или 3.

С материалами А.К. Гладкова (для меня – просто Саши...) я не знаком, хотя, конечно, в ЦГАЛИ, если бы я попросил, мне бы их показали. Но дело в том, что, во-первых, Саша сам – при жизни – мне их

показывать не хотел, хотя вообще-то был очень добр ко мне, всю мою рукопись прочел и сделал на полях сотни полезных пометок и прислал мне много писем с очень важными и хорошими советами. И так как сейчас действительно идут разговоры об издании написанного им (он говорил мне незадолго до смерти, что довел биографию Мейерхольда до 1902 года, до его ухода из МХТ), то мне, я думаю, лучше ничего этого не знать и не видеть¹⁷.

Есть и другая причина: я изнемогаю не от недостатка материала, а от чрезмерного его обилия. И не могу втиснуть в книгу многое, чем располагаю. Так что в архивы сейчас вообще не заглядываю: просто боюсь наткнуться на что-нибудь новое. Добин прав: классик необъятен, и после меня многие еще будут писать о Мейерхольде, и дай им Бог!

А.П. Мацкин пишет не только о Гоголе и Мейерхольде, но, как я понял, вообще о Гоголе и театре. И у него закончена книга об Орленеве¹⁸.

А Вам – непременно надо писать. И не один «этюд», а – серию этюдов, из которых составитя книга. В ней должны быть облики всех тех мастеров, которые на протяжении жизни произвели на Вас сильное впечатление. Дарю Вам название: «Лица».

Я направил к Гале Вашей американку Альму Лоу¹⁹, очень хорошую женщину, которая занимается Мейерхольдом (серьезно и тщательно) и которая хотела бы иметь Вашу публикацию о «Маскараде». Надеюсь, Галя ее приветила и ей помогла.

Передайте Гале мой нежный привет. И – примите наши с Таней самые сердечные приветы.

Ваш *К. Рудницкий*. 18.XI. 76.

¹⁴ Е.С. Добин, кинокритик.

¹⁵ Книга Шнейдермана «Г. Чухрай» издана в 1965 г.

¹⁶ Статья Рудницкого «По ту сторону вымысла. Заметки о драматургии А. Вампилова» напечатана в журнале «Вопросы литературы» (1976, № 10); в новой редакции вошла в книгу «Театральные сюжеты» (М., 1990).

¹⁷ После смерти А.К. Гладкова (1912–1976) вышли в свет его книги «Годы учения Всеволода Мейерхольда» (Саратов, 1979) и «Театр. Воспоминания и размышления» (М., 1980), подготовленные В.В. Забродиным.

¹⁸ Книга А.П. Мацкина «На темы Гоголя» (М., 1984) содержит три очерка: «Михаил Чехов – Хлестаков. 1921–1927», «Мейерхольд. Как создавался “Ревизор”. 1926», «Станиславский. Скрещение идей и судеб в “Мертвых душах”. 1932». Написанная Мацкиным биография П.Н. Орленева издана в серии «Жизнь в искусстве» (М., 1977).

¹⁹ Альма Лоу – американская исследовательница творчества Мейерхольда.

Мейерхольдовские чтения

6

20 декабря 1976

Дорогой Исаак Израилевич!

Показ «33 обмороков» у К.С. не состоялся, – это известно точно²⁰. Да и не удивительно, если учесть, как трудно было тогда вообще пробыться к К.С., которого жестко охранял «кабинет» (см. у Виноградской примечание к стр. 433 четвертого тома²¹). Мейерхольд неоднократно – и публично – жаловался, что ему легче снести с Гордоном Крэгом, чем с К.С.²² Даже личной встречи он в ту пору добился далеко не сразу и с большим трудом. *Но встречен был хорошо.* Думаю, отчасти потому, что К.С. делал это в пику Немировичу, с которым резко рассорился после «Мольера». Обратите внимание: с 75-летием Станиславского поздравили все, кроме Немировича.

Увы, я не смог побывать у Ваших ребят на семинаре – должен был возвращаться в Москву.

Сердечно поздравляю Вас и Галю с наступающим Новым годом. Дай Вам Бог здоровья! – остальное приложится.

Ваш К. Рудницкий

Таня Вас целует.

20.12. 76.

7

3 февраля 1977

Дорогой Исаак Израилевич!

Что же мой «Лес»?

Еще не прочитали?

Плохо себя чувствуете?

Не понравился?²³

Ну – Бог с ним, лишь бы Ваше здоровье шло на поправку.

У меня – просьба к Вашей Гале, прилагаю письмо для нее.

Мы с Таней целуем Вас.

Ваш К. Рудницкий

3.II. 77.

Милая Галя!

Есть у меня к Вам одна деликатная просьба. Несколько лет тому назад в итоге моих интриг из Киева в Ленинград переехала Наталья Борисовна Кузякина, доктор и профессор, а, главное, прекрасный человек: умная, кристально честная, прямая (может быть, чересчур), сердечная и живая. Работает у Юфита²⁴ и формально у нее все в порядке. Но то ли она показалась на ленинградском фоне слишком провинциальной внешне, то ли кого-то покорила ее прямота, экспансивность – не знаю. Но, так или иначе, вышло, что она в Ленинграде абсолютно одинока. Ни с кем, кроме сына (ему лет 20), и явно от этого страдает.

Я очень хотел бы, чтобы Вы – с Вашей ясностью и мягкостью – как-то вывели бы ее в люди. Чтобы Вы иногда приглашали ее в ВТО. Чтобы, может быть, когда-то куда-то еще ее позвали, – тем более, что она с восхищением отзывается о Вашем папе. Кажется, это – единственный человек в Ленинграде, который произвел на нее сильное впечатление, и она с восторгом рассказывала мне, как он вступился за какого-то аспиранта, которого хотели исключить из аспирантуры.

Это не означает, что я прошу Вас звать ее в гости, я ведь знаю, что И.И. болен, и ему – не до того. Я вообще конкретно не знаю, что тут можно предпринять, и просто надеюсь на Вашу инициативу, душевность.

Ее телефон домашний 250-25-61, живет она далеко, у черта на рогах.

Подумайте: я уверен, что какая-нибудь идея Вас осенит!

Заранее Вам благодарный

К. Рудницкий

3.II. 77.

²⁰ О желании Мейерхольда показать Станиславскому «в студии на Леонтьевском» один из водевилей Чехова известно из его письма Станиславскому от 25 марта 1935 г. (см.: В.Э.Мейерхольд. Переписка. М., 1976. С. 337–338).

²¹ В четвертом томе летописи И.Н. Виноградской «Жизнь и творчество К.С. Станиславского» (М., 1976) содержится одно из первых упоминаний в печати о возникшем в Художественном театре в конце 1920-х годов «нижнем кабинете», ограничивавшем доступ к Станиславскому.

²² Имеется в виду признание Мейерхольда, относящееся к 1929 году: «Нет другого города в мире, где была бы такая разобщенность между деятелями искусства как в Москве. Я говорю об этом по личному опыту. Мне легче снести с Гордоном Крэгом, который живет в Италии, чем со Станиславским, который живет в Москве» (Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 185).

²³ Шнейдерман ответил на эти вопросы письмом от 9–11 февраля 1977, см. с. 127 наст изд.

²⁴ А.З. Юфит заведовал в ЛГИТМИКе кафедрой истории и теории театра.

Pro memoria

8²⁵

23 февраля 1977

Дорогой Исаак Израилевич!

Ваше письмо очень меня обрадовало. Не только похвалами, которые сами по себе, конечно, приятны – что уж тут скрывать! – но и возражениями, о которых я буду думать и которые мне очень пригодятся, когда я буду заканчивать и шлифовать текст новой книжки²⁶. Кажется, я Вам писал, что вчерне она закончена и что издательство даже подписало договор со мной. Более того, рукопись послали на рецензию Мацкину, А.П. ее прочел, в целом вроде бы похвалил, но сделал мне около сотни частных замечаний, – думаю, две трети из них справедливы, а одна треть может быть отнесена за счет собственных пристрастий А.П., не вполне для меня убедительных. Он с какой-то личной ненавистью относится к «Рогоносцу», например, называя все это «китайщиной», бесчеловечным гошизмом и т.п. А я «Рогоносцем» все равно восхищаюсь...

Мне очень близка Ваша мысль о внутренней неизменности Мейерхольда, который, меняясь внешне, всегда все же оставался самим собою. Но мне по-прежнему трудно совместить эту именно мысль с мыслью о перманентном символизме его. Что делать: я не чувствую никаких символистских мотивов в «Лесе», в «Мандате», и даже в «Ревизоре». В «Маскараде» символизм ощутим как приправа, своего рода «специя» к романтизму, как способ навести мосты между Лермонтовым – прошлым и Блоком – нынешним. Но, возможно, тут уже дает себя знать моя личная неполноценность: все, что относится к сфере таких понятий,

как «реализм», «романтизм», «символизм» и т.п. всегда более или менее загадочно для меня... Теоретик я никакой, эмпирик – завязтый. И, как эмпирик, чувствую, что Маяковского, например, задело в «Лесе» – и оскорбило – русское. Или «мы никаких не наций», или – лирика российского раздолья, ненавистная, как Есенин, чья популярность уже затмевала его собственную... К «Ревизору» – то он ведь отнесся гораздо более снисходительно, почти благосклонно...

Я Вам очень верю и, повторяю, буду обо всем этом думать и думать – летом, когда вырвусь из суевы бесчисленных дел. Благодарю Вас всем сердцем!

Верю Вам и тогда, когда Вы пишете по «второму вопросу повестки дня» – о Кузякиной. Читаете ли Вы по-украински? Если читаете, то я Вам вышлю ее книгу о Кулише, и Вы убедитесь, что ее профессиональные возможности я не завышаю: книга интереснейшая, острейшая. Другой вопрос, что в сфере живого театра она, вероятно, ориентируется хуже: дает себя знать Киев, тамошний уровень, может быть, некоторая предвзятость. Кроме того, она ужас как неловка, угловата и, думаю, сделала много глупостей, оказавшись в Ленинграде...

Но когда она оказывается у нас с Таней, она быстро теряет свой апломб и тогда становится видно, что под защитной окраской внешнего высокомерия прячется человек очень в себе неуверенный, жадно ищущий, честный, страдающий от одиночества, от того, что не с кем поговорить по душам. Скажите Гале, что вовсе незачем удовлетворять ее просьбы, когда речь идет о каких-то приезжих, желающих попасть в БДТ. Пусть сама звонит

²⁵ На конверте приписка И.И. Шнейдермана: «Копия ответа от 4/III-77 – в выпусках о М-де. Там же ответ от 9/II-77».

²⁶ Речь идет об отклике Шнейдермана, прочитавшего статью о «Лесе», и о рукописи будущей книги «Мейерхольд», изданной в 1981 г. в серии «Жизнь в искусстве».

Мейерхольдовские чтения

Дине Шварц²⁷, ничего с ней не делается. Я хотел бы совсем другого: чтобы Галя иной раз – при случае – по-человечески ее приласкала, приветила, если, конечно, самой Гале это психологически не трудно.

Мы оба – и Таня, и я – шлем Вам с Галей самые нежные приветы. Больше всего хотим, чтобы Ваше здоровье шло на поправку.

Н.А. Дмитриевой я сказал, как высоко Вы оценили ее статью (тем более что согласен с Вами на тысячу процентов). Она вообще человек невероятного дарования. Ей было очень приятно узнать, что Вы ее прочли и похвалили, и она много меня про Вас расспрашивала. Ужас ведь состоит в том, что никто никого не читает. Мой «Лес» прочли хорошо, если 10 человек. И даже такой уникальный автор, как Н.А. Дмитриева, остро нуждается в поддержке. «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...» И Ваше сочувствие мне было даже, без преувеличения, «как благодать».

Ваш К. Рудницкий
23 февраля 1977 г.

9²⁸

26 марта 1977

Дорогой Исаак Израилевич!

Спасибо Вам за письмо: эпистолярные беседы с Вами очень оказались внутренне для меня необходимы²⁹. Многие годы (вот уже лет 15) занятий Мейерхольдом образовали какую-то душевную коросту, какую-то разобщенность между ним – и мною. Возникла определенная инертность мысли, может быть, даже тупость, особенно в сфере проблем стилистических. А Вы как-то неожиданно свежо и остро заговорили об этом и, надеюсь, вскоре, когда я снова засяду за рукопись, Ваши мысли заставят

меня многое увидеть в несколько непривычном и потому – выгодном ракурсе. Правда: я *очень* за это признателен Вам.

Если будет охота, взгляните в № 3 «Искусства кино» мою статью о Шукшине³⁰. Это – тот редкий у меня случай (может быть, всего второй или третий в жизни), когда я – собой доволен. А кроме того, статья чудом успела выйти: Вл. Соловьев, с которым я полемизирую³¹, объявил, что уезжает вовсе!..

Не подумайте, Бога ради, что я прошу похвалы или хотя бы отзыва. Просто, если будет время и охота – полистайте. Возвращаться к этой теме я не собираюсь. Но подтекст всего этого сочинения для меня был важный: «Почему я-то не уезжаю?!» (Помните горестно-убогую статью М.А. Лившица «Почему я не модернист?»³² Вот, кстати, феномен: интеллект острейший, а чувства, ощущения искусства – ни на грош...)

Шлю Вам самые сердечные приветы свои и Т.И. Галю, если она не возражает, нежно целую.

Ваш К. Рудницкий
26. III. 77.

10

27 апреля 1977

Дорогой Исаак Израилевич!

На этот раз роли меняются: я буду Ваш рецензент. Ибо я с огромным удовольствием прочитал Вашу прекрасную статью о Гзовской³³. Книгу эту мы купили давно, но ее тотчас же (Крэг!) уволокла к себе Таня, и только сейчас мне удалось ее выцарапать³⁴. Вы написали и глубоко, и умно, причем сумели сказать много нового и о К.С., и о самой Гзовской, и о «Саломее» и о «системе». Жаль, что я не знал об этой Вашей работе – я бы подкинул Вам занятные выписки из

²⁷ Д.М. Шварц – многолетний завлит ленинградского БДТ.

²⁸ Приписка Шнейдермана на конверте: «ответил 12/IV-77».

²⁹ См. выше письмо Шнейдермана от 4 марта 1977 г.

³⁰ Статья Рудницкого «Проза и экран. Заметки о режиссуре Шукшина» напечатана в журнале «Искусство кино» (1977, № 3).

³¹ Рудницкий полемизировал со статьей В.И. Соловьева «Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному» (Искусство кино, 1976, № 10 и 12).

³² Статья М.А. Лившица «Почему я не модернист» напечатана в «Литературной газете» 8 октября 1968 г.

³³ Статья Шнейдермана «В годы расцвета» напечатана в виде предисловия к книге «О.В. Гзовская. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания о О.В. Гзовской» (М., 1976).

³⁴ Т.И. Бачелис работала над книгой «Шекспир и Крэг», изданной в 1983 г.



дневников Теляковского (учтите, кстати, что полный их текст всегда мне доступен)³⁵. Нелидов³⁶ там выглядит, кстати сказать, куда хуже и гаже, чем в его «Воспоминаниях» – причесанных и снисходительных ко всем³⁷.

В «казусе» Гзовской и МХТ Вы все же по-моему несколько сгладили одно обстоятельство: то, что Гзовская «купила» Станиславского фанатическим (но искренним ли?) желанием учиться системе именно тогда, когда внутри МХТ от системы шарахались и к экспериментам К.С. относились скептически. Отсюда – невероятная влюбленность К.С. в Гзовскую, случай, почти единственный во всей его биографии. Да и вообще многое проистекло из этого «театрального романа»...

Очень хороша, прекрасна ирония, с которой Вы пишете об

отъезде Гзовской за границу в 1920 году «во имя высокого искусства».

Случилось так, что я разговаривал с Гзовской в Малеевке накануне ее смерти. Днем говорили с ней, а ночью вдруг умерла³⁸. Привирала много, увлеченно и очень забавно. Негодовала, что Крупская неверно передала впечатления Ленина на ее концерте, уверяла, что Ленин восторженно ее хвалил и особенно восхищался тем, что в холодном, заиндевевшем помещении она, Гзовская, выступала с голыми руками и большим декольте, в длинном вечернем платье. А она-де ответила: В.И., я – артистка, я должна быть красива и в жару, и в стужу!

Спасибо Вам большое за то, что похвалили моего Шукшина. Никто не читает эту статью (хотя это тот редкий случай, когда мне самому нравится!) – может быть, потому, что в последнее время о Шукшине слишком много пишут и всем надоело читать?..

Что касается Вл.Соловьева, то я очень рад, что так получилось, т.е. что его поведение до конца объяснило его позицию. Он – пустой, глупо самовлюбленный человек...

Книга Строевой проходила и правда трудно из-за ее собственной дикой оплошности. Она дала клише (клише!!) – автограф из записей К.С. по «Каину»: «Большевики обещали мир, развязали братоубийственную войну. Каин – большевик, Ленин». Тут началось нечто неопишное. Объяснять всем и каждому во всех инстанциях, что у Байрона Каин – положительный герой, было бесполезно, хотя пробовали. Но ведь клише так бьет в глаза! И в результате Марианна отделалась легким испугом (строгий выговор от Дирекции за халатность) и теперь уехала на полтора

Г.Л. Рудницкий

³⁵ Рукопись дневников В.А. Теляковского хранится в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина; еще в 1960-е годы по инициативе Рудницкого задумывалось издание дневников и была сделана почти полная машинописная копия их текстов.

³⁶ В.А. Нелидов – первый муж О.В. Гзовской.

³⁷ Рудницкий противопоставляет дневники В.А. Теляковского его книге «Воспоминания», переизданной в 1965 г.

³⁸ О.В. Гзовская скончалась 2 июля 1962 г.

Мейерхольдовские чтения

месяца в Париж, но книгу разглядывали в лупу и выкинули кое-что совсем зря. И все-таки, Вы правы, книга очень хорошая, богатая новыми материалами и, в конечном итоге, я за Марианну очень рад³⁹.

А весь инцидент сохраните, пожалуйста, в секрете. Разговоров о нем слишком много, они могут книге сильно повредить.

В ближайшие года полтора Вам не придется, думаю, читать мои сочинения: все написанные статьи либо напечатаны, либо уже напечатаны не будут, и я засел за книгу.

Шлю Вам и Гале самый сердечный привет. Таня Вас нежно приветствует, утопая в Крэге.

Будьте здоровы обязательно!

Ваш *К. Рудницкий*

27/IV-77.

11

3 января 1978

Дорогой Исаак Израилевич!

Наша переписка что-то зачала?! Конечно, виноват я, очень загнанный и не успевающий сладить с работой.

Все равно, хочу, хоть и с запозданием, поздравить Вас и Галю с Новым годом. Мы с Таней оба желаем Вам здоровья, душевного покоя, труда, способного принести удовлетворенность...

Будьте счастливы!

Ваш *К. Рудницкий*

3.I. 78.

12

15 января 1978

Дорогой Исаак Израилевич!

Я пошутил по поводу ленинградских взаимоотношений, вовсе не желая Вас задеть или огорчить и меньше всего намереваясь изобразить Москву, как некую идиллию. Как Вы догадываетесь, у меня было

много случаев познакомиться с московскими нравами. И врагов у меня более, чем достаточно, причем такие, как Зубков или Абалкин, Велехова или Толченова даже в счет не идут, это просто мусор, вроде Ростоцкого...

Я совсем другое имел в виду. В Москве довольно много моих товарищей по профессии (назову подряд, наудачу, может быть и забуду кого – Строева, Анастасьев, Соловьева, Зингерман, Полякова, Туровская, Гаевский, Родина, Шах-Азизова, Лакшин, Турков, Крымова и т.д.), с которыми я очень часто расхожусь во мнениях, но которых по-человечески просто люблю. Иных вижу чаще, иных реже, но знаю – свои. Могут не согласиться, но не предадут. Мне легко было бы еще и еще расширять этот перечень и за счет старших (Аникст), и за счет младших (гениальная Пиама Гайденко, хотя бы, Ракитина, Владислав Иванов, которого Вы еще узнаете) и за счет коллег «из соседних цехов». (Впрочем, и Гайденко – философ). В Ленинграде, то ли потому, что коллег вообще меньше, то ли потому, что ленинградская традиционная вежливая дистанция себя оказывает, то ли потому, что я просто плохо знаю многих, все мне кажется как-то сложнее и деликатнее, что ли. И люди, которые – по моей гипотезе – могли бы быть близки, оказываются чуждыми друг другу.

Ближайший пример – Кузякина, которую я знаю давно и хорошо, талантливая, смелая, честная (одна ее книжка о Кулише чего стоит!), простейшая и добрая, к моему изумлению в Ленинграде остается совсем одна. Заносчива? Не могу поверить, может быть, только от стеснительности, зажатости,

³⁹ Монография М.Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938» печаталась в издательстве «Наука» (М., 1977). Копия упомянутого клише, хранившегося в редакции, была приложена к анонимному доносу, направленному в какую-то из вышестоящих инстанций, что имело целью поставить под удар и автора, и редакцию, и институт.

Pro memoria

ощущения своей провинциальности? Ну, Бог с ней, этого уж не поправишь.

Вы чувствуете фальшь в «Подранках»? А мне кажется насквозь манерным и сделанным на «фестивальный вкус» «Пианино»⁴⁰. Да, мы не всегда сходимся во мнениях. Но может ли быть иначе? И не с Зубковыми же спорить – лучше с людьми!

А что касается Палиевского и всех бесов, которые клубятся вокруг него, то я их не боюсь. Не потому, что могу «возделывать свою грядку», а потому, что могу и буду говорить свое и другое.

Мы с Таней оба шлем Вам и Гале самые сердечные приветы.

К. Рудницкий

15.I. 78.

13

30 января 1978

Дорогой Исаак Израилевич

Не надо, Бога ради, понимать меня так, будто я хочу на Вас, больного и занятого, взвалить заботы о Кузякиной. Вам – не до того, я это прекрасно понимаю. Упомянул Кузякину только как пример «холодности» Ленинграда в целом. А книга ее – на украинском языке. Если это для Вас не препятствие, то, уверен, книга Вас заинтересует. Просто позвоните ей, и она сама Вам передаст через Галю. Но тратить Вам свои душевные силы в этом случае незачем. «Образуется», как говорил, кажется, Стива Облонский.

Фильм Райзмана я тоже не видел⁴¹. И даже «Месяц в деревне» не видел: Эфрос меня не звал, а я в таких случаях только радуюсь. Зато я видел его фильм по Битову «В четверг и больше никогда» – ужасный, по-моему: на полпути от Чехова к Бергману и – ничего своего, ничего живого. Тоска смертная.

Если бы Вы себя в мой легкомысленный список «не занесли», то сделали бы грубую ошибку: в моей жизни связь с Вами, пусть на расстоянии, очень много значит. И когда Вы лет двадцать назад написали мне, что Вам понравилась моя книжка о Сухово-Кобылине (теперь уже совсем устаревшая, конечно), то *ничья* похвала так не обрадовала меня. А никакого иного смысла в этом списке нет: мой «контекст», вот и все.

Спасибо Вам за благожелательность по отношению к Марине Ивановой⁴², она человек редчайший, благороднейший. Впрочем, уверен, что Вы с ней знакомы, должны быть знакомы.

Нового у нас мало, и новости грустные: Вот умер вдруг Юрий Ханютин⁴³. Работаем, как всегда. Шлем Вам и Гале самые нежные приветы!

Ваш К. Рудницкий

30.I. 78г.

14

14 февраля 1978

Дорогой Исаак Израилевич!

Я передал Ваше замечание М.С.Ивановой, и она исправит свою оплошность во вступительном слове, а так как И.Н. Виноградская – ее оппонент (вместе с Е.И.Поляковой), то тем самым все точки над *i* будут проставлены в присутствии Ирины Николаевны.

Оплошность эта – случайная, по неопытности. М.С. Иванова – человек честный до глупости, прямой и щепетильный. Она – зам. директора Бахрушинского музея, Инна Карловна прекрасно ее знала. Вас она очень почитает и, конечно же, вышлет Вам реферат. Превосходная выставка к 100-летию Мейерхольда в Бахрушинском была организована

⁴⁰ О фильме Н.Н.Губенко «Подранки» (1977) Рудницкий писал в «Комсомольской правде» 22 декабря 1977 г.; «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977) – фильм Н.С. Михалкова.

⁴¹ Речь идет о фильме Ю.Я. Райзмана «Странная женщина» (1978).

⁴² Имеется в виду отзыв Шнейдермана о кандидатской диссертации М.С.Ивановой «Вторая студия и процесс обновления реализма МХАТ».

⁴³ Ю.М. Ханютин скончался 21 января 1978 г.

Мейерхольдовские чтения

только благодаря ее – Ивановой – энергии, воле, настойчивости⁴⁴. Такие люди только в музеях и бывают. Министерство выживает ее ожесточенно и злобно, и ее защита – это, прежде всего, защита от Министерства... Ибо зам. директора по научной части – беспартийная, без степени – очень уж уязвима. А музей только ею и держится.

Так что дело Вы сделали доброе и очень важное, и мы все (весь наш пестрый сектор) очень Вам признательны.

Сердечный привет Вам и Гале от нас с Т.И.

Ваш *К. Рудницкий*

14. 2. 78.

15

27 сентября 1978

Дорогой Исаак Израилевич!

Защита Ии Тухарели прошла хорошо, и Ваш отзыв был наиболее интересен из всего, что там зачитывалось и произносилось⁴⁵. Мне – после Вас – несколько неловко было читать свой текст, пустой и формальный.

Ия Тухарели – серьезная, деловая, старательная девица и собрала интересный материал, так что я отнесся к ней, как и Вы, вполне благожелательно. К сожалению, она сейчас уезжает на два года на Кубу и, конечно, все это дело забросит.

Мы с Таней обрадовались, что Вас заинтересовала ее статья, ибо это – первый шаг на крэговскую территорию, которую Таня собирается завоевывать.

Интересного у нас мало. Книга моя лежит в издательстве и, верно, долго еще пролежит. Пишу теперь о русской режиссуре 1898–1917 – сперва для седьмого тома истории русского театра, а потом буду делать книгу на эту же тему, – но это дело затяжное⁴⁶.

В театрах ничего занятого, кроме очень оригинальной и смелой «Вассы Железновой» (первый вариант) в театре Станиславского (реж. Ан. Васильев): злобный русский кошмар, Достоевский *минус* человечность. Ильинского–Толстого мы еще не повидали⁴⁷.

Вообще у нас было тяжелое лето – умерла танина мама, и, хотя ей было 85 лет, мы это с болью пострадали: оба очень ее любили.

Отдыхать собираемся только зимой, хотя устали уже дико. Ну, ничего, как-нибудь переберемся.

Шлю Вам и Гале наши самые сердечные приветы.

Ваш *К. Рудницкий*

27. 9. 78.

16

9 апреля 1979

Дорогой Исаак Израилевич!

Увы, я ничего конкретно не знаю о том, почему не состоялся показ «33 обмороков» Станиславскому. Никаких документов по этому поводу не видел, в архиве Мейерхольда их, скорее всего, нет. Правда, архив огромен, и я не все материалы изучил, но, например, М. Семенова, которая специально занималась «Обмороками» (Вы знаете ее книжку «Чехов и советская литература» (М.-Л., 1966) – у нее целая глава о водевилях у Мейерхольда, и там многие архивные стенограммы процитированы) – Семенова тоже ничего об этом не пишет.

Так что и хотел бы очень Вам помочь, но – не умею!

Гале – самый нежный привет. Из Ленинграда (от Любомудрова?) уже поступила жалоба в Министерство по поводу моего выступления. Ну, мне – не привыкать. Надеюсь 19–20 апреля снова на несколько дней в Ленинград приехать.

Ваш *К. Рудницкий*. 9.IV. 79.

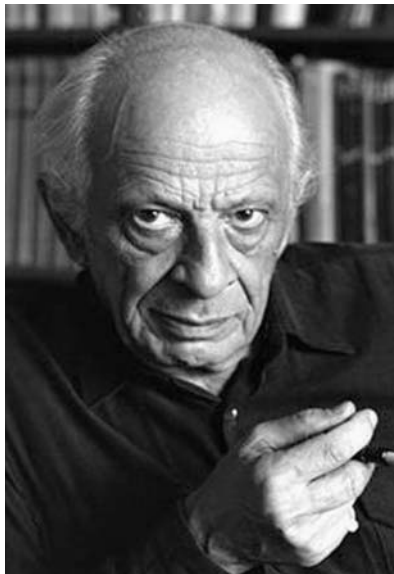
⁴⁴ Об организации выставки к столетию В.Э. Мейерхольда М.С. Иванова рассказала в статье «В Бахрушинском музее» (Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Ч. 1. С. 183–206).

⁴⁵ И.В. Тухарели защищала в Грузинском государственном театральном институте им. Шота Руставели кандидатскую диссертацию «Товарищество новой драмы В.Э. Мейерхольда в Тифлисе в 1904–1906 гг.».

⁴⁶ Седьмой том «Истории русского драматического театра», для которого Рудницкий писал главу «Режиссерское искусство», вышел в свет в 1987 г.; уже после смерти К.Л. Рудницкого издательство «Наука» выпустило его книги «Русское режиссерское искусство. 1898–1907» (М., 1989) и «Русское режиссерское искусство. 1908–1917» (М., 1990).

⁴⁷ И.В. Ильинский сыграл роль Льва Толстого в пьесе «Возвращение на круги своя» И. Друцз, поставленной Б.И. Равенских в Малом театре.

Pro memoria

17

8 января 1982

Дорогой Исаак Израилевич!

Спасибо за поздравления, спасибо за добрые слова. В Новом 82-м году гарантирую Вам отдых от рудницких сочинений, ибо, как Вы понимаете, я не за один год написал то, что вдруг за один год напечаталось: издательская фортуна просто почему-то так странно себя повела⁴⁸. Но теперь уж у меня почти ничего неизданного нет, начинаю новые темы – Таировым вот решил заняться, и это надолго⁴⁹. Рад, что чтение продукции 81-го года не вызвало у Вас чувства оскотины. (Я-то и не перечитываю, боюсь).

Очень желаю Вам всего доброго в Новом году – главное, душевного спокойствия и внутренней гармонии. Не сомневаюсь в том, что Галя поможет Вам ее обрести и сохранить.

Мы с Таней шлем Вам и Гале самые сердечные приветы.

Ваш К. Рудницкий

8 января 1982 г.

18

22 декабря 1985

Дорогой Исаак Израилевич!

Сердечное спасибо за поздравление и за добрые слова о моей статье: Ваше мнение много для меня значит. Это – не дежурная фраза: Вы – один из нескольких всего людей, которым верю, так как знаю, что Вы не смолчите, если не понравится⁵⁰.

Да, рецензии теперь пишу редко – примерно раз в два-три года. Но не только по причинам, изложенным в этой статье. Еще и потому, что некогда – хотелось бы успеть сделать назначенное себе. Еще и потому, что с тех пор, как в Москве нет Любимова, театр наш полинял и выцвел. Вижу теперь, что мы все-таки не до конца понимали значение этого человека.

Шлю Вам и милой Гале самые лучшие пожелания на Новый год от нас с Т.И.

Мы Вас очень любим. Вам верим.

Ваш К. Рудницкий

22. 12. 85.

Публикация Галины Кlich.**Примечания Нины Рожковской**

К.Л. Рудницкий

⁴⁸ В 1981 г. вышли книги К.Л. Рудницкого «Проза и сцена» (в издательстве «Знание») и «Мейерхольд» в серии «Жизнь в искусстве». Вторую из них рецензировал Шнейдерман (См.: Монография о режиссере // Театр, 1983, № 7).

⁴⁹ В последующие годы были напечатаны статьи Рудницкого «Творческий путь Таирова» («Режиссерское искусство Таирова.

К 100-летию со дня рождения», М., 1987); «Александр Таиров: конец пути» (Театральная жизнь, 1988, № 21); «Из рукописи о Таирове» (Театральная жизнь, 1991, № 17–20); «“Структурный реализм” Александра Таирова. 20-е годы» (Мир искусства, М., 1995).

⁵⁰ Речь идет о статье Рудницкого «Наша профессия» (Театр, 1985, № 12).



Александра ТУЧИНСКАЯ

АКТЕР В РЕЖИССЕРСКОЙ СИСТЕМЕ МЕЙЕРХОЛЬДА И ЭСТЕТИКА КОНСТРУКТИВИСТСКОГО СПЕКТАКЛЯ

Разрушение материи – интенция авангардного мышления. Первое десятилетие XX века выразило ее наиболее полно во всех сферах духовной жизни: в социальных концепциях, в философии, в искусстве.

Писательница Евгения Герцык, дружившая с философом Николаем Бердяевым, передала в своих воспоминаниях трагическую тоску этого мыслителя по созидательной задаче искусства. На великолепном фоне ренессансной Флоренции Бердяев сокрушался: «Весь Ренессанс – неудача, великая неудача, тем и велик он, что неудача: величайший в истории творческий порыв рухнул, не удался, потому что задача всякого творчества – мир пересоздать, а здесь остались только фрески, фронтоны, барельефы – каменный хлам! А где же новый мир?»¹.

Изобразительный шедевр, какая-нибудь рука на старинной фреске – феномен «пересоздания» – переходит в сферу духа, что вызывает восторг философа. «И восторг в глазах Бердяева выдает мне его тайну – ненависть к плоти, надежда, что она рассыплется вся. Помню через несколько лет, в 15–16 году, когда он впервые познакомился с кубизмом в живописи, с картинами Пикассо, с каким волнением приветствовал он то, в чем увидел симптом разрушения

материи, крепости ее. До хрипоты кричал среди друзей о «распластывании материи», о «космическом ветре»².

Пространственная задача для авангардного художника – преодолеть земное тяготение, вырваться за пределы физических связей, сделать искусство созидательной силой и в то же время квинтэссенцией, сгустком самой жизни. Фантастический прыжок-баллон, зависающий в воздухе, таков феномен Вацлава Нижинского. Немецкий поэт Гуго фон Гофмансталь так описывает Нижинского в балете «Послеполуденный отдых Фавна»: «Каждый жест – в профиль. Все сведено к самому существенному, все с невероятной силой сжато, спрессовано, жесты и выражения выбраны основные, решительные»³.

Отбор средств на грани художественного аскетизма и полное владение своим материалом – своим телом – такой должна быть устремленность актера по Мейерхольду, создавшему в 20-е годы биомеханику как школу театрального конструктивизма. Но прообраз «биомеханического», т.е. идеального актера возник перед театральным реформатором много раньше и развивался, впитывая новые впечатления, стили, влияния времени.

Мейерхольд в статье «Балаган», вошедшей в его книгу «О театре»

¹ Герцык Евгения. *Портреты философов. Николай Бердяев. // Наше наследие, 1989. № 2. С. 71.*

² Там же.

³ Новая Студия. *Журнал литературы, искусства и сцены. 1912, декабрь, № 1. С. 62*

Pro memoria

(1913), дал самую полемическую и самую точную формулу театральной перспективы: «Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре лишь узоры на канве движений»⁴.

Все привычные интонации и жесты, «оживляющие» игру, Мейерхольд-режиссер упразднил вместе с излюбленными актерскими штампами и сакрализацией ведущих исполнителей. Собственно, он намерился преодолеть искусством и саму телесную составляющую актерской природы. Блок, посвятивший Мейерхольду свою пьесу «Балаганчик», по которой в конце 1906 года был поставлен программный спектакль режиссера, разгадал подспудный смысл его новаторства. «В вашем театре “тяжелая плоть” декораций наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику»⁵ – писал поэт Мейерхольду после премьеры. «Очистительный момент, выход из лирической единности», а также из мертвящей корпоративно-культурной замкнутости для Блока, как и для Мейерхольда, – в балагане, который «надувает старуху, преодолевает обманом косную материя»⁶. Мейерхольдовский балаган должен был освободить актера и поэта от власти «косной» действительности и сделать мир вольной мечты внятным для других – для публики.

Опыт условного метода, опробованный в театре на Офицерской, открыл Мейерхольду возможности широких обобщений и в то же время поставил конкретные постановочные задачи. Живописные, графические, пластические ритмы, заданные декорацией и мизансценическим рисунком, должны были стать не фоном, не средством, но пространственно-временной

структурой спектакля, определяющей движения актеров. Извечная проблема подмостков: конфликт между плоскостной декорацией и объемом человеческого тела во всей его материальной конкретности и плотоядной натуральности разрешался подчинением актера форме спектакля.

Актер действительно был камнем преткновения и, в то же время, главной составляющей мейерхольдовских построений. Режиссеру нужен был в особых сценических условиях его театра новый актер, и Мейерхольд в 10-е годы инициирует создание Студии, в идеале долженствующей стать питомником актеров новой школы, где занимались под его руководством не только любители, но и молодые профессионалы. В эти же годы он серьезно обращается к истории театра как к источнику идей. Приемы старинного европейского и восточного театров, которые культивируются в Студии, это вехи пути превращения русского актера «в мастера-виртуоза с изощренной техникой, поддающегося всем указаниям дирижерской палочки режиссера»⁷. Так писал его близкий сотрудник тех лет, знаток итальянской *commedia dell'Arte* и вообще эрудит Владимир Соловьев.

Театральные эксперименты Мейерхольда в театре на Офицерской, пантомимы, разыгрываемые учениками в Студии (а также на полулюбительских сценах Петербурга и окрестностей), наконец, спектакли в Александринском театре выдвигали новый тип актера. Актер – это пластик-виртуоз, мим, декламатор, мастер, владеющий набором всех традиционных сценических навыков. Таков идеал режиссера-новатора.

⁴ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. М., 1968. Ч. 1 С. 212.

⁵ Блок А.А. Письмо В.Э. Мейерхольду // Собр. соч. в 8 тт. М.-Л., 1963. Т. 8. С. 169.

⁶ Там же. С. 171.

⁷ Соловьев В. О технике нового актера // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.- М., 1926. С. 42

Мейерхольдовские чтения

В «Дон Жуане» Мольера Мейерхольд дал стилизацию галантной эпохи через условное возрождение главных составляющих античного театра – просцениума и маски. Пышные парики разных цветов в тон сменяющихся нарядов Юрьева–Дон Жуана режиссер объявил не более, чем головными уборам луикаторзовской эпохи. Стилизации Мейерхольда не имели ничего общего ни с ретроспективизмом мирискусников, ни с реконструкциями Старинного театра. Мейерхольд смешивал приметы и приемы разных эпох и разных стилей. Не случайно декорации и костюмы вызвали полемику: эпоха которого из Людовиков – XIV или XVI – вдохновляла постановщика.

Юрий Михайлович Юрьев, премьер императорской сцены, игравший заглавную роль, удивлял сменой изысканных костюмов А. Головина и почти танцевальной грацией движений. В нарядной раме порталного убранства, при свечах и негаснущем освещении зрительного зала на фоне сменяющихся живописных картин, задерживаемых гобеленным занавесом, порхал на просцениуме персонаж-маска, слишком изощренный, многоцветно-изменчивый, неуловимый и великолепный, чтобы быть просто человеком из плоти и крови. Танцующий «мотылек над бездной»⁸. После «Дон Жуана» Юрьев вводится Мейерхольдом почти во все его режиссерские опусы в Александринке, что многих удивляло. Но именно склонность Юрьева к схематизации образа и техническое мастерство привлекали режиссера в этом холодноватом актере.

У Юрьева–Дон Жуана был в спектакле, как и полагалось, антагонист – Сганарель Константина Алек-

сандровича Варламова. Монументальная его корпулентность нейтрализовалась динамичными мизансценами: усадив его на скамье, режиссер сделал малоподвижного старого артиста центром, вокруг которого разворачивалось движение остальных участников. К тому же, для тучного актера был придуман особый костюм, словно составленный из вертикальных полос-лент: «Варламов, не помещающийся в кресле обычных размеров, выходит в полосатом костюме, разукрашенном лентами, – разбит, раздроблен объем!» – тонко замечает современный исследователь⁹.

Речь персонажей строилась по законам музыкального ритма и темпа, без психологизированных интонаций. Даже сочная выразительная речь Варламова была лишь ярким орнаментом в звуковой ткани спектакля. Собственно, здесь был ориентир на совершенно новый способ исполнительского искусства, предвосхищающий брехтовское «очуждение». Актер не сливался с персонажем, он менял маски, играл ими. «Не в том ли искусство человека на сцене, – писал Мейерхольд, – чтобы сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники»¹⁰.

Парадоксальность приема была в особом вовлечении публики не в эпоху, но в театральную игру: просцениум, вдвинутый в зал, не только зрительно приближал актеров к публике, но создавал единую пространственную среду. В стильном облике версальского праздника режиссер воскрешал исконную демократическую природу публичной игры бродячих актеров перед толпой. Поэтому так импонировало

⁸ Громов П. *Написанное и ненаписанное*. М., 1994. С. 217.

⁹ Смирин Анна. «Мольер – Мейерхольд – модерн» // *Театр*. 1993, № 5. С. 48.

¹⁰ Мейерхольд В.Э. *Указ. соч.* С. 218.

Pro memoria

ему столь значительное для Блока и пренебрежительное в устах Бенуа определение Балаган, вскоре ставшее для Мейерхольда синонимом нового направления – нового Театра масок, «где “забавлять” всегда стоит раньше, чем “поучать”, и где движения ценятся дороже слова»¹¹. В старинном балагане общение актеров с публикой являлось условием игры, залогом успеха, а не привилегией для избранных. Подразумевалось, что зрители все в равной степени и посвященные и неопиты. В таком уравнивании публики был еще один смысл мейерхольдовского «Дон Жуана», его провидческий идейный посыл – из прошлого в будущее.

В ночной сцене, двигаясь вереницей по полутемному просцениуму, персонажи вплотную приближались к залу. Освещая фонарем лица зрителей, здороваясь со знакомыми, любимец публики Варламов «общался» с нею поверх маски Сганареля – от собственного лица. Причем, круглое, по-детски розовое лицо «дяди Кости» было лицом старого, уходящего, но не потерявшего витальных сил актерского искусства, опознавательной вехой уходящей эпохи. Трехмерное тело актера по-разному вписывалось в плоскостные декорации: то растворяясь в их рисунке, то демонстративно с ними конфликтуя. В любом случае оно становилось пластической единицей действия и лишалось своей автономной самоценности. Сводя счеты с рутинной старого театра, Мейерхольд обыгрывал в изоощренной пародии самую ее ограниченность, но используя живые краски актерской индивидуальности, вводил их как контрастные элементы в свою композицию.

Мейерхольдовские новации взяли на вооружение представители русского авангарда. Идея просцениума в «Дон Жуане» возникла у Мейерхольда во время заграничного путешествия при посещении театра Диониса в древних Афинах. Таким антиком стал недавний нашумевший спектакль Мейерхольда для петербургских футуристов. Объединившиеся под маркой «Союза Молодежи» в амбициозной задаче создания первого в мире театра футуристов, представители русского авангарда устроили показательную акцию 2, 3, 4, 5 декабря 1913 года в петербургском «Луна-парке» на Офицерской, 39 – там же, где игрались символистские спектакли театра Комиссаржевской. Если Мейерхольд манипулировал традиционными сценическими средствами, то футуристы манипулировали новейшими мейерхольдовскими приемами. Как и у признанного мастера режиссуры, в полулюбительских спектаклях футуристов был элемент пародии, направленной против художественных авторитетов. «Авангард – это отрицательное утверждение в искусстве его классики»¹².

Реминисценции мейерхольдовских сценических экспериментов в спектаклях футуристов заметил один из рецензентов. Петр Ярцев, бывший сотрудник театра Комиссаржевской, фиксировал, что новшества будетлян «на сцене так называемого “условного театра” много раз перевидела публика <...>, так что здесь футуристический театр оказался в некоторой части отсталым театром»¹³.

Обобщенное изображение места действия, которое определялось душевным состоянием лирического героя автора в постановке трагедии

¹¹ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 215.

¹² Смирнов Лев. Год Малевича // Наше наследие. 1989, № 2. С. 113.

¹³ Ярцев П. Театр футуристов // «Речь». СПб., 1913, 7 декабря. С. 5.

Мейерхольдовские чтения

«Владимир Маяковский», апокалиптические образы оперы «Победа над солнцем», заявляющие эстетическое кредо будетлян – вот что, по мнению Е. Струтинской¹⁴ составило уникальный, беспрецедентный опыт «перво-го футуристов театра».

Мировой застой, враждебный созиданию, мир, достойный лишь того, чтобы его разрушить, вырвать с корнями его фетиш – Солнце, предстал в театре футуристов в нарушенных пропорциях человека и пространства. Главные «будетляне от театра» Михаил Матюшин и Казимир Малевич в интервью накануне премьерных спектаклей выразились вполне эпатажно: «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце – это бывшая ценность – их потому стесняет, и им хочется ее ниспровергнуть»¹⁵.

Собственно, все «слишком человеческое», все материальные тела, в том числе и человек на сцене, подавались в утрированном искажении пропорций и форм. «Первый в мире футуристов театр» играл с пространством сцены в масштабе земного шара – это была программная установка обоих спектаклей.

Выйдя на сцену как на площадку для диспута, «играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую кофту (ту самую желтую «кофту фата» – **А.Т.**), закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому»¹⁶.

Лифшиц пишет о мосте между лирикой и драмой. Маяковский перебрасывал еще один мост, о котором мечтали его предшественники, мост между искусством и жизнью, между поэтом и залом, пусть это и был контакт отрицания. Один из рецензентов писал: «Трагедия представляет диалог между Маяковским и зрительным залом. Редкие фразы не сопровождались негодующими криками и свистками со стороны публики <...>. Возмущенная публика долго не расходилась. Все чувствовали себя одураченными»¹⁷. Этот ропот возмущения и был признаком скандального успеха опуса Маяковского.

Блок и Мейерхольд, которых видели на спектакле разговаривающими в антракте¹⁸, вполне могли обсуждать этот феномен в русле известного высказывания Блока через несколько дней после представления. «На вопрос, что же замечательного находит он в Маяковском, Блок ответил с обычным лаконизмом и тонкостью – одним словом: “Демократизм”»¹⁹.

Футуристическая монодрама разрешалась в драматической двуслойности: «Футуристический поэт, сам себя изображающий, был единым лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости»²⁰. Другие фигуры спектакля были попросту плоскостными. Куклы-картины Павла Филонова – все персонажи изображались холстами, натянутыми на фигурные рамы – передвигались скрытыми за ними исполнителями в нейтральных белых халатах. Иногда, подавая реплики, они высовывали головы из-за живописных монстров, вызвавших у театралов аналогию

¹⁴ Струтинская Е.И. *Искания художников театра*. М., 1998. С. 450.

¹⁵ Крученых Алексей. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. М., 2006. С. 108.

¹⁶ Лифшиц Бенедикт. *Полупора-глазый стрелец. Стихотворения*. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 447.

¹⁷ *Футуристические спектакли*. // «Театральная газета». М., 1913, № 11. С. 8.

¹⁸ См.: Февральский А. *Первая советская пьеса «Мистерия – Буфф» В.В. Маяковского*. М., 1971. С. 13.

¹⁹ Гиппиус В.В. *От Пушкина до Блока*. М.–Л., 1966. С. 38.

²⁰ Ярцев П. *Указ. соч.*

Pro memoria

с памятливыми картонными фигурами мистиков мейерхольдовского «Балаганчика». «Нарисованы на этих щитах были длинные, вытянутые красные лица, руки, ноги – все это в типичной филоновской манере, как будто с живых уродов содрали кожу, чтобы до конца обнажить человеческие страдания» – писал один из участников спектакля²¹.

Спектакль «Владимир Маяковский» начинался выходом факельщика в похоронном облачении. Под смехи из публики он подходил к заднику и, освещая его фонарем, недоуменно разглядывал поразительные детали. Этот проход был своеобразной парафразой шествия по просцениуму в александринском «Дон Жуане» – только фонарем светили не на публику, а на задник. Две монументальные картины П. Филонова к прологу и эпилогу изображали апокалиптические аллегории города и мира, два панно Иосифа Школьника к 1 и 2 действиям впервые представили сценический пейзаж в аксонометрической проекции. Падающие здания, бегущие трамваи – весь пересекающийся, накрененный, противоестественно устоявшийся миропорядок открывается с высоты птичьего полета, обступает главного героя, взнесенного на пьедестале своей поэтической трибуны. «Он был как бы над толпой, над городом, – писал А. Мгебров. – Быть может то, что я увидел тогда, на этом картоне – самое реальное изображение города, какое я видел. Я почувствовал движение города в вечности, всю жуть его как части хаоса»²².

Опыт авторов «Победы над солнцем» был еще более радикальным. Текст оперы – «заумный» текст Алексея Крученых, упразднивший

все логические, семантические связи, дал толчок для создания формы спектакля, самым значительным достижением которого принято считать декорации и костюмы Казимира Малевича, впервые создавшего беспредметные декорации и разрушившего зависимость сценического пространства от трехмерности тел исполнителей.

Завесы в глубине сцены, выполняющие (как и в первом спектакле) функцию задников, представляли собою геометрический объем, смоделированный на плоскости. Вписанные в нарисованный куб картины являли собой конец прямой перспективы, ее тупик, обозначаемый внутри куба. Причем, изображались сплетенные алогическими связями элементы предметного мира, трудно поддающиеся описанию: наружные стены домов, но окна внутрь, нет ни низа ни верха. Мир, освобожденный от всемирного тяготения, без прошлого и потому без раскаяния. Были и картины ничего не изображавшие, построенные на беспредметных сочетаниях геометрических разноцветных плоскостей: мир точно уткнулся в свой конец. Здесь появился как эскиз для одной завесы знаменитый черный квадрат, правда, так и не реализованный в спектакле. «Завеса изображает черный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает при своем развитии страшную силу <...>. В опере он означал начало победы»²³. В опере он действительно означал очень многое: конец предметной сценической живописи и возрожденческой перспективной декорации, а в апокалиптическом сюжете оперы он знаменовал последний предел солнечного света – тьму, поглотившую солнце.

²¹ Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр. М., 1938. № 4. С. 141.

²² Мгебров А.А. Жизнь в театре. В 2-х тт. Л., 1932. Т. 2. С. 278.

²³ Малевич К. 2 письма к М. Матюшину // Письма и воспоминания // Наше наследие. М., 1989. № 2. С. 135.

Мейерхольдовские чтения

Супрематические элементы были включены в разработку особых еще небывалых на сцене костюмов. Футуристы, разыгравшие свои спектакли с группой любителей, сами театральные дилетанты, опередили здесь и Крэга и Мейерхольда. Они создали механизированных персонажей – марионеток, о каких только грезили театральные мастера. Костюмы из картона и проволоки, в которые были вставлены исполнители, в сущности, разрушали реальный объем человеческого тела, заменив его сочленениями плоскостей. И в отличие от кубистической живописи, разлагающей на составные элементы живую натуру, в костюмах Малевича геометрический манекен натуры «съедал» – поглощал собою исполнителя. Костюмы, построенные из плоскостей, приводились в движение живыми механизмами из плоти и крови. «Какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин»²⁴. Это были предвестники роботов, и будь технический прогресс тех времен на современном уровне, футуристы выпустили бы на сцену роботов. Обожествление электричества и машин, перешедшее из мечтательного футуризма в прагматичный конструктивизм, смыкалось с задачей полной реконструкции мира на новых более разумных основах. Персонажи «благодаря проволоко-картонным каркасам двигались как машины» – вспоминал Крученых²⁵. Пропорции человеческих фигур подверглись деформации еще и с помощью освещения: «они кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами,

подлежавшими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве»²⁶.

Крайность сценического футуризма: растворение объема «человека на сцене» в пространстве спектакля и в броне костюма так и останется беспрецедентной. Футуристические монстры и машины были попыткой художественного воплощения единства работы и машиниста, тела и машины, поэта и актера. Мейерхольду конструктивистское оформление даст свободу от какого бы то ни было пространственного иллюзионизма, позволит реализовать давнюю мечту – отождествить театр с жизнетворчеством.

«Театральный Октябрь», провозглашенный Мейерхольдом под лозунгом «Конструктивизм и Биомеханика» действительно произвел революцию в сценическом искусстве – он сделал актера ответственным за собственный психофизический аппарат. Легкость, с какой «биомеханический» актер играет и расстается с создаваемым образом, стала системной, она привита ему вместе с виртуозным владением телом и голосом. В свободном пространстве сцены конструкция стимулирует движение актера, но не определяет его, так же, как костюм и грим не определяют поведенческую маску. Прозодежда и отсутствие грима в программных конструктивистских спектаклях Мейерхольда – не только социально-корпоративный знак, но и униформа Рабочих Сцены (как черные комбинезоны куромбо театра Кабуки). Рабочий, ставший артистом, это ли не идеал эпохи.

Учение американского психолога У. Джеймса о первичности

²⁴ Гуревич Л. Театр футуристов. Цит. по: Струтинская Е.И. Указ. соч. С. 54.

²⁵ Крученых. А. Указ. соч. С. 396.

²⁶ Лившиц Бенедикт. Указ. соч. С. 449–450.

Pro memoria

физической реакции, идущей от внешнего к внутреннему, открытия русской рефлексологии (И.П. Павлов и В.М. Бехтерев), а также американской экономической науки, выдвинувшей метод организации физического труда (Ф.У. Тейлор), переплавившись в горниле театральной идеи, стали научной основой мейерхольдовской биомеханики.

Идеалистический поиск совершенной методики укладывался в безукоризненное материалистическое русло. Созидание нового актера сопрягалось с задачей воспитания нового человека еще небывалого социалистического общества. Технологические задачи смыкались с идеологическими.

В начале 20-х годов в эпоху расцвета театрального конструктивизма Мейерхольд формулирует принципы биомеханики для студентов Высших Театральных мастерских при своем театре. «Всякое искусство – организация материала <...> Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время – материал и организатор <...> Искусство всегда и прежде всего – борьба с материалом <...> Первый принцип биомеханики: тело – машина, работающий – машинист»²⁷.

Мейерхольд – теоретик едва ли не впервые идет не от своей режиссерской практики, не от меняющихся задач своей эстетики, но от собственного актерского опыта, который вырастает в систему и выводит из его школы целую плеяду выдающихся советских актеров театра и кинематографа.

«Чем воздействует театр? Нам известны 5 определений:

1) Через воздействие на сознание (сюжет); 2) воздействие через

заражение переживанием (МХТ); 3) воздействие путем внушения (факиры, гипноз); 4) воздействие комплексом искусств (воздействие на 6 чувств: синтез); 5) воздействие механо-физиологическими процессами, способность возбуждаться от созерцания ракурсов человеческого тела и его передвижений (биомеханика). Пятое кажется нам правильным»²⁸.

На выставке «5x5=25», где Любовь Попова осенью 1921 года выставила свои «живописно-силовые композиции», впервые заговорили о конструктивизме. Иван Аксенов, друг и биограф художницы, сформулировал принципы пластического оформления конструктивистского спектакля:

«1) линейная конструкция в 3 измерениях;

2) зрительный ритм, обусловленный не живописными и не объемными эффектами;

3) сохранение в установке только строительно-работающих частей»²⁹.

Манифестом театрального конструктивизма стал оформленный Поповой «Великодушный рогоносец», хотя ортодоксы от конструктивизма предъявляли постановщикам претензии в том, что конструкция не только функциональна, но сохраняет художественную образность, напоминая каркас мельницы, где происходит действие. «В эту постройку вмешалась рука эстета. И как всегда в таких случаях дело было испорчено» – констатировал Алексей Ган³⁰.

Конструкция Поповой явилась колыбелью нового актера, дав пространство для его движения не только на планшете, но и по вертикали всего сценического объема. Этот опыт стал для Мейерхольда определяющим. В лекциях конца

²⁷ Мейерхольд В.Э. Биомеханика. Курс 1921–1922 // Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 39–40.

²⁸ Положение о Научно-исследовательском институте Государственных высших театральных мастерских // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 35.

²⁹ Аксенов И.А. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. С. 33.

³⁰ Ган А. Площадка Мейерхольда // Театральная Москва. 1922. № 38. С. 8.

Мейерхольдовские чтения

20-х годов он говорит о пространственно-временном контроле актера за собою: «Актер выходит на сцену – начинается движение, потому что сценическая игра – не что иное, как ощущение себя или пускание себя в ход в пространство, причем вы любуетесь, как вы это пространство загребаете, <...> как пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской игре – как вы пускаете время»³¹.

Мастерство молодых учеников покоряло, прежде всего, своей органической соотнесенностью с формой всей установки. Бурное вихревое движение ветряка, колес, дверей и людей словно приподнимало легкую конструкцию над сценой, казалось, что она и вовсе невесома и вот-вот поднимется в воздух. И вертящийся ветряк уже напоминал пропеллер какого-то летательного аппарата.

«Человек появился на сцене, – писал очевидец. – Откуда его выкопал Мейерхольд! Только что говорили о “кризисе театра”, о том, что актеров нет... Но откуда добыл их Мейерхольд. Со студентами, почти детьми, почти сплошь дебютантами?»³².

Восторг разделяли все рецензенты: «Этот спектакль был сплошным праздником высокой актерской техники, которая совершенно стихийно, как “своенравный чародей” захватывала и покоряла. Это и есть настоящий академизм без всяких кавычек»³³.

Было ясно, что Мейерхольд открыл особый способ не только воспитания актеров, но и организации спектакля нового типа: динамического, осязаемого и в то же время передающего современную реальность обобщенно. «Логическим выводом из принципа биомеханики

является принцип материализации переживаний и душевных состояний действующих лиц. Актер Мейерхольда выражает все душевные состояния внешним действием, психический ряд устраняется из группы элементов эмоционального воздействия на зрителя и заменяется физическим рядом. Зритель уже не приглашается сопереживать актеру, догадываясь о его душевных состояниях; он воспринимает эти последние в материализованном виде: он все видит и слышит»³⁴.

Заявленная в оформлении амплитуда движения перекладывалась на пластические характеристики персонажей, разрешалась в мизансценах. Вместо психологических нюансов любовных объяснений – бурный, преодолевающий все барьеры дверей и лесенок бег навстречу юных влюбленных, а нарастание эмоций передавалось нарастающим темпом крутящихся разноцветных колес.

В реплике, посланной из лагеря «художественников» от основателя МХТ Вл.И. Немировича – Данченко, были одобрены актеры без грима, прозодежда и «живое, гибкое, тренированное, радостное человеческое тело – очень хорошо <...>. Но вот колеса <...> – это уж очень от головы <...>. Принимаю не как “новое искусство”, а лишь как новый каприз художника<...>. Сегодня лестницы и круг, а завтра будет что-нибудь другое»³⁵.

Между тем, именно колесам Мейерхольд передал функцию визуализации психических состояний актера. Была составлена целая партитура движения колес, и Мастер иногда сам крутил их в важных эпизодах. Причем, разноцветные колеса вращались с

³¹ Лекция Вс.Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМА-Са. 16 января 1929 г. // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 53.

³² Бобров С. В театре у Мейерхольда // Литературное приложение к газете «Накануне». Берлин, 1922, 16 июля. – Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 41

³³ Садко. Мейерхольд – академик // «Известия». М., 1922, 5 мая.

³⁴ Мокульский С. Гастроль театра Мейерхольда // «Жизнь искусства». Л., 1924. № 23. С. 13.

³⁵ Бескин Эм. «Сдвиги» и «вехи» Художественного театра (в статье: беседа с В.И. Немировичем-Данченко) // «Известия». М., 1922, 3 декабря. С. 4.

Pro memoria

разной скоростью и в разных направлениях: белое 1,5 оборота в секунду против часовой стрелки, красное – 2 по часовой стрелке, черное – 1 оборот против часовой стрелки³⁶. В сцене, когда у Брюно – главного героя – зарождалась ревность, спровоцированная его же безумной идеей отдать жену другому, чтобы убедиться в ее верности через доказательства ее неверности, – он вступал в диалог с вертящимися колесами. Просил, требовал, но нарастающий ход колес – одно за другим – был неумолим, как разжигающаяся страсть скрывшихся за дверью Стеллы и ее кузена. В рабочем экземпляре пьесы есть такая ремарка: «Брюно становится на колени. – Брюно: Я прошу пощады. Я согласен быть роконосцем, но не до такой же степени! – Брюно стоит на коленях и указывает правой рукой на вертящиеся колеса»³⁷.

В других эпизодах вертящаяся как турникет дверь в первом этапе конструкции ударяла героев по носу, поддавала под зад, творила сама собой расправу над зазевавшимися. Каждая часть конструкции вступала в «партнерские» отношения с актером, не только обыгрывалась им, но играла сама. В моменты высшего напряжения трагикомическое обострение возникало в контрапункте агрессивной бодрости тела актера и пароксизмов психики персонажа. Физиологический рефлекс словно пародировал психологическую реакцию. Охваченный ревнивым подозрением Брюно хватался за живот – его явно тошнило.

Ряд эпизодов строился на биомеханических упражнениях.

Оскорбленный Бочар, пришедший к Брюно-поэту за заказным

любовным письмом и получивший от него в придачу серию пощечин, делает несколько переходов и задержек, прыгает оскорбителю на грудь и замахивается на него. Этот прием, взятый из технических средств знаменитого итальянского трагика, так и назывался в мейерхольдовской биомеханике: «Ди Грассо».

Механика движений определяла напористую ритмичность толпы поклонников Стеллы: очередь-цепочка агрессивных механизированных претендентов – работоспособный механизм любви под звуки джаз-банда, впервые введенного в театральное зрелище.

Сцены Эстрюго строились на бурной жестикуляции.

Почти бессловесный персонаж иногда впадал в некий пластический транс. Его движения являлись трамплином к слову, поэтому он замирал, когда мысль, не додуманная до конца, его парализовывала. «Одна эта дверь, которая так боляно бьет несчастного Эстрюго и которая, не выдержав, бешено вертится вокруг самой себя, не дает ли она одна несколько персонажей и не является ли она одна лучшим комментарием к вертящейся мысли героя пьесы»³⁸.

Брюно искал подтверждения своим ревнивым подозрениям, и, не услышав от своего секретаря ни одного слова, его протестующие жесты истолковывал как подтверждение самых нелепых своих предположений: сначала он связал ему сзади руки, закрыл рот, а в конце смирил и движение протестующих кистей. Брюно и стимулировал, и боялся пластических откровений Эстрюго, он стал от них зависеть. Брюно и Эстрюго составляли некое композиционное



Афиша спектакля «Великодушный роконосец». 1922

³⁶ См.: Монтаж светового оформления спектакля «Великодушный роконосец». Партитура колес: РГАЛИ, ф. 963, ед.хр. 311, л. 1.

³⁷ «Великодушный роконосец» Ф. Кроммелунка. Режиссерский экземпляр Я.И. Грипера 1923 года. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед.хр. 300, л. 47.

³⁸ Загорский М. Великодушный роконосец // Театральная Москва, 1922. № 33. С. 9.

единство в пластической формуле сомнений и доказательств. В сцене, когда Брюно сочиняет балладу расставания с любимой, он сидит на перекладине конструкции, а у ног его – внимающий поэтическому бреду хозяина Эстриго. Здесь использованы мотивы религиозной живописи. В режиссерском экземпляре отмечено: «Сцена «Христа и Марии»³⁹.

Новый тип ансамблевого исполнения, в котором столь важна роль вещественного оформления, очень скоро стал легендарным. «Каждый момент – композиция. Отчетливая убедительная виртуозность мускулатуры, аккомпанирующей говорящему партнеру. Подлинное рефлекторное сольфеджио <...>, убивающее всю тайную кухню мистики. Вся она эта мистика перекладывается точно на клавиатуру мускулов изученного тела»⁴⁰. «Великодушный рогоносец» дал повод к рассуждениям о некой театральной Утопии, о будущем театре-мастерской.

«Строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок, спусков, лестниц, катков. Втыкаете штепсель и все приходит в движение... и по всему этому фантастическому сооружению, по всей этой театральной машине снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают <...> сотни комедиантов, овладевших своим мастерством <...>. Эта машина, живая, поющая и играющая и будет единственным театром нашего будущего. <...> Неужели же она способна творить чудеса? Но кто же подозревал, что он (Ильинский – **А.Т.**) так смело и ловко овладеет искусством сценической быстроты, этими

моментальными превращениями и переходами из буффонады к трагедии, из лирики к клоунаде и из легкой комедийности к легкому фарсу? Откуда у него эта прозрачность и фиктивность, страдающая... животом, эта иллюзорность, ссылающаяся в доказательство своего бытия на испытываемую физически тошноту.

А этот Эстриго-Зайчиков?

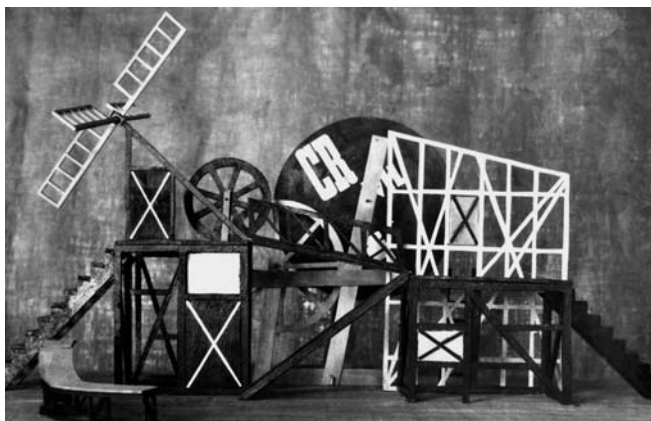
Неужели же и этот замечательный эксцентрик, мимист и циркач, достигающий максимального эффекта минимальными средствами; неужели же и он нашел самого себя только тогда, когда оседлал эту чудодейственную машину Мейерхольда? И эта превосходная Стелла-Бабанова, а эти ученики мастерских, эта удивительная «стража», парни и девки – неужели же все они так верно, ловко и почти безошибочно разгадали труднейшую партитуру <...> пьесы только потому, что налицо оказалась верно сконструированная машина спектакля? <...> Прекрасную, верную и живую театрально-машину нашего ближайшего будущего мог сотворить тот, кто всегда оказывался на 5 минут впереди. Так было с «Балаганчиком». И так с «Рогоносцем»⁴¹.

³⁹ РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед.хр. 300, л. 51.

⁴⁰ Бескин Э. Под знаком «Рогоносца» // Театральная Москва, 1922. № 33. С. 9.

⁴¹ Загорский М. «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва, 1922. № 33. С. 9.

Л. Попова.
Макет к спектаклю
«Великодушный
рогоносец». 1922



Pro memoria

Скелет конструкции, в той или иной степени преобразенный, в котором происходит «обнажение актерского существа»⁴², останется во всех спектаклях Мейерхольда вплоть до конца 30-х годов. Вздыбленный планшет даст режиссеру разнообразие мизансценических планов в объеме сцены. Воздух свободы навсегда останется живительной атмосферой актерского существования в художественном пространстве его Театра.

Школа «Великодушного рогоносца» вписала в реальность советской жизни новое поколение мастеров театра, работающих в новой структуре, объединяющей все компоненты. Один из первых драматургов молодого театра Сергей Третьяков писал: «Рогоносец удовлетворяет. Он – репетиция, над которой носится запах работы. Его прозодежда не отвлекает в психологию, быт и историю. Наоборот, в линиях и тоне одежды даны основные индустриально-рабочие ассоциации сегодняшнего дня. Человеческое тело как выразительный материал, пущенный в движение с установкой на действие, а не на переживание, используется многообразно и широко.<...>

Конструктивная установка – это же леса строящихся домов, это наши лестницы и этажи, мостки и переходы, которые вынуждены преодолевать наши мускулы <...>, налицо невиданная ранее компоновка групп <...>. Нет Ильинского без Зайчикова и наоборот. Есть двухтелое действующее лицо «Ильзай»⁴³. Как видим, один из манифестантов конструктивизма вывел Бабанову из «рефлекторного сольфеджио» исполнителей «Великодушного рогоносца».



О том, что героиня Бабановой вовсе не выпадает из театральной схемы, возникшей в недрах конструктивистской идеологии, а является ее центром, связующим звеном, впервые заявил в печати мэтр ленинградской театроведческой школы А.А. Гвоздев. «Иль-Ба-Зай» – формулу блестящего актерского ансамбля «Великодушного рогоносца» чуткий критик вывел из смысла и формы программно-новаторского спектакля Мейерхольда. Это был ответ апологетам конструктивизма, считавшим, что лиризм Бабановой разрушает чистоту стиля, а интонации Стеллы – Бабановой «зачастую импрессиивно-психологичны, что сдвигает спектакль в сторону психологизма и нарушает чувство мастерской»⁴⁴. Ортодоксы конструктивизма машинное производство опозитизировали и одухотворили надеждами на него возлагавшимися. Конструктивизм и биомеханика Мейерхольда – взамен декорированию и «психоложеству» старого театра – вписывались в концепцию «производственного искусства».

И. Ильинский – Брюно.
«Великодушный рогоносец»

⁴² Ромашов Б. *Веселые поприщинские дни (Впечатления после «Смерти Тарелкина») // Театр и музыка, 1922. № 11. С. 234*

⁴³ С. Третьяков. «Великодушный рогоносец» // *Зрелища, 1922. № 8. С. 12–13.*

⁴⁴ Там же.

И. Ильинский – Брюно



Мейерхольдовские чтения

Но хорошая производственница Муся Бабанова, играющая Стеллу в спектакле 1922 года, в эту концепцию не вписывалась. И это «выпадение» входило в замысел Мейерхольда.

Замысел «Великодушного рогоносца» и сегодня остается самой таинственной загадкой режиссера. О том, здесь «несомненен элемент тайнописи», абстрагировавший лирическую тему автора от гротескных перипетий сюжета, убедительно и авторитетно написал О.М. Фельдман.

«Великодушный рогоносец» был одним из самых «умышленных» спектаклей Мейерхольда. Первый ребус упирался в пьесу, которую ругали почти все. А для Мейерхольда, задававшего ритм современного театрального процесса, фарс бельгийского символиста Ф. Кроммелинка, предвосхитившего абсурдистов, был счастливой находкой. Режиссер без обиняков заявил об этом в пику ругавшим пьесу критикам, среди которых был и нарком Луначарский. «Великодушный рогоносец» – прекрасная пьеса, и Аксенову, откопавшему ее, надо поклониться в ноги»⁴⁵.

Так что «легкомысленный», «глупейший», «скабресный» – реестр негативных мнений можно продолжить – этот фарс был не просто «забавным и пикантным вздором»⁴⁶, а искомым, отобранным материалом идейной значимости для программной композиции Мейерхольда.

«Великодушный рогоносец», пришедшийся на момент перелома как личной, так и творческой жизни Мастера, дал ему возможность воплотить заветный мотив: художник и его модель. Подобно Пикассо, Мейерхольд варьирует этот мотив в своих сценических опусах разных лет, причем, всегда

ведет его к обострению конфликта, часто к трагической развязке. Поиск полой структуры, магнетической *tabula rasa* в объектах, подвергающихся художественному преобразению, будь то сценическое пространство, литературный материал или человек на сцене – таков импульс Мастера.

Брюно, мукомол-поэт, из тела своей жены составил словесную поэму, присвоив себе право манипулировать и материальным объектом: хочу – отдам на общее пользование, хочу закрою от мира. «Порочный круг»⁴⁷ воображения начисто зачеркивал реальность во имя фантомного вдохновения: чьи-то боль и страдание казались призраками, а собственные подозрения становились источником муки для всех и побуждали к абсурдным действиям. Не тело жены ревновал великодушный рогоносец, предлагая его всем и каждому, а ее духовный мир, существующий независимо от его контроля. Он не верил в физические факты измены, которую сам же провоцировал, он ловил и сторожил их возможность. Любовь и перманентная радость молодого стремления оборачивались тюрьмой и пыткой самоуничтожения. «Я думаю, что давно, а может быть, и никогда на сцене не была передана с такою чистотой трагедия, мука физиологического страдания ревности – первородная трагедия человека»⁴⁸ писал П. Марков о Брюно-Ильинском.

В спортивно-биомеханическом спектакле, заявлявшем программу нового театрального метода, ощущалась «подлинная трагическая жуть»⁴⁹, тем более пронзительная, чем обнаженнее был театральный прием. Контрапункт агрессивной динамики всех материальных



В. Зайчиков – Эстриюг.
«Великодушный рогоносец».
Рис. П. Галаджева

⁴⁵ Фельдман О. О «порочном круге» и «шутке», подстроенной зрителям, или от Брюно к Аркашке. К публикации предисловия И.А. Аксенова // Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 520.

⁴⁶ Эрманс В. На лекции В.Э. Мейерхольда // Театр, 1922. № 4. С. 6.

⁴⁷ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 268.

⁴⁸ См.: Аксенов о форме и смысле «Великодушного рогоносца» // Мейерхольд и другие. С. 517–522.

⁴⁹ Марков П. Современные актеры // Временник РТО. М., 1925. С. 257.

Pro memoria

составляющих действия: вертящихся колес, дверей, скатов обнаженно деревянной конструкции, бодрых и тоже откровенных до физиологии актерских тел, не знавших покоя, и чуткой изменчивости, уязвимости внутреннего состояния персонажей определял парадоксальную стилистику спектакля. Это была театральная модель советской социалистической химеры, нацеленной на бурлящий материалистический рай и в безудержном рывке наступающей «на горло собственной песне». В сущности, этот спектакль был переломным рубежом «Театрального Октября» – «увеличивающим стеклом» загнанного лирического дискурса эпохи. Созидательные претензии из сферы личной деятельности перешли в область общественного переустройства. Ожидаемые обретения обернулись необратимыми потерями и катастрофа творца, творения, творчества была не за горами. В обнаженной бодрой телесности мейерхольдовской композиции бился «трагический нерв»⁵⁰ тревожного предчувствия. «Импрессивно-психологическая» интонация Бабановой обозначала в спектакле Мейерхольда непредсказуемую и не моделируемую сферу чувства и мысли, оживающих в любви и гибнущих от преследования.

Бабановская «пленительная ведьмочка»⁵¹ Стелла влюбила в себя всю Москву, но секрет ее обаяния был неотделим от блеска мастерства, от совершенства формы всего зрелища, в котором она вела свою гибкую, звенящую партию. «Основа ее игры – ритмы, сухие и четкие, как конструкция. Не ритмы речи, слов, пауз – нет, ритмы лестниц, плоскостей, пространства...

Роль развивается, крепнет, созревает безудержно, бурно, планомерно»⁵².

Актриса предшествующего поколения Вера Юренева, написавшая о Бабановой в роли Стеллы, как о «начале молодой плеяды актрис»⁵³ тонко подметила творческий посыл, художественную функциональность этого нового типа женственности, как будто и не нуждающейся в мужском восторге. Эпоха военного коммунизма выдвинула невиданный симбиоз культивированной материальной телесности и столь же культивированной аскезы, обнажения и целомудрия. Сама личность актрисы впитала черты этого максималистского идеала эпохи – или продиктовала его. В нем выразился волюнтаризм творческого начала, ставшего стимулом как художественного, так и заявленного «во всемирном масштабе» социального авангарда страны победившего пролетариата. Для классовой борьбы, ведущей к уничтожению этих самых классов, извечная борьба полов – базисное понятие художественной интеллигенции «рубежа веков» – служила примером радикального эксперимента. Культивируемое равенство мужского и женского снимало проблему разделения полов, а эротические отношения переводились в сферу «производства» нового человека. Это тоже была постреволюционная подмена, но в ней сохранилась самая притягательная и самая абсурдная иллюзия времени, обещающая счастье и жизнь без страданий и потерь даже в интимной сфере. «Хочу ребенка» (название пьесы С. Третьякова, над постановкой которой Мейерхольд работал в конце 20-х годов), – звучало не тайным заклинанием, но

⁵⁰ Городецкий С. Дialeктический театр // Эрмитаж, 1922. № 8. С. 5.

⁵¹ Победа О. «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва, 1922. № 41. С. 4.

⁵² Юренева В. Актрисы. М., 1925. С. 47–49.

⁵³ Там же.

М. Бабанова – Стелла.
«Великодушный рогоносец»



Мейерхольдовские чтения

политической декларацией, руководством к действию на общественном поприще.

Жажда отождествления создателя со своей моделью, переход переполняющего душу содержания в новый материал, из которого можно вылепить форму, – вот программа Мастера времен «Рогоносца». Не зря он посвятит первую редакцию спектакля Мольеру. Безумная идея мужа из мольеровской «Школы жен» воспитать для себя послушную жену и управлять ее поступками и чувствами интерпретируется в фарсе Кроммелинка и... в жизни самого режиссера, не желавшего больше разделять личный сюжет с театральным.

Любимая жена Зинаида Райх скоро делается именно моделью сценических созданий Мейерхольда. Она не была так одарена, так виртуозно пластична, как Бабанова. Мейерхольд ввел Райх на роль Стеллы после ухода Бабановой, которую партнеры в первом варианте спектакля носили на плечах. С полноватой Райх этого сделать было нельзя, и режиссер поменял мизансцены: теперь драгоценный груз возили в тачке. Несовершенства природы только стимулировало фантазию Мейерхольда. Идеал он предпочитал в мечтах, и здесь коренным образом расходился с философией конструктивизма, утилизовавшей сказку в советскую быль. Для Райх Мейерхольд перенес в театр идею натурщика, человека из жизни, которую опробовал в дореволюционных киноработах. В 20-е годы эту идею подхватили и теоретически обосновали его последователи и ученики, работающие в кинематографе: С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, В. Пудовкин. Натура, введенная в

сверхусловную атмосферу действия, создает эффект отчужденной реальности, обостренного чувства современности. Так розовым платьем Аксюши в «Лесе», где Райх дебютировала, Мейерхольд, как его любимый герой Несчастливцев, знаменовал новый иллюзорный рубеж: актриса, она же «девочка с улицы»⁵⁴, найдена!

Бабанова «девочкой с улицы» никогда не была. Ее артистизм и мастерство были самоценной данностью. Мейерхольд это, конечно, понял сразу, и... не захотел брать молодую актрису в свой театр. «В Бабановой меня смущает ее готовность <...>. Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно»⁵⁵. В ученицы к Мейерхольду она попала благодаря И. Аксенову, ее верному поклоннику.

И совершенная, «биомеханическая», как она сама себя называла и в старости, Бабанова никогда не была любимицей Мастера, которого боготворила. Она была нормативом, образцом, но не моделью. Мастер Мейерхольд предпочитал сам создавать идеальный мир и человека в нем на сцене своего театра – символистского или конструктивистского – не так уж важно. Как и Брюно, герой «Великодушного рогоносца», он мог бы сказать о себе: «Воображение иногда увлекает меня за пределы здравого смысла <...>. Кончится тем, что я подчиню и жизнь капризам моего воображения». Кончилось тем, что все наследующие Мейерхольду поколения режиссуры подчиняются мощной энергии мейерхольдовского замысла: преобразовать материал реальности, человека на сцене, актера – в художественный образ, в главную величину театрального мироздания.

⁵⁴ «Светская дама и девочка с улицы» – так назывался 12 эпизод спектакля «Лес», в котором в роли Аксюши дебютировала на сцене З.Н. Райх.

⁵⁵ Аксенов И. Мария Ивановна Бабанова // Берновская Н.М. «Примите просьбу о помиловании». Воспоминания и письма. М., 1996. С. 352.

Ирина СИРОТКИНА

ЗАГАДОЧНЫЙ ДОКТОР ПЕТРОВ, БИОМЕХАНИКА, ТЕФИЗКУЛЬТ И ВСЕВОБУЧ

Начнем с того, что есть две биомеханики: научная – раздел теории о движениях организма и механических свойствах его тканей, и театральная, придуманная Мейерхольдом. Хотя история биомеханики не очень длинная, о ней уже успело сложиться несколько мифов. Один из них – о том, что научная биомеханика была придумана около 1921 года директором Центрального института труда А.К. Гастевым и его сотрудником, физиологом Н.А. Бернштейном. Утверждение это стало настолько расхожим, что вошло в Википедию. Тем не менее такое предположение нельзя считать полным и достоверным. В возникновении биомеханики сыграли свою роль события и люди, чьи имена в истории театра упоминаются нечасто: теоретик медицины и педагог П.Ф. Лесгафт, врач и спортсмен А.П. Петров, революционер и глава Всевобуца Н.И. Подвойский, поэт Ипполит Соколов. О них, а также о союзе физкультуры и театра и пойдет речь.

Можно почти точно сказать, когда биомеханика появилась в театре. Это произошло зимой 1918–1919 годов. В «Положении о Курсах мастерства сценических постановок» Леонида Вивьена и Всеволода Мейерхольда, в его первом варианте, утвержденном 27 августа 1918 года, биомеханики еще нет¹. А во втором варианте, принятом 17 марта 1919 года, «биомеханика» уже числится – как раздел сценического движения, вместе с фехтованием,



танцами и пантомимой². Однако придумали это слово вовсе не Вивьен с Мейерхольдом. Откуда же взялся термин?

В значении «приложение законов механики к строению и функционированию организма», он появился сначала в медицине в 1880-х годах, в работах немецких и австрийских врачей Эрнста Менерта, Морица Бенедикта³ и других. В Россию термин попал в начале XX века, благодаря П.Ф. Лесгафту. Лесгафт читал лекции по теоретической анатомии и «теории движений» в разных учебных заведениях Петербурга, в том числе, на основанных им Курсах подготовки руководителей физического воспитания и в Высшей вольной школе его имени. В 1910 году ученик и последователь Лесгафта, врач Г.А. Коган, предложил ввести на медицинских

Вс. Мейерхольд

¹ В учебной программе Курсов значатся гимнастика, фехтование и сценическое движение; см.: Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918–1919 / Сост. О.М. Фельдман. М., 2001. С. 201, 233.

² Там же. С. 230–231. В комиссию по пересмотру Положения и Курсовой программы, наряду с преподавателями – самим Мейерхольдом, С. и Ю. Бонди, А. Грипичем и С. Радловым – вошла молодежь – курсанты К. Державин, А. Петровская, В. Пименов; см.: Купцова О. «... Всегда помнил Вас и все, о чем мы с Вами говорили...» // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. М., 2000. С. 571.

³ Mehnert Ernst. Biomechanik erschlossen aus dem principe der organogenese. Jena, 1898; Benedikt Moritz. Biomechanik und Biogenesis. Jena, 1912; idem. Das biomechanische (neovitalistische) Denken in der Medizin und in der Biologie. Zweite ergänzte Ausgabe. Jena, 1912.

Мейерхольдовские чтения

факультетах предмет «биомеханика» и организовать практические курсы для врачей – ортопедов, физиотерапевтов и специалистов по лечебной гимнастике⁴. Начиная с 1918 года, в стране развернулась компания за научную организацию труда – НОТ. Возник настоящий культ труда и физического движения, как и понимание того, что они требуют серьезного научного исследования. В начале 1920-х годов выходят книги Когана по биомеханике рабочих движений⁵, открываются биомеханические лаборатории в Физиотерапевтическом институте в Петрограде⁶ и в ЦИТе в Москве.

Как известно, Мейерхольд всегда проявлял к пластике актера особый интерес. После революции этот интерес вылился в убеждение, что актеру и режиссеру нужно не только упражняться в сценическом движении, но и изучать строение тела и движения теоретически. Когда весной 1918 года Мейерхольд задумал театральную школу нового типа – Экспериментальный театральный институт, в учебной программе среди вспомогательных учебных предметов значилась анатомия⁷. Следующим его образовательным проектом были те самые Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Соучредитель Курсов, актер Александринского театра Леонид Вивьен мог только поддержать идею изучать и тренировать тело актера. До того, как выбрать театральную карьеру, он учился на инженера и хорошо знал механику. В 1913 году Вивьен начал вести драматический кружок на Высших курсах Лесгафта⁸. По-видимому, он и ответственен за то, что в КУРМАСЦЕП стали



А. Петров

преподавать «гимнастику и спорт». В ноябре 1918 года на эту должность было три кандидатуры, включая некоего «доктора Петрова»⁹.

О выдающемся спортсмене, враче, профессоре Александре Петрове известно, к сожалению, не так много. В 1978 году вышла статья ленинградского журналиста, взявшего интервью у его вдовы, Серафимы Ивановны Зверевой, хранительницы личного архива мужа¹⁰. Александр Петров родился 23 сентября 1876 года в Ельце в семье почетного гражданина. Окончив Вторую московскую гимназию, он поступил на естественно-научное отделение Московского университета, затем – в Военно-медицинскую академию в Петербурге. По окончании академии Петров стажировался в Гейдельбергском университете – готовился к экзамену на звание врача. С 1901 года он – младший врач Седьмого запасного пехотного полка, с 1902 года – ассистент Военно-медицинской академии по кафедре нормальной анатомии, с 1905 года – прозектор на кафедре судебной медицины и токсикологии¹¹. Специализируясь по судебной

⁴ См. об этом: Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М., 2012. Гл. 6.

⁵ Коган Г.А. Основы биомеханики рабочей животной машины человека. Т. 2, ч. 1. Л., 1926.

⁶ Бывшая физиотерапевтическая клиника Психоневрологического института, в 1922 году перешедшая в ведение Наркомздрава; см.: Первый Всесоюзный съезд физиотерапевтов. Бюллетень № 2. Л., 1925. С. 14–15.

⁷ Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918–1919. С. 201, 233.

⁸ См.: Леонид Сергеевич Вивьен / Сост. В.В. Иванова. Л., 1988. С. 166. Высшая вольная школа Лесгафта в 1910 году была переименована в «Высшие курсы Лесгафта». Затем ее естественное и историческое отделения были закрыты, а отделение физического образования преобразовано в Государственный институт физического образования им. П.Ф. Лесгафта. Интересно, что Вивьен назвал свои классы в Школе актерского мастерства «вольными мастерскими» – по аналогии с вольной школой?

⁹ Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918–1919. С. 201, 233.

¹⁰ Зерчанинов Ю. Жизненный путь славного русского спортсмена доктора Петрова // Юность. 1978. №11. С. 104–108. Я благодарю библиографа РГУ Н.Г. Мухину, указавшую мне эту публикацию.

¹¹ 135-летие со дня рождения Петрова Александра Петровича // Отдел по делам архивов Управления записи актов гражданского состояния и архивов Липецкой области. <http://www.arhiv.uzags.com/sobytijaidaty/sobytijaidaty2011/239-135letpetrova.html> 23.09.11

Pro memoria


медицине, Петров изучал также медицину, связанную со спортом и физической культурой. Дело в том, что он сам за это время стал гимнастом и спортсменом. К систематическим занятиям гимнастикой и вольной борьбой он приобщился в Санкт-Петербургском атлетическом обществе, а в Гейдельберге вступил в местное гимнастическое общество.

В начале прошлого века спортивную жизнь в северной столице во многом определял коннозаводчик и атлет, граф Г.И. Рибопьер¹². Вместе с борцом Иваном Лебедевым по прозвищу «дядя Ваня», писателем Александром Куприным и Лесгафтом, граф учредил Санкт-Петербургское атлетическое общество и стал его президентом. В 1897 году в Петербурге, в принадлежавшем ему манеже, организовали и провели первый в России чемпионат по французской (классической) борьбе¹³. Рибопьер помог вывести на мировую арену многих талантливых русских атлетов; в частности, он участвовал в формировании команд россиян на их первые Олимпийские игры и финансировал поездку.

На Олимпиаду в Лондоне 1908 году был отобран и Александр Петров. Во всем Петербурге он не имел достойных противников: отличные природные данные, значительная сила и достаточный для его роста и фигуры вес (5 пудов 25 фунтов, т.е. около 90 кг), удивительное знание приемов борьбы, высокая дисциплина. Готовясь к соревнованиям, Петров устанавливал жесткий режим и отрешался от всех соблазнов. В 1906 году он занял второе место во Всероссийском чемпионате любителей французской борьбы. На олимпиаде в Лондоне он стал серебряным

призером, уступив только венгерскому борцу, значительно превосходившему по весу¹⁴. Кроме того, будучи универсальным атлетом, Петров имел призы практически по всем тогдашним видам спорта: гимнастике, плаванию, конькам, лыжам, легкой атлетике, фехтованию, борьбе, велосипеду. Он прекрасно боксировал и имел очень сильный удар. Однажды на тренировке он свернул противнику челюсть, и хотя тут же, как врач, ее вправил, партнер две недели не мог жевать. С тех пор – рассказывал Александр Петрович жене – он не считал себя вправе надевать боксерские перчатки.

В 1910-е годы Петров не только читал в медицинских вузах теоретические курсы, но и преподавал гимнастику будущим педагогам-физкультурникам. В начале века в Петербурге было основано Общество телесного воспитания «Богатырь», при нем созданы Гимнастический институт для подготовки преподавателей-мужчин и курсы для женщин. В 1909–1915 годах на женских курсах Петров вел педагогическую гимнастику, а в Гимнастическом институте – анатомию. Кроме того, он преподавал лечебную гимнастику в основанном В.М. Бехтеревым Психоневрологическом институте. После революции Петров стал обучать красных командиров приемам джиу-джитсу, составил «программу физического воспитания» для новой советской школы. Он также был сотрудником Лаборатории труда при Институте мозга, открытой в 1919 году на Точном машиностроительном заводе¹⁵. Уже в советское время он сделался профессором Военно-медицинской академии, а с 1924 года стал



А. Петров

¹² Финогенова Л.А. У истоков олимпийского движения России. Член МОК для России граф Г.И.Рибопьер // Юбилейный сборник трудов ученых РГАФК, посвященный 80-летию академии. Т. 3. М., 1998. С. 96–102.

¹³ Особняк Рибопьера с конюшнями и манежем был построен в 1890-х годах. Сейчас в этом здании (2-я Красноармейская ул., д. 12) располагается Отдельный батальон дорожно-патрульной службы ГИБДД Санкт-Петербурга.

¹⁴ Зерчанинов Ю. Жизненный путь... С. 105.

¹⁵ Хроника. Институт мозга // Вопросы изучения и воспитания личности. 1919. № 1. С. 136–140.

Мейерхольдовские чтения

ведущим экспертом-биологом в Городском бюро судебно-медицинской экспертизы.

И по-прежнему много преподавал: в Ортопедическом институте, Институте физического образования им. Лесгафта, Институте сценических искусств.

В Педагогическом институте им. А.И. Герцена он не только читал теоретические курсы, но и вел кружок «гимнастических танцев». Одна из его учениц, Ольга Эразмовна Чкалова, вспоминает: «Профессор Петров читал у нас в Герценовском институте лекции по физическому воспитанию. Тогда посещение было свободным, но Александр Петрович – он выглядел внушительно: высокий, широкоплечий, плотный – всегда собирал полную аудиторию. А кроме того, я ходила к нему на кружок гимнастических танцев. Он шел от пластики, но не от балетной. Это были танцы, поставленные гимнастом и анатомом. Наши показательные выступления неизменно проходили с большим успехом. Мы танцевали чардаш, гопак, вальс, тирольский танец. Но никто из нас даже не догадывался, что наш профессор был таким славным спортсменом»¹⁶. В 1928 году Петров еще выступал на соревнованиях ветеранов спорта по конькам¹⁷.

Этот известнейший в Петрограде человек и был приглашен «преподавать гимнастику по какой-то новой системе» в Школе актерского мастерства (ШАМ)¹⁸. С уверенностью можно предположить, что он и ввел «биомеханику» в программу КУРМАСЦЕП – возможно, сперва как теоретический предмет, наряду с анатомией и физиологией, а потом – как удобное обозначение своей гимнастики¹⁹.

Учиться движению было необходимо: слушателям Курсов пришлось вести «теа-кружки» на Балтийском флоте и организовывать массовые действия. Передвижные уличные представления на трамвайных площадках и грузовиках требовали от актеров основательной подготовки. У Мейерхольда была возможность оценить и ту гимнастическую систему, которую преподавал доктор Петров, и сам термин «биомеханика», с его чуждостью и наукообразием. И когда режиссер открыл в Москве (куда доктор Петров последовать не мог) Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), то биомеханику там преподавал уже он сам. Сообщение об этом появляется 27 января 1921 года в «Вестнике театра». В том же номере опубликована посвященная Театру РСФСР Первому статья о «воспитании актера на основе законов пан техники (*sic!*), выраженных... в физике, механике, музыке и архитектуре». Говорится в ней и об актере «как реальном физическом материале, подчиненном <...> общемеханическим законам: размеру, метру, ритму...»²⁰ А в начале апреля 1921 года вышла статья трех авторов – Мейерхольда, Валерия Бебутова и Константина Державина; в ней утверждалось, что «корни новой, коммунистической драматургии лежат в той физической культуре театра, которая сомнительным психологическим законам изжившей себя псевдонауки противопоставляет точные законы движения на основе биомеханики и кинетики»²¹.

Биомеханика помогала Мейерхольду решить две важные и насущные задачи: во-первых, сближения искусства с жизнью, а во-вторых,

¹⁶ Цит. по: Зерчанинов Ю. Жизненный путь... С. 108.

¹⁷ В 1938 году у Александра Петровича обострилось наследственное заболевание сосудов, и он согласился на ампутацию правой ноги. Душевно переживал, что лишен возможности заниматься гимнастикой и другими видами спорта, и до последних дней продолжал работать. Ушел из жизни он в феврале 1941 года (см. там же).

¹⁸ См.: Леонид Сергеевич Вивьен. С. 170, 172.

¹⁹ В примечаниях к книге «Мейерхольд. Лекции...» он назван «доктором В.К. Петровым» (С. 230–233), в примечаниях к книге «Леонид Сергеевич Вивьен» – А.И. Петровым (С. 363).

²⁰ Театр РСФСР Первый. Лаборатория // Вестник театра. 1921. № 80–81. С. 22. Ее автором, возможно, был Константин Державин.

²¹ Мейерхольд Вс., Бебутов В., Державин К. Театральные листки 1. Драматургия и культура театра // Вестник театра. 1921. №. 87–88. С. 2–3. По утверждению Ольги Купцовой, черновик написан почти полностью рукой Державина; см.: Купцова О. «... Всегда помнил Вас...» С. 571.

Pro memoria



поверки самого искусства наукой. Что касается первой задачи, то о «театрализации» жизни заговорили еще до революции – одним из первых это сделал режиссер Николай Евреинов. А после Октября В.И. Ленин познакомил партийцев со своим планом заменить религию театром. В 1919 году член Реввоенсовета и начальник Всевобуча (Главного управления всеобщего военного обучения) Н.И. Подвойский поставил вопрос о «театрализации физической культуры». Всевобуч занимался подготовкой новобранцев в Красную армию, и в нем имелся отдел физического развития и спорта. Уже через месяц после создания Всевобуча, в мае 1918 года, состоялся первый военно-физкультурный парад на Красной площади. Весной 1920 года, однако, Подвойскому пришлось отправиться на гражданскую войну и в составе Десятой армии участвовать в освобождении Новороссийска. В Новороссийске в это же время находился Мейерхольд. Так их пути скрестились: режиссер прошел «курс молодого бойца» и начал работать в политотделе армии под руководством Подвойского²².

И когда, с окончанием Гражданской войны, командарм вернулся во Всевобуч, то привлек к сотрудничеству и бывшего соратника Мейерхольда.

Подвойский мечтал о подготовке сильных, смелых и ловких «красных спартанцев». 10 октября 1920 года в Москве при его участии был торжественно заложен «физкультурный городок» на Воробьевых горах. Предполагалось, что, кроме Красного стадиона на 60 тысяч зрителей, в городке будут водный стадион, горнолыжная трасса, футбольные

поля, велотрек, корты и «театр массового действия»²³. Мейерхольд возглавил Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса и начал свой «Театральный Октябрь». К трехлетней годовщине революции он планировал «массовые действия» с участием красноармейцев и рассчитывал на помощь Всевобуча. 9 декабря 1920 года в Доме печати Подвойский выступил с докладом «Всевобуч и искусство» – он призвал «сблизить занятия физической культурой с массовым театральным действием»²⁴. Мейерхольд в обсуждении доклада с энтузиазмом поддержал коллегу: «Необходимо сблизить театр с природой и физической культурой и создать условия для нового актера – ловкого и сильного»²⁵.

Кроме двух родителей – Подвойского с Мейерхольдом – у идеи «театрализации физической культуры» была и повивальная бабка: поэт-экспрессионист Ипполит Соколов. В Гражданскую войну он был мобилизован, стал служить во Всевобуче и волей-неволей сделался специалистом по физподготовке. Со всей энергией своих девятнадцати лет поэт занялся проектом Тефизкульты²⁶. Из Штаба бригадного территориального округа Соколов отправил 5 января 1921 года в ТЕО письмо с предложением создать Дворец физической культуры в бывшем Цирке братьев Никитиных в саду «Аквариум». Он замыслил нечто вроде физкульт-городка, только в самом центре Москвы. Мейерхольд же в это время задумал поставить массовое действие «Взятие Бастилии» в помещении цирка и с участием красноармейцев. 23 января он встретился с Подвойским на показательных тренировках

²² См.: Морозова Г.В. Биомеханика: наука и театральные мифы // Сценическое движение. Вып. 100. 2005. № 12. С. 129.

²³ После посещения стройплощадок делегатами III Конгресса Коминтерна объект переименовали в «Международный красный стадион» (МКС). Строительство вело акционерное «Общество строителей Международного красного стадиона» (ОС МКС). Ему в аренду на 49 лет был передан огромный участок территории Москвы (по нынешней топографии – примерно от Академии наук до «Мосфильма»). Объекты стадиона проектировала мастерская архитектора Н. Ладовского, над их оформлением работали ведущие скульпторы тех лет – С. Коненков, В. Мухина, С. Меркуров и др. Строительство МКС прекратилось в 1925 г., ОС МКС распустили в 1931 г.

²⁴ Золотницкий Д. Мейерхольд. Роман с советской властью. М.: Аграф, 1999. С. 79. Золотницкий пишет и о том, что «принципы биомеханики сложились отчасти в работе Мейерхольда с красноармейскими студиями» (там же, с. 89). Переписка Н.И. Подвойского с В.Э. Мейерхольдом и Тефизкультуром сохранилась в фондах В.Э. Мейерхольда (ф. 998) и М.М. Коренева (ф. 1476) в РГАЛИ.

²⁵ Там же. С. 79.

²⁶ См.: Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / сост. В.Н. Терехина. М., 2005. С. 470–480; см. о нем: John E. Bowlit. Ippolit Sokolov and the Gymnastics of Labour // Experiment. Vol. 2 (1996): 411–421; Боулт Д.Э. Двигай свое тело! Инно-



Занятия по биомеханике в ГВЫТМ.
Начало 1920-х гг.

учебно-опытной огнероты ГВИУ и обсудил проект «городка Тефизкульта». Обратившись к Луначарскому, Подвойский получил его одобрение²⁷.

В самом начале весны Мейерхольд и Подвойский вернулись к вопросу об использовании 2-го Госцирка и 15 марта организовали Тефизкульт в составе двух членов от Всевобуча и двух от ТЕО. Мейерхольд Тефизкульт возглавил, а Соколов стал его заместителем. Одним из главных дел было найти в Москве, пораженной жилищным кризисом, подходящую площадку. Эта задача формулировалась как создание «Центральной арены-городка Тефизкульта», которая должна была состоять из ряда «показательных институтов», «опытных станций» и «спорт-площадок». Другие задачи Тефизкульта: бороться с физическим вырождением, разработать систему трудовой гимнастики, организовывать «масовое действо (празднества красного календаря, красные парады

и маневры, спортивные игры на красных стадионах, новые олимпиады, погребения жертв революции) и тейлоризованное художественное оформление трудового жеста»²⁸. Проект этот заинтересовал Мейерхольда настолько, что, уйдя весной 1921 года из ТЕО, должность в Тефизкульте он за собой оставил. Кроме помещения для своего театра-лаборатории, он надеялся получить от Всевобуча пайки для студентов Театрального техникума. Свою просьбу Мейерхольд мотивировал тем, что «новые основы пролетарского театра тесно связаны с принципами физической культуры»²⁹. На первом и частично втором курсах студенты много занимаются физической подготовкой: в программу входит «постановка нормального движения, гимнастика, биомеханика, гимнастическая игра, фехтование, танцы, военные движения, укрепление ритмической сознательности (система Далькроза), законы сценического движения, сообразование

лит Соколов и теория двигательной культуры // Искусство движения. История и современность. Материалы научно-практической конференции. М., 2002. С. 9–19.

²⁷ [Соколов И.] Тефизкульт (история возникновения) // Вестник театра. 15 авг. 1921. № 93–94. С. 22–23.

²⁸ Объяснительная записка к Положению о Тефизкульте // РГАЛИ. Фонд 998 (Вс.Э. Мейерхольд). Опись 1. Ед.хр. 2921. Л. 4.

²⁹ В Главное управление Всевобуча от Театрального техникума <ок. 23 августа 1921 г.> // РГАЛИ. Фонд 998 (Вс.Э. Мейерхольд). Опись 1. Ед.хр. 2921. Л. 24–25.

Pro memoria

движения с размерами и формой сценической площадки, пантомима»³⁰. Как мы видим, биомеханика здесь упомянута в длинном ряду других предметов и не имеет того самоовлеющего значения, которое Мейерхольд стал придавать ей год спустя.

Обосноваться в Цирке братьев Никитиных и в Саду «Аквариум» Тефизкульту казалось весьма реальным – на это даже был получен мандат³¹. Открытие городка было назначено на 1 мая. Мейерхольд при помощи Подвойского планировал постановку массового действия «Борьба и победа» на Ходынском поле; в нем должно было участвовать более двух тысяч пехотинцев, кавалерия, пушки, самолеты, и броневики, а также сводные отряды красноармейских спортивных клубов, студий, военные оркестры и хоры. Девизом праздника провозглашалась «театрализация физической культуры»³². Оба замысла, тем не менее, остались неосуществленными: на действие не дали денег, а «Аквариум» на лето передали Малому театру. Между тем, Тефизкульт продолжал строить грандиозные планы: дирижер Евгений Крейн предложил поставить действие под названием «Спартак» на Пятую симфонию Бетховена (для участия в постановке приглашалась Айседора Дункан), а Мейерхольд – «Риенци» Вагнера³³.

В поисках площадки Ипполит Соколов обратил взгляды на Центральный институт труда. Летом 1921 года он сделался сотрудником ЦИТа начал разрабатывать «трудовую гимнастику <...> в конкретной заводской и учебной обстановке»³⁴. Соколов представлял свою трудовую гимнастику и

биомеханику Мейерхольда двумя частями гимнастической системы Тефизкульту. Свою задачу он видел в разработке средств «массового обучения тэйлоризованным профессиональным приемам»³⁵. Летом 1922 года ему удалось открыть «опытную станцию» Тефизкульту в «спорт-ячейке» фабрично-заводской школы, на бывшей Прохоровской (Трехгорной) мануфактуре. Программа занятий с допризывниками состояла из биомеханики и трудовой гимнастики. Но ни ЦИТ, ни Трехгорка не могли поддержать масштабный проект вроде «Риенци» или «Спартак».

Несмотря на весь энтузиазм Подвойского по поводу театрализации физкультуры, за все время своего существования Тефизкульту так и не удалось добиться финансирования от Всевобуча³⁶. А с концом гражданской войны Всевобуч ликвидировали. К тому времени пути Мейерхольда и Соколова разошлись, и последний начал биомеханику критиковать. Он упрекал Мейерхольда в отсутствии оригинальности, напоминая о том, что близкий термин «антропотехника» предложил еще Огюст Конт, а о «биомеханике» первым заговорил Подвойский³⁷. Наконец, Соколов уничтожительно назвал систему Мейерхольда «курьезом, веселым анекдотом» и отдавал предпочтение «настоящим» гимнастическим системам – ритмике Жака-Далькроза и гимнастике Лесгафта³⁸.

Тогда же мейерхольдовец Аркадий Позднев выступил против буквального понимания «тейлоризма в театре». «Биомеханика Мейерхольда, – утверждал он, – вытекает из естественных возможностей человеческого тела». В противоположность производству, театр должен

³⁰ В Главное управление Всевобуча. Докладная записка <август 1921 г.> // РГАЛИ. Фонд 998 (Вс.Э. Мейерхольд). Опись 1. Ед.хр. 2921. Л. 26.

³¹ Мандат на основании постановления на совместном совещании ТЕО Главполитпросвета и Художественного сектора Губполитпросвета техникума. 8 апреля 1921 г. // РГАЛИ. Фонд 998 (Вс.Э. Мейерхольд). Опись 1. Ед.хр. 2921. Л. 19.

³² Золотницкий Д. Мейерхольд. С. 89.

³³ Протоколы заседаний Тефизкульту от 28 июля, 10 сентября и 4 октября 1921 года // РГАЛИ. Фонд 998 (Вс.Э. Мейерхольд). Опись 1. Ед.хр. 2922. Л. 21, 23, 26.

³⁴ Соколов Ип. Индустриально-ритмическая гимнастика // Организация труда. Орган ЦИТа. 1922. №2. С. 9.

³⁵ Соколов Ип. Театрализация физкультуры // Эрмитаж. 1922. №7. С. 15.

³⁶ Соколов Ип. Письмо Н.И. Подвойскому. <ок. 30 мая 1922 г.> // РГАЛИ. Фонд 998 (Вс.Э. Мейерхольд). Опись 1. Ед.хр. 2921. Л. 45.

³⁷ Соколов И. Театрология // Театр. 1922. №4. С. 106–107.

³⁸ Соколов И. Био-механика по Мейерхольду // Театр. 1922. №5. С. 149–151.

Мейерхольдовские чтения

иметь другой, театральный тейлоризм»³⁹. Для Мейерхольда это означало конец проекта «театрализации физкультуры» и сосредоточение на том, что было делом его жизни – театре (хотя в постановке физкультурных парадов он, как известно, участвовал до своей гибели).

Итак, появившись в программе театральной школы, как техническая дисциплина, изучающая тело и его движения, биомеханика стала лозунгом театра Мейерхольда и основой его системы. Теперь ей подчинялось все: «Физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс, фехтование, – утверждал Мейерхольд, – полезные предметы, но они только тогда могут принести пользу, когда будут введены как подсобные к курсу «биомеханики», основному предмету, необходимому для каждого актера»⁴⁰. Об этом режиссер заявил 12 июня 1922 года в докладе «Актер будущего». Его доклад в Малом зале Консерватории сопровождался демонстрацией биомеханических этюдов под музыку Шопена и Скрябина. Всем стало ясно, что мейерхольдовская биомеханика – явление совсем другого порядка, чем «биомеханика» Лесгафта (раздел теоретической анатомии) или даже «трудова гимнастика» Соколова.

Видя успех театральной биомеханики, критик А. Гастев тоже решил вплотную ей заняться. Через месяц в «Правде» вышла его статья, где директор ЦИТа писал: «в человеческом организме есть мотор, есть «передача», есть амортизаторы, есть тончайшие регуляторы, даже есть манометры. Все это требует изучения и использования. Должна быть особая наука – биомеханика». Наука эта, добавлял Гастев, «может и не быть узко

«трудова», она должна граничить со спортом, где движения сильные, ловки и в то же время воздушно легки, механически артистичны»⁴¹. Лозунг Гастева «тело – машина, работающий – машинист» был как две капли воды похож на «первый принцип биомеханики», сформулированный Мейерхольдом⁴². И в дальнейшем две биомеханики развивались параллельно. В 1922 году Валерий Инкижинов и Павел Урбанович преподают биомеханику в студиях и театрах, включая Большой⁴³, Сергей Эйзенштейн читает о ней лекции в Пролеткульте⁴⁴. Ученики Мейерхольда заявляют: «биомеханика – явление мировой важности, современный актер – должен быть показываемым со сцены как совершенный автотор»⁴⁵. Обозревая события того лета, художник-конструктивист Любовь Попова назвала ЦИТ Гастева и биомеханику Мейерхольда «оазисом среди всей помянутой чепухи»⁴⁶.

Так все эти легендарные люди – Лесгафт, доктор Петров, Мейерхольд, Вивьен, Подвойский, Гастев и Ипполит Соколов, встретились в истории биомеханики. Как же ответить на вопрос: кто придумал биомеханику? Работа над этюдами, названными впоследствии «биомеханическими», была начата Мейерхольдом еще в Студии на Бородинской, однако термин пришел из школы Лесгафта, – как мы предполагаем, через доктора Петрова. Возможно, когда-нибудь появятся новые источники, и историю эту надо будет уточнить. Ясно одно – в историю биомеханики должны войти события, связанные с развитием физической культуры и люди, которые в этом участвовали: Лесгафт, Подвойский и доктор Александр Петрович Петров.

³⁹ Позднев Арк. Тейлоризм на сцене // Зрелища. 1922. № 5. С. 8–9.

⁴⁰ Мейерхольд В. Э. Актер будущего // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 10–11.

⁴¹ Гастев А. Народная выправка // Правда. 12 июля 1922 г.

⁴² Мейерхольд В. Принципы биомеханики / Запись М.М. Коренева, публ. В. Щербакова // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 24–25.

⁴³ Хроника // Эрмитаж, 1922. № 5. С. 15.

⁴⁴ См.: Эйзенштейн о Мейерхольде. Сост. и комм. В. Забродина. М., 2005. С. 129–134.

⁴⁵ Рич [З.Н. Райх]. Нас восемьдесят // Эрмитаж. 1922. № 7. С. 8; Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда [С.М. Эйзенштейном и В.И. Инкижиновым] // Зрелища. 1922. № 10; перепечатано в: Кинограф. 1997. № 4. С. 30–32.

⁴⁶ Попова Л. О точном критерии, о балетных номерах, о палубном оборудовании военных судов, о последних портретах Пикассо и о наблюдательных <...> школы военной маскировки в Кунцее // Зрелища. 1922. № 1. С. 5–6.

Илья СМЕРНОВ

МАСТЕР-КЛАСС ВИКТОРА РОЗОВА

РОЗОВ В.С. УДИВЛЕНИЕ ПЕРЕД ЖИЗНЬЮ. ВОСПОМИНАНИЯ

М.: АСТ, 2014

Уж как ругает уважаемый Алексей Битов современную драматургию¹, а мне на днях попала замечательная пьеса, в которой на удивление точно и живо сформулированы главные проблемы человечества в XXI веке:

«Олег. Ты не прав! Жить ближе к природе – естественное состояние человека. Вот у нас, в Москве, все, решительно все, хотя бы на воскресенье, рвутся за город. Я уж не говорю о лете – все на дачу! Даже мы, хотя у нас дворик очень хороший. Люди построили для себя города с удивительной техникой и рвутся из них вон! Это какой-то парадокс!»

Коля (оторвавшись от книги). Просто города еще не устроены как надо. Погоди, разовьется атомная техника, кибернетика – все будет построено на кнопках!

Олег. До чего же скучно жить будет! А я думаю так: города будут как огромные агрегаты, куда люди станут приезжать работать на несколько часов, а жить они будут проще и среди природы.

Коля. Мир принадлежит ученым, и мы его разделаем по своему вкусу. Тебе, так и быть, оставим три березки и лужайку с травкой-муравкой...»²

Примерно та же альтернатива рассматривается в последнем варианте глобального научного прогноза «Пределы роста»³. Или, если

попроще, в локальной московской дискуссии о том, что делать на месте снесенной гостиницы «Россия»: парк с обычными живыми деревьями или очередной «огромный агрегат на кнопках», имитирующий русскую природу⁴.

«Леночка. Мама, Федя действительно сейчас имеет много дополнительной работы, но нам надо купить и то, и другое, и третье... Мне самой его жаль, но это временно – когда мы заведем все...»

Таня (Леночке). Ты никогда не заведешь все.

Леночка. Почему это?

Таня. Потому что ты – прорва!»

В шести строчках из пьесы – вся политэкономия т.н. «постиндустриального общества». А в центре событий, о которых нам рассказал драматург, – замечательный герой. Именно такой, благодаря которому молодой актер может в одночасье стать (и становится) народным любимцем. Причем образ этого героя далеко не прост, особенно в исторической перспективе:

«Геннадий. Вот помяни меня. И ты сейчас всякие высокие слова на ветер не бросай – потом самому стыдно будет. Вот встречу я тебя лет через двадцать, этакое толстого, с брюхом, разодетого, позовешь ты меня в гости, а дома у тебя всякого имущества!.. У!.. А я тебе скажу: “Олег, а помнишь,

¹ Битов. А. Эсхил, Шекспир и Паниковский // *Proscaenium*, 2013, № 3-4.

² Виктор Розов. В поисках радости <http://lib.ru/PKESY/ROZOW/radost.txt>

³ Д. Х. Медоуз, Й. Рандерс, Д.Л. Медоуз. Пределы роста – 30 лет спустя. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний. 2012.

⁴ «И названия подчеркнута нерусские...» Американец Джон Манн наблюдает, как Москва пытается стать Нью-Йорком. <http://gorod.afisha.ru/changes/i-nazvaniya-podcherknuto-nerusskie-dzhon-mann-o-beshenoy-lyubvi-moskvynyu-yorku/>

тогда?.." Неловко будет...
Хихикать начнешь! А?»

Превосходную современную пьесу «В поисках радости» написал Виктор Сергеевич Розов более полувека тому назад. Увы, мы беремся оценивать (и интерпретировать) ныне принадлежа обществу, в котором мировоззрение Леночки (той самой, что «никогда не заведет все») стало господствующим. Чтобы контраст между днем нынешним и днем минувшим не слишком резал глаз, культурологам с искусствоведами приходится прилагать некоторые усилия, ненавязчиво «низводя» тогдашнее искусство. Например, так:

«Потребности партийной пропаганды и пресс молодежи возрождают романтику «той единственной гражданской»...

Сыгранный Олегом Табаковым подросток шашкой деда-героя гражданской войны ... уничтожал мебель в родительской квартире, которая символизировала захламленность уютной жизни советского обывателя»⁵.

Вроде бы, и не придерешься: действительно, в родительской квартире происходили события. У человека, который плохо помнит (или вовсе не читал) пьесу может создаться впечатление, что драматург живописал в ней очередной «конфликт поколений» в духе «молодежной революции» 1968 года. Юный бездельник за что-то туманное мстит собственным родителям, то есть, по сути, бесится с жиру. Хотя в пьесе родители не имели отношения ни к какой к «захламленности» (а сама пьеса к «партийной пропаганде»), беда исходила от Леночки (жены брата), ее характеристика приведена выше, а за саблю герой схватился (со словами: «Они же



живые! ... Ты моих рыб!.. Из-за этого баракла!») после того, как милая родственница уничтожила его аквариумных рыбок.

Теперь от старой (хотя и очень современной) пьесы обратимся к свеженпечатанной книге. Настоящего Виктора Розова нам представил Российский Академический Молодежный театр, подготовивший к печати мемуарную книгу.

⁵Сальников В. Культурные войны в СССР: 60-е — борьба идей, вкусов, поведенческих моделей. // Искусство кино, 2004, № 5. <http://kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article19>

Но начну я с конструктивной критики, чтобы не оставлять ее под занавес для запоминания по Штирлицу. Собственно, претензия к изданию одна – композиционная. Рассказ не выстроен в хронологической последовательности, сюжетная линия прерывается многочисленными «флэшбэками» (кажется, так кинематографисты называют прием, мешающий зрителям воспринимать их работу). Детство – война – впечатления уже знаменитого писателя об Америке и Франции – потом снова Россия «из Ветлуги в Кострому» глазами ребенка (с. 310). Значит, надо смириться с тем, что перед нами (согласно авторскому замыслу) не цельное произведение, некая суперпьеса про Розова на 600 с лишним страниц, а именно воспоминания во множественном числе, состоящие из очерков:

- о НЭПе (с. 311);
- об А.В. Эфросе (с. 468);
- о Е.А. Фурцевой (с. 425);
- о В.И. Качалове (с. 398);
- о домах-музеях (с. 352);
- о госпиталях (с. 33);
- о расизме (с. 578)

И даже о многострадальном нашем образовании (с. 451). «И дальтон-планом нас закаляли, и бригадным методом, и Советом школьной коммуны. На зависть и удивление современным школьникам поясню коротко. Дальтон-план – это когда ты сам выбираешь себе, в какой класс ты хочешь сегодня идти. Хочешь – физика, хочешь – обществоведение, хочешь – химия...» (с. 457) Как видите, то, что подается сегодня как болонская «инновация», успешно внедрялось 90 лет тому назад (а 80 лет назад было теми же советскими чиновниками отвергнуто за непригодностью).

Главная тема – конечно, театр, и эпилог озаглавлен «Чудо театра». Но искусство здесь не замкнуто на себе, оно неотделимо от жизни. А жизнь выдалась такая, что страданий (и мотивов для злости) в ней хватило бы на десятилетия. Первые воспоминания – «белогвардейский мятеж, организованный Савинковым», из сожженного дома пришлось бежать, в детстве «все время умирал от разных болезней», голод, «кору ели... из какой-то фантастической муки пекли пирожки с кишками», потом работал «на

фабрике в три смены» (с. 28 – 32), потом он нищий студент, и не в каком-то метафорическом смысле слова «нищета», а в самом буквальном, с ночевками на улице. Когда началась война, актер Театра Революции Розов добровольцем пошел на фронт, в печальной памяти Вяземском сражении получил тяжелое ранение, которое врачи признали смертельным, а он выжил, и вот

«выписываюсь из казанского госпиталя. Жара. А я не только в гимнастерке – в шинели. За плечами вещевой мешок, руки на костылях...» (с. 65)

Какому театру нужен теперь артист на костылях?

И голос уже не тогдашнего инвалида-артиллера, а пожилого драматурга много лет спустя: «Господи Боже мой, как я ненавижу людей, особенно молодых, ноющих по самому пустому поводу: не то платье мама купила, не те туфли» (с. 213). Тут он, конечно, лукавит. В его книге есть все, но меньше всего – ненависти. Приходится читать мемуары выдающихся деятелей искусства, у которых судьба складывалась, в общем-то, вполне благополучно, но они спустя много-много лет не могут простить свои бытовые обиды давно покойному начальнику, коллеге, соседу, а иногда и всей родной стране. Читаешь и думаешь: лучше бы они этого не публиковали. Не разрушали бы образ. Розов рассказывает жуткие вещи, не теряя доброжелательного «удивления перед жизнью». Глава о Владимирском госпитале («в старой церкви»), озаглавлена «Я счастливый человек». Счастливцев этот старается понять каждого, кто встретился на пути, помнит добро по имени-отчеству:

«Преподаватель истории партии Слава Владимировна Щирина, поинтересовавшись, есть ли у меня продовольственные карточки и где я питаюсь и узнав о моей неустроенности, тут же достала из служебного шкафа белый батон и отрезала половину. Вряд ли кто сейчас поймет..., какой это был поступок, какая щедрость...» (с. 230)

Он находит объяснения и оправдания даже тем, кто был к нему явно несправедлив, и даже в таких ситуациях, которые,



вроде бы, особого понимания не предполагают. Недоброжелательное отношение к инвалидам: «и это тоже понятно. Очереди за каким-нибудь суфле (эрзац молока), лярдом, марго-гусалином (эрзацы жиров) выстраивались чуть ли не на километры... А тут один инвалид лезет без очереди, там – другой, через две минуты – третий. Если бы ангелы слетели с неба и стали в такую очередь, то обратно они вернулись бы прямехонько в ад» (с. 262).

А в общем, «мне везло на встречи с хорошими людьми» (с. 106)

О чужих странах Розов тоже рассказывает с сочувственным интересом. Задача – не осудить или высмеять, а разобраться, как оно устроено не по-нашему: «я долго стоял в темной комнате и ушами, кожей, всем телом чувствовал ночной Нью-Йорк, стараясь понять его» (с. 162). «Попав в Соединенные Штаты, я с жадностью расспрашивал людей об их стране, желая узнать побольше подробностей, а главное – узнать объективно. Мало ли что мне, заезжему командированному, может показаться с лета!» (с. 172)

И этот подход – разобраться, рассмотреть с разных сторон, услышать и объективно оценить разные точки зрения – стопроцентно профессиональный. Чтобы написать пьесу, нужно понимать людей и тонкости отношений между ними. «Любовь и ревность, щедрость и жадность, отвага и трусость, страх и бестрашие, властолюбие и скромность, вспыльчивость и сдержанность, жестокость и милосердие – все, все соединенно существует в каждом человеке. В разных пропорциях, но существует» (с. 626). Настоящий театр – такой, которому всю жизнь служил В.С. Розов, – это театр для людей (как завещал великий Стрелер) и про людей. Первое неотделимо от второго. Зрители покупают билеты, чтобы увидеть на сцене не концепции, технологии и «выкрутасы», а человеческую историю про героев, которым можно сопереживать.

«Когда режиссер не умеет ставить, он придумывает решение». Такой режиссер особенно любит вставлять всякие интермедии, напльвы, трубить в трубы и опутывать спектакль всякими выкрутасами» (с. 491).

Любой сюжет – житейский, профессиональный, общественно-политический – в воспоминаниях Розова раскрывается драматургически. Или, на языке философов, диалектически. С одной стороны, автор, вроде бы, советский патриот. «У нас, после того, как произошла, не могу понять, революция или контрреволюция в 89-м или 91-м году, стали менять названия московских улиц обратно. И улица Качалова, названная так после его смерти, сейчас опять стала, как была когда-то, Малой Никитской. Кому в голову пришло переименовывать улицы, названные в честь наших великих деятелей...» (с. 405) С другой стороны, отношение его к «зловещей фигуре Сталина» (с. 412) вполне определенное.

А вот диалектика свободы по Розову.

«Замечательны материальные блага, замечательна свобода, но... Я был беден и не имел свободы. Я имел счастье» (с. 174). И «что-то сейчас в связи с переходом к буржуазной свободе не густо новых имен» (с. 113).

Он вспоминает, что сам много резал куриц, уток, гусей, а на войне стрелял в людей из пушки и «возможно, кого-нибудь убил. Но без необходимости, специально учить своего сына резать теленка я не буду. Между необходимостью и жестокостью огромная пропасть» (с. 72).

Вы спросите: он за «актерский» театр или «режиссерский»? Ответ вряд ли удовлетворит любителя плоских схем.

«Пора безвластия, самая плохая пора в любом театре, время, когда каждый актер, мнящий о себе нечто более значительное, чем он есть на самом деле, тянет одеяло на себя. Пора интриг, склок, разнобоя. Актеры никогда не умели управлять собой» (с. 289)

При этом именно «в актере заключено главное существо театра. С ним он – жизнь...» (с. 628)

Очерк об Эфросе озаглавлен «Режиссер, которого я люблю». «Актеры считают за счастье работать с Эфросом» (с. 477). Но вот эпизод, совсем не лестный для любимого режиссера:

«Актер играет-играет роль, вдруг схватит ширму и перевернет. Я, бытовик-натуралист, как-то спросил актера, играющего в этом спектакле, что он думает и чувствует, когда в очередной раз крутит ширму.

Pro memoria

– Ничего. Эфрос велел, я и кручу, – был мудрый ответ» (с. 486)

Автор противоречит сам себе? Нет, он создает живой, объемный образ для чьей-нибудь будущей пьесы о русском театре второй половины XX века.

Такая сбалансированная позиция В.С. Розова не имеет ничего общего с пресловутой «толерантностью», которая стирает границы между добром и злом. Как справедливо отмечает художественный руководитель РАМТа Алексей Бородин (автор вступления к книге), «человек как будто неконфликтный, он был очень жестким в плане нравственных понятий. Характеры его героев были многогранны, но Розов всегда знал, на чьей он стороне».

И сейчас понятно, на чьей.

«В искусство пролезло много всякой дряни – наркоманы, проститутки и т.д... Много появилось в литературе и на сцене нецензурных слов... Не употребляйте похабщины. Она не выражает ничего эмоционально. Это просто грязь» (с. 632).

«С какой горечью и недоумением я переживаю, когда мои сограждане с остервенением клянут свою собственную страну. Издеваются над ней и, кажется, готовы с радостью стереть с лица земли» (с. 447).

«Наши демократы воспитаны недемократично... Человек культурный обязан быть человеком демократичным» (с. 631).

(Для сравнения позиция современного режиссера: «внутри нашей все еще огромной державы есть другая страна. Пять или, может быть, десять процентов населения – это нормальные люди с нормальными ценностями»⁶.)

Из книги становится понятны причины катастрофического

упадка драматургии в последние десятилетия – почему фильмы проваливаются на стадии сценария, спектакли на стадии пьесы, а инсценировки даже очень достойных (в том числе классических) произведений фатально сводятся к их опошлению и оглуплению⁷. Профессия драматурга, по В.С. Розову, требует жизненного опыта, знания и понимания людей. Об этом мы уже говорили. Но у каждого сюжета есть еще и специфика. «Мой герой попадал на металлургический завод и принимал участие в плавке. Я эту сцену написал, но, опасаясь неточностей, поехал в Днепродзержинск и посмотрел плавку своими глазами. Точность всегда нужна абсолютная» (с. 14). Наконец, пьеса – это именно пьеса, а не «текст» для «читки». Автор должен знать театр и ясно понимать, что может быть представлено на сцене, а что нет. Хороший режиссер, конечно, соорудит спектакль и по телефонной книге, но зачем нужен такой драматург, который перекладывает свою работу на режиссера?

В общем, «если взялся за какое-нибудь дело, знай его хорошо, в полном объеме, досконально» (с. 228).

Чрезвычайно высокий уровень требований. Но и этого все равно недостаточно. А что главное в театре (и – шире – в искусстве), Розов в своей книге повторяет многократно по самым разным поводам.

После спектакля «Соло для чаров с боем»: «О чем я думал? Нет, не о театре, не об искусстве, не о системе Станиславского. Я думал о жизни, о своем поведении в ней, о высших ее радостях, о ее смысле» (с. 210).

«Искусство, в том числе и театр, занимается одним видом

⁶ Владимир Мирзоев: «Замените элиты – и все заработает». Почему известный режиссер подписал обращение деятелей культуры и медиа с призывом к гражданам идти на митинг 24 декабря // Новая газета, 12.12.2011. <http://www.novayagazeta.ru/arts/50195.html?print=1>

⁷ Исключение, которое подтверждает правило – сценарий кинокартины Андрея Звягинцева «Елена», он удивительно точно (точнее любой социологии) улавливает и художественно отражает то новое, что пришло в нашу жизнь именно в XXI веке. К сожалению, авторам (это Олег Негин и сам Андрей Звягинцев) не хватает любви, поэтому их работу оценят историки, но не факт, что станут пересматривать снова и снова для удовольствия, как классику советского кино.

строительства – строительством человека... *Театр – сильно действующее средство, чтобы возбуждать хорошие чувства и гасить скверные*» (с. 627).

Таким образом, он формулирует для нас сегодняшних внятное решение – ну, ужасно трудноразрешимой – задачи на определение «эффективности» учреждений культуры. Или – если договаривать до конца, называя вещи своими именами – за что, за какие заслуги мастера искусств вправе (или не вправе) получать бюджетные деньги?

Кто-то скажет: «*возбуждать хорошие чувства и гасить скверные*» – экая банальность. Может, и впрямь банально. Для 60-х годов прошлого столетия. Но сегодня это не так. Главное давно уже подменяется и выносится за скобки якобы научных формулировок и экспертных оценок творческого труда. Причем подмены бывают очень хитрые, намного опаснее бюрократических игр в бессмысленные цифры, в удельную емкость ежегодных премьер в пересчете на концентрацию рекламы в СМИ.

Вот, например, как современное немецкое государство поддерживает Мельпомену. «*То, что театр остается высоко дотируемой институцией, есть результат общественного договора. Смысл его когда-то очень коротко сформулировал великий австриец Карл Краус: «Искусство обязано быть». Здесь нужно понять, во-первых, что имеется в виду именно искусство. То есть условно говоря никакой «Театр детектива» (а такие есть) или прекраснейшее кабаре «Жареная утка» никогда не сможет получить господотацию...»⁸*

Если смотреть издали и невнимательно, может показаться, что

речь идет примерно о том же, о чем и в книге Розова. Нет. Для невнимательных читателей – иллюстрация. На фото берлинский театр, украшенный рекламной афишей, а на ней громадными буквами – слово «F.CK»⁹. Это у нас то самое искусство, которое «обязано быть». А «*Драма на охоте*» А.П. Чехова – наверное, нет, потому что детектив¹⁰. Вертинский, Лайза Минелли и Боб Фосс – тоже под вопросом, потому что кабаре.

Немецкие чиновники (а вслед за ними и российские эпигоны) ориентируются на внутрицеховые критерии. На то, о чем эксперты (настоящие и в кавычках) могут спорить на конференциях и на заседаниях жюри, оценивая работу коллеги. У Розова главные критерии – внешние. Те, которыми обозначается место всего цеха в общественном разделении труда, его общественное служение и, соответственно, право на долю от общего пирога.

Для кого-то такого понятия, как общество, просто не существует, слова про совесть и сострадание (с. 628) вызывают только презрительную ухмылку, а смысл своей деятельности он видит в том, чтобы свободно самовыражаться по ту сторону добра и зла – что ж, такому человеку не позавидуешь:

«*Думаю, что Эфрос в Печерине, так же, как и в Дон Жуане, исследует проблему безверия. В русском народе родилось когда-то такое проклятие: чтоб тебе было пусто! Действительно, когда человеку пусто, страшнее ничего быть не может*» (с. 483).

Но вольному воля и флаг ему в руки. Пусть самовыражается. В честной рыночной конкуренции со стриптиз-холлом и пивным

⁸ Федянина О. Организационные формы и структура современного немецкого театра. // *Proscenium*, 2013, № 1-2. С. 81.

⁹ Там же, с. 78.

¹⁰ Детективный спектакль «Драма на охоте» в Московском театре Et Cetera <http://ссылка.рф/03/detekktivnyiy-spektakl-drama-na-ohote-v-moskovskom-teatre-et-cetera/>

Pro memoria

баром. Причем тут льготы и дотации? Причем тут деньги, которые отчислили государству со своей трудовой зарплаты шахтер или медсестра?

Беда не в том, что мы оскудели талантами. Беда в том, что неумение и (что хуже) нежелание честно делать свое дело получает оправдание и выдается за какой-то новый этап творческого развития.

И эту тенденцию Розов тоже уловил и зафиксировал для потомков из своего советского далека.

Его спор с Э. Ионеско.

Ионеско: *«Я не хотел писать пьесы о том или ином явлении жизни, о каких-либо людях, я хотел писать о самом смысле жизни, о ее, так сказать, сути».*

«Сермяжный», по собственному определению, реалист Розов задает уточняющий вопрос: а можно ли вообще писать о «суть». *«Допустим, я хочу написать сущность стола. В чем она?... Мало ли что можно делать на столе и даже со столом. Если он деревянный, может пойти на растопку печки, как в войну бывало. Он может быть деревянным, железным, пластмассовым, на одной ножке, на трех... Даже большой пень на пикнике становится столом... Дело можно иметь только с конкретным столом. Сущность же его, на мой взгляд, определяется только понятием... Но является ли понятие предметом художественного исследования и изображения? Не думаю. Не представляю»* (с. 337).

Конечно, Ионеско не был шарлатаном в театре, так же как Пикассо не был шарлатаном в живописи, они были великие мастера, но по указанному ими пути устремились в бухгалтерию за гонорарами

толпы мошенников, которые хорошо усвоили, что «сутью» можно заниматься, не зная и не умея ничего конкретного.

И сейчас, вместо того, чтобы учиться у В.С. Розова по его новой книге, студенты театральных вузов будут штудировать наукообразную заумь про какой-то *«постдраматический театр»*.

Но сам же Виктор Сергеевич предостерегает нас от уныния. *«Кто ноет и скулит, те проскулят всю свою жизнь»* (с. 633). К 100-летию своего любимого драматурга тот же РАМТ организовал конкурс пьес *«В поисках нового героя»*¹¹.

На него были представлены самые разные сочинения, в том числе и характерные образцы «дряни» и «грязи» (по классификации самого В.С. Розова). Куда же сегодня без этого? Все равно что без КПСС в 1981 году. Однако на РАМТовском конкурсе (в отличие от прочих многочисленных) подобные произведения не были отмечены призами. Заметьте: худрука за такое аполитичное поведение с работы не выгнали. И театр не лишили государственной дотации.

Значит, можно и по-честному.

Так, как Розов прописал.

Не только можно, но и нужно.

¹¹ «В поисках нового героя»: конкурс современной драматургии

<http://www.ramt.ru/news/news-24/>

«В поисках нового героя»: итоги конкурса

<http://www.ramt.ru/news/news-76/>

Беатрис ПИККОН-ВАЛЛЕН

И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ТЕАТР**РУССКИЙ ТЕАТР ВО ФРАНЦИИ:****ГАСТРОЛИ, ВСТРЕЧИ, СПЕКТАКЛИ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ**

Историю театра каждой страны можно было бы изучать по истории гастролей – по истории потрясений, сомнений, разочарований или открытий, с ними связанных. Влияние гастролей (а это последнее, что осталось сегодня от передвижных театров прошлого)¹ обоюдно, так как происходит встреча двух нередко чуждых друг другу национальных культур – страны-посланца и принимающей стороны. Одно и то же произведение абсолютно по-разному воспринимается дома – публикой, для которой было создано, и во время выездного спектакля. У каждой страны свой ритм и свой критерий оценки удачи или неудачи гастролей, зачастую зависящий не от зрительского успеха, а скорее от немедленной или отдаленной реакции своих артистов и мыслящей критики. Хорошо известно, что именно во время гастролей Берлинер Ансамбль 1954 года, отнюдь не собиравших полные залы, Бертольд Брехт, по словам Антуана Витеза, «зажег» Францию. А как рассказать о тех огоньках, которые засветили в Европе Пикколо ди Милано, пражский «На Забрадли» или театр «Крико-2» из Кракова?

Актерские странствия – это всегда приключение. И для исполнителей, и для спектакля, и для публики. Приключение тем более яркое, чем дальше оказываются артисты от своей родины и чем более экзотичны для них посещаемые страны. Принимая русских, а затем советских гастролеров, французская публика с интересом узнавала Россию – причудливую, исполненную варварской мощи, Россию таинственную и загадочную с ее гипотетической «славянской душой», и, наконец, Россию, превратившуюся в СССР, надежду человечества для одних, территорию тоталитаризма для других, и в любом случае – абсолютно чуждую и трудно постижимую, поначалу с красными знаменами и громокипящими лозунгами, потом потонувшую в

крови миллионов жертв, надменно вззирающую на мир из-за железного занавеса, за который долгое время не под силу было вырваться никакой труппе. Когда же занавес приподнялся, французскому зрителю открылся театр-музей, потом театр сопротивления протестующей России и, наконец, тот эйфорический театр «перестройки», который стольким обязан предыдущей эпохе, именуемой «застоем». Так или иначе, но Россия Театральная зачаровывала или раззадоривала французскую публику на протяжении всего XX столетия. Любопытство возбуждали великие Мастера, которые создавали и совершенствовали искусство режиссуры, работу с актером, с труппой, науку о театре, где священный во французской традиции текст служит всего лишь сырьем для «автора спектакля»-режиссера и его синтетических актеров.

**ОТ «РУССКИХ СЕЗОНОВ»
К АВАНГАРДУ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ**

На заре XX века путь во Францию для русских драматических спектаклей проложил, говоря словами Марселя Пруста, «невероятный расцвет Русских балетов». Гастролеры прибывали из Санкт-Петербурга, а затем, уже из Парижа, растекались по миру. Но усилия Дягилева оказались эффективны именно потому, что его антреприза существовала в течение долгих лет непрерывно и таким образом открывала возможность для сотрудничества, для бурных, но неизменно плодотворных творческих встреч русских и французов. Что же касается драматического театра, то первое появление в Париже Мейерхольда (в рамках «Русских сезонов» 1913 года он поставил в театре Шатле «Пизанеллу» Д'Аннунцио вместе со сценографом Бакстом, хореографом Фокиным и французскими актерами) оставило в истории театра



куда меньший след, чем оскандалившаяся за несколько дней до того в театре Елисейских полей «Весна священная» Стравинского и Нижинского. Аполлинер свысока смотрел на пьесу Д'Аннунцио: «романтическая драма, построенная на резких контрастах: монахини и шлюхи, принцы и распутники – вот и вся ее поэтика». Однако отметил мощную и успешную работу с многочисленными актерами, проделанную «г. Мейерхольдом, который все театральное искусство строит на мимике»².

Если говорить о драматической сцене, то лишь после войны и революции, в двадцатых годах в Европе и во Франции, наряду с иммигрантскими, появятся и выдающиеся московские труппы. Но вопреки неуголимому любопытству Жака Эберто, Фирмена Жемье и членов Картеля, сыгравших первоочередную роль в организации турне, вопреки их огромному интересу результат гастролей не всегда оказывался плодотворным: одни приезжали слишком поздно, тогда как другие произвели эффект разорвавшейся бомбы, мощнейшего культурного шока. Быть может, прежде всего из-за того, что их опережала молва о русских актерах, о которых французские режиссеры начала века могли только мечтать.

В Берлине двадцатых, куда более открытым для русских иммигрантов, лучше Парижа знали, что затевается в советских авангардистских труппах. И знали еще до того, как эти труппы приезжали с гастрольями. Порожденные слухами конкретные и одновременно фантастические картины оказывали косвенное, но очень заметное влияние как на немцев, так и на французов. Ася Лацис в своих мемуарах рассказывает о том, с каким жадным любопытством Брехт расспрашивал ее о брожениях в советском театре³. Францию же, как писал в 1933 году Ж. Копо⁴, прежде всего завораживала «легенда Станиславского». В 1911 году Леопольд Сулержицкий предпринял попытку поставить в театре Режан «Синюю птицу» Метерлинка. Он был удручен положением дел на французской сцене⁵, усилия его оказались тщетными, а спектакль – лишь бледной копией легендарной постановки Московского Художественного. Но даже этот спектакль, не

говоря уже о гастролях МХАТ 1922–1923 годов, заставил французский театральный мир думать и действовать. Громкая слава летела впереди Художественного театра, и в Париже его встретили с благоговением – как «святыню», покрытую, тем не менее, музейной пылью. В двадцатые годы Станиславский комфортнее будет чувствовать себя в США, чем в Европе, и лучше отзовется об американской публике, более непосредственной, чем европейская.

ДВА ПЕРВЫХ ТУРНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ПАРИЖЕ

Как всегда, артисты будут брать театр штормом, и в современных условиях этот визит будет иметь особо важное значение.

**Андре Антуан, Comœdia,
29 ноября 1922**

«Эти артисты открыли для меня нечто сокровенное, что составляет самую сердцевину театра», – так в одной из статей 1922 года Люнье-По описал свои впечатления о повседневной работе Художественного театра⁶. Режиссер сожалел о том, что в 1906 году после гастролей МХТ в Германии из-за отсутствия подходящего зала не состоялся визит в Париж, и полтора десятилетия спустя констатировал: «Сколько пользы принесли бы театру эти представления в Париже именно в тот момент!»⁷. Кроме того, спектакли («Царь Федор Иоаннович», «На дне», «Вишневый сад») в Париже 1922 года в упрощенных по необходимости декорациях играл театр, подвергшийся на родине жестоким атакам со стороны левых. Канонический образ Станиславского, безусловно, не пострадал: бесконечные почести воздавались «достоинствам» самого режиссера и его труппы. Предполагавший создать Международный центр драматического искусства Жак Эберто хотел бы видеть Станиславского во главе предприятия, поскольку речь шла о «сохранении наследия» (в 1924 году от проекта отказались). *Paris-Journal* посвятил Художественному театру специальный номер. Вслед за «варварской роскошью» Русских балетов парижане открыли для себя «загадочную славянскую душу» во всех нюансах и светотенях. Общее восхищение

вызвали дисциплина, ансамблевая игра и театральная этика. Однако в октябре 1923 года, во время вторых гастролей МХАТ в Театре Елисейских полей, теплый прием 1922 г. уступил место почтительному равнодушию⁸. Борис Шлецер подчеркивал тогда, что это театр, чья деятельность была некогда весьма значительной, «ныне мертв, хотя и способен, быть может, через несколько десятков лет вновь обрести животворную силу»⁹.

Станиславский оказался первопроходцем: когда еще не существовало официальных дипломатических отношений, его труппа стала первой ласточкой из «таинственной» и до тех пор закрытой России.

В марте 1923 на сцене Театра Елисейских полей играл Таиров. Он вернется в 1930-м на открытую годом раньше современную сцену Театра Пигаль, а незадолго до того на улице Гете в театре Монпарнас Гастона Бати будут принимать Мейерхольда. Реакция на спектакли «москетеров», как называли Таирова и Мейерхольда (слово образовано по примеру слова «мушкетеры»), нарушила почтительный консенсус в отношении к реалистической и психологической филиграни Станиславского и Немировича-Данченко.

РУССКИЕ ИЛИ ЧРЕЗМЕРНОСТЬ

Погодите, но ведь совершенно очевидно, что все это не имеет никакого отношения к совершенству и мастерству

Станиславского.

А. Антуан, *Comœdia*, 11 марта 1923

Это оставляет далеко позади захватывающий, но прямолинейный реализм г. Станиславского.

Ж. Буасси, *Comœdia*, 12 марта 1923

На первое место мы ставим текст. Мы не позволим подчинить себя и не дадим проповедовать у нас ваши эстетические безобразия.

Ж. Буасси, *Comœdia*, 8 марта 1923

Полемика была яростной: новый советский театр удивлял, потрясал, провоцировал скандалы. В 1923-м пресса описывала смятение публики, не знавшей, как реагировать на первые спектакли Камерного театра («Федра», «Жирофле Жирофля») ¹⁰. Андре Антуан (за перья взялись сами творцы) предупреждал, что вынужден отсрочить написание статьи,

поскольку для него пока не все ясно. Однако добавил: «Будем отныне осторожны с этой оригинальностью и новизной любой ценой, так как это очень серьезное наступление на наши традиции и нашу культуру» ¹¹. В свою очередь, Жан Кокто заметил: «Важно освободиться от предвзятых и собственной узости мышления», его восхитил «абсолютный гиньоль» Таирова, и он хотел бы доверить ему «Антигону». Фернан Леже расценивал этот театр как одновременно восточный и европейский. Однако написанных в раздраженном, негодующем тоне статей становилось все больше: шовинисты и ксенофобы, защитники литературного текста и драматурга в театре, антикоммунисты (все смешивалось подчас, когда большевизм осуждали за атаку на Расина) возмущались теми «безобразиями», которые допускают русские. Бичевали дестабилизацию, отодвигавшую драматурга на второй план после режиссера и актера. Надо отдать должное «французской сдержанности» Гастона Бати, который в начале сороковых годов заключил, что в целом парижский прием был доброжелательным. Как бы то ни было, но некоторые статьи, разоблачая царивший на сцене хаос (читай – безумие) и осуждая нарушителей спокойствия, хвалили их за смелость, восхитительную дисциплину, пластическую и голосовую целостность, возможности «интегрального актера» в трехуровневой декорации. Но проблему видели в том, что таировские актеры не играют: они «танцуют Федру». Новый порядок, навязываемый Россией, подталкивал театр к чему-то, напоминающему скорее танец. Синтетических актеров, «дающих возможность отдохнуть от частичного паралича обыкновенных комедиантов» ¹², готовы были принять.

Ассоциации с танцем возникли в 1930 году в связи с «Ревизором», «неистового Мейерхольда», как писал Люнье-По ¹³. Странность, чрезмерность, крайность, экстравагантность, пароксизм – эти слова звучали рефреном, иногда сопровождаемые терминами похлеще: «смерть театра», «убийство» автора, профанация, кощунство, возврат к примитивным временам театра, грубость. На этот раз Антуан, еще раз выразивший удивление, похвалил мейерхольдовский ансамбль, «конечно,



слишком механистичный, но не имеющий равных». Он, однако, выразил сомнение, «встретит ли вся эта режиссерская мощь полное одобрение “у нас дома”»¹⁴.

Оживленные споры оставили след в прессе: они касались вторжения в авторский текст, смещения в драматическом спектакле разных видов искусства – кино, джаза, кукольного театра, цирка, а также захвата власти постановщиком. Режиссера в современном театре – в лице Мейерхольда – взял под защиту Луи Жуве¹⁵. Н. Госсе говорил о режиссере как о «человеке, который «отваживается. И отваживается на все»¹⁶.

Неожиданным открытием стало то, что здесь, еще более, чем у Таирова, работая под руководством режиссера-автора, актеры профессионально растут. Все единодушно утверждали, что это выдающиеся актеры как в ансамбле, так и в индивидуальном плане. Каждого из них отличает глубокое проникновение в образ, виртуозное исполнение, чувство ритма, энергия, точность, «острота» игры, «коллективистский дух», солидарность, дисциплина, пластическое и вокальное мастерство. «Совершенство» – напишет Антуан, несмотря на некоторые сомнения. Что до Жуве, то он хвалил «народный спектакль, объединивший разные жанры»¹⁷, «общую игру», – общую в том смысле, что совокупность рифмуется здесь с единством, целостностью, общностью. Нужно еще упомянуть о потрясении, которое у иных вызвали конструктивистские декорации (подобные пандусу в «Лесе»), оказывавшие, по словам Шарля Дюллена, столь же мощное воздействие, как архитектура собора.

Не секрет, что условием разрешения гастролей Мейерхольда во Франции со стороны французских властей было исключение слишком уж политически ориентированных, злободневных спектаклей. Споры редко касались отношений театра и политики. Исключение составляла разве что иммигрантская или антисоветская пресса, где этот «красный театр» категорически осуждался, а его «безобразия» ассоциировались с большевистским «каннибализмом». Но Дюллен, а особенно Жуве недвусмысленно поставили вопрос об основополагающей – применительно к Мейерхольду – роли

новой русской публики¹⁸, публики, о которой Жуве говорил с явной завистью.

ВСТРЕЧИ С ПОДНАДЗОРНЫМИ ТРУППАМИ С ВОСТОКА

Мы не требуем нейтрализации и смещения национальных традиций в едином мировом дыхании. Оно было бы чересчур монотонным. Напротив, нам бы очень хотелось, чтобы душа каждого народа сохранялась в его театральном искусстве.

Фирмен Жемье, из речи на открытии первого Фестиваля драматического и оперного искусства Всемирного театрального общества (SUDT)

Все, что вы делаете, нас необычайно интересует, а мы ничего не знаем.

Ф. Жемье, из письма Мейерхольду, 10 декабря 1927

Именно Фирмен Жемье, стоявший во главе образованного в 1927 году Всемирного театрального общества (SUDT) патронировал приезд ГОСТИМа в Париж в 1930-м. Пьер Бланшар, один из активных членов общества, взял на себя труд представить в прессе творчество Мейерхольда и рассказать о его визите в Париж, который называл «театральным перекрестком» мира. Картель участвовал в материальном обеспечении турне, а Жуве даже помог русскому режиссеру с получением визы. В 1928-м в благодаря SUDT в Париже среди прочих побывали ГОСЕТ (на сцене театра Порт Сен-Мартен) и молодой Театр Вахтангова. Париж увидит также спектакли труппы Михаила Чехова (в 1930, 1931, 1935 годах), Пражской группы (уехавшие из России бывшие артисты Московского Художественного театра), а также будет свидетелем печального возвращения уже полностью советизированного МХАТа в августе 1937-го¹⁹, перед тем, как окончательно упал железный занавес. Гастролей становилось все меньше, и с конца тридцатых годов они прервались почти на два десятилетия.

Лишь в конце пятидесятых в ответ на настойчивые приглашения созданного в 1957 году Театра Наций советские власти выдали несколько выездных виз. В 1957 в Париж приехал хореографический ансамбль «Березка». А в 1958 сюда вернулся Художественный театр с

тремя пьесами Чехова («Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня») и «Беспокойной старостью» Л. Рахманова²⁰, неизменной советской пьесой, которая, как и во время последующих визитов, обязательно прилагалась к классике. В 1964 в ходе очередного турне МХАТа наряду с «Вишневым садом» и гоголевскими «Мертвыми душами» привезли «Кремлевские куранты» Погодина²¹. Эти два приезда Художественного театра, превратившегося из театра исканий в национальный театр и в официальный символ советской сцены, открыли для французской публики другой театральный континент, предельный реализм, здесь еще никому не ведомый, но уже застывший, покрывшийся музейной пылью. Подчеркнем, что в это время знания французов о русской культуре еще очень ограничены: так, говоривший по-русски режиссер Антуан Витез был единственным, кто отметил, что «Мертвые души» адаптированы для сцены великим писателем Михаилом Булгаковым.

Одна за другой Францию посетили шесть крупных трупп: в 1959 – Ленинградский Театр имени Пушкина с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского в постановке Георгия Товстоногова; в 1961 – Театр Вахтангова с «Идиотом» по Достоевскому и «Иркутской историей» А. Арбузова²², где играл, будучи еще актером, Юрий Любимов (спектакль, кажется, понравился французской публике больше предыдущих советских пьес, которые выбирали местные власти). В 1962 Малый театр представил «Власть тьмы» Льва Толстого; в 1963 гастроль Московского театра Сатиры открыли французам пьесы Маяковского «Баня» и «Клоп» в постановке Валентина Плучека и Сергея Юткевича²³ (в качестве приложения показали комедию нравов «Яблоко раздора» Бирюкова в постановке Плучека). В 1965 московский Театр имени Моссовета показал «Дядюшкин сон» по Достоевскому, «Маскарад» Лермонтова²⁴ и «В дороге» Виктора Розова. В 1966 году в Париже наконец смогли увидеть еще один спектакль Товстоногова (теперь уже с труппой ленинградского БДТ) – «Идиот» по Достоевскому. Но в 1968 русский сезон отменили (предполагались гастроль вахтанговцев с «Живым трупом»

Толстого и «Варшавской мелодией» Леонида Зорина), и в 1969–1970 годах советской программы в Театре Наций не было.

Французскую публику поражали впечатляющих размеров стационарные труппы, игра актеров, «спевшихся», точно в хорошем хоре. Их приезд становился событием. Руководимый Товстоноговым БДТ привез в Авиньон «Историю лошади» по Льву Толстому (1979). Спектакль подтвердил, что советские актеры могут все. Между тем успех оказался не столь велик, как во время знаменитых гастролей по странам Восточной Европы, предварявших визит в Авиньон.

Однако все эти поездки организовывались не без трудностей. Так было с труппами Юрия Любимова и Роберта Стура (грузинский режиссер привез на Авиньонский фестиваль в 1981 году «Кавказский меловой круг» Брехта и «Ричарда III» Шекспира в исполнении артистов тбилисского Театра имени Руставели). Показателен в этом смысле случай с Таганкой. Жан Луи Барро с 1966 года пытался привезти труппу в Париж, затем Поль Пью приглашал ее на Авиньонский фестиваль²⁵. Она побывала во французской столице (в театре Шайо), а также в Лионе и в Марселе лишь в 1977-м, после упорной борьбы за эти гастроли, которую вели Андре-Луи Перинетти и Мишель Ги. Спектакли по-прежнему выбирало советское руководство: «Десять дней, которые потрясли мир», «Мать», «Гамлет», «Послушайте!». Только что поставленный спектакль «Мастер и Маргарита» по Булгакову вывозить запретили. Это был не лучший период во франко-советских отношениях. До последней минуты проект был на грани провала. Никто из официальных лиц не согласился придти на спектакли Таганки. Даже министр культуры Мишель Ги²⁶ чуть было не повернул назад, увидев, что «Шайо тонет в море красных знамен, заполнивших ведущую к зданию театра эспланаду»²⁷. Советское посольство всеми средствами старалось сократить визит мятежного московского театра. «Гамлет» с Владимиром Высоцким в заглавной роли, в декорациях Давида Боровского (его движущийся занавес крупной вязки станет сценарно-графическим мифом) оставит неизгладимые

воспоминания. «Мать» критик Жиль Сандье назовет актом великолепно закамуфлированного бунта²⁸. Таганка вернется в 1987-м, но со спектаклем Анатолия Эфроса, которого в марте 1984 года дьявольская власть поставит на место изгнанного Любимова. Эфрос умер накануне французских гастролей...

ПРИЕХАВШИЕ В ГРУППЕ: ГРУППОВЫЕ ВИЗИТЫ ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ

После скупой на выездные разрешения брежневской эпохи, когда получить визу можно было лишь ценой невероятных усилий со стороны приглашающей стороны, в разгар «перестройки и гласности» (эти слова магическим рефреном вылетали из-под перьев французских театральных критиков) в 1988 году первая волна советского театра захлестнула Европу, докатившись до Франции. Вновь, как сказал Андре Антуан в ноябре 1922 года²⁹, театры стали первыми послами. Вспоминая историю, очень много говорили о «Русском сезоне». Авиньонский фестиваль принимал спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, который Анатолий Васильев поставил в своем новом театре с красноречивым названием «Школа драматического искусства». Параллельно актер Олег Табаков представил «Полоумного Журдена» Михаила Булгакова, спектакль его собственной студии. В программу Осеннего фестиваля в Париже включили «Серсо» Виктора Славкина в постановке Анатолия Васильева. Однако то ли из-за удаленности театра Бобины и забастовки транспортников, то ли из-за осенних парижских туманов, триумф авиньонского Пиранделло не повторился. Парижане смогли увидеть также: инсценировку чеховской «Палаты № 6» в постановке Юрия Еремина, спектакли Олега Ефремова (Антуан Витез пригласил МХАТ выступить на сцене Театра Шайо), а в Опера комик – первое выступление ленинградского Малого драматического театра под управлением Льва Додина с «Братьями и сестрами» – великолепной фреской – творением советского театра сопротивления, одновременно метафорическим и реалистичным, который, что любопытно и странно, прошел тогда

практически незамеченным. «Братья и сестры» в дальнейшем вернутся в Париж еще не раз: в 1994 вызовут всеобщий энтузиазм, несмотря на рекордную продолжительность (шесть часов). И это будет повторяться в каждый новый приезд (1997, 1998, 2009).

Гастроли 1988–1989 годов явились политическим и культурным событием, широко освещаемым средствами массовой информации под знаком вновь обретенной свободы. С этого времени они стали постоянными: крупные и небольшие труппы из СССР, а затем с постсоветского пространства бороздили просторы Европы, часто начиная с Германии и добираясь до Франции: Лицедеи показали «Чурдаки» (театр *Ranelagh*, 1990), Роман Козак – «Чинзано» Людмилы Петрушевской (Аталанта, 1991), Лев Додин – «Гаудеамус» (МС 93, Бобины, 1992), Эймунтас Някрошюс – «Пиросмани, Пиросмани...» и «Дядю Ваню» (Осенний фестиваль, 1992).

Со второй волной, в 1993–1994 годах, парижский регион увидел дюжину спектаклей из Петербурга, Москвы и не только. На площадке МС 93 в Бобины, которая очень быстро начала специализироваться на русских театрах (здесь, в частности, принимали МДТ), в Одеоне-театре Европы, в театре Нантер-Амандье, в рамках организованного ими нового «Русского сезона» и более широко – в театре Бастий и театре Рон-Пуан, самостоятельно пригласивших русские труппы. По показанным здесь спектаклям можно было проследить историю развития советского–русского театра: от пушкинского «Бориса Годунова», запрещенного в 1982 году на Таганке, к «Балаганчику» Блока, поставленному в 1994 году молодым Иваном Поповски. От поэтического и политического театра к театру поэтическому. Организаторы «Русского сезона» отдавали предпочтение петербургской труппе Льва Додина, чьи связи со школой программно утверждались в двух спектаклях-монтажах, задуманных Додиным вместе с его учениками и молодыми актерами («Гаудеамус» и «Клаустрофобия»).

В этот тяжелый для русского театра период, когда государство умыло руки, когда началась охота за спонсорами и коммерческой

поддержкой, на помощь пришли иностранные партнеры: Одеон принимал Студию Петра Фоменко. Этот театр родился на основе курса, который Фоменко вел в ГИТИСе и, несмотря на целиком сформированный репертуар, не имел еще ни крыши над головой, ни финансирования. В 1993 году в университетском интернациональном Театр де ла Сите Студия показала «Приключение» Марины Цветаевой в постановке Ивана Поповски, получившего средства для работы в Париже с тем же коллективом над «Балаганчиком» Блока.

В сезон 1993–1994 годов прослеживается одна характерная параллель: в 1923 году Художественный театр отмечал свой 25-летний юбилей далеко от родины, а «ополовиненная» и сохранившая верность Любимову труппа театра на Таганке праздновала в Париже свое 30-летие.

СИЛА И ОЧЕВИДНОСТЬ АНСАМБЛЯ

Применительно к сезону 1993–1994 годов трудно говорить об открытии новой эстетики. Это открытие было сделано Анатолием Васильевым сначала в Авиньоне, затем в ходе работы над «Маскарадом» Лермонтова в Комеди Франсез (куда директор и режиссер этого театра Жак Лассаль пригласил Васильева в 1992-м), несмотря на замешательство и неприятие критики.

Знакомство с работой Додина – в особенности с его работой с собственными учениками – стало вдохновляющим потрясением. На сей раз не было речи о чрезмерности: живость, энергия, тонус, ритм, юмор – вот термины, мелькавшие в прессе, встретившей Додина с энтузиазмом и совершенно согласной с восторгами публики. Гастроли МДТ воодушевляла энергия молодости, энергия успеха.

В большинстве русских спектаклей в Париже захватывали мощь ансамблевой игры, мастерство массовых сцен, взаимоотношения партнеров в каждый момент сценического действия. Нередко разъедаемые внутренними распрями и державшиеся исключительно на долларах, которые помогали им выжить, эти труппы имели если не радужное будущее, то, по крайней мере, общее театральное прошлое – школу, самоотверженную работу, долгую совместную

подготовку спектаклей в рамках репертуарного театра, трудности, которые еще больше спланивали людей хотя бы на время представления. Впечатление от их игры усиливалось тем, что во Франции их ностальгия, желание ощутить былое единство заметно возрастали. Чувствовала это, безусловно, и публика. А в Москве подобный способ существования оказался в загоне. Под угрозой были стационарные театры, те, что в условиях обретенной свободы раскололись и из-за попыток сохранить раздутые штаты при сокращении дотаций, или из-за творческих разногласий, неизбежно возникавших в большом коллективе.

Ничего нового, казалось бы. Но эта встреча была во Франции чем-то очень значительным (как уже случалось во времена гастролей 1920-х годов). Эту работу питали три важнейших источника: творчество Чехова, перенесшего акцент с индивидуума на «группу лиц», революционные утопии и, наконец, сопротивление 1960–70-х годов. Это сопротивление открыло театр – зал и сцену – для совместной работы, для реального и подразумеваемого за стенами хора, который коротко называли народным. Игра коллективная (ритмически, телесно, вокально, музыкально), игра, требовавшая от актера-виртуоза подчинения общей дисциплине, ансамблевая игра, в идеале не разрушавшая индивидуальности. Так труппа театра на Таганке стала русским народом в «Борисе Годунове». Или ученики-актеры в «Клаустрофобии», сыгранной в обстановке их петербургского класса. А в 1994 году в Театр де ла Бастий приехала странная труппа славянской комедии дель арте, с которой Юрий Погребничко без устали обыгрывал одни и те же пьесы, одни и те же темы, одни и те же актерские «физиономии» практически в идентичных декорациях.

На долю французской публики выпал редкий шанс увидеть, с интервалом в два месяца, два спектакля – итог долгого периода в истории русского театра: «Борис Годунов» (1982–1988) и «Братья и сестры» (1979–1985). С одной стороны, поэтический театр, где отсылающий к старинным народным формам и традиционным песням сценический почерк Любимова подчинен ритму пушкинского стиха.

С другой, театр прозы, где Додин адаптирует деревенские хроники Абрамова, следуя путем, открытым Таганкой в работе над русской и советской литературой. Простые формы, выстроенные в пространстве сценографии Боровского и Кочергина и музыкальных матриц, главенство времени и пространства сближают эти две трагедии, противоположные в то же время по типу контакта с публикой и по типу актерской игры, отстраненной или психологичной. Большой успех спектакля во Франции в 1994 году закономерен, ибо для осмысления трагического прошлого советской деревни французской публикой потребовалась историческая дистанция.

Что же касается «Бориса Годунова», то эстетика Таганки (сценический аскетизм и прямое обращение к зрителю) показалась устаревшей некоторым из тех, кто некогда любил и поддерживал этот театр. Однако молодые, видевшие эту труппу впервые, восприняли ее как «урок чистого театра».

Последний из русских спектаклей в Париже, «Балаганчик», возвращал к началу столетия и знаменовал интерес нового театрального поколения к эпохе Серебряного века. Дикое веселье «Клаустрофобии» и хрупкость «Балаганчика» объединяла одна картинка – белая перегородка (в первом случае из кирпича, во втором – из бумаги) – потрескавшаяся, проломленная или дырявая. «Русский сезон» 1994 года завершился таинственной кодой: на опустевших подмостках под мощным вентилятором шелестели обрывки белых стен балагана, в полу и на потолке зияли дыры, марионеточная труппа, взбираясь по веревочной лестнице, штурмовала небеса-колосники. Решил ли русский театр уйти от мира?

АУТСАЙДЕРЫ «РУССКОГО СЕЗОНА» 1993–1994 ГОДОВ

Слишком далеко и слишком близко – так Борис Шлецер охарактеризовал в 1923 году персонажей Чехова, нелепых и отставших от времени. Они раздражали его, но, говоря об их «глубоком гуманизме», он предрек их возрождение «через несколько десятилетий»³⁰. И не ошибся: в конце XX века Чехов стал культовым автором

по всему миру. Москва по-новому открывала своих героев благодаря гастролям зарубежных трупп, в частности благодаря «Трем сестрам» Петера Штайна и «Вишневому саду» Питера Брука. Какого же Чехова русские показали в Париже в сезон 1993–1994 годов?

Того, каким его представляли себе Калягин и Вертинская (жившие и преподававшие в то время в Париже), обошедшие без «настоящего» режиссера, особенно необходимого здесь, поскольку речь шла о проекте концептуальном – «Чехов. Акт III», где играли три из чеховских третьих актов, в которых кризис обострен до предела.

«Вишневый сад» МДТ обнажил другие проблемы. Если на сцене Одеона актеры чувствовали себя в чеховском тексте как рыба в воде, свободные и непринужденные в движении и в речи, в ритмах и звучании родного русского языка, то «Вишневый сад» Додина, при всех ассоциациях с историей постановок этой пьесы, не удовлетворил ожиданий критики и публики, помнивших былые успехи этой русской труппы. Премьера во Франции поставленного и отрепетированного за ее границами «Вишневого сада» подняла вопрос о взаимоотношениях публики и спектакля созданного на иной национальной почве.

В малом зале Театра де ла Bastien Погребничко с его причудливыми ритуалами вызвал живой интерес, поместив «Трех сестер» в некое подобие «зоны», театральной свалки, куда свозят заодно и устаревшие, ненужные чувства, и где он манипулировал текстом, уже стратифицированным самим Чеховым.

Но вот не русский спектакль: «Три сестры», поставленные в Театр де ла Вилль с французскими актерами Маттиасом Лангхоффом, немецким режиссером, долго жившим на Востоке.

Пройдя в возвращении к так называемым чеховским традициям дальше Крейчи, Эфроса, Някрошюса, следуя путем, открытым в 1981 году постановкой Любимова, который первым разоблачил военизированный мир «Трех сестер», Лангхофф говорил в этой пьесе о XX веке в целом. Подвергая каждую реплику безжалостному и точному анализу, используя обширный корпус немецких переводов

чеховских произведений, сопоставляя французские и немецкие переводы, Лангхофф вновь открыл комическое дыхание пьесы, которым, как считал автор, она наполнена до краев. Режиссер придал семейной истории эпическую плотность через настойчивую материализацию быта военных в гарнизонном городке. Он продлил время жизни трех поколений Прозоровых, упомянутых в пьесе, сфокусировав внимание на брежневской эпохе, и настаивал на этих ассоциациях притом, что придал плоть и значимость всему, что написано в тексте. Используя кинопроекцию, гигантские куски расписной ткани и театральный монтаж внутри сценической картины, всякий раз выстроенной как кинематографический, он уплотнил и ускорил время, модулировал пространство. Не требовал от актеров психологизма, а добивался игры активной, аскетичной, сухой, точной. Лангхофф ставил нас перед лицом волнующей истории XX века с его развенчанными утопиями. Он «торопил» ее, спроецировав финал на сегодняшний день, где в мерзости и хаосе разоренного, испепеленного пространства-времени сестры горько стенали о желании жить.

В сравнении с этим грандиозным и очень важным спектаклем совсем иной была скромная «Пиковая дама», подготовленная в том же году Петром Фоменко со студентами Консерватории драматического искусства в Париже. Менее чем за месяц русский режиссер ввел их в прозу Пушкина, которую не хотел адаптировать: нужно было вытащить театр из книги, не переписывая повесть специально для сцены. Шаг за шагом, с томиком Пушкина в руках, Фоменко и студенты прошли по страницам, применяя прочитанное к окружавшему их пространству, импровизируя сложную сценографию – используя пространство студии, ее поверхность, объем, малейшие ее закутки, окна, ступеньки. В центре – покрытый зеленым большой круглый стол, вокруг которого собравшиеся актеры концентрировали энергию игры, то и дело оживляемой сидящим тут же режиссером. Из этого общего хора выделялись отдельные актеры, которые годились для той или иной роли, обретали навык слушать и

слышать друг друга. Репетировали и учились одновременно. За театральным рабочим столом, служившим вместе с тем и столом для карточной игры, и элементом сценографии спектакля, читка очень скоро превращалась в игру, перетекавшую в разреженное пространство, куда актер уводил своего героя. Сыграли единственный раз, публики было меньше, чем актеров (золотое правило Студии). При всей ее эскизной зыбкости эта «Пиковая дама» обрела силу театрального урока.

«Аутсайдеры» русской программы 1993–1994 годов, эти два последних спектакля, подтверждавшие дерзкое обращение режиссера-автора с текстом, будь то пьеса или проза, указали, быть может, различные пути дальнейшего развития культурных связей и обменных гастролей. Нет смысла говорить, что «Три сестры» Лангхоффа могли бы вызвать в Москве живые и заинтересованные споры (которых, к сожалению, не случилось из-за отсутствия денег для организации привоза актеров и декораций и что работа с Фоменко могла и должна была бы пойти на пользу другим французским актерам...

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ИНИЦИАТИВЫ И ТРЕТЬЯ СЕРИЯ ГРУППОВЫХ ТУРНЕ

Русский театр никогда не был конфетным. Ни один другой театр в такой мере не мечтал о бегстве от приземленного к совершенной и глубокой человечности. Русский гений утвердился, устранив эти границы.

**А. Левинсон, *Le Temps*,
25 августа 1924**

С этих пор инициативы все множились, сеть все ширилась, связи укреплялись, и иногда рождались двуязычные спектакли. Театральный обмен принял новые формы, связанные со стратегией выживания одних вкупе с желанием передать знания и познакомиться с несуществующими во Франции актерскими и режиссерскими школами у других. Хотелось найти «философский камень», заправиться «витаминами», как говорил Луи Паскаль, директор Одеона, театра, который тогда считали обескровленным. Помимо официальных свою роль сыграли также личные связи, завязавшиеся еще в 1960–1970-е годы.

Не только треугольник Париж-Бобиньи-Авиньон, но и французская провинция открыла свои подмостки для русских. Нант («Приключение», 1993), фестиваль «Пассаж де Нанси» («Нумер в гостинице города NN» в постановке Валерия Фокина по «Мертвым душам» Гоголя, 1996). Театр Юрия Погребничко пригласили в Лилль, в Театр Бернардин в Марселе. В том самом Марселе, где по сей день существует организованный Театром Турски Русский фестиваль (в 1996 и 1997 годах сюда приглашали Театр на Покровке под руководством С. Арцибашева, Казанский театр имени Качалова, Театр-студию «Торикос» из Геленджика, а также московский Малый театр, не приезжавший во Францию с 1962 г.).

Невозможно перечислить все, тем более что помимо гастролей в узком смысле, множились «междусобойчики»: обменные гастроли, проекты, копродукции, конференции, мастер-классы, лекции, видеопозаказы, тренинги. Также перекрестные поездки студентов театральных школ (например, между TNS и МХАТ, 1996), конференции Анатолия Васильева в Экспериментальной академии театра (в рамках которой в 1995 году в театре Консерватории драматического искусства показали одну из версий мольеровского «Амфитриона»), стажировки Васильева в CFPTS в Баньоле в конце 1995-го, в ходе которых появилась возможность увидеть фрагменты «Маленьких трагедий» Пушкина в исполнении его собственных актеров.

Авиньон-1997 сгруппировал третью серию турне. В отличие от сезона 1994 года все спектакли отбирали «напрямую», и таким образом театр как самый чувствительный сейсмограф предоставил возможность обратиться к памяти русского театра и прояснить отношение различных трупп к современному хаосу. Анатолий Васильев, Петр Фоменко, Кама Гинкас³¹, Резо Габриадзе³² много претерпели от брежневской цензуры и явились теперь не как руководители государственных институций, а возглавляя коллективы, которые формировали сами. Театр Васильева, как уже говорилось, называется «Школа драматического искусства», театр Фоменко – Мастерская. Смыслы, таким образом, прочерчены ясно. Организаторов

фестиваля интересовали проблемы обучения, профессионального формирования, стремление пересмотреть тексты и традиции³³, развивать театр в противовес явному в новой России дрейфу в сторону искусства бульварного. Валерий Фокин показал спектакль, рожденный желанием режиссера поработать с конкретным актером (Авангардом Леонтьевым) и группой музыкантов под руководством Александра Бакши³⁴. Не будучи приглашенным и в программу фестиваля, некоторые профессиональные труппы (Петербургский ТЮЗ, московский Театр у Никитских ворот) приехали, решив на свой страх и риск участвовать в программе-off.

Везде впечатление одно и то же: уровень игры и режиссуры вырос. Упомянем об одном уроке театра, который русские артисты преподали всем. «Волки и овцы» Островского в постановке Петра Фоменко с его первым выпуском в ГИТИСе. Во Франции спектакль показали на улице в Авиньоне. Несмотря на языковой барьер, он привел публику в восторг, заставил зал вибрировать, буквально ликовать. Не было субтитров, и тем не менее зрители всецело сочувствовали актерам и проникались интригой. Фоменко подтверждал счастье работать в коллективе, который ты сам себе выбрал, счастье, которое можно дать публике, наполняя ее жизненной энергией.

Таков результат всей истории русского театра на протяжении XX века, того значения, которое ему придавали власть, зрители и артисты. Результат потраченного на работу времени, времени, необходимого для того, чтобы спектакль вызрел, потраченного на репетиции, возобновления, на новые и старые постановки³⁵.

ПОЕЗДКИ ПО ПРОВИНЦИИ И ПОСТАНОВКИ С ФРАНЦУЗСКИМИ АКТЕРАМИ

К началу 2000-х поездки и обменные гастроли участились. Уже знакомые французам артисты вновь приезжали в Париж, но посещали и провинцию. Так, Мастерская Петра Фоменко очаровала и покорила всю Францию. «Волки и овцы» вернулись в 1998 году на Осенний фестиваль. Симптоматично, что спектакль шел в зале Национальной Консерватории драматического искусства. Чеховскую «Свадьбу» «фоменки»

показали в парижском театре Буфф дю Нор, а затем в Бретиньи-сюр-Орж, Бордо, Кане, Лиможе, Тарбе, Страсбуре, а в 1999 в Москве его сняла на пленку французская фирма *Agat Films*. В 2002 «Одну абсолютно счастливую деревню» пригласили на фестиваль «Пассаж де Нанси», «Войну и мир» – на Осенний фестиваль. Партнерство с Мастерской Петра Фоменко продолжил Театр Печати, принимавший у себя «Войну и мир», в 2003 году пригласивший «Египетские ночи», в 2005-м – «Семейное счастье» по Толстому. «Войну и мир» в 2002-м увидели также в Лилле, Шамбери, Тулузе, Кане, Страсбуре, в 2003-м – в Лионе, Руане, Марселе, Амьене и Реймсе. В 2004-м Театр Карго в Гавре, пригласивший в том же году «Семейное счастье» (в 2005-м – в Амьен), предоставил Мастерской площадку для репетиций «Трех сестер». Первую версию показали в марте. В ноябре 2004-го законченную в Москве постановку представляли в Театре Шайо, в 2006 году – в Шамбери. Всякий раз во время многочисленных гастролей Мастерской проходили встречи с артистами и студентами Консерватории драматического искусства³⁶. И всякий раз публику очаровывали определявшая структуру спектакля игра звуков, претворение психологических состояний в физическое действие, а также дуэты, трио, квартеты поразительно музыкальных актеров Студии. Однако после 2009-го, когда «фоменки» привезли в Марсель спектакль «Он был титулярный советник», больше они во Франции не появлялись...

Другой шумный успех: успех Малого драматического театра. После парадоксального и двойственного приема в 1988 году «Братьев и сестер» (одни писали «чудо», другие – «полный провал»), этот спектакль возвращался во Францию неоднократно. Отношения со Львом Додиным и его театром завязались на МС 93 в Бобиньи, что привело к мировой премьере в Париже в 2007 году спектакля по роману Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (в рамках фестиваля *Le Standard Ideal*). В 2009 МС 93 организовал фестиваль в честь 25-летия франко-додинских отношений, в рамках которого показали «Звезды на утреннем небе» и инсценировки четырех великих

произведений русской литературы: «Братья и сестры», «Демон», «Чевенгур» и «Жизнь и судьба». Параллельно проводились семинары и открытые мастер-классы.

Антон Кузнецов, бывший актер МДТ и режиссер школы Додина, поселился во Франции и в 2009 году возглавил Академию – высшую школу драматического искусства в Лимузене, куда регулярно приезжают учиться русские педагоги (в 2013-м году Антон Кузнецов умер).

Побывав во время Авиньонского фестиваля в «Театре дю Солей» на спектакле «Эфемеры», восхищенный Лев Додин отметил его «революционную силу»³⁷. Этот случай положил начало творческой дружбе с Арианой Мнушкиной. Додин хотел организовать ее проезд на свой первый фестиваль в 2013 году.

В 1992-м Анатолий Васильев поставил в Комеди Франсез «Маскарад» с Валери Древилль в роли Нины, в декорациях и костюмах живущего в Париже русского художника Бориса Заборова. Он заставил Дом Мольера на несколько дней отложить премьеру, поскольку спектакль был не готов, – практика, для Франции непривычная. Освистанный на премьере, не принятый критикой, этот прихотливый спектакль обрел своего зрителя лишь в следующем сезоне, однако затем был снят с репертуара. Исключительный случай, спустя десять лет, в 2002-м (после того, как в 1998-м в «Театре дю Солей» был показан пушкинский «Дон Жуан или Каменный гость и другие стихи») Анатолия Васильева во второй раз пригласили в Комеди Франсез, чтобы поставить «Амфитрион» Мольера, который вызвал бурные дебаты и продержался всего один сезон. Васильевской технике речи французских актеров обучала Валери Древилль, открывшая в сотрудничестве с режиссером новый метод работы. После «Маскарада» она ушла из Комеди Франсез, чтобы продолжить образование. Работала с Васильевым в Москве над пьесой Хайнера Мюллера «Медея. Материал». Этот спектакль «Школы драматического искусства» привозили на Авиньонский фестиваль в 2002 году, потом его показали в Театре Консерватории и в театре Нантер-Амандье в 2005-м.

Многочисленные французские практики театра смогли увидеть эту «Медю», длинный монолог, где речевой тренинг, созданный Васильевым для русского языка, был применен к языку французскому, на который перевели немецкую пьесу: вместо свойственного французскому языку ударения на последнем слоге, актриса делала ударение на первом слоге.

В 2006–2007 годах Васильев часто приезжал во Францию: в Авиньон с «Илиадой» и «Моцартом и Сальери» в исполнении его русских актеров, в парижский Одеон-Театр Европы с «Путешествием Онегина» с его же актерами, и в этот же театр с французской постановкой – «Тереза-философ», инсценировкой эротического романа XVIII века, принадлежащего перу маркиза д'Аржана, где два французских исполнителя Валери Древилль и Станислас Нордей обменивались репликами, используя тот же речевой тренинг.

В 2003 Петр Фоменко поставил в Комеди Франсез «Лес» Островского, который вошел в репертуар. Французские актеры были околдованы методом Фоменко, его богатым воображением. Однако, подобно «Маскараду», этот спектакль продержался в репертуаре лишь два сезона. Публика Комеди Франсез незнакома автора не оценила.

Между тем множились образовательные проекты. Так, Фоменко пригласили для работы со студентами третьего курса Национальной Консерватории драматического искусства в Париже («Каменный гость» Пушкина, 2000). Режиссер по пластике Андрей Дроздин в течение двух лет вел там мастерскую сценического движения, вызывая возмущение части студентов и педагогов и встретив полную поддержку одного из педагогов актерского искусства Анджее Северина, поляка по происхождению, хорошо знакомого с такого рода методами.

Юрия Погребничко регулярно приглашали в Актерскую школу в Каннах (ERAC), его выпускные спектакли показывали в Марселе и в Париже.

Наконец, Васильев, ведущий педагогическую работу по всей Европе, преподавал и в Париже, в частности, в рамках Экспериментальной

академии театра под руководством Мишеля Кокоссовски, куда приезжал очень часто, в свою очередь принимая французских актеров в Москве в «Школе драматического искусства» и проводя стажировки во Франции. В 1999 году он опубликовал в издательстве P.O.L. (совместно с Экспериментальной академией) свой труд по театральной педагогике «Семь или восемь уроков театра». В Национальной высшей школе театральных искусств Лиона (ENSATT) Васильев в течение двух лет читал курс лекций по режиссуре, один из первых случаев регулярного преподавания этой дисциплины во Франции (2004–2005). Добавим: репутация русских педагогов такова, что некоторые, более или менее известные русские пытаются продать себя, предоставляя официальным должностным лицам той или иной школы генеалогическое древо русского театра, где они ставятся рядом со Станиславским, Мейерхольдом, Вахтанговым, Додиним, Васильевым.

Тем не менее, русские по-прежнему остаются для французов авторитетом. Однако их ореол меркнет по мере того как Европу и Россию охватывает экономический кризис, а театр утрачивает былые ориентиры. Во Франции, с одной стороны, модели коллективной работы становятся очень эффективными, рождая спектакли на основе групповой импровизации, нередко с политическими интенциями, а с другой, утверждаются и закрепляются немецкие театральные модели. В 2010 году в Париж пригласили всего два русских спектакля: «Женитьбу» Гоголя и «Свадьбу» Чехова в постановке (соответственно) Валерия Фокина и Владимира Панкова. Представления состоялись в Театре де ла Вилль.

Первые театральные уроки из СССР пришли во Францию в двадцатых годах. Это продолжается до 2010-х годов через отбор лучших русских спектаклей, созданных за многие годы благодаря живой системе русского репертуарного театра. Уроки таких мастеров, как Васильев или Фоменко, формируют молодое поколение актеров и режиссеров: Эрик Винье, Валери Древилль, Грегуар Энгольд, Жюли Брошан. Даже если великие встречи со спектаклями двух прошедших десятилетий все

более изглаживаются из памяти, связь с русским театром по-прежнему сильна, во многом из-за все возрастающего успеха пьес Чехова, которые играют часто и повсюду. «Платонов», или «Пьеса без названия» стала своего рода экзаменом, через который по обязанности и в удовольствие проходят учащиеся и выпускники многочисленных театральных школ. Режиссер Кристиан Бенедетти в 2012 году поставил «Чайку», которая стала событием, потрясшим французскую публику: без декораций, без аксессуаров и костюмов, в ультрабыстром ритме.

В предшествующие десятилетия Франция познакомилась не только с театром Москвы и Ленинграда-Петербурга, но услышала о многих провинциальных русских артистах и театрах. Среди них: Татьяна Фролова и театр «КНАМ» из Комсомольска-на-Амуре (в 2005 они привезли спектакль «Персональная война» по прозе Аркадия Бабченко); небольшой Театр.Док из Москвы, приглашенный в 2005–2006 г.г. на фестиваль «Театр тринадцати ветров» в Монпелье, на фестиваль *Mettre en scene* в Ренне и на фестиваль «Пассаж»; в 2009 году фестиваль «Пассаж» открыл французам Николая Коляду и его «Бедный театр» из Екатеринбурга. Их «Гамлет», показанный в рамках «Пассажа» в 2010-м, вернулся в Париж на Осенний фестиваль.

Много спектаклей поставили французские режиссеры с русскими актерами. Увы, лишь немногие из них видели во Франции (например, «Светы. Отсветы» Жоржа Лаводана, который переработал для петербургского МТД свои французские спектакли «Свет I» и «Свет II», поставленные в 1997 году в руководимом им театре Одеон).

Фестиваль «Пассаж»-2013 пригласил в марте (и это последнее событие, о котором мы можем рассказать) «Бабу Шанель» Николая Коляды в исполнении его екатеринбургской труппы и «Эдипа-царя» Софокла/Гелдерлина/Хайнера Мюллера в постановке Маттиаса Лангхоффа с труппой саратовского ТЮЗа. В этой российской постановке Лангхоффа, после множества несостоявшихся проектов, среди которых «Смерть Тарелкина» в Александринке, осуществилось упорное стремление режиссера поработать в

стране, глубоко его трогавшей, с которой его связывают трагические воспоминания детства времен Второй мировой войны. Это его шестая версия «Эдипа». Русский вариант великолепен, мрачен и катастрофичен. В работе приняли участие ученики расположенной по соседству с саратовским ТЮЗом школы. Они стали центром, ядром спектакля, который открывается записанным на киноплёнку вступительным словом окруженного двенадцатью ребятами режиссера. Действие спектакля о муках и скитаниях Эдипа в поисках жестокой правды происходит в трущобах заброшенного города. Греческий хор стал русским хором из пяти мужских голосов под гитару. Царство ритма и давящей тишины – беспощадная правда, от которой не уйти, не отмахнуться. Результатом совместной работы режиссера и актеров стало волнующее произведение, спектакль, объединивший Францию, Германию, Грецию и Россию, который путешествовал из Саратова в Метц³⁸, а затем в Дижон, куда в мае его пригласили на театральный фестиваль.

Сегодня нужно знать не только театры из Москвы и Петербурга, но и из всех уголков необъятной России. Необходимо сопротивляться их коммерциализации, безденежью, которые после падения железного занавеса возводят финансовые преграды. Но мы также видим, что в мире, где возможен культурный обмен между национальными театрами, расширяются перспективы, появляются межкультурные труппы, а вместе с ними – театр завтрашнего дня.



ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Впрочем, сегодня уже не единственное, поскольку театр, по крайней мере, в странах Западной Европы обретает все более разнообразные формы (множатся бродячие балаганы, шапито и пр.).

² Guillaume Apollinaire, "Anecdotes", in *Œuvres complètes, tome II, Paris, Balland et Lecat, 1965, p. 388*. См. об этом: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. С. 471.

³ Лацис А. Красная звезда: Воспоминания. Рига: Лиесма, 1984. С. 72.

⁴ С. Stanislavski, in *Nouvelles littéraires, 21 janvier 1933*.

⁵ Л.А. Сулержицкий — К.С. Станиславскому, 21 февраля 1911 г. Париж // Сулержицкий. М., 1970. С. 476—478. В этом письме Сулержицкий пишет о том, какие «ад и подлость» приходится ему переносить во время репетиций.

⁶ A. Lugné-Poe, in *Éclair, 21 décembre 1922*.

⁷ Idem, in *Journal, 9 décembre 1922*.

⁸ В афише этих гастролей: «Иванов» и «Три сестры» А.П. Чехова, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому.

⁹ Boris de Schloezer, "Le Théâtre d'Art de Moscou", in *La Nouvelle Revue française, 1er décembre 1923*.

¹⁰ «Федра» Ж. Расина в переводе В.Я. Брюсова, художник А.А. Веснин; «Жирюфле Жирюфля» Ш. Лекока, художник Г.Б. Якулов. В 1923 году Камерный театр показал также «Адриенну Лекуверр» Э. Скриба, художник Б.А. Фердинандов. Были и другие французские пьесы, в отличие от Художественного театра, привозившего в Париж исключительно русский репертуар. В 1930 году Камерный театр представит «Грозу» А.Н. Островского, «Любовь под вязами» и «Негра» Ю. О'Нила в декорациях братьев Стенберг.

¹¹ André Antoine, in *Comœdia, 11 mars 1923*.

¹² André Lévinson, "Pylade chez Roscius", in *Comœdia, 12 mars 1923*. Ср. с J. Gaudrey-Rety, который пишет: «Лучше и в балете не сделать», in *Chantecler, 21 juin 1930*.

¹³ A. Lugné-Poe, "Meyerhold déchainé" [«Неустойчивый Мейерхольд»], in *Le Figaro, Paris, 2 juillet 1930; repris dans Les Cahiers de la Comédie-Française, 1999, n. 33*.

¹⁴ A. Antoine, in *L'Information, 24 juin 1930*.

¹⁵ Louis Jouvet, "Défense de Meyerhold", in *Paris-Soir, Paris, 12 juillet 1930*; Рус. Перевод см.: Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Том 2. М., 1992. С. 132—134.

¹⁶ In *Comœdia, 19 juillet 1926*.

¹⁷ Louis Jouvet, "Défense de Meyerhold", см. Прим. 15.

¹⁸ Он же. Meyerhold et le public russe", in *Bravo, 6 décembre 1929*. О парижских гастролех Мейерхольда см. также: Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les Voies de la Création théâtrale, vol. 17, Paris, Editions du CNRS, réimp. 1999, et 2004, pp. 335—337*.

¹⁹ В афише: «Анна Каренина» по Л.Н. Толстому в постановке В.И. Немировича-Данченко и В.Г. Сахновского и «Любовь Яровая» К.А. Тренева в постановке Немировича-Данченко и И.Я. Судакова.

²⁰ Пьесы А.П. Чехова в постановке В.Я. Станицына, И.М. Раевского, Н.Н. Литовцевой и М.Н. Кедрова, «Беспокойная старость» в постановке Н.М. Горчакова (по программкам Театра Наций).

²¹ «Вишневый сад», постановка В.Я. Станицына. «Мертвые души» М.А. Булгакова по Н.В. Гоголю, постановка К.С. Станиславского (речь идет о

спектакле, созданном в 1932 году); режиссеры: В.Г. Сахновский Е.С. Телешева, Г.Г. Конский. «Кремлевские куранты», вторая сценическая редакция, постановка В.П. Маркова, М.О. Кнебель, И.М. Раевского.

²² «Идиот», постановка А. Ремизовой. «Иркутская история», постановка Е.Р. Симонова.

²³ В постановке «Бани» также принимал участие Н. Петров.

²⁴ «Маскарад», постановка Ю.А. Завадского.

²⁵ Cf. «Journal de Jean Vilar» et «Chronologie», in Lioubimov. *La Taganka, Les Voies de la création théâtrale, vol 20, Etudes et témoignages rassemblés par Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 1997, pp. 398—399 et p. 419*.

²⁶ В то время говорили «госсекретарь по культуре».

²⁷ Свидетельство Андре-Луи Перинетти, Париж, 29 января 1998 года.

²⁸ Gilles Sandier, "Strehler et Lioubimov", in *La Quinzaine littéraire, Paris, 16 novembre 1977, reproduit in Lioubimov. La Taganka, op. cit., pp. 407—408*.

²⁹ См. С. 4.

³⁰ См. прим. 9.

³¹ Гинкас показал «К.И. из Преступления» Д. Гинка по Достоевскому, спектакль поставлен в московском ТЮЗе.

³² Габриадзе представил «Песню о Волге», которую создал не в Грузии, а в сотрудничестве с Санкт-петербургским Театром сатиры, Национальным театром Дижона и Change Performing Arts (Милан).

³³ «Школа драматического искусства» представила: «Плач Иеремии», музыка В. Мартынова, постановка и сценография Анатолия Васильева; «Амфитрион» Мольера, восемь диалогов из трех актов, постановка А. Васильева. Мастерская Петра Фоменко показала спектакли «Волки и овцы» А.Н. Островского, постановка Петра Фоменко, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира под названием «школьные работы», постановка Евгения Каменьковича; «Месяц в деревне» по И.С. Тургеневу, постановка Сергея Женовача; «Приключения», постановка Ивана Поповски (см. выше), а также цикл лекций.

³⁴ Речь идет о спектакле «Нумер в гостинице города NN» Центра им. Мейерхольда (см. выше).

³⁵ О педагогике и работе у Петра Фоменко см. выступления Сергея Женовача в дебатах «Россия 97. Необходим ли театр?», проводимых Б. Пикон-Валлен (UBU Scènes d'Europe, 1998, n°8, pp. 29—32).

³⁶ В частности, в рамках курса истории театра, который я веду на протяжении многих лет в CNSAD.

³⁷ См. беседу Льва Додина и Беатрис Пикон-Валлен, опубликованную на сайте Théâtre du Soleil.

³⁸ В последние три года фестиваль «Пассаж» перебрался из Нанси в Метц.

Наталья СМИРНОВА-ГРИНЕВИЧ

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР САШИ ВАЛЬЦ

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И. СТРАВИНСКОГО

Творчество немецкого хореографа Саши Вальц критики практически единодушно относят к художественному направлению постмодернизма, к одной из самых радикальных его ветвей – концептуальному искусству.

Теоретики концептуализма – С. Ле Витт и Дж. Кошут – считали, что современная наука не в состоянии создать такую картину мира, которая была бы соразмерна интеллекту человека 20 века. Эту функцию может взять на себя искусство, готовое искать и находить новые смыслы в обыденных вещах и процессах. Поэтому в своей программной статье «Искусство после философии» Дж. Кошут заявляет: «XX столетие открыло такое время, которое может быть названо «концом философии и началом искусства»¹. Возникают очевидные вопросы: может ли концептуальный театр, претендующий на философское и даже «постфилософское» (по определению Кошута) осмысление мира, быть эмоционально насыщенным, драматически напряженным? Насколько близок балетному театру интерес к «голой» идее? Сопоставим ли бытовой характер артефактов, да и сам принцип документализма с условной природой балета? Готово ли искусство танца перестать выражать эмоциональные состояния и сосредоточиться на интеллектуальном аспекте творчества? Возможно ли из «некрасивых» обыденных поз и движений составить дивные арабески, гармоничные орнаменты, танцевать так, как будто отменен закон всемирного тяготения, падать «взаправду» с приличной высоты, петь, говорить, летать над сценой?

Театр Саши Вальц дал миру такие шедевры как «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза, «Дидона и Эней» Г. Перселла, «*Impromptus*» Ф. Шуберта.

Зрители обнаружили, что тело танцовщика – всего лишь инструмент. Превращенные по

замыслу режиссера в амфибий или кариатид, артисты оказываются способными танцевать в воздухе и даже в воде. Балет соединился с оперой и преобразовался в некое грандиозное зрелище, сотворенное изобретательными художниками и инженерами, а музыкальный уровень постановок позволяет относить их к самым высоким классическим образцам.

Свою независимую берлинскую труппу *Sasha Waltz & Guests* создала вместе с мужем продюсером Йохеном Зандигом в 1993 году для того, чтобы свободно экспериментировать, исследовать с помощью танца всевозможные пространства, находить взаимосвязи между различными видами искусства и осваивать новые жанры.

С. Вальц – сподвижник значительных культурных проектов. Еще в 1996 году она организовала авангардный культурный центр – «Софиензале», переоборудованный из заброшенных мастерских начала XX века. Центр открылся спектаклем с символическим названием «Аллея космонавтов», отсылающим к «советской» эпохе. Проект был посвящен истории семьи, проживающей в немецкой «хрущевке». Ежедневные семейные разговоры стали исторически достоверными, привязанными к месту и времени.

В 2006-м на берегу Шпрее заброшенная насосная станция была преобразована в *Radyal System* – площадку для многочисленных музыкальных фестивалей, а также в концертно-театральную базу для четырех коллективов – хореографической труппы *Sasha Waltz & Guests*, Берлинской Академии старинной музыки, ансамбля солистов «Калейдоскоп» и *Vocal consort Berlin*. Саша Вальц привязывает свои сценические опусы к определенной эпохе, эти спектакли не воспринимаются вне истории Берлина советских времен. При этом темы и задачи хореографических исследований Вальц могут



выходить далеко за пределы выбранной утилитарной среды.

В 2000–2005 гг. Саша Вальц успешно работает в берлинском театре «Шаубюне». Ее интересы перемещаются в метафизическую плоскость. Как исчезает наша физическая сущность? Что дает телу знание о его смертности? Каково происхождение жизни, чувственности, эротики?

«Тела», «S», «noBody», хореографическая инсталляция «insideout» на музыку современного британского композитора Р. Саундерс поставили ее имя в один ряд с лучшими немецкими хореографами 20 века – Мэри Вигман, Пиной Бауш, Джоном Ноймайером.

Саша Вальц предпочла жанр крупномасштабного синкретического зрелища – оперно-балетного представления, где музыка, вокал, танец, пантомима, живопись, архитектура, драма находятся в нерасторжимом единстве. В таких спектаклях балетные артисты готовы произносить текст, а оперные двигаются так, что невозможно отличить их от профессиональных танцовщиков. Несколько актеров порой исполняют одну и ту же партию. Мы наблюдаем единственный персонаж в двух, трех и даже четырех обликах. Это «фирменный» прием Вальц – «размноженные» персонажи могут появляться на сцене одновременно или в любой последовательности.

В конце 2004 года независимая труппа «Саша Вальц и гости» впервые показала «Дидону и Энея» на музыку Генри Перселла в редакции талантливого итальянского дирижера Аттилио Кремонези на одной из самых больших сцен Европы под открытым небом – берлинского Вальдбюне. Труппа Вальц представила миру грандиозное зрелище с участием 64 исполнителей. Со свойственным хореографу размахом и поистине барочной пышностью, Вальц соединила «физику» с метафизикой для того, чтобы исследовать пространство, заряженное энергией любовного экстаза. Она показала, что через телесные проявления человек может открыто выражать движения своей души, может противостоять диктату общества с его навязчивыми социальными кодами, общепринятыми нормами взаимодействия, модой, этикетом.

В этом спектакле Саша Вальц ставила перед собой также сугубо театральные задачи. Отдав дань прекрасной старинной партитуре, она пыталась, по ее собственным словам, растворить в музыке танец и движение. Кстати, именно Вальц настояла на том, чтобы традиционная версия была дополнена получасом танцевальной музыки, заимствованной из других произведений композитора. Но танец не рождался из музыки как это принято в классическом балете. Вокал, танец и музыка, кордебалет, хор, рассказчики были задействованы в некой коммуникации, но существовали на сцене вполне автономно – не задавали темпы и ритмы друг другу, не всегда были связаны единым образным строем, не «подпитывали» друг друга энергией.

Понятно, что спектакли подобных масштабов требуют немалых материальных затрат, сложной технической подготовки. Но это обстоятельство не смутило Вальц и ее продюсера Йохена Зандига. Труппа столь востребованная, что смелые замыслы находят поддержку. *Radialsystem* (площадка современного танца, актуальной музыки и база *Sasha Waltz & Guests*) оказалась самым дорогим театральным проектом последних лет.

Камерная (так определил жанр своего произведения композитор!) опера с *contemporary dance* собрала 12 000 зрителей, которые тянулись на представление длинной очередью под нескончаемым дождем по лесным тропам заповедника. Саша намеренно выбрала «природные» декорации, которые зрителям довелось не просто созерцать, но в буквальном смысле – осязать. Первые звуки музыки Перселла в исполнении оркестра и хора *Akademie fur alte Musik Berlin* под управлением Аттилио Кремонези преобразили реальность. Поднялся занавес, и вниманию присутствующих открылось поистине волшебное зрелище. Морская стихия, которая согласно древнегреческому мифу соединила, а потом разлучила любовников, была заключена в гигантский аквариум, высвеченный в темном пространстве сцены. В голубой воде полуобнаженные тела молодых любовников смело выписывали изысканные орнаменты. Пока «взрослая» Дидона

бросалась в подводные объятия Энея, на подиум выходила поющая юная Дидона, мечтающая о любви. Танцующие двойники повсюду сопровождали героиню, словно иллюстрируя нюансы ее любовных переживаний. Их тела были полностью погружены в воду, но артисты «выделявали» такие *ras*, как будто бы морская стихия – естественная среда их обитания. Пластические этюды в мерцающем пространстве аквариума гармонировали с антуражем театра под открытым небом.

Эксперимент оказался столь удачным, что лучшие оперные сцены Европы выстроились в очередь за спектаклями радикальной немки. Триумфальные премьеры прошли на сценах Гранд Театр де Люксембург и в Немецкой национальной опере (Штаатстопер).

Здесь же в 2007 году была показана оперно-балетная постановка – «Медея» на музыку Паскаля Дюсапена (драматургия Хайнера Мюллера). Предпочитая своих танцовщиков, Вальц все же согласилась работать с труппой люксембургской Оперы. Мировая премьера мюзикла (так определил жанр этого спектакля европейский «прокат») прошла в Люксембурге, в рамках программы *European Culture Capital City*. В августе 2007 года журнал *Ballet-Tanz* назвал Сашу Вальц «Балетмейстером Года».

В том же году в Парижской опере был впервые показан оперно-балетный спектакль «Ромео и Джульетта» на музыку Драматической симфонии Г. Берлиоза с хорами и вокальным соло. Этот спектакль вместе с «Дидоной и Энеем» и «Медеей» составил любовную трилогию. Но в классической трагедии хореографа в первую очередь интересовала вовсе не лирическая тема. Саша Вальц исследует границы между жизнью и искусством. Не случайно одним из главных действующих лиц спектакля становится сцена-трансформер (конструкцию Вальц создала вместе со сценографами Пией Майер Шривер и Томасом Шенком). Она выглядит как развернутая книга и умеет «безжалостно» переворачивать страницы вместе слюдьми. Исследуя ключевые понятия известной романтической истории – любовь, смерть, вражда, возмездие – режиссер обнаруживает в ней мифологию абсурдной повседневности – встреча

является одновременно расставанием, наказание превращается в награду, горе переживается как счастье соединения судеб. Романтическая встреча Ромео и Джульетты на маскараде у Монтеки превращается в дружескую попойку, а во дворце знатного семейства устроено кабаре, где звучат мелодии канкана. Друзья Ромео в черных, сияющих гляncем, костюмах похожи на итальянских мафиози. Остальные гости снуют босиком в балетных пачках и в парадных мужских костюмах серебристо-бронзовых оттенков. Приглашенные старательно выстраиваются в ряд вдоль ramпы, будто усаживаются за стол. Деланно и жеманно приветствуют друг друга, ловко орудуют виртуальными ножами и вилками, нарезают, солят, подают, глотают невидимые яства. Наконец Ромео и Джульетта замечают друг друга и впадают в легкое замешательство – не удается возобновить привычные действия, собственные тела сопротивляются. Не получается оставаться карнавальными куклами, их неумолимо тянет друг к другу. Джульетта (выдающаяся актриса современности, звезда Парижской Оперы Орели Дюпон) на мгновение превращается из светской жеманницы в обычную девушку – наивную и беспечную. Запросто подходит к Ромео и обнимает его за шею так, будто собирается танцевать с ним медленный танец на вечеринке 21 века. Лаконичность и контраст – ключевые приемы балетмейстера. Механически однообразные танцы кордебалета сменяются чувственным искренним танцем солистов – этюда лей Гранд Опера – Орели Дюпон (Джульетта) и Эрве Моро (Ромео).

В отчаянно веселых ритмах то ли мазурки, то ли сальторелло кружатся пары задорных молодых людей. Девушки в пачках то и дело вздымают на свои хрупкие плечи партнеров. Не слишком элегантно, но очень ловко перекидывают мужчин через спину, те, в свою очередь, крутят и мотают их за руки и за ноги словно в цирковом аттракционе. Ромео и Джульетта между тем останавливаются друг напротив друга, как будто уединяются, рассматривают ладони друг друга, трогательно прижимаются щеками и вдруг пускаются в откровенный канкан. Джульетта пьяна, она висит

на шею у Ромео наподобии подружки профессионального мошенника или грабителя из современного блокбастера. Они смеются, встают на карачки, пир на весь мир или попойка, прощение, рукопожатия, поцелуйчики... Много иронии и гротеска. Поистине «шекспировский» карнавальный юмор позволяет персонажам мгновенно перекидывать мосты из фарса в бытописание, в область высоких чувств и метафизических смыслов.

Бесстрастная Джульетта сидит на краю подиума, погруженного во мрак ночи, как на краю пропасти, постели или луны. Расстегивает лиф, раздевается так, как в грим-уборной. И тема «театра в театре» четким контуром очерчивает границы последующих событий. Героине снится сон про пьяных придворных в люминесцентных костюмах и пачках. Ей видится Ромео. Но это не романтическое видение, а скорее вывернутое наружу «подсознание» Джульетты, той самой, которая только что являлась воплощением если не светской морали, то общественного кодекса, строго определяющего рамки дозволенного. Во «сне» герои проживают более «настоящую» жизнь, чем в «реальности». Их незамысловатый танец – движения их душ, которые обнаруживаются в телесных проявлениях помимо воли самих героев. Герои кружатся, взявшись «за руки» словно в детстве. В пластической партитуре спектакля нет пафоса: обыденные движения и жесты, «помещены» в контекст первого юношеского чувства. Босоногая Джульетта пальчиками стопы касается запястья возлюбленного. Нежно и бережно поднимает и перекладывает запрокинутую в любовной истоме руку Ромео... Герои имеют двойников – оперных солистов. Именно их прозрачными голосами они клянутся в любви и тоскуют от неизбежности разлуки.

Нет конкретных персонажей, нет примет времени, нет пиетета перед фабулой. Вальц беззастенчиво «крошит» историю и находит в любовной драме детали, парадоксально лишённые каких бы то ни было романтических примет. В сочетании с иррационализмом и алогизмом общей конструкции опера-балет Вальц становится похожа на творения таких современных художников как Джозеф Кошут,

Роберт Раушенберг, Трейси Эмин, где при всей очевидности деталей общий замысел до конца понятен только посвященным. Обывателю предлагается принять определенные правила игры, прежде чем проникнуть в священные пределы искусства.

В 2008 году был осуществлен грандиозный музыкально-хореографический проект «Охоты и формы», премьера прошла во Франкфуртена-Майне, вскоре спектакль был представлен на Зальцбургском фестивале и на *Holland Festival*. Современный немецкий композитор-авангардист Вольфганг Рим аранжировал одну из частей своего сочинения для постановки Саши Вальц. Его собственные представления о возможности «параллельного» высказывания в музыке и хореографии совпали с исканиями Вальц. На сцене располагаются тринадцать танцовщиков *Sasha Waltz & Guests* и франкфуртский оркестр *Ensemble Modern*. Танцовщики будто пытаются «расшевелить» статичный оркестр, вырастают из-за спин музыкантов, двойниками или духами, обходятся с инструментами и пюпитрами как с декорациями, свободно вьют пластические узоры среди оркестрантов. Музыканты отзываются на динамический призыв: солисты попеременно выходят на авансцену и незаметно смешиваются с хореографическими группами для того, чтобы снова отделиться и пропеть собственную фразу голосом гобоя, валторны или скрипки. Инструменты в финальных сценах взмывают над поверженным и распростертым на сцене оркестром. Когда живительные звуки музыки стихают, умирает оболочка тела, из него вытекает энергия жизни. Вальц создает спектакль из шуршания босых ног по полу, звука ритмических шагов, свиста воздуха от рассекающих его жестов и падающих тел, – все это звуки органично вплетается в музыкальную ткань представления. Игра в новые смыслы: оркестр – не оркестр, скрипка – не скрипка, тело – не тело: попробуй сам, поиграй со мной, ломай и круши! Сбрось все лишнее и наносное! Отклеивай ярлыки старых смыслов, ищи новые! Да здравствует свобода и импровизация – как в средневековых карнавалах, как в перформансах концептуалистов.



В июне 2010 года в Цюрихе был показан балет «*Continu*» на музыку Эдгара Вареза, здесь особенно ярко проявилась экспрессионистическая родословная Саши, доставшаяся ей в наследство от Вигман и Бауш. В «*Continu*» Вальц успешно апробирует найденные ранее темы, приемы и формы. С музейной территории, из открытых амфитеатров и огромных концертных залов она возвращается на традиционную сцену. Однако действие не становится от этого более камерным. Двадцать четыре танцовщика осваивают затянутые черной драпировкой подмостки с такой смелостью, пластическим мастерством и энергией, словно открывают зрителю не сценическое, а космическое пространство. Фигуры парят на сцене и над сценой благодаря не только особым приспособлениям и световым эффектам, но и с помощью уникального хореографического языка, позволяющего плести бесконечное телесное кружево и заполнять им любые пространства. Чистое движение, не скованное земным притяжением, Вальц исследует с удивительным вкусом и чувством соразмерности, сочетая сложность сценического рисунка с аскетичностью, чистотой и простотой замысла.

В мае 2011 года на сцене Королевского оперного театра Ла Монне (*Théâtre de la Monnaie*) в Брюсселе была представлена опера «Мацукадзе» по драме театра Но, на музыку японского композитора Тошио Хосокава в хореографии Вальц. В январе 2012 года в Зальцбурге состоялась мировая премьера хореографического концерта *Gefaltet* – новой формы оперно-танцевального концерта, созданной Сашей совместно с Марком Андре в рамках фестиваля «Неделя Моцарта». В мае 2012 года Берлинская филармония пригласила ее для постановки хореографического студенческого проекта «*MusicTANZ – Кармен*» в рамках образовательной программы.

Конечно, сегодня театр Саши Вальц – феномен прежде всего музыкального мира. Но существует еще одно важное направление деятельности балетмейстера: масштабными хореографическими перформансами на открытии новых музейных площадок Вальц и ее сподвижники заявляют о своей причастности к

обновленной Германии, к грандиозной стройке, которая охватила столицу после падения Берлинской стены.

В 2009 году труппа Саши Вальц осуществила неординарный проект «Диалог 09 – Новый музей» в реконструированном архитектором Дэвидом Чипперфильдом здании Нового Музея в Берлине. Более 10 000 зрителей присутствовали на премьере. В том же году спектаклем «Диалог 09 – МАХХI» открылся музей МАХХI – Национальный музей искусства XX века в Риме, построенный архитектором Захой Хадид.

Серия «Диалогов» – взаимодействие архитектурных деталей, музыки и танцовщиков. Это своего рода концептуальное исследование эмоционально заряженного и информационно насыщенного поля, ставшего на время сценической площадкой. Десять тысяч свободно перемещавшихся по музею зрителей могли наблюдать рассыпанные в пространстве пластически выразительные фигуры и композиции. Танцовщики то зависали на стенах как детали оживших фронтонов или фризов, то преобразовали движениями колонны и лестничные пролеты. Посетители могли и сами танцевать, рассматривать композиции в любых ракурсах, действовать в заданном пространстве по своему усмотрению. Каждый зритель мог по-своему аккумулировать в воображении представленные фрагменты, каждый мог стать сорежиссером...

Вывести элитарное искусство на демократические площадки, ввести танец в музеи или в архитектурные сооружения общественного назначения, заставить зрителя непосредственно участвовать в перформансах – лишь часть тех задач, которые ставит и успешно решает неутомимая Вальц.

Последняя ее работа – «Весна священная», осуществленная совместно с труппой Мариинского театра в 2013 году, имела широкий общественный и культурный резонанс. Она была приурочена к 100-летию юбилею премьеры балета Игоря Стравинского на сцене парижского Театра Елисейских полей. В первом отделении зрители увидели реконструкцию постановки В. Нижинского, которую с трепетной любовью и искусствоведческой

тщательностью выполнили Миллисент Ходсон и Кеннет Арчер. Во втором отделении была представлена новаторская версия Саша Вальц в исполнении труппы Мариинского театра и оркестра под управлением Валерия Гергиева.

Балетмейстер сумела поразительным образом постичь достижения авангарда 20 века и, ничего не отвергнув, создать свой, абсолютно уникальный хорео-философский мир. Экзистенциальные темы, особую пластическую выразительность бытовых движений, технику свободного танца и ритмопластики она позаимствовала у почитаемых ею Мэри Вигман (ученицы знаменитого Жака Далькроза, заложившей основы немецкого экспрессионистского танца), Вальтрауд Корнхаас (ученицы Мари Вигман) и, наконец, великой Пины Бауш, открывшей миру и своей талантливой ученице – Саше Вальц – новые возможности хореографии. Пина обнаружила, что танец может не подчиняться музыке, а действие выходит за рамки сюжета, изложенного в либретто. Любой жест становится пластически выразительным, если придать ему ритмическую окраску. А если ритму вторит движущаяся масса людей – это уже танец. Для создания своих орнаментальных композиций Саша разлагает выразительные

средства спектакля на первоэлементы – звук, свет, цвет, слова и фразы, фактура актеров, мимика, аксессуары. Каждый элемент становится равноправным участником действия наряду с актером или музыкальным текстом.

Бауш была абсолютно раскрепощена в выборе тем, сюжетов, форм пластического освоения мира и пространства сцены. Она готова была размышлять над вечным и сиюминутным, искать гармонию и исследовать жестокость. Она неутомимо изучала любовь и смерть, тоску и одиночество, ложь и насилие, воспоминания и забвение. Бауш знала, как трудно людям ужиться друг с другом. Она пыталась понять, как помочь им сблизиться. Способствует ли взаимопониманию людей культура, достижения цивилизации? Один из излюбленных ее приемов – сопоставление дикой природной сущности человека и рафинированной культуры. Если в основе человеческих чувств лежит физическое влечение, жажда гармонии может обернуться агрессией – об этом размышляла Бауш в своей версии «Весны священной».

«Весна священная».
Мариинский театр.
Фото Н. Разиной





«Саша Вальц после смерти великой Пины Бауш осталась среди немецких женщин-хореографов за главную. Она, конечно, обречена на то, что ее будут сравнивать с Пиной, а в данном случае еще потому, что у той была своя «Весна», ставшая культовым спектаклем второй половины XX века. Возможно, именно поэтому Вальц постоянно цитирует Пину – и спорит с ней»²

Действительно, в своей редакции «Весны священной» Вальц будто намеренно подражает именитой предшественнице. Следом за Бауш она рассыпает на сцене землю, только придает ей форму небольшого кургана. То, что символизировало природное начало, теперь – сакральное действие. У Пины Избранница с самого начала одета в алое платье. Этот цвет говорит о силе духа, ее нежелании смиряться... У Саши Избранница уже в первой сцене выбирает участь жертвы, а в ярко-лиловую робу она облачится непосредственно перед «эшафотом».

Первая постановка «Весны» труппой Дягилева на сцене Театра Елисейских полей с треском провалилась. И хотя все «Русские сезоны» – сплошь разрушение стереотипов и канонов, тот давний спектакль показался парижскому зрителю чересчур авангардным – не за что зацепиться, все непривычно и ново. И господство ритма над мелодией, и мистическая живопись Рериха, и странная хореография Нижинского (с завернутыми внутрь носками и неуклюжими подпрыгиваниями), и сам сюжет, без внятной линии, и языческая обрядовость. Восприятие требовало дополнительных усилий. Публика возмутилась, спектакль прервали. Но это было в 1913 году.

Теперь сочинение воспринимается совсем по-другому – оно кажется мелодичным и очень выразительным. В нем – состояния природы: пробуждение, зарождение, разрушение, слияние и возрождение. Человеческая душа – отзвук, отражение. Такая концепция выглядит почти академической. В балете есть главный «герой» – хореография, которая либо сопровождается музыкой (как в балетах Петипа), либо выражает музыку (как в симфонических драмах Григоровича), либо сама становится музыкой (как в танцсимфониях Баланчина)...

Здесь хореография и музыка живут самостоятельно – не конкурируют, не спорят, сосуществуют. Иногда балерина танцует что-то свое, ритмически никак не связанное с музыкой. Порой музыки будто не хватает, и страстные телодвижения «переплываются» музыкальный ряд. Но как земля и солнце в языческих обрядах обуславливают существование друг друга, так же существуют здесь музыка и пластическое действие. Партитура Стравинского, образный строй которой созвучен огнедышащей стихии солнца, как будто бы пробуждает движения и заряжает энергией сценическое поле. А танец, словно обуреваемый пульсацией вырвавшейся на свет преисподней, заполняет собою пространство и время.

Уже с первых нот спектакля балетмейстер разрушает традиционные представления о смысле священнодействия, о традиционном противопоставлении мужского и женского, о цикличности природы.

С трепетной ноющей мелодии пронзительным голосом фагота открывается 1-я сцена: мужчина и женщина, по-звериному обнюхивающие землю, обнаруживают интерес друг к другу. Тем временем молодая девушка в мистическом сосредоточении кружится и ворожит возле аккуратной горки земли, и небольшой курган преобразуется в таинственное святилище. Два приглушенных луча сквозь пелену тумана пробиваются к месту священнодействия. Кулисы наглухо затянуты.

Нам как будто показывают две картинки одновременно (кадр в кадре). Близко, крупным планом – историю про одержимость и животный страх, неистребимую силу инстинкта и жажду крови, про возрождение тела через добытую силой невинную кровь. Страсти рвутся из конвульсивно содрогающихся тел, и вскоре, в поисках спасения, зрители вынуждены мысленно дистанцироваться от происходящего. Тогда они видят картину издалека, чуть сверху. И начинается другая история. Нас погружают в размышления о возможностях и границах человеческой природы, о смысле жертвы, жертвенности и жертвоприношения. Так вместе с волнообразно сменяющимися ритмами музыки Стравинского, вместе с Сашей Вальц,

никогда не упускающей из виду общий план (как бы ни приближалась она к своим героям!), мы пытаемся сосредоточиться на деталях, но снова и снова попадаем на крупный план. Это больше похоже на кино, с тем разве отличием, что зрителю приходится на свое усмотрение монтировать видеоряд, выбирать предпочтительные варианты из множества конструкций и смыслов, щедро и разом предложенных режиссером.

Надо заметить, что «наплыв камеры» – излюбленный прием Саши Вальц. В ее спектаклях частное и общее сосуществуют, «фигура и фон» не заданы раз и навсегда, они перетекают друг в друга и заставляют зрителя выстраивать собственную концепцию. Не случайно в «Весне священной» нет «явных» солистов. В спектакле занято 26 танцовщиков, и все они практически не покидают сцену. Персонажи множатся, смешиваются, и мы перестаем понимать – кто есть кто. Как будто автор говорит: каждый из нас – лишь часть толпы, каждый может стать жертвой. Есть сцены, в которых появляются двойники главных персонажей – одна, другая, третья жертва... Которая из них истинная? Нет солистов и кордебалета – есть постоянно сменяющиеся друг друга «фигура и фон».

Саша Вальц не дает зрителю утешиться ни одной более или менее связанной мыслью, заманивает нас сюжетом, начинает рассказывать простую и ясную историю, а затем вдруг бросает ее в пучину нами же сконструированных бурь. И вот уже мы примеряем ужас и страх одиночества, мысленно стоим перед лицом неотвратимости установленного свыше порядка или хаоса. Не психология героя и его внутренний мир, а психология зрителя интересует автора спектакля.

В самой первой сцене как будто завязывается какая-то история: два земных создания, с упоением исследующие территорию и тела друг друга, замечают девушку в светлой тунике, которая совершает неведомый обряд возле магической насыпи. Будущая Избранница кажется не замечает эту пару. Но «влюбленные» настороженно следят за соплеменницей. Глядя на этот классический треугольник мы начинаем предполагать некую фавулу... но

нет! В следующую минуту лирический настрой музыки сменяется почти гротесковым многоголосием струнных, с ними спорят духовые, и рваные ритмы Стравинского выводят на сцену нестройный хоровод пар. Вскоре они сбиваются в три плотных клубка тел. Чуткий зритель догадывается о ритуальном характере действия, подспудно навевающим ужас. Мы опять настраиваемся на сюжет... И опять режиссерская воля сталкивает нас с наметившейся стези. В музыке слышится хруст стекла, и более или менее завершенная картина раскалывается. Люди мечутся, бегут по сцене. Что-то вот-вот должно произойти. Мы теряем героиню из вида, но животворящий голос гобоя на мгновение выводит девушку из толпы... Она выглядит обреченной, но с ее появлением хаос уступает место гармонии. Мгновенно приходит осознание того, что жертва необходима. Мы сами превращаемся в охотников, и кажется, вместе с кордебалетом утаптываем землю в конвульсивных прыжках на широко расставленных ногах, просительно протягиваем руки с плотно сжатыми ладонями. Теперь платье Избранницы выглядит грязно-лиловым... Костюмы как хамелеоны меняют свой окрас. Где же та, которой мы готовы пожертвовать? Загоним добычу, и выберем самую-самую! Однако автор опять меняет сюжет.

Возникает тема аними и анимуса – женского начала в мужской душе и мужского – в женской, их взаимопроникновения. Короткая мизансцена так и выстроена – ряды мужчин и женщин будто пронзают друг друга. Они хватают жертвы, бросают их оземь. За лирической темой следуют грозные аккорды, похожие на языческие заклинания. Выплывают девушки-павы и гладят жертву, милуют ее те самые руки, которые только что мучили и терзали, и вторят движениям бесконечно повторяющиеся аккорды. И опять обрыв темы. На авансцене женщина, преисполненная поистине мужской агрессии, то ли добывает жертвенное животное, то ли насилует мужчину. Движения массовки становятся более единообразными и воинственными. Музыка обрывается. Экстатическое слияние полуобнаженных тел, тяжелое дыхание людей, бессильно распростертых на земле. Один поднимается, забирает какую-то одежду

(может быть самой жертвы, которая исчезла из поля нашего зрения) – одинокий, ссутуленный, всеми забытый – и уходит. В его походке – безнадежность и необратимость горя. У Вальц главное выразительное средство – бытовой жест и бытовое движение, наделенные иным смыслом, иным значением, помещенные в контекст, нетипичный для подобного рода движений (вы двигаетесь так, как если бы вытягивали нити из пряжи, но делаете это перед алтарем во время молитвы). Тело первично, оно сообщает нам о происходящем. Мы прислушиваемся к его сигналам с тем, чтобы распознать эмоции. Это высший пилотаж эмоционального постижения мира. Только в таком порядке (сигнал тела – эмоция – ее осмысление – контроль) мы в состоянии управлять аффективной составляющей психики и осознавать бездонный мир страстей. В этом смысле театр Вальц – психологический...

Из круга распростертых тел вырываются к небу разгоряченные фигуры мужчин и женщин, тела вытягиваются попеременно с воздетыми руками, грузно поднимаются с осевших и подкашивающихся ног. Участники по-братски опираются на плечи друг друга, словно пытаются вернуть растраченную силу.

Чем более агрессивными становятся музыка и танец, тем более оформленными становятся движения. Сисоны, арабески и даже гранд жете героини завершаются внезапным захватом ее горла мужской рукой. Тело танцовщицы обмякает в руках сильного юноши. В угрожающей тишине преследователь, настигший жертву, тащит ее волоком через всю сцену.

В высвеченном круге остаются несколько мужчин. В полной тишине они старательно выгибают и разворачивают уставшие торсы. Широко расставлены ноги и сомкнуты над головой руки. Так деревья на ветру качаются в поле. Это не танец в привычном понимании, которому требуется если не музыка, то хотя бы ритм. Это система знаков, как азбука Морзе или какой-то иной бессловесный способ оповещения. Составленные в определенной последовательности бессловесные раскачивающиеся «великаны» образуют смысловое пространство, возвещающее о грядущей стабильности и

возможном умиротворении. В определенной момент законы игрового поля требуют вывести на сцену недостающие фигуры. Выбегает героиня, прислоняется к одному из мужчин – то ли о пощаде просит, то ли прячется, ищет укрытия. Внимание переключается на красивый дуэт. На авансцене артисты проделывают невероятные для классического танцовщика па. Девушка с завернутыми внутрь коленями, на согнутых ногах водружает себе на спину партнера и медленно поворачивается с ношей. В данной мизансцене сама по себе мало эстетичная поддержка кажется воплощением гармонии и грации.

Садом скульптур можно назвать следующую сцену – торжественное ритуальное шествие. Церемониально сложены над головой запястья, за видимой беспорядочностью расположения фигур угадывается скрытая симметрия. Склоненные головы, намечающийся круг... Каждый будто удерживает нечто священное в нарочито распрямленных ладонях. Руки эллипсами возносятся над головой. Тела подобны натянутым струнам. Кому-то удастся сдвинуться с места. Так могло бы выглядеть тело, обьятое ужасом неизвестности или в момент духовного экстаза. Напряжение и статика жаждут развязки. Выразительный язык движений помогает постигнуть закономерности жизни сообщества. Люди дергаются как заводные механизмы, пытаются освободиться от невидимых пут... Под монотонную, многократно повторяющуюся мелодию с фольклорными интонациями оживают заиндевевшие тела и совершают действия, напоминающие изнуряющий труд. Отделяется от толпы мужская фигура. Следующий «кадр» по степени лаконичности и пронзительности достоин «пера» С. Урусевского. Мужчина – в поиске, он бродит и прислушивается, всматривается в лица, касается ухом живота женщины – одной, другой, третьей... Героиня замирает в недоумении. На сцене появляются дети. Мальчик и девочка держатся за ручки как Тильтиль и Митиль в метерлинковской стране воспоминаний. Мечта о синей птице, о весне, о не рожденном ребенке... Однако лирический настрой мгновенно сменяется беготней и неразберихой, сумятицей беспорядочных передвижений.



Близится катастрофа. Одна из женщин пытается спасти детей. А героиня не может бежать, страх сковал ее тело, она с трудом передвигает негнущиеся ноги. Восковая бледность лица, взгляд обезумевших глаз, обездвиженные стопы, окостеневшая спина, скованная панцирем ужаса. Все эти позы и положения интересны Вальц не как стилизация (так было в балетах М. Фокина и отчасти В. Нижинского), не как выражение эмоций и страстей (как у Пины Бауш), даже не как исследование человеческой природы (у Мориса Бежара). Сашу Вальц интересует идея образа. Жертва, мать, спасительница, опять жертва, снова мать... Обреченная на смерть среди других. Ее одну принесут в жертву, чтобы племя и род, и новая весна, и обновленная земля жили дальше по законам природы. Орудие убийства все ниже опускается над сценой.

В музыке пауза – распростерты женские тела подняты вверх. Стопы болезненно и беспомощно сведены внутрь как на старинных гравюрах Дюрера. Тремоло ударных. Одну из женщин с грохотом бросают оземь... другую, третью. Нет жалости, нет печали, есть ощущение неизбежности и неотвратимости. Участники ритуального побоища колотятся в конвульсиях. Только смерть может избавить от мучений. Но она никак не приходит. И тянут костлявые скрюченные пальцы преследователи и палачи. Патетические ноты звучат как заклятие. «Артикулирующая» музыка Стравинского что-то страстно, но беспомощно выкрикивает голосом вконец измученной обезумевшей от страха жертвы. Она бьет себя в грудь, по животу, по ногам, наказывает и избавляет...

Последняя агония жертвы. Душа омертвела гораздо раньше... Обезумевшая девушка сбрасывает с себя ненужную больше одежду, обнажает изболевшееся тело перед соплеменниками. Те, в свою очередь, падают ниц перед богоизбранной, преклоняют головы перед алтарем. Избранницу одевают в предсмертную робу. Она хватается за голову, по-детски бьет по коленям, опрокидывается и вскакивает вновь, неловко подпрыгивает, стелет, ползает, выгибается, падает под опустившийся кол. Этот последний отчаянный танец столь страстен и самозабвенен, что вместе с

последними аккордами публика вскакивает с мест и аплодирует стоя!

Хореографический язык Вальц двусмыслен. Античная красота тел, облаченных в туники, преобразует любое самое замысловатое и «некрасивое» движение. Каждый исполнитель «проговаривает» хореографический текст в соответствии со своими психофизическими особенностями и возможностями. Артисты Мариинского театра наделяют спектакль филигранностью исполнения и точным смыслом. Мастерски овладев непривычной техникой, они приносят в спектакль то, чего нет, пожалуй, в редакциях других трупп, – особую изысканность, скульптурную выразительность пластики, истинный драматизм...

Труппа работает с полной отдачей и, кажется, с абсолютным доверием к балетмейстеру. Исполнители главных партий – Екатерина Кандаурова, Александр Сергеев и Дарья Павленко берут на себя лидерские функции, первыми бросаются на «амбразуру» непривычной техники танца. Но нигде, ни одним движением, ни одним жестом, не демонстрируют преимущества солистов. Екатерина Кандаурова проживает жизнь своей героини, от рождения до смерти, на невероятном креслендо.

Когда-нибудь художественные открытия Саши Вальц в области концептуального театра дождутся своих монографий, диссертаций и научных конференций. Но сейчас, обращаясь к материалу ее последней работы, «Весна священной», важно понять, что интеллектуальный интерес художника-концептуалиста театра не исключает возможности исследовать непосредственные человеческие реакции, не противоречит свойственной экспрессионистической традиции экстатической эмоциональности, мистике, крайнему субъективизму и в конечном итоге – трагизму.

¹ Дж. Кошут «Искусство после философии» (1969). Журнал «Искусствознание. 2001 г., №1, С. 9.

² Складаревская Инна. Страх без трепета: «Весна священная» именитой Саши Вальц в новой Мариинке. «Фонтанка.ру». 20 мая 2013 <http://calendar.fontanka.ru/articles/593>

Ольга ПАНОВА

МЕНЕСТРЕЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ: МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗА НЕГРА В АМЕРИКАНСКОЙ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ

Американские минстрел-шоу, или менестрельный театр – представления загримированных под негров белых артистов-«менестрелей», давно и решительно заклеяны в США как отвратительное проявление расизма, оскорбительная карикатура на негра, созданная рабовладельцами. Тем не менее, время от времени встречаются попытки реабилитировать культуру минстрел, апеллируя к принципу историзма. Например, К. де Мец, не отрицая тезиса о минстрел-шоу как о порождении рабовладения, пишет о них как о ностальгическом и романтическом искусстве, через которое воссоздается образ «старого Нового Орлеана»: «Итак, в то время как аболиционист обвиняет, менестрель... танцует. Танцую, он бросает на Новый Орлеан и на старый Юг долгий прощальный взгляд; взгляд на тот мир, который по достоинству мог оценить только романтик»¹.

Исследования этой формы популярного американского музыкального театра ведется почти исключительно историками театра и музыки². Мы рассмотрим тот аспект минстрел-шоу, который оказался наиболее востребован литературой – «характерологию» и «картинки негритянской жизни».

Маргинальная и экзотическая фигура черного невольника постепенно осваивается и «кооптируется» американской культурой.

Несомненно, что репрезентация черных рабов в американской культуре в целом, в том числе и в минстрел-шоу, подчинялась закономерностям, известным по европейской культуре XVIII – начала XIX века, изображавшей своих «селян» либо в комически-сниженном, либо в трогательном ключе, в зависимости от жанровых конвенций³. Броские, яркие расовые отличия американских чернокожих «пейзан и пейзанок» от господствующей расы (внешность, темперамент, походка, жестикация, мимика, тембр голоса), а также отличия культурные (в первую очередь отсутствие образования, речь, «суеверия», в том числе реликты африканских верований, африканские элементы в ритмике, мелодике, пластике) создавали определенные трудности в процессе этого освоения: модели репрезентации «другого», сложившиеся в европейской культуре Нового времени, в итоге приобретали в Новом Свете выраженную американскую специфику.

В первой трети XIX века сложившаяся в условиях плантационного быта особая культура рабов (песни, танцы, устная поэзия, сказительство, праздники, кухня, поверья и пр.) уже воспринимается как неотъемлемая часть облика американского Юга.

Довольно рано внимание белых артистов привлекли танцы и

¹ De Metz K. *Minstrel Dancing in New Orleans' Nineteenth Century Theatres // In Old New Orleans*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1983. P. 39. Статья представляет собой основательное, хорошо документированное историко-театроведческое исследование – характерное для данного сборника в целом.

² Среди отечественных исследований – глава о менестрельном театре в: Конен В.Д. *Рождение джаза*. М.: Советский композитор, 1990. С. 319.

³ Это дает основания Е.М. Апенко сопоставить, казалось бы, далекие друг от друга традиции: Апенко Е.М. *Любовь и взаимоотношения рас в произведениях русской и американской литературы эпохи романтизма // Российско-американские связи: схожие проблемы – различные взгляды / под ред. Ю.П. Третьякова, Н.А. Александровой*. СПб: Академический проект, 2007. С. 138–146.

Pro memoria

DM

песни рабов. Исследователи жанра, придерживаясь разных мнений о времени возникновения и истоках этих представлений, практически единодушны в том, что исполнение номеров артистами, загримированными под негров (*blackface*), начинается еще в 1810-е годы⁴. Дж. Стросбою упоминает гастрольный тур по Америке британского актера Чарльза Мэтьюза в 1822–1823 гг., американского актера Эдвина Форреста, представлявшего в 1823 г. комические сценки из жизни негров, представления в черном гриме Джорджа Вашингтона Диксона в 1828 г.⁵

На рубеже 1820–1830-х годов появляются собственно минстрел-шоу – представления, в которых загримированные белые актеры исполняли стилизованные «негритянские» танцы и песни и разыгрывали комические сценки из жизни рабов на плантациях. Начало эры минстрел-шоу⁶ связывают с именем актера Томаса Дартмута «Дэдди» Райса (1808–1860), начавшего выступать в 1828 г. Джим Кроу – имя персонажа его шоу «*Jump Jim Crow*»⁷ превратилось в сценический псевдоним «Дэдди» Райса, ставшего настоящей звездой в 1832 г.⁸ Происхождение персонажа остается до конца невыясненным; в качестве основного источника указывают воспоминания собратьев по цеху Томаса Райса. В частности, актер Эдмон Коннер вспоминал⁹, что прототипом сценического персонажа был старый увечный раб-конюх Кроу: он хромал на левую ногу, одно плечо у него было выше другого, но несмотря на это отличался веселым нравом, любил петь старинные песенки и приплясывать, смешно подпрыгивая и выделывая

уморительные коленца. Том Райс скопировал его походку и танцевальные па и сделал несколько номеров, имевших оглушительный успех уже в ходе первых гастролей в Филадельфии, Луизвилле и Цинциннати. В 1835 г. музыкальная композиция, состоящая из буффонных сценок, танцев и песенок, была показана в театрах Нового Орлеана.

В начале 1840-х годов появляются труппы менестрелей, которые гастролируют по Югу. Одной из первых и самых прославленных трупп были «Виргинские менестрели» (*Virginia Minstrels*), где выступал знаменитый Дэн Эммет¹⁰. В 1850-е в Америке уже регулярно выступает множество трупп, в их числе «Менестрели Кункеля» (*Kunkel's*), «Менестрели Мэтта Пила» (*Matt Peel's*), «Менестрели Кэмпбелла» (*Campbell Minstrels*). К середине века минстрел-шоу стали самым популярным развлечением.

Довольно быстро шоу менестрелей превратились в развернутые красочные представления, включавшие комические сценки-диалоги, танцы и песни и называвшиеся «комические оперы», «эфиопские оперы» или «эфиопские драмы». Наиболее распространенными видами танца были дабл-шафл (*double-shuffle*), тэп-танец, предварявший акробатическую чечетку и степ начала XX века. Актеры использовали «негритянскую походку» – перекач с пятки на носок (*heel-and-toe*) – далекий прообраз «лунной походки» Майкла Джексона и брейк-дансеров.

Очень популярны были танцевальные дуэли – соревнования мастеров «негритянского танца». К примеру, знаменитый менестрель Джон «Мастер» Даймонд поместил

⁴ См. Toll R. C. *Blackening Up: The Minstrel Show in Nineteenth-century America*. N.Y.: Oxford University Press. 1974. v. 370 p.; Cockrell D. *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and their World*. N.Y.: Cambridge University Press. 1997. xx, 236 p.; Strausbaugh J. *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*. N.Y.: Jeremy P. Tarcher / Penguin. 2006. 370 p. Дж. Стросбою, говоря об истоках жанра, указывает на представления пленных африканцев в Португалии середины 15 в. (P. 35–36), на английскую елизаветинскую и якувитскую драму (P. 62). Об истории и эволюции минстрел-шоу см. м.ж. Sweet F.W. *A History of the Minstrel-Show*. Palm Beach, FL: Backintyme, 2000. 36 p.; Stark S. *Men in Blackface: True Stories of the Minstrel Show*. Philadelphia, PA: Xlibris Corp., 2000. 117 p.

⁵ Strausbaugh J. *Black Like You*. P. 67, 68, 74.

⁶ О классических довоенных минстрел-шоу см.: Mahar W. J. *Behind the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1999. xix, 444 p.

⁷ Lott E. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. N.Y.: Oxford University Press. 1993. P. 211

⁸ Strausbaugh J. *Black Like You*. P. 67. Один из первых анонсов выступления Т.Д. Райса в роли Джима Кроу появился в филадельфийской газете *American Sentinel* (Philadelphia). 1832. 11 Sept.

⁹ An Old Actor's Memories. What Mr Edmon S. Conner Recalls about His Career // *New York Times*. 1881. 5 June. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9503E7D6133CEE3ABC4D53DFB066838A699FDE>.

¹⁰ О нем см.: Nathan H. Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy.

Россия, Европа, Америка

в январе 1841 г. в новоорлеанской газете *Picayune journal* объявление о том, что он готов «вызвать кого угодно на состязание в искусстве негритянского танца в любых его вариантах». В декабре–январе 1841 года в Новом Орлеане состоялась дуэль двух «знаменитых профессоров ниггерологии» – Мастера Даймонда и мистера Мерсера из Кентукки, о которой газета напечатала очерк¹¹. Театральный антрепренер Ной Ладлоу так описывает в своих мемуарах выступление Мастера Даймонда: «Мастер Даймонд... с загримированным лицом и руками исполнял негритянские танцы к немалому удовольствию многочисленной публики, которую восхищали проявления безыскусной веселости. Танцуя, он выворачивал колени и ступни самым невероятным образом. Я никогда прежде не думал, что человек способен на такое»¹².

Описания характерных па «негритянских танцев» часто составлены собственно содержание песен, исполнявшихся в ходе шоу. Танцор кружится, подпрыгивает, падает на колени, одновременно называя свои движения:

Now fall upon yo' knees

Jump up an' bow low...

Put yo' han' upon yo' hips

Bow low to yo' beau...

Chorus: Wheel about, turn about,

Do jis so,

An' everytime I wheel about,

*I jump Jim Crow!*¹³

В феврале 1861 года знаменитые «Менестрели Джорджа Кристи» представили в Новом Орлеане «бурлескные негритянские танцы», фарс «Черная статуя» и представление «Танцы и песни на плантации под музыку Дикси». Это красочное шоу ознаменовало

закат минстрел-шоу Старого Юга. С началом гражданской войны театры один за другим закрываются, актерские труппы и антрепренеры начинают перебираться на Север. В послевоенное время появляются негритянские труппы менестрелей (которые также используют черный грим, гротескно подчеркивают губы и курчавые волосы). В больших северных городах – Нью-Йорке, Чикаго минстрел-шоу превращаются в дорогие тщательно поставленные представления с богатыми костюмами, декорациями и с цирковыми номерами. Маленькие труппы превращаются в «бродячих артистов» и выступают в провинциальных городках.

Уже с 1840-х годов в минстрел-шоу стали участвовать отдельные чернокожие артисты, а первые негритянские минстрел-труппы появились с середины 1850-х¹⁴.

В течение двух послевоенных десятилетий они изрядно потеснили белых исполнителей. Негритянские представления мало чем отличались от шоу загримированных белых артистов. Однако, воспроизводя готовые модели, они вносят туда некоторые изменения, диктовавшиеся духом времени. Прежде всего, это новые жанры, восходящие к музыкальному фольклору (дзубили, спиричуэлс, госпелы), востребованные в условиях войны и Реконструкции; именно в это время в обществе возникает интерес к аутентичным формам негритянского фольклора. В 1870–1880-е годы исполнение их со сцены минстрел-театра стало неотъемлемой частью шоу.

Клеймо расизма, которым отмечена минстрел-культура, вынуждает подыскивать убедительные объяснения феномена негритянских

Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1962. xiv, 496 p.

¹¹ De Metz, K. *Minstrel Dancing*. P. 34.

¹² Ludlow N. M. *Dramatic Life as I Found It; a record of personal experience; with an account of the rise and progress of the drama in the West and South, with anecdotes and biographical sketches of the principal actors and actresses who have at times appeared upon the stage in the Mississippi Valley (1880)*. Bronx, NY: Benjamin Blom, 1966. P. 533.

¹³ Цит. по: Stearns M. W., Stearns J. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. N.Y.: MacMillan, 1968. P. 40–41.

¹⁴ В их числе – Callender's Georgia Minstrels, Brooker and Clayton Georgia Minstrels, Sam Hague's Slave Troupe of Georgia Minstrels и др. Наименование «Georgia minstrels» – наиболее часто встречающееся в эти годы. О первых негритянских артистах и труппах см. напр. Toll R. C. *Blacking Up*. P. 197–201.

Т. Райс – Джим Кроу в «Хижине Дяди Тома»
Иллюстрация из
Courtesy Harvard
Theatre Collection, The
Houghton Library



Pro memoria

трупп. Часто указывается, что черные артисты видоизменили этот жанр, внося в него аутентичные фольклорные формы, – хотя обращение к фольклору также было продиктовано запросами белой публики и обеспечивало дополнительную популярность негритянским артистам¹⁵. Другое объяснение дается в духе теории знаменитого афроамериканского исследователя Генри Луиса Гейтса о «двухголосии» и «субверсивности» негритянской культуры: «под прикрытием» созданных белыми форм черные артисты высмеивали культуру, нравы господствующей расы, многие шутки адресовались негритянской аудитории, оставаясь непонятными для белых и т.п.¹⁶. Однако сама по себе теория «двухголосия» Гейтса уже представляет черную культуру как вторичную, зависимую от мейнстрима – объекта подражания, усвоения, трансформации и пародии; следовательно, такое объяснение вовсе не отменяет факта рецепции черной культурой моделей, созданных в культуре мейнстрима. Наконец, выдвигалось прагматическое объяснение: в расистской Америке для негритянских артистов это была единственная возможность попасть в мир шоу-бизнеса¹⁷. В этом случае, если следовать «политкорректной логике», черные менестрели выглядят как расовые предатели; кроме того, очевидно, что в послевоенные годы наличествовали и альтернативные пути, учитывая рост интереса к аутентичному фольклору. Достаточно вспомнить популярность исполнителей госпелов и спиричуэлс, например, знаменитой труппы *Fisk Jubilee Singers*¹⁸ и других подобных коллективов.

В 1970-е Р. Толл рискнул предположить, что чернокожая аудитория сквозь все искажения и стереотипы, навязанные господствующей культурой, все же ощущала в минстрел-шоу аутентичное «зерно», различала исконный «африканский» элемент, и происходил сложный процесс групповой самоидентификации – не благодаря, а скорее, вопреки формам, созданным господствующей культурой¹⁹. Здоровое зерно этой гипотезы сводимо к простому и очевидному утверждению: чернокожая аудитория (точнее, определенная ее часть) узнавала себя в минстрел-шоу, и потому с их помощью происходил процесс коллективной культурной самоидентификации. Формирующаяся негритянская культура XIX века усваивает модели, выработанные в культуре мейнстрима; одновременно с их рецепцией начинается процесс их изменения – вначале незначительного, затем все более глубокого и радикального.

Какая же часть негритянской аудитории ассоциировала себя с миром и персонажами минстрел-шоу? Это простая публика, сельские негры и городские низы – то есть, подавляющее большинство черных и цветных, за вычетом формирующейся негритянской буржуазии и узкой прослойки образованного класса, взявшего на вооружение идеалы благопристойности²⁰. Именно образованные негры – «*dicties*»²¹, выведенные в минстрел-шоу в образе негритянских денди (Зип Кун) и обольстительных красоток-мулаток (мисс Люси Лонг), находили минстрел-шоу оскорбительной карикатурой на черную расу. Тем самым, в XIX веке речь шла не столько об

¹⁵ Toll R.C. *Blacking Up*. P. 236–237.

¹⁶ См. Gates H.L. *The Signifying Monkey: a Theory of African American Literary Criticism* N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1988. 290pp.

¹⁷ Watkins M. *On the Real Side: Laughing, Lying, and Signifying—The Underground Tradition of African-American Humor that Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor*. New York: Simon & Schuster, 1994. P. 112.

¹⁸ Труппа была создана в 1871 г. в негритянском университете Фуска.

¹⁹ Toll R.C. *Blacking Up*. P. 258–259.

²⁰ Watkins M. *On the Real Side*. P. 125; Toll R. C. *Blacking Up*. P. 226–228.

²¹ *Dicty* – от *duan*, *edicated* (*educated*) – «образованный, культурный»; наиболее близкий эквивалент в русском яз. – «очкарик» или «умник».

оскорбленной «расовой гордости», униженной расистскими стереотипами минстрел-шоу, сколько об обозначившемся социальном конфликте внутри черной расы, расслоение которой на благопристойную элиту и необразованные низы после отмены рабства становится все заметнее.

Танцы и песни черных рабов были инкорпорированы американской культурой викторианской эпохи. Подобно тому, как европейский сентиментализм и романтизм рождают юмористические или идеализированные образы «поселян», американская культура первой половины XIX века создает сентиментально-романтический образ негра, имеющий трогательную и комическую ипостаси²². Вторая представлена в минстрел-шоу в образе смеющегося, танцующего и поющего негра-раба, всем довольного «черномазого» (*darky*), который похож одновременно на наивное дитя и на забавную зверюшку – обезьянку (*monkey*), енота (*coon*). Танцующий и смеющийся «*darky*» минстрел-шоу, возникший на довоенном Юге, естественно, занял «нижние этажи» культуры. Этот персонаж – комический, эксцентричный, наивный – умилял и восхищал публику. Он был неотъемлемой частью идиллического образа старого Юга. Только мощный культурный сдвиг, начавшийся в ходе войны и Реконструкции, изменил и образ негра в американской популярной культуре – хотя и после событий 1860–1870-х он еще долго сохраняет свое обаяние.

Целый ряд жанрообразующих черт минстрел-шоу роднит их с комической оперой и водевилем²³. Как и в европейском эквиваленте,



чернокожие селяне много танцуют, поют, ведут комические диалоги, отпускают шутки, разговаривают на языке простонародья (стилизованый негритянский диалект) – знак принадлежности низкому жанру и стилю. Трехчастная композиция минстрел-шоу включала в себя:

1. общий танец и пение всех актеров, которые затем рассказывались на сцене; комический диалог ведущего с Тамбо и Боунзом, который чередовался с музыкальными номерами, исполнявшимися разными персонажами; в финале – зажигательная песня рабов с плантации (*plantation song*), танец в стиле кейк-уока.

2. «Олио» – постепенно разросшаяся интермедия, которая прежде была необходима для смены декораций. В это время артисты представляли вокальные, танцевальные, акробатические номера, пародии (в том числе на популярные или «серьезные» представления); могли выступать приглашенные труппы, европейские гастролирующие коллективы. Кульминацией этой части была клоунада и «витийство» или «рассуждения» (*stump speech*) одного из героев, обычно Тамбо или

Неподписанная иллюстрация для Turner's Comic Almanac, 1851 (Philadelphia: n.p., 1850). Courtesy The Library Company of Philadelphia

²² Дж. Стросбою также возводит родословную персонажей минстрел-шоу к персонажу черного слуги в различных постановках 17 века – интермедиях, театральных и цирковых представлениях: Strausbaugh J. *Black Like You*. P. 25–40.

²³ О структуре минстрел-шоу, номерах и тематике см. Strausbaugh J. *Black Like You*. P. 104–105; Toll R.C. *Blacking Up*. P. 53–57, 161, 226, 258–259; Watkins M. *On the Real Side*. P. 92–94.



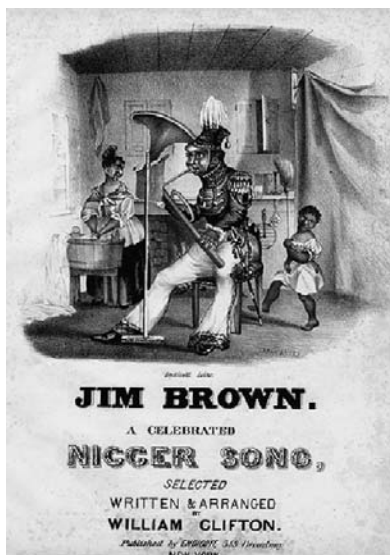


Боунза, который произносил длинную комическую речь на псевдо-диалекте о науке, искусстве, политике, общественных вопросах и т.п. Речь, произносившаяся в быстром темпе, с ужимками и гримасами, претендующая на возвышенность и многозначительность, была уснащена разнообразными нелепостями, ошибками, каламбурами, малапропизмами и проч. Вместе с тем, используя шутовскую маску «черномазого деревенщины», артисты нередко выступали с моральной или социальной сатирой²⁴.

3. заключительная часть представляла собой сценки с песнями и танцами из жизни на плантации, в основном фарсовые, буффонные, но иногда чувствительные, с участием персонажей-масок – Джим Кроу, Зип Кун, Самбо, кормилицы-«мамми», дядюшки и проч. Именно в эту часть вводились новые персонажи, которые иногда становились очень популярны. Буффонада и эксцентрика, восходящая к архаическому комизму, включала потасовки, стандартные комические трюки (тумаки, от которых падают

штаны и т.п.). Тематика классических минстрел-шоу 1830–1840-х годов в основном сводилась к показу идиллической жизни довольных и веселых поселян-обитателей плантации. Однако жанр был восприимчив к новым веяниям и изменениям в обществе: с рубежа 1840–1850-х среди персонажей все чаще фигурирует трикстер-обманщик, появляются беглые рабы, красотки-полукровки; после выхода романа Бичер-Стоу дядя Том, Топси и ряд других персонажей романа вводятся в минстрел-шоу.

Набор персонажей, его устойчивость и даже ригидность, высокая степень стереотипизации позволяют усмотреть типологическое сходство не только с традицией театра амплуа (от новоаттической комедии до комедии классицизма), но в еще большей степени с древней традицией театра масок (от древнеримской ателланы до комедии дель арте). В пользу этого последнего сравнения говорит и непосредственная близость минстрел-шоу к фольклорным формам, которые

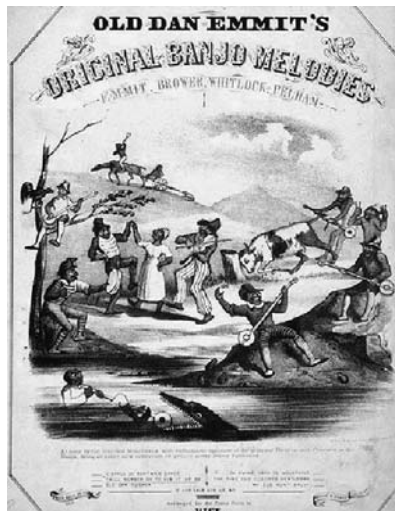


Афиша Christy Minstrels (New York: C. Holt, 1843). Courtesy the Harvard Theatre Collection, The Houghton Library

²⁴ О мужских персонажах минстрел-шоу, Тамбо и Боунзе, «витийстве» см. монографию Jackson R.L. II. *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media* (2003). Albany, NY: State University of New York Press, 2006. 189 p.

Плакат. Джим Браун (Jim Brown, New York: Endicott, 1836). Courtesy of the Lester S. Levy Collection of Sheet Music, Special Collections, The Johns Hopkins University

Россия, Европа, Америка

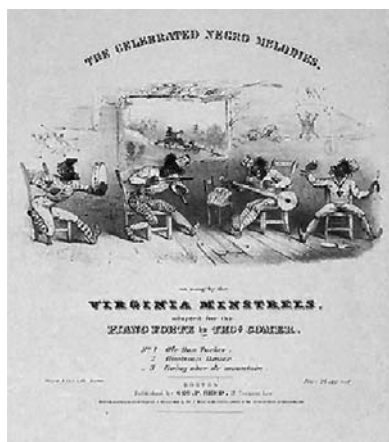


усваиваются, трансформируются и пародируются на «нижнем этаже» развитой культуры.

В числе устойчивых мужских персонажей-масок – негр-весельчак и балагур, негр-враль (тип хвастуна), негр-обжора, негр-модник (денди) и ловелас, негр-обманщик и пройдоха (тип трикстера). Первые два типа относятся к числу наиболее ранних и связаны с фольклором фронта – «развесистыми клюквами» (*tall tale*)²⁵. Это Гумбо Чафф (*Gumbo Chaff*) и Джим Кроу, фигурировавшие еще в номерах Тома Райса и Джорджа Вашингтона Диксона. Тип денди – Зип Кун (персонаж Дж. Вашингтона Диксона) также фигурирует в минстрел-шоу уже с начала 1830-х. Часто персонажам-денди даются длинные нелепо-претенциозные имена («Каунт Юлиус Цезарь Масса Наполеон Синклер Браун»). Их костюмы пародировали моду среднего и высшего класса – смокинги с длинными фалдами, белые манишки, монокли, увесистые цепочки от часов, белые перчатки. Тип негритянского денди изначально был насыщен сатирическим смыслом²⁶.

Из классических типажей минстрел-шоу наименее популярным был негр-пройдоха (черный трикстер, обводивший вокруг носа белого массу), обычно выступавший под именем Джаспер Джек.

Непременными персонажами минстрел-шоу были ведущий (*interlocutor*), располагавшийся посередине сцены, и его собеседники Брат Тамбо (*Brudder Tambo*) и Брат Боунз (*Brudder Bones*); эти последние именовались так, поскольку играли на соответствующих инструментах: Тамбо – на тамбурине, Боунз – на костяных трещотках (кастаньетах)²⁷. Ведущий разыгрывал амплу умника и говорил на правильном литературном языке, задавая тему комического диалога. Тамбо и Боунз представляли амплу «дурня», «деревенщины» и говорили на ужасающе безграмотном псевдо-диалекте. Комизм строился на контрасте напыщенных речей ведущего с его книжной лексикой и прочими приметами высокой культуры – и приземленно-практичным мировоззрением деревенских простаков, которым порой удавалось поставить умника в тупик²⁸. В негритянской литературной традиции роль «ведущего»



Афиша
The Celebrated Negro Melodies (Boston: George P. Reed, 1843). Courtesy the Harvard Theatre Collection, The Houghton Library

²⁵ Наиболее близкий русский эквивалент – «охотничьи рассказы», где доля правды приукрашена массой небылиц.

²⁶ См. Toll R.C. *Blacking Up*. P. 68–69.

²⁷ «Bones» в пер. с англ. – «кости».

²⁸ Hanp.: *Interlocutor: Now, Tambo, didn't that song touch you?*

Tambo: No, but the fellow that sang it did. He still owes me five.

Interlocutor: Enough! Enough!

Tambo: He sure has got enough from me, I'll say he has.

Interlocutor: I'm astonished at you.

Why, the idea of a man of your mental calibre talking about such sordid matters, right after listening to such a beautiful song! Have you no sentiment left?

Tambo: No, I haven't got a cent left

(URL: <http://people.virginia.edu/~sfr/enam358/minstrel.html>). См. munuch-

ные образцы диалогов в: Paskman D., Spaeth S. "Gentlemen, Be Seated": a parade of the old-time minstrels. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Company, 1928. xvii, 247 p.

Афиша
The Crow Quadrilles (Philadelphia: John F. Nunns, 1837). Courtesy of the Lester S. Levy Collection of Sheet Music, Special Collections, The Johns Hopkins University

Pro memoria

возьмет на себя автор с правильной литературной речью; на диалекте будут говорить персонажи.

В период расцвета жанра на первый план также выдвинулись типы черного «дядюшки» (особую популярность этот персонаж получил сразу после выхода романа Бичер-Стоу), кормилицы (няньки) – «мамми». «Старый дядюшка» (*old uncle*) – патриарх, глава негритянского семейства, преданный слуга, вынянчивший белого «массу», приверженец патриархальных ценностей и старых порядков. Обычно выбирался один из двух вариантов сюжета – печаль хозяина после смерти доброго «дядюшки» или, напротив, верный старый раб, оплакивающий смерть господина. В обоих случаях должна была звучать трогательная, сентиментальная песня, исполнявшаяся «массой» или «дядюшкой». В предвоенные 1850-е годы распространился третий вариант – горести старого «дядюшки», который уже не может работать и потому брошен неблагодарным хозяином и обречен на нищету. В послевоенные годы



«дядюшка» выступал с ностальгическими рассказами и песнями о «добрых старых временах» (*good ole times*), о «старом Дикси» (*ol' Dixie*), идиллической жизни в «бревенчатой хижине» (*log cabin*), горевал о потере хижины, о разлуке со «старым массой» и т.п.²⁹

Женские роли в классическом минстрел-шоу исполнялись мужчинами. Самым распространенным женским персонажем была черная кормилица, «мамми», «нянька» или «тетушка» (*mammie, ole auntie*). Ее атрибуты – широкие юбки, фартук, белая крахмальная накладка, Воплощение преданности, материнской любви и заботы, «мамми» отличалась толщиной, болтливостью, сентиментальностью; она любит всплакнуть, но ей свойствен и грубоватый юмор. За ее добродушным ворчанием скрываются нежность и преданность хозяину/хозяйке», которого/которую она выкормила и вынянчила. Хозяйку она всегда называет «мисс», даже когда та становится замужней дамой. «Мамми» может «пожурить» «массу» или «мисс», так как для нее они навсегда остались

Афиша
The Ethiopian Quadrilles
(New York: Firth & Hall,
1843). Courtesy of the
Lester S. Levy Collection of
Sheet Music, Special
Collections, The Johns
Hopkins University

²⁹ См. Toll R.C. *Blacking Up*. P. 78–81.

Открытие.
Джим Браун
(Jim Brown, New
York: Endicott, 1836).
Courtesy of the Lester
S. Levy Collection of
Sheet Music, Special
Collections, The Johns
Hopkins University

Россия, Европа, Америка

детьми. Примечательно, что «мами», как и «дядюшка» любит белых барчат больше, чем своих родных детей. Разновидностью типа «мами» была черная стряпуха.

Другой женский персонаж – «красотка» (*wench*), «желтая девушка» или «мулатка» (*yaller gal*, *mulatto*) сочетала красоту белой леди (европейские черты лица, волнистые, но не курчавые волосы) с экзотичностью и склонностью к промискуитету, которую приписывали негритянкам. «Красотка»/«мулатка» была объектом ухаживания и соперничества мужских персонажей и отличалась кокетством, непостоянством и капризным нравом. Благодаря популярной песенке «Мисс Люси Лонг» «красотка» стала ассоциироваться с этим именем³⁰. Обычно роль «красотки» исполнял юноша или подросток с еще не сломавшимся голосом или певший дискантом. Противоположностью «красотки» была «нескладеха» (*funny ole gal*), которую обычно играл высокий худой актер. Костюм «нескладехи» представлял собой разноцветное тряпье и стоптанные туфли большого размера³¹. Еще один тип персонажа – «негритенок-пиканини» (*picaninny*). Негритянские детишки в минстрел-шоу были курчавы, толстогубы, пучеглазы; это большие любители сладостей (особенно молассы) и арбузов. Негритята составляли заметную часть массовки.

Реалии гражданской войны принесли в минстрел-шоу тип чернокожего солдата. Он сочетал черты «хвастливого воина» и денди, хвастал своими подвигами и полагал, что военная форма и геройские подвиги ставят его на одну доску с белыми. Однако его похвальба быстро развенчивалась,

герой оказывался трусоват и при малейшей опасности обращался в бегство³².

Жанр минстрел-шоу достиг своего апогея в 1830–1840-е годы. Взлет его популярности совпал с ростом аболиционистского движения, с усилением интереса на Севере к жизни негров-рабов. Минстрел-шоу предлагали определенную модель плантационного быта, служили источником информации, создавали образ Юга, который был воспринят и усвоен не только самими южанами, но и северянами, в том числе и аболиционистами, о чем свидетельствует аболиционистская проза. Встраивание минстрел-модели рабовладельческого Юга в аболиционистский дискурс, использование созданных минстрел-шоу типажей в аболиционистской прозе – процесс, который включает как элементы не критического воспроизводства, так и осознанной трансформации. Справедливо говорить не только о воздействии минстрел-шоу на аболиционизм, но и об их взаимовлиянии. После



³⁰ Текст песни Miss Lucy Long приводится в: Mahar W.J. *Behind the Burnt Cork Mask*. P. 307. Автор песни точно не известен; права на нее заявлял композитор группы «Virginia Minstrels» Булли Уиллок (Billy Whitlock). – см.: Nathan H. *Early Minstrelsy. Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1996. P. 42. Впервые она была опубликована в 1842 г., с 1845 года обычно исполнялась в качестве заключительного номера минстрел-шоу.

³¹ Lott E. *Love and Theft*. P. 166. Вполне вероятно, что в романе Т. Моррисон «Жалость» (A Mercy, 2008) сквозной мотив туфель слишком большого размера, которые носит главная героиня Флоренс, восходит к этому моменту в минстрел-шоу.

³² См. Toll R. C. *Blacking Up*. P. 118–119.

Pro memoria

выхода в свет «Хижина дяди Тома» (1852), этот роман, написанный под заметным воздействием минстрел-культуры, стремительно обрел новую сценическую жизнь в минстрел-шоу. Нередко в третьей части представлений ставились сценки из романа или по мотивам «Хижина дяди Тома». Разумеется, и сюжеты, и образы, заимствованные из романа, заметно видоизменялись в соответствии с законами жанра³³. Уже с 1903 года театральные постановки по роману были дополнены кинематографической продукцией³⁴, также отдававшей дань минстрел-традиции.

К началу XX века менестрельный театр как самостоятельный жанр исчезает, сменяясь эрой рэгтайма, а затем – джаза. Однако его элементы входят составной частью в негритянскую культуру XX века, в частности, в шоу и представления негритянских театров и кабаре эпохи «негритянского ренессанса» 1920–1930-х гг. Например, иронические описания театральных представлений и шоу в клубах и кабаре Гарлема конца 1920-х в романах черного писателя этого периода Уоллеса Турмана, ясно показывают, что эта эстетика во многом строится на менестрельной основе:

«На сцене была традиционная труппа певцов и танцоров – блюзовый исполнитель, исполнительница чарльстона и двое комиков-менестрелей. Каждое соло энергично поддерживал шумный и назойливый хор-кордебалет. Хористки уже с самого начала вышли на сцену практически голышом, но каким-то чудом умудрялись с каждым номером обнажаться все больше и больше... Потом на сцену выкатилась на роликах девица а ля

Топси... Ее тело было густо намазано угольно-черным гримом, на голове высилась огромная шапка курчавых волос. Толстые губы были густо намалеваны красным. Ее появление вызвало оживление публики»³⁵.

У Турмана есть и описание типичной «танцевальной дуэли».

«Обе плясуньи дружно задирали руки и ноги и старательно растягивали губы в улыбке, яростно выкапывая глаза... голоса у них были резкие и хриплые, нечто среднее между альтом и сопрано. Они сбивчиво бормотали слова, отчего мелодия делалась плотной, почти материальной. Они скользили вдоль столов, останавливаясь то здесь, то там... и пели, не переставая. Они вызывающе и соблазнительно изгибались, многообещающе и непристойно вихляя бедрами. <...> Плясуньи раскачивались, задирая юбки и выставляя на всеобщее обозрение розовые подвязки и полоски обнаженной плоти... Они танцевали шимми, быстрый чарльстон и блэк-боттом»³⁶.

Достоянием «эры джаза» стали музыкальные темы минстрел-шоу; традиции театра менестрелей отчетливо заметны в шоу звезд эры джаза – Луи Армстронга, Джозефины Бейкер, в популярных (в первую очередь среди цветного населения) радио- и телесериалах 1920–1960-х гг. – «Эмос и Энди» (*Amos and Andy*), «Сэм и Генри» (*Sam and Henry*), «Два черных ворона» (*Two Black Crows*).



Луи Армстронг

³³ Об этом см. Lott E. *Love and Theft*. P. 211–233.

³⁴ Между 1903 и 1927 г. по роману было снято не менее 9 немых фильмов. Богатый материал, посвященный театральным постановкам по роману Бичер-Стоу и кинематографической продукции, собран исследователями университета Виргинии (электронный ресурс «Хижина дяди Тома» и американская культура». — URL: <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/oshp.html>; <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/films/fihp.html>).

³⁵ Thurman W. *The Blacker the Berry...* N.Y. The Macaulay, 1929. P. 202–204.

³⁶ *Ibid.* P. 120.

Джозефина Бейкер.
Чарльстон.
Фоли Бержер. Париж,
1926



Екатерина АРТАМОНОВА

ВОЗНИКНОВЕНИЕ КОРРАЛЕЙ

К ИСТОРИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В СЕВИЛЬЕ

Главную проблему для современного историка испанского театра до недавнего времени составляла труднодоступность документов, иллюстрирующих развитие театрального дела в XVI–XVII вв.: большинство из них до сих пор хранятся в частных коллекциях. В последнее время в Испании производится оцифровка всех исторических документов по испанской культуре для сведения их в единую электронную базу, локализованную в Виртуальной библиотеке Мигеля Сервантеса, и предоставления к ним открытого доступа по внутренним сетям и через интернет. Благодаря электронному архиву Виртуальной библиотеки Сервантеса, а также электронным архивам в других городах – в первую очередь, Севилье – историко-ведческая работа сегодня выводится на иной уровень: становятся доступны все новые и новые исторические документы, которые необходимо вводить в научный оборот.

В данной статье на основе материала, собранного автором в городском архиве города Севильи и в отделе редкой книги Севильского университета, проводится попытка детально рассмотреть историю возникновения корралей внутри городской застройки¹. Севилья для историка театра представляет особый интерес: во-первых, именно в Севилье в кон. XVI в. появляется первый в Испании отдельно

стоящий *Корраль Атарасан*, а во-вторых, уникальные севильские контракты аренды кон. XVI – нач. XVII вв. открывают новые страницы в истории театрального дела.

В Испании кон. XVI в. века по мере возрастания популярности театрализованных представлений и увеличения количества профессиональных актерских трупп, возникла необходимость в устройстве спектаклей вне рамок религиозных праздников². Поскольку в условиях плотной городской застройки возведение отдельно стоящего театрального здания было делом почти невозможным, испанцы начали приспособливать для показа спектаклей большие внутренние дворы – коррали.³

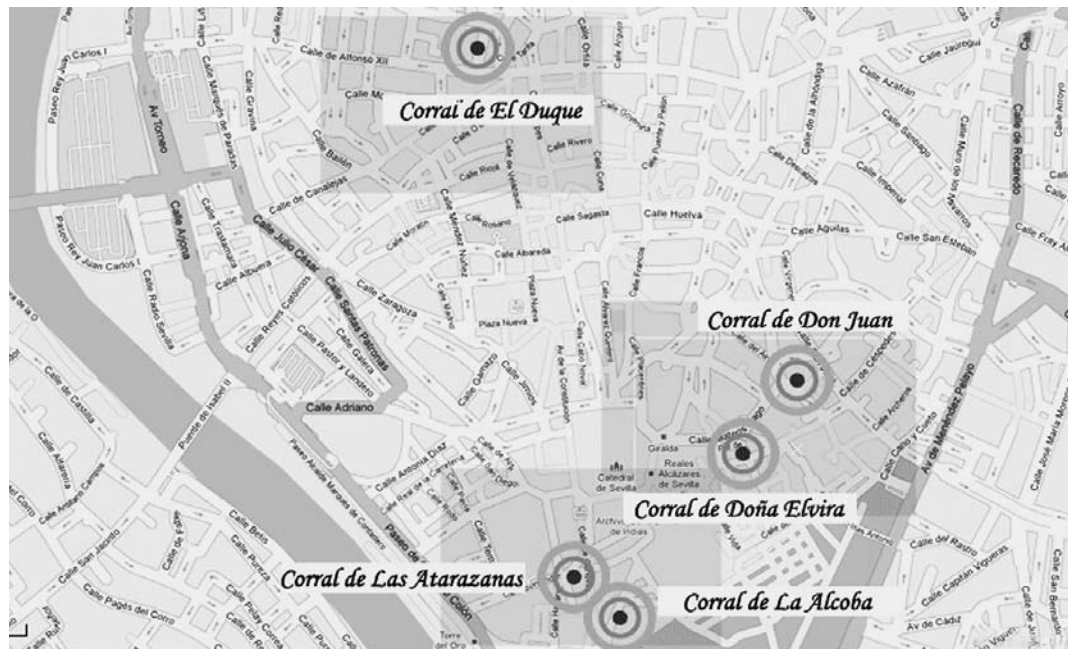
Во второй половине XVI века коррали стали распространяться по Испании очень быстро, они были в каждой провинции. В Севилье в период с 1550 по 1580-е годы появилось четыре *Корраля*, в первой половине XVII века их число увеличилось до семи. Возрастание численности *Корралей*, свидетельствует о большой популярности театральных представлений.

Типовое устройство испанского корраля XVI века было следующим. Возле одной из четырех стен большого внутреннего двора размером 8 на 12 метров находились подмостки. По периметру трех остальных стен амфитеатром размещались скамьи для зрителей. В центре двора перед сценой были

¹ Автор статьи выражает особую благодарность дирекции Государственного института искусствознания за предоставленную командировку с целью сбора необходимого материала.

² Силюнас В. *Испанский театр XVI–XVII веков*. М., 1995. С. 144

³ *Корраль* (исп. «corral») – двор, образованный, как правило, стенами одного или нескольких домов, определенным образом приспособленный для театральных представлений. Слово «корраль» испанские исследователи употребляют и по отношению к пространству внутреннего двора, как такового, и к размещаемому в нем театру. В данной работе слово «корраль» в значении внутреннего двора будет написано с маленькой буквы, а в значении отдельного театрального здания будет написано с большой буквы курсивом.



устроены скамьи для зрителей, за ними располагалась стоявшая толпа, а знатная публика занимала места в ложах вторых и третьих этажей прямо напротив сцены. Женщины находились в специальных ложах с зарешеченными окнами – касуэлах. Во многих Корралях двор не имел крыши, но частично перекрывался тентом, предохранявшим зрителей от палящего солнца, но не от дождя.

История создания Корралей и сопоставление разных типов театральных пространств делает наглядным процесс становления театрального дела в Севилье XVI в. В период с 1570 по 1600 годы в городе существовало четыре Корраля: Корраль Дона Хуана (1570–1595); Корраль Атарасан (1577–1585); Корраль Доньи Эльвиры (1577–1632) и Корраль Герцога (1581–1597). Больше всего сведений сохранилось о первых трех Корралях. О Коррале Герцога

известно только то, что он был построен во дворце герцогини Манрике и предназначался исключительно для знатной публики. Его закрытие было связано с запретом короля Филиппа II играть комедии.

Корраль Дона Хуана, Корраль Атарасан и Корраль Доньи Эльвиры были самыми популярными среди севильской публики XVI века.

Все корралы находились в разных условиях аренды. Корраль Атарасан располагался на территории, принадлежавшей королю. Корраль Дона Хуана был в частной собственности семьи Понсе де Леона, являясь одновременно и местом торговли, которая проходила на первых этажах и в полуподвальных помещениях здания, и местом проживания (верхние этажи) по типу доходного дома. Корраль Доньи Эльвиры также находился в частной собственности

Расположение корралей в Севилье

Россия, Европа, Америка

герцогов Жельве, которые сдавали его арендаторам.

Внутреннее устройство *Корралей*, было однотипным, но при этом *Корраль Атарасан*, в отличие от других севильских корралей, находился в саду и был первым отдельно стоящим театральным зданием в Испании.

Все три корраля располагались недалеко друг от друга, являлись, по сути, конкурентами и, поскольку их подмостки и ряды для зрителей были деревянными, прекратили свою деятельность в качестве театров, практически, по одной причине – изношенности конструкций.

КОРРАЛЬ АТАРАСАН

Корраль Атарасан не сохранился до наших дней⁴. Территория, на которой в XVI веке находился *Корраль*, в 1122 г. прилегала к крепостной стене, окружавшей город. Именно это место выбрал губернатор Валенсии Абу-Хафс Калифа для строительства дворца, которое продолжалось с 1172 по 1184 год. С этого времени в плане участка остались хорошо различимые два пространства: первое – занимал дворец, второе – сады и огороды. Такое территориальное деление сохранялось до конца XVI века. В XIII веке король Альфонсо X приспособил дворец под королевскую тюрьму для знатных кабальеро с родословной, и вся территория получила название *Атарасаны Кабальеро*. На территории тюрьмы сохранялись «открытые пространства, чтобы кабальеро могли совершать прогулки, поскольку местность была надежно защищена крепостной стеной и есть рядом площадь, ...сад с деревьями, с целой аллеей по одной из сторон, где отдыхают»⁵. В качестве тюрьмы

территорию использовали до начала XVI века. В XVI веке вся территория *Атарасан* принадлежала королю и находилась в непосредственном подчинении Алькасара⁶. *Атарасаны* были включены в список королевских владений наряду с королевским госпиталем, конюшней, монетным двором, и «Атарасанами дель рио»⁷. Специально назначенный служащий Алькасара следил за тем, кому и на каких условиях земля сдавалась в аренду.

Контракты аренды, сохранившиеся в городском архиве, говорят, что в разное время на этой территории размещались винные погреба и магазины, а дворец, служивший когда-то королевской тюрьмой, и сад сдавались в аренду отдельно: в 1546 году Франсиско де Ледесма – секретарь короля представил два договора аренды – дворца и сада, являвшихся собственностью Алькасара, но с отдельной арендной платой.

В 1576 году внутренний двор *Атарасан* находился между стенами четырех домов, располагавшихся на улицах Гавана, Эль Хобо, Гуинес и Матьенцо.

В Севилье XVI века эти улицы находились между Кафедральным Собором и двумя башнями: Торре-дель-Оро⁸ и Торре-дель-плата⁹. Две башни соединяли часть крепостной стены города. На Торре-дель-Оро сохранился образ девы Марии¹⁰.

С 1559 по 1573 гг. сад *Атарасан* арендовали несколько человек. Последний – Франсиско де Авиллон арендовал территорию сада до 1573 года, пока не обанкротился, заявив в суде о слишком высокой ежегодной арендной плате.

Важную роль в истории *Атарасан* сыграл торговец Диего де Вера.

⁴ На месте *Корраля Атарасан* сейчас находятся руины старинного Дома Монет, построенного в 1585 г., где находились не только мастерские по чеканке, но и склады и жилища для работников. Администрация города уже представила проект восстановления территории с реконструкцией монетного двора и сада.

⁵ Здесь и в дальнейшем перевод автора статьи. // Ramos R. *Arquitectura alfonsí, Sevilla, Excmo. Diputación*, 1974.

⁶ Алькасар – дворцово-парковый комплекс, до сих пор служащий резиденцией короля.

⁷ Испанские историки настоятельно просят не путать *корраль Атарасан* с «Атарасанами дель рио», корабельными верфями, располагавшимися по соседству. // Donoso P. B. *Acercas de la ubicación del corral de las Atarazanas* // *Edad de Oro*, Vol. 16, 1997, p. 67–87

⁸ *Torre del Oro* в переводе с испанского – «башня из золота» построена в 1220 году.

⁹ *Torre de Plata* – «башня из серебра», построенная в XIII веке в октагональной форме

¹⁰ Один из самых почитаемых образов Девы Марии.

Россия, Европа, Америка

Хуану Марину Беллини, который вел документы финансовой отчетности в Кафедральном соборе Севильи. Сохранился контракт на строительство театра от 18 мая 1574 года, подписанный нотариусом, в котором Диего поручает Хуану Марину сделать план театра и руководить работами:

«Вы, Хуан Марин, меня заверили и обязались в указанном саду в той его части и месте, которое лучше всего подойдет, сделать театр из дерева на время действия договора аренды. Этим письмом я обязуюсь предоставить Вам, Хуан Марин, третью часть сада чистую и подготовленную... с целью устроения комедий и фарсов и других представлений, которые принято устраивать сейчас, на время действия договора аренды сада. Поэтому все, что заплатят авторы комедий и фарсов за постановку в указанном театре, равно как и плата с людей, которые придут посмотреть и будут сидеть на местах и скамейках им предоставленных, как женщины, так и мужчины. Именно для этого я и отдаю Вам ту часть, которую Вы принимаете с целью возведения театра, исключая расходы на строительные материалы, которые я беру на себя. Я обязуюсь поставлять для театра дерево, ремесленников и материал и все, что потребуется для указанного театра до момента его завершения...»¹³.

Арендатор Диего де Вера должен был нанять плотников, предоставить материалы и необходимую сумму денег. Однако 28 апреля 1575 года контракт расторгли, о чем можно прочитать в приписке, сделанной в верхней части договора: «Севилья, четверг 28 апреля 1575 года, представленные Диего де Вера и Хуан Марин, данным

документом подтверждают и утверждают безотлагательно, договорившись между собой, что они не будут выполнять и делать то, что здесь написано, что данный договор не будет иметь последствий и они остались свободными и не держали обязательств друг перед другом в чем-либо, об этом они сообщают и подписывают данный договор от своего имени в присутствии Де Гевара и Франсиско... подписывают публично в Севилье (следуют подписи)»¹⁴. Следовательно, строительство *Корраля Атарасан* не было начато в апреле 1575 года.

В 1576 году управляющий Алькасара подписало с Диего де Верой новый контракт аренды в связи с истечением срока действия предыдущего. В нем ни слова не говорилось о той большой прибыли, которую получал арендатор с продажи фруктов. По новому контракту Диего де Вере запретили проводить в саду игру в кегли. О существовании *Корраля* не сказано ни слова, однако арендную плату по неизвестной причине подняли до 150 мараведий в год. Диего де Вера, возмущенный поднятием цены на 50 % по сравнению с 1573 годом попросил финансовую помощь у трех друзей: Алонсо де Кэро – домицилия сада Доньи Эльвиры из прихода Санта Марии, Себастьяна Гомеса – торговца из прихода Всех Святых, Педро Эрнандеса – портного, лавка которого находилась недалеко от Кафедрального Собора.

Вероятно, хитрый Диего де Вера планировал получать большой доход с арендуемого сада, а управляющий Алькасара хотел восстановить справедливость, учитывая тот факт, что Диего продавал

¹³ Archivo Principal de Sevilla. Oficio XIII, año 1574, libro 2; contrato 18 mayo 1574.

¹⁴ Ibid.

Pro memoria

экзотические фрукты из фруктового сада, но не отдавал проценты с получаемой прибыли.

В этом же контракте на аренду земли от 1576 года рядом с именем Диего де Вера стоит имя домицилия Алонсо де Кэро. Диего де Вера и Алонсо де Кэро договорились помогать друг другу в строительстве двух театральных зданий – *Корраля Доньи Эльвиры* и *Корраля Атарасан*, и в дальнейшем разделять доходы пополам. Однако, 24 января 1578 года Диего изменил решение, уступив часть договора аренды *Корраля Доньи Эльвиры* другому арендатору Диего де Куэнке за 200 дукатов. Он надеялся, что таким образом сможет рассчитаться с долгами, но, чувствуя вину за нарушение ранее подписанного договора с Алонсо де Кэро, Диего де Вера попытался добиться аудиенции короля, чтобы лично объяснить сложившуюся ситуацию с арендой¹⁵. В 1578 г. Диего де Вера, не дождавись ответа от короля, решил самостоятельно заключить новое соглашение с Алонсо де Кэро, чтобы освободить друга Алонсо от условий подписанного ранее контракта. Таким образом, они стали единоличными хозяевами своих корралей – Диего де Вера *Корраля Атарасан* и Алонсо де Кэро *Корраля доньи Эльвиры*.

Корраль Атарасан в качестве отдельно стоящего театрального здания появился на территории сада в период между октябрём 1576 г., когда был составлен второй контракт аренды сада, и 15 февраля 1578 года, когда два друга решили расторгнуть договор¹⁶.

Корраль Атарасан имел в плане форму прямоугольника размером 29 на 15 метров, что было нормой для внутренних дворов того

времени. На строительство была потрачена сумма 1500–2000 дукатов. *Корраль* был построен из дерева, стоимость строительных материалов составляла от 600 до 700 дукатов. Здание не имело крыши, кровля из черепицы находилась над ложами и галереями. Точно неизвестно была ли крыша над сценой. Зрители располагались в партере (патио), а также в ложах и галереях, устроенных друг над другом. Вход на спектакль стоил 4 мараведи. На время представлений можно было арендовать ложу. Появление *Корраля* приносило Диего де Вере ежемесячный доход от 500 до 600 дукатов.

К сожалению, не сохранились сведения о том, какие пьесы были поставлены на сцене *Корраля* за исключением пьес Хуана де ла Куэвы. В 1580 году труппа Педро де Салданы представила в *Коррале Атарасан* пьесу Хуана де ла Куэвы «Освобождение Испании Бернардо дель Карпио».

В 1581 году труппа Алонсо Капильи сыграла в этом же коррале еще одну пьесу названного автора – «Освобождение Рима Муцием Сцеволой», написанную на знаменитый сюжет из римской истории.

В начале 1585 г. вице-губернатор Алькасара обратился к Диего де Вере с письмом, в котором сообщал о расторжении договора аренды и необходимости освобождения арендатором занимаемой территории из-за строительства на ней монетного двора:

«Севилья, королевский Алькасар, 19 марта 1585 г. Сеньор Мельхор из Алькасара, помощник алькаида королевского алькасара, постановил, что по приказу короля будет построен монетный двор в атарасанах

¹⁵ В XVI веке в Севилье последней инстанцией в долгих судебных спорах был король, который мог простить долги или найти альтернативное наказание. Однако аудиенции короля приходилось ожидать годами.

¹⁶ *Sentaurens J. Seville et le théâtre: De la fin du moyen âge à la fin du XVII siècle. Vol. 1. – Lille: Bordeaux., 1984. P. 117.*

Россия, Европа, Америка

кабальеро, принадлежащих алькасару. Для этого приказываю Франциску Берналю, фламандцу, который арендует дом в указанных Атарасанах на Новой улице, и Диего де Вере, который арендует сад в Атарасанах, чтобы освободили занимаемые территории для возведения монетного двора. Предупреждаю, что если они не сделают этого в трехдневный срок, они будут выселены и заключены под стражу по моему приказу»¹⁷.

Несмотря на то, что в марте 1585 года *Корраль Атарасан* был закрыт, арендатор Диего де Вера не спешил выполнять распоряжение, пытаясь отстаивать свои права в суде в течении двух лет. В 1587 года власти Алькасара вынесли постановление об аресте Диего де Веры, если он не освободит территорию до 20 марта. Арендная плата аннулировалась. С одной стороны, вице-губернатор был прав: земля и здания принадлежали королю, Диего был лишь арендатором, с другой – де Вера построил театр на собственные средства по официальному разрешению властей. В своем прошении к секретарю Алькасара он указывал:

«Я, Диего де Вера, говорю, что арендовал сад Атарасан в течение 18 лет, сохраняя все посадки апельсиновых деревьев, лайма, все виды лимона и других деревьев, которым уже два, три и четыре года. Они стоят по 4 реала за молодое дерево. Всего растений больше десяти тысяч. И я содержал выгребную яму в саду, которую чистил за свой счет, а также театр для представления комедий, который обходился мне больше чем в 700 дукат в год в течение 12 лет. Ваша милость вмешалась в мою аренду и приказала мне оставить

театр, вырвать с корнем и бросить растения, чтобы они все погибли. Фрукты приносили доход более двух тысяч дукат, из которых, согласно контракту аренды, я платил дань королевскому Алькасару. Прошу и умоляю вашу милость принять к сведению всю информацию, изложенную выше, чтобы мне простили мои долги. Я беден и сад был единственным средством к существованию. У меня нет никого, кто мог бы за меня поручиться. Я прикован болезнью к постели, как моя жена и дети»¹⁸.

Единственным бесспорным пунктом судебного разбирательства оставалась прибыль, вырученная Диего с продажи фруктов из сада, которой он не делился с правительством.

Итогом судебного процесса было решение вице-губернатора Алькасара разрешить Диего де Вере перенести свой театр из сада Атарасан в сад Алькобы. Возведенный заново в саду Алькобы *Корраль* стал называться *Корралем сада Алькобы* и просуществовал с 1585 по 1589 год.

КОРРАЛЬ ДОНА ХУАНА

Корраль Дона Хуана севильцы называли еще корралем дубильщиков кожи, так как большинство его обитателей были кожевниками. Он располагался в конце улицы Боркегинерия, которая сегодня называется улицей Матеоса Гаго.

До 1553 года *Корраль Дона Хуана* принадлежал семье Понсе де Леона, пока не был продан донье Терезе де Зунихе, герцогине Бежар, но жители города называли его по имени первого владельца – Дона Хуана. В XVII веке его стали называть также *Корралем Маркиза* или *Корралем Манрике* по

¹⁷ Archivo Archivo Arzobispal de Sevilla, leg. 69 Casa de la moneda.

¹⁸ Archivo General de Sevilla. Casa real, obras y bosques, leg. 276. Cf. Note 83.

Pro memoria

DM

имени нового владельца маркиза де Вилламанрике де Зунихе.

Согласно нотариальному документу от 1553 года, опубликованному историком испанского театра Селестино Лопесом Мартинесом¹⁹, в *Коррале Дона Хуана* на первом этаже располагались 14 больших магазинов. Галереи с деревянными портиками позволяли пройти в комнаты второго и третьего этажей. Внутренний двор имел одиннадцать выходов, пять из них – на улицу Мезон дель Моро, а шесть на улицу Фабиола. Солнце свободно проникало в большое пространство двора, в центре которого располагался общественный колодец. Согласно книге описи домов города Севильи, в 1561 году здание, во дворе которого располагался *Корраль*, имело три этажа и вмещало 42 семьи. Судя по плану здания, на первом этаже размещалось 17 семей, на втором – 13 семей, на третьем – 12 семей. Таким образом, в доме проживало 250 человек²⁰.

Точных сведений о том, с какого момента внутренний двор приспособили для показа представлений, и каких размеров была сцена, не сохранилось. Неизвестна также точная дата его открытия. Скорее всего, для показа спектаклей его приспособили в конце 1570 г. и продолжали называть *Корралем Дона Хуана*. Сохранились сведения о том, что на подмостках *Корраля Дона Хуана* в 1575 г. играла труппа итальянца Альберто Ганассы. В 1580 году труппа Педро де Салданы показала здесь спектакль по пьесе Хуана де ла Куэвы «Старый влюбленный». В 1585 г. глава испанской актерской труппы Матео де Сальседо представил в *коррале* две пьесы Лопе

де Веги «Мадридские ярмарки» и «Усердные из Родамонте»²¹. В 1588 г. здесь выступали труппы Матео Сальседо и Лопе де Руэды. Последнее упоминание о спектаклях в *Коррале Дона Хуана* относится к 1595 году, и связано с труппой Андреса де Эридии.

Поскольку *Корраль Дона Хуана* постепенно приходил в упадок, со временем его перестали использовать для театральных представлений.

В начале XVII века о нем ходила дурная слава, что зафиксировано в анонимной жалобе Капитулу Кафедрального собора Севильи от 19 июля 1623 года:

«В этот день состоялся совет у сеньора архидьякона Севильи, который говорил с управляющим и просил его передать, чтобы очистили от дурных женщин лавки *корраля* Дона Хуана, так как они доставляют неудобства для домов церковнослужителей, находящихся по соседству и для всего квартала, где живут и проходят

¹⁹ Celestino L. *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*. — Imprenta Provincial, 1940. P. 24

²⁰ Archivo Municipal de Sevilla Padron de las casas y vezinos. doc. cit., f 515

²¹ Archivo Principal de Sevilla, Leg. 16.729, 5 de noviembre, f. 604 r-v

Корраль Дона Хуана



Россия, Европа, Америка

благородные сеньоры, слуги которых постоянно попадают в неприятные ситуации»²².

В середине XVII века общество Фрере Минье де Сант Франсуа де Паула выкупило *Корраль* и соседние здания. Они были полностью разрушены и на их месте возведена церковь де лос Менорес, переименованная в XIX веке в церковь Санта Крус.

Корраль Дона Хуана является примером приспособления для показа театральных представлений уже существовавшего пространства внутреннего двора, совмещавшего функции торговой площади и жилых помещений.

КОРРАЛЬ ДОНЬИ ЭЛЬВИРЫ

Среди *Корралей*, появившихся в Севилье в конце XVI века, *Корраль Доньи Эльвиры* просуществовал дольше других. Он находился на площади Атамбор и принадлежал герцогу Жельве. Сейчас на его месте находится церковь де лос Венераблес, построенная в 1676 году²³.

История возникновения *Корраля Доньи Эльвиры* тесно связана с историей благородной семьи герцогов Жельве, долгое время проживавших в Севилье на территории квартала Санта Крус. Донья Эльвира, чье имя носит *Корраль*, во второй половине XIV века была женой его владельца – адмирала Альвара Переса де Гусмана.

Впервые *Корраль Доньи Эльвиры* упоминается в документе от 15 февраля 1578 года. Это договор между арендатором *Корраля Доньи Эльвиры* Алонсо де Кэро и его другом, арендатором *Корраля Атарасан* Диего де Верой, в котором они договорились помогать друг другу в организации двух театральных площадок. Как

было упомянуто выше, по истечении срока исполнения договора *Корралли*, по всей видимости, построены не были и друзья решили освободить друг друга от данных обязательств.

Подмостки *Корраля* были выстроены во внутреннем дворе. Часть зрителей находилась перед сценой, остальная публика располагалась в специально оборудованных ложах, включавших в себя окна домов, откуда также можно было смотреть спектакль.

В разное время на подмостках *Корраля Доньи Эльвиры* выступали труппы Лоренцо Рамиреса, Педро Салданы, Хуана Гранадо, Херонимо Веласкеса, Хуана Ганассы²⁴, Томаса Гутьереса, Алонсо Родригеса.

Сохранился контракт 1579 года между арендатором Диего де Верой и Хуаном Гранадо, согласно которому, последний должен был платить по 12 реалов золотом за каждый день представления²⁵.

В 1579 году труппа Алонсо Родригеса представила в *Коррале Доньи Эльвиры* три пьесы Хуана де ла Куэвы: «Комедию о смерти короля дона Санчо», «Комедию о Разграблении Рима» и «Трагедию семи инфантов Лары», а труппа Педро Салданы – четыре пьесы этого же автора: «Обезглавленный», «Трагедия о смерти Аякса Теламона», «Комедия о покровителе» и «Комедия постоянстве Арселины».

В 1580-ом году труппа Педро Салданы показала еще три пьесы Хуана де ла Куэвы: «Комедию о смерти Виргиния и Аппия Клавдия», «Комедию о принце Тиране» и «Трагедию о принце Тиране». В 1581 году труппа Алонсо Циснероса показала в *Коррале Доньи Эльвиры*

²² Archivo Municipal de Sevilla. Actas capitulares de la ciudad, 19 julio 1623.

²³ Diccionario Histórico de las calles de Sevilla, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla y Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993, T. 2; p. 265–266.

²⁴ На территории Севильи в XVI-ом веке с разницей в 20 лет гастролировало две труппы однофамильцев: с 70-х годов Хуана Ганассы, а с 90-х годов Альберто Ганассы. В связи с этим часто возникает путаница.

²⁵ Archivo Principal de Sevilla, Leg. 17799, f. 122v.

«Комедию о клеветнике», и это было последним произведением Хуана де ла Куэвы, поставленном в Коррале.

Корраль Доньи Эльвиры на протяжении XVI-XVII вв. сдавался многим арендаторам. Например, с 1608 по 1627 года арендатором Корраля Доньи Эльвиры был Диего Альмонацит, который пытался монополизировать театральное дело в Севилье. Его сыну Диего принадлежали *Коллизей* и *Корраль Монтериу* – не самые популярные, но самые большие по вместимости зрительские театральные площадки города.

Корраль Доньи Эльвиры просуществовал довольно долго и к середине XVII века постепенно пришел в упадок, о чем свидетельствует следующее письменное обращение градоначальника к помощнику короля:

«Город Севилья, среда 1 февраля 1617 года. Сеньор герцог, судья, градоначальник, каменщик и архитектор ... все, кто в прошлом году вместе со мной были в коррале Доньи Эльвиры, где давали комедии. Мы молились Богу, смотря на зрителей, находящихся в ложах, так как у них был риск свалиться в патио и покалечиться. Это бы и произошло прямо во время представления по причине, что все дерево прогнило и испорчено и угрожает обрушиться. Возможно, его час тогда не пробил, и оно чудом устояло, что радостно... здание необходимо разрушить, так как изначально оно построено плохо»²⁶.

Но, несмотря на многочисленные просьбы закрыть Корраль, его продолжали использовать для театральных представлений до 70-х годов XVII века. В 1676 году на его месте была построена церковь де лас Венераблес.



История возникновения севильских корралей дает наглядное представление о процессе формирования нового типа театрального пространства в кон. XVI в. и новых организационных механизмов его использования. К концу столетия постепенно складывается типовая схема эксплуатации корралей, вырабатывается механизм приспособления внутренних дворов для показа театральных представлений, совершенствуется договор аренды корраля, в котором прописывались мельчайшие подробности сделки, позволявшие использовать этот документ для защиты прав арендатора в высших инстанциях.

Корраль
Доньи Эльвиры

²⁶ Archivo Municipal de Sevilla IV, tomo 37, № 7.

Олег ФЕЛЬДМАН

«САМОЕ СУЩЕСТВЕННОЕ В АКТЕРЕ – ПРЕОБРАЖЕНИЕ»

ОБ ОТВЕТАХ А.Г. КООНЕН НА ОПРОСНЫЙ ЛИСТ ГАХН

В сезон 1922/23 года к ведущей актрисе Камерного театра Алисе Георгиевне Коонен – и к немногим другим выдающимся актерам и актрисам Москвы – обратилась театральная секция Государственной академии художественных наук (ГАХН) с просьбой ответить на подробную анкету, созданную в намерении приступить к исследованию закономерностей актерского творчества.

Эта анкета («опросный лист») была задумана еще в недолговечном Государственном институте театроведения (ГИТ), возникшем в октябре 1921 года и превратившемся в январе 1922 года в театральную секцию ГАХН (тогда еще

РАХН – Российская академия художественных наук). Среди других любопытнейших начинаний секция предполагала изучать искусство актера «как в плане исторической эволюции форм актерской игры, так и в плане психологии творчества актера»¹.

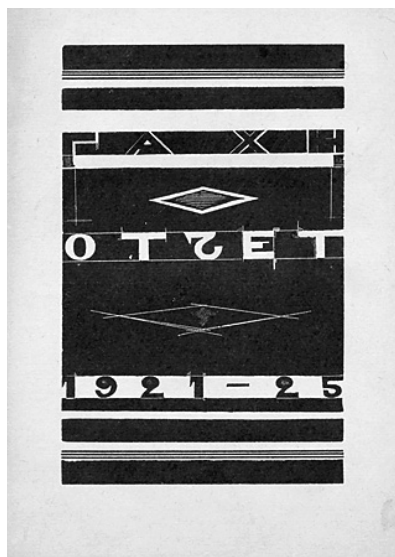
Разработку анкеты вела Л.Я. Гуревич, секцией руководил тогда Н.Е. Эфрос, свойственное им обим восприятие актера оформилось под очевидным воздействием исканий К.С. Станиславского и сказалось в выстроенной системе вопросов². Но Гуревич стремилась учесть все предшествовавшие опыты и (как помнил П.А. Марков, в те годы ученый секретарь секции) «специально изучала актерские анкеты различных стран Европы»³.

В развернутом предуведомлении к анкете говорилось: «Изучение актерского творчества до сих пор далеко от научной строгости и надлежащей объективности. Это побудило Институт театроведения (театральную секцию Российской академии художественных наук) образовать особую группу для исследования данной проблемы и, в частности, для разработки методов изучения актерского творчества. Чрезвычайная скудость объективного материала, который мог бы лечь в основу научного изучения, побуждает

¹ Отчет ГАХН. 1921–25. М., 1926. С. 31.

² После смерти Н.Е. Эфроса (1923) секцией заведовал В.А. Филиппов, также на каком-то этапе участвовавший в составлении анкеты. В «Отчете ГАХН. 1921–25» (с. 32) сказано, что входившая в театральную секцию «группа актера» во главе с Л.Я. Гуревич «разработала анкету, в основе составленную В.А. Филипповым». Там же отмечено, что Филиппов 16 января 1922 г. сделал доклад «Анкета по изучению творчества актера», а затем в ближайшие месяцы были прочитаны три доклада – Гуревич (об анкете, составленной французским психологом Альфредом Бине, 6 марта), В.Э. Морциом («Эрберт о творческой работе актера», 27 апреля) и А.П. Петровским («Метод изучения творчества актера, 29 апреля»). Петровский, замечательный актер-грим, мастер внешнего перевоплощения, опытный режиссер и авторитетный театральный педагог в свою очередь подробно ответил на анкету, когда вопросник был окончательно установлен. Тем актерам, кто предпочел бы дать ответы устно, представлялась возможность изложить свои суждения в беседе с представителями секции. Гуревич использовала первые

Обложка «Отчета ГАХН. 1921–1925». М., 1926



Pro memoria

группу обратиться к некоторым художникам сцены в России и за границей с рядом вопросов, которые оформились при предварительном анализе творческих процессов актера»⁴. Публиковать собранные сведения не предполагалось – подчеркивалось, что они «послужат матерьялом лишь для чисто научной разработки». Более того, заполнявшего анкету просили отметить, какие из ответов «не подлежат вообще оглашению под его именем»⁵.

Анкета не касалась ни биографии, ни послужного списка тех, к кому была обращена, – все они были хорошо известны, внимание сосредотачивалось на психологии творчества.

Принцип вопросника был намеренно усложнен: составители не только надеялись зафиксировать сложившиеся взгляды актера, но дублирующими косвенными вопросами стремились выявить своеобразие методов каждого из опрашиваемых, возможно, неполно им осознаваемое. Сумма ответов должна была «дать материал по всем вопросам, связанным с подготовкой роли, ее исполнением, “жизнью образа на сцене” и проч.»⁶.

Задуманная с целью раскрыть общие проблемы актерского творчества, гахновская анкета повела к возникновению бесценных актерских автопортретов. Именно в этом качестве их следовало бы издать все вместе, проследив выявившиеся совпадения и расхождения и, главное, сосредотачиваясь на своеобразии творческого опыта выдающихся мастеров, закрепленном благодаря исследовательской пронизательности составителей вопросника⁷.

К концу мая 1923 года секция располагала первыми заполненными анкетами. Среди них была анкета А.Г. Коонен⁸.

В ее коротких, как правило, ответах автопортрет обладательницы уникального творческого метода проступает с замечательной отчетливостью. О приемах создания роли и требованиях к очередному спектаклю в них сказано ясно, легко, законченно. Точность органически рождающегося и безукоризненно взвешенного слова была свойственна Коонен.

«Желание играть» воспринималось ею как властное желание «освободить себя» и радость «проявить себя так, как в жизни нельзя». Высшей профессиональной актерской задачей она называла «преображение» в сценический образ, противопоставляя «преображение» общераспространенному взгляду на актерское переживание и перевоплощение⁹.

Создание роли совершалось у нее «путем направления своей личной реальной эмоции в определенные формы образа», вызывая вдохновлявшую ее задачу «раскрытия своих данных» в одних

пятнадцать полученных анкет в теоретическом очерке «Творчество актёра. О природе художественного переживания актёра на сцене», законченном в 1926 году и изданном в 1927 году. Машинписные копии ответов на гахновскую анкету сохранились во многих архивохранилищах и частных коллекциях.

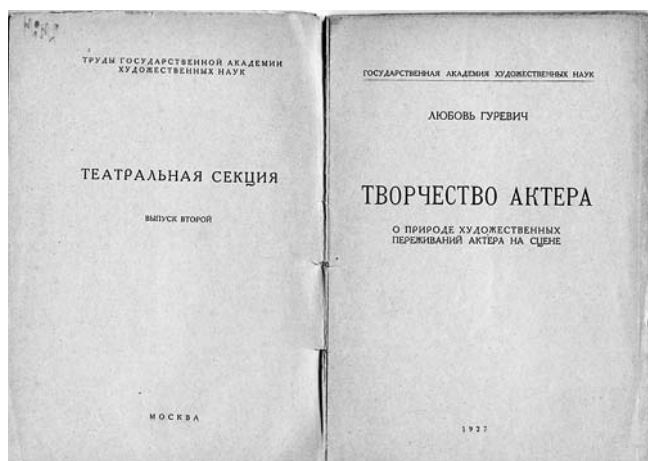
³ Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983, с.154–155.

⁴ Цит. по экземпляру, направленному секцией В.Э. Мейерхольду (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2927, л.5).

⁵ См. там же.

⁶ Так сформулировано в хроникальной заметке о деятельности гахновской «группы актёра», составленной П.А. Марковым // Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий, 1923, № 11, 22–28 мая, с. 12.

Титульный разворот книги Л.Я. Гуревич «Творчество актёра». М., 1927





А.Г. Коонен. 1923

случаях и их «преодоления» в других. Без каких-либо оговорок она утверждала, что этому процессу самообнаружения и преображения в творчестве ей «до А.Я. Таирова все режиссеры мешали» («казалось, что могу сделать лучше»). И хотя до встречи с Таириным она работала с К.С. Станиславским, В.И. Неми-

ровичем-Данченко, К.А. Марджановым, нельзя не верить ее неколебимому убеждению в том, что только Таиров открывал для нее возможность развития¹⁰.

Черты создаваемого образа она находила «преимущественно в себе», но заданный анкетой вопрос о том, становятся ли материалом

⁷ В последующие годы в ГАХН возникали новые редакции этой анкеты – стоит сопоставить вопросник 1922/23 года с анкетой, заполненной М.И. Бабановой 1929/30 году (См.: Мейерхольд и другие. М., 2000, с. 523–530). Первой была опубликована, очевидно, анкета Н.А. Смирновой, вдовы Н.Е. Эфроса, в отредактированной П.А. Марковым книге ее воспоминаний (М., 1947).

В 1948 году в седьмой книге «Театрального альманаха» ВТО напечатаны анкеты М.Н. Ермоловой, Е.К. Лешковской, А.П. Петровского и В.В. Лужского, и им была предпослана статья П. Якобсона «Актеры о своем творчестве». Анкеты В.И. Качалова и М.А. Чехова вошли в посвященные им сборники. В 1965 году в журнале «Театр» (№ 6, с. 98–102) М. Долинский и С. Черток напечатали обзор «18 актеров о себе», построенный на подборке анкет, хранящихся в рукописном отделе Библиотеки им. Ленина.

⁸ См.: Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий, 1923, № 11, 22–28 мая, с. 12. Тогда же были получены ответы М.Н. Ермоловой, Е.К. Лешковской, М.А. Чехова, А.П. Петровского, В.В. Лужского.

⁹ См. ниже в «Анжете» пункты 61 и 6.

¹⁰ См. пункты 8, 17 и 26.

Pro memoria


роли ее «собственные жизненные переживания», со сдержанной убежденностью переключила в иной план и укрупнила, отметив неизбежность отражения личности творца в его созданиях. Она считала фальшью «сбиваться на личные переживания» на сцене. Сценическая эмоция была, по ее словам, «вполне моя, реальна», но – и это было решающим – преображалась благодаря подчинению виртуозно разработанному «ритму образа». Установив «ритмические основы» языка очередной роли, Коонен подчиняла им исполнение. Ритм, последовательно закрепленный, приобретал те особенности, которые казались актрисе и режиссеру необходимыми, он определял наполнение роли, ее своеобразие, и это не допускало отнести сценическое переживание к «вполне жизненным»: оно одновременно было «и как в жизни, и не как в жизни». Так возникало искомое актрисой внутреннее преображение¹¹.

О процессе подготовки роли в анкете сказано с категорической звучавшей определенностью: «Никакого аналитического подхода». К намеренному комбинированию возможных элементов создаваемого образа Коонен не прибегала и не искала опоры в каких-либо образцах – ни в литературных источниках, ни у тех, кого наблюдала в жизни, не считала нужным подробно погружаться во внешние условия жизни героинь¹².

Их внешний облик она находила «исключительно в своем чувствовании роли». Пластику заранее не обдумывала, жесты и мимика рождались «в процессе исканий с режиссером». Могла после репетиции проверить найденные краски перед зеркалом. Но не обязательно

закрепляла их – диктуемые стилем спектакля, они могли раз от раза импровизационно варьироваться. Утвержденный рисунок роли никогда не воспроизводила механически, всякий раз он выстраивался заново, меняясь в деталях¹³.

Возвращаясь к вопросу о «жизни образа» в очередных спектаклях, она подчеркивала, что «всякое переживание на сцене произвольно вызвано», но констатировала, что творческий процесс совершается при каждом исполнении, и как о непреложном условии говорила о безусловной необходимости «творческого переживания <...> при каждом повторении»¹⁴.

Она не испытывала нужды специально «настраиваться» перед спектаклем (с иронической улыбкой отвела вопрос о том, не чувствует ли себя в день спектакля с утра персонажем, которого играет вечером). Она владела способностью «сосредоточиться перед самым выходом». Среди многих способов достигать собранности у нее были приемы «импровизационного свойства»; знала, что перед выходом можно спорить с кем-либо за кулисами, но вредно «злиться». Собранность перед выходом становилась главным условием для появления «сценической эмоции», возникавшей сразу же при мгновенном погружении в логику сценических событий, при включении в «ряд задач, лежащих в общем рисунке роли». Знала, что воспроизведение закрепленного внешнего приема может повести к пробуждению переживания – «но не всегда»¹⁵.

Способ достигать наиболее продуктивного соотношения между своим собственным нынешним самочувствием и создаваемым



А. Коонен – Маша.
«Живой труп»

¹¹ См. пункты 5, 37, 51 и 3.

¹² См. пункты 8, 15 и 7.

¹³ См. пункты 18, 19 и 21.

¹⁴ См. пункты 58, 55 и 50.

¹⁵ См. пункты 28–29, 32, 30.

Наше наследие

сегодня на подмостках сценическим образом она навсегда усвоила в школе Станиславского: «Самое важное – быть мышечно не напряженной, потому что это дает простор эмоциям»¹⁶. Таков был для нее необходимый залог абсолютной творческой свободы – открывалась возможность последовательного и полного осуществления предстоящих сценических задач. (Отражение приемов, разработанных Станиславским и становившихся общим достоянием, проступает и в некоторых других ее ответах.)

Созная, что «вполне трезвым наблюдателем на сцене быть нельзя», она знала по опыту, что «инстинкт» более чем «самоконтроль» помогает точности в соблюдении установленного рисунка. Во время спектакля, разумеется, помнила, что находится на сцене («знаю, что все это не реально»), обычно «слышала» (но не «слушала») себя. Была уверена, что при любых случайностях, ошибках партнеров, капризах памяти – «всегда есть выходы». Не забывалась «до потери сознания», но оставила важное признание: «Моментами чувствуешь себя надо всем, когда охватывает творческое вдохновение. Почти род безумия. Но это ощущение далеко от физиологического»¹⁷.

Таковы особенности (разумеется, не все) мастерства Алисы Коонен, «кристаллизовавшегося в пламени преодоления изжитых приемов» – так определил А.Я. Таиров в 1921 году в «Записках режиссера» путь выработки актрисой ее абсолютно индивидуальной внешней и внутренней техники¹⁸. Такими они предстают в ее ответах на анкету ГАХН.

На просьбу перечислить роли, которые считает наиболее

удачными, Коонен выбрала те, которые оценивала как «сдвиги», «удачные шаги в работе».

Среди них нет ни Маши из «Живого трупа» (МХТ, 1911), ни Пьеретты («Покрывало Пьеретты», Свободный театр, 1913, Камерный театр, 1916). Нет ни Сакунталы (1914), ни Жирофле (1922). Их отсутствие едва ли случайно. Все это были ее признанные победы. Надо ли думать, что она не относилась к «удачным шагам в работе»? Может быть, дело в том, что ее Маша была выдающейся победой метода Художественного театра, высоким образцом психологической портретописи, составлявшей программное достижение толстовского спектакля МХТ, и, безусловно пробудив и оформив потенциальные возможности актрисы, осталась в стороне от магистрали ее творчества. Может быть, Коонен соглашалась и с тем, что при несомненном и шумном успехе в роли Пьеретты она не овладела полностью спецификой пантомимы и «разрушала порой музыкальную ткань психологическим реализмом переживаний»¹⁹. Или же это случаи расхождения ее субъективных мнений с подлинным значением одержанных завоеваний.

Проследить логику творческих «сдвигов», которыми – помимо прославивших ее ролей Митиль, Анитры, Саломеи, Федры – несомненно были для Коонен отмеченные в анкете роли, сыгранные в летнем малаховском театре и в спектаклях Камерного театра, относимых к «проходным», еще предстоит биографам актрисы и исследователям ее творчества. В ряде случаев им помогут ее мемуары²⁰.

¹⁶ См. пункт 37.

¹⁷ См. пункты 57, 36 и 52.

¹⁸ Цит. по: А.Я. Таиров. *Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма*. М., 1970, с.104–105.

¹⁹ Марков П.А. *О театре*. Т. 2. М., 1974, с. 287.

²⁰ См.: Алиса Коонен. *Страницы жизни*. М., 1975.

А. Коонен – Пьеретта. «Покрывало Пьеретты»



Алиса КООНЕН

АНКЕТА ПО ПСИХОЛОГИИ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

I

1. Что Вам дает первое ознакомление с пьесой для Вашей актерской работы.

– Очень трудно ответить. В памяти остаются отдельные частности, например, рассказ Терамена в «Федре», которые захватывают и приближают пьесу. Это не непременно своя роль и не лучшие места в роли. Иногда захватывают отдельные образы. Например: «...в пыли благородной быстро летящих колесниц»¹. Через эти фразы приближается пьеса.

2. Видите ли Вы при подготовительной работе образы других лиц пьесы и как они влияют на Ваше творчество.

– Только на репетициях.

3. Характер языка пьесы, его музыкальность и ритмичность оказывают ли влияние на Вашу актерскую работу.

– Да, конечно. Тот же пример «Федры». Очень подчиняет стих. Если пьеса написана прозой, то сама ищешь его ритмических основ.

4. Подготавливая роль, интересуетесь ли Вы преимущественно ею, или всей пьесой.

– Всегда по-разному.

В «Благовещении» сперва увидела Мару, которая помогла мне осветить образ Виолен². Думаю, что это стоит в зависимости от силы образа.

5. Жизненное событие или Ваше собственное жизненное переживание служат ли Вам материалом для актерской работы.

– Человеческая личность влияет на работу настолько, насколько все влияет на творчество³.

6. Отыскиваете ли Вы в себе черты роли, или ищите Вы их в окружающих Вас лицах, а также в источниках литературных.

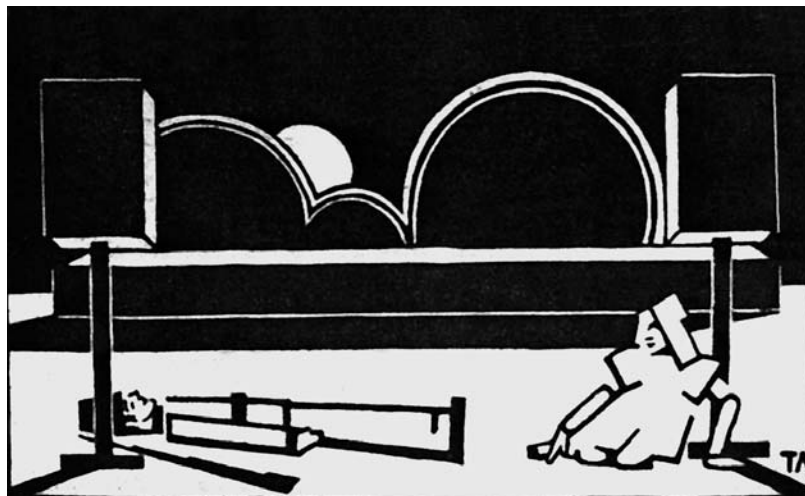
¹ Приведена строка из роли Федры (акт 1, сцена 3), иначе читающаяся в опубликованном переводе «Федры» Ж. Расина, выполненном В.Я. Брюсовым (М.-Л., 1940, с.44): «Когда увижу в пыли благородной | Я легкий лед блестящей колесницы!»

² Ср. пункт 60. Премьера «Благовещения» П. Клоделя в Камерном театре – 16 ноября 1920 г.

³ «Вся наша личная жизнь неразрывно, вплотную связана с нашим творчеством (у женщин особенно, по-моему)», – писала А.Г. Коонен в короткой заметке о себе для сборника автобиографий «Актеры и режиссеры» (М., 1928, с. 252).

А. Коонен – Федра





– Преимущественно в себе. В противоположность «переживанию» думаю, что самое существенное в актере – преобразование.

7. Не случается ли Вам при создании сценического образа исходить от определенного реального лица, знакомого Вами в жизни. И в какой мере выбранный образец Вас связывает.

– С заранее обдуманном намерением не приходилось. Может быть, повторяла то, что отлагалось само собою в жизни. Так, например, в «Ящике с игрушками»⁴ кукла оказалась похожей на мою племянницу. Однако это не было подражанием, скорее встречей с ее детской сущностью. Дар имитации есть, но в творчестве им не пользуюсь.

8. Возникает ли в Вашем представлении тип, который Вам предстоит изображать сразу, путем непосредственного его ощущения, или вы доходите до него путем его обдумывания и комбинирования различных слагающих его элементов.

– Намеренно⁵ не комбинирую. Никакого аналитического подхода. Образ возникает путем направления

своей личной реальной эмоции в определенные формы образа, требующие режиссером.

9. Что раньше возникает – психологический, пластический или звучащий образ роли.

– Всегда по-разному. В зависимости от образа и пьесы. В «Голубом ковре»⁶ первоначально возник внешний образ, в «Федре»⁷ внешний образ пришел значительно позднее. Роль Митиль долгое время репетировала пантомимой и только потом внесла слова роли⁸.

10. При подготовке роли не можете ли Вы установить момента, от которого для вас оживает роль.

Вопрос отставлен без ответа.

11. Не было ли в Вашей практике случая, что роль оживала от отдельного слова или толчка извне.

Вопрос оставлен без ответа.

12. Устанавливаете ли Вы в период подготовительной работы текст роли.

– Меняю и устанавливаю текст, но вместе с режиссером. Инициатива моя или его.

«Ящик с игрушками». Картина 11, «После боя». Рис. Т. Лерман из газеты «7 дней Камерного театра»

⁴ Пантомима «Ящик с игрушками» на музыку К. Дебюсси была показана в Камерном театре 21 декабря 1917 г.

⁵ В машинописи 1923 года прочтено неточно: «Направление».

⁶ «Голубой ковер» Л.Н. Столицы Камерный театр показал 23 января 1917 г.

⁷ Премьера «Федры» – 8 февраля 1922 г.

⁸ О формировании пластического и словесного рисунка этой роли в «Страницах жизни» (с. 66) сказано определеннее: «Роль Митили почти немая, хотя девочка на протяжении всего спектакля не сходит со сцены. Вначале я как-то даже не замечала этого. Но мало-помалу у меня стали прорываться какие-то слова, фразы, восклицания. Я видела, что Суллержицкий записывал их. Постепенно моя роль росла и из немой становилась говорящей. <...> Текст, который я внесла в свою роль, К.С. утвердил, и он был вписан в суфлерский экземпляр».

А. Коонен – Кукла. «Ящик с игрушками»





13. При повторении спектаклей, не меняются ли Вами отдельные места текста роли.

– Если меняются, то только по указанию и соглашению режиссера.

14. Вслух или про себя учитесь Вы свои роли.

– Роль не учу. Укладывается в памяти сама собою.

15. Приходилось ли Вам пользоваться при разработке роли литературными, художественными и научными источниками.

– Нет, на работая Адриенну, читала ее письма⁹. Они заражали ее образом. Вернее, пользуюсь только тем материалом, который может заразить творчески.

16. Представляете ли Вы себе, в период подготовки, внешние условия, в которых живет изображаемое Вами лицо.

– Специально нет. Но работая Адриенну – чувствовала пафос, среду, в которой жила и работала Адриенна.

17. Идете ли Вы при создании внешнего облика роли непосредственно от своих внешних данных, или Вы ищете способов приспособить себя к идеальному, по Вашему мнению, облику роли.

– Иду к преодолению или раскрытию своих данных, стараясь быть в образе.

18. Ищете ли Вы в тексте роли (или пьесы), или в источниках посторонних внешний облик роли (грим, костюм и т.д.)

– Исключительно в своем чувствовании образа. (Историческая Адриенна была толстенькая и носу нее был с горбинкой.)

19. Обдумываете ли Вы свой жест и мимику в период подготовки или они рождаются у Вас непосредственно.

– Не обдумываю. Рождаются в процессе искания с режиссером.

20. Слушаете ли Вы свою речь: в период подготовки, во время спектакля.

– Да, слышу. Вернее, чем: слушаю.

21. Подготавливая роль, выверяете ли вы себя перед зеркалом.

– Не выверяю, но иногда, сделав жест, смотрю в зеркало. Иногда случайно увижу. Проверяю после работы, когда жест найден. Но всякое искание перед зеркалом убивает непосредственность.

22. Готовя роль, видите ли Вы себя играющей роль, и в какой мере подробно.

А. Коонен – Адриенна Лекувьер

⁹ Премьера «Адриенны Лекувьер» Э. Скриба и Э. Лезуве – 25 ноября 1919 г.; о знакомстве с парижским изданием писем Адриенны Лекувьер см.: «Страницы жизни», с. 251–252.

А. Коонен – Виолетта «Благовещение»



Наше наследие

– Такой образ начинает возникать в какой-то период работы, так возник образ Федры, когда искала грим Федры на саломеевском гриме. Но возникает всегда в очень смутных очертаниях.

23. Готовя роль, включаете ли Вы в свою работу в качестве подготовительных упражнений и такие моменты, каких в самой пьесе нет.

– Да. Чтобы найти образ. Иногда мечтаю о роли, вижу зрительный рисунок – Саломею, гуляющую по саду, пробегающую по лестнице¹⁰.

24. Мешает ли Вам готовить или играть роль, если Вы видели ее в чужом исполнении.

– Вероятно, не захотела бы смотреть. Если бы была очень большая артистка, то имело бы отрицательное значение.

25. Какая часть работы над ролью производится Вами на репетициях, какая вне репетиции (дома) и какая для Вас существеннее.

– В общем, в зависимости от пьес. Но работа на сцене всегда существеннее.

II

26. В какой мере помогает или мешает Вам режиссер.

– Смотря какой режиссер. До А.Я. Таирова все режиссеры мешали. Казалось, что могу сделать лучше. Режиссер помогает, когда дает индивидуальности развиваться.

27. Улавливаете ли Вы существенные различия в своем исполнении на последних репетициях, когда роль уже разработана, и первом публичном спектакле (или публичной генеральной репетиции). Не случалось ли Вам при таком первом публичном исполнении вносить существенное изменение в исполнение, в отдельные сцены или в общую окраску роли. Не можете ли Вы указать, что оказало такое изменяющее действие.

– Безусловно. Как всякое воздействие зала. Меняла отдельные места роли.

28–29. Можете ли Вы по своему желанию вызвать нужное по роли состояние духа. Нужно ли Вам для этого предварительно настроиться.

– Настраиваться не надо. Трагедию надо репетировать в бодром настроении и играть в хорошем настроении. Дело не в настроении, а в том, чтобы сосредоточиться перед самым выходом, собраться, не злиться.

¹⁰ Премьера «Саломеи» О. Уайльда – 9 октября 1917 г.

А. Коонен – Саломея



Pro memoria

30. Нет ли у Вас каких-либо приемов, позволяющих вызвать сценические эмоции.

– Приемов очень много.

Иногда импровизационного свойства. Можно перед выходом спорить и т.п., но все это не сценические эмоции. Сценические эмоции предполагают ряд задач, лежащих в общем рисунке роли.

31. Прибегаете ли Вы перед спектаклем к искусственным возбуждающим средствам; в виде правила для Вас или в виде исключения. (Спрашивающие ругаются за полную тайну ответа.) Может быть, Вы следили за влиянием таких искусственно возбуждающих средств на игре других.

– Следила, Чабров принимал капли перед вторым актом «Пьеретты»¹¹.

Сама иногда пью кофе, когда мало силы.

32. Замечали ли Вы, что в день спектакля с утра Вы преображаетесь в то лицо, которое вечером Вы изображаете.

– Конечно, нет. Можно было бы сойти с ума и горничные бы разбежались.

III

33. Волнение первого спектакля оказывало ли влияние на Вашу игру, и если оказывало, то какое.

– Когда в первый раз играешь, то личное волнение очень мешает, так как оно мешает сосредоточиться и собраться.

34. Существует ли для Вас различие (и по возможности какое) в исполнении роли перед наполненной или мало наполненной залой.

– Приятно, когда зал наполнен. Тогда самочувствие публики

сильнее передается. Зритель всегда воспринимается как масса.

35. Как отражается на Вашем самочувствии во время спектакля: а) костюм, б) грим, в) декорации, г) бутафория.

– В зависимости от того, насколько удачно разрешено режиссером и декоратором. Например, пол у нас в театре всегда помогает, но стены, которые пока еще не совсем разрешены, иногда мешают.

36. В какой мере Вы чувствуете как реальность то, что происходит вокруг Вас на сцене.

– Никаких иллюзий не бывает. Всегда чувствую, что я на сцене, и знаю, что все это не реально, что это кулисы и т.д.

37. Обстоятельства Вашей жизни, имеющие в данный момент сходство с тем, что происходит на сцене, оказывает ли влияние на Вашу игру.

– Влияют очень различно.

Иногда помогают, иногда мешают. Например, мешает злоба. Очень важно быть в хорошем настроении и не напряженной. Можно играть комедию после истерики, так как чувствуешь физическую пассивность и успокоение.

Самое важное быть мышечно не напряженной, потому что это дает простор эмоции¹².

Если играешь влюбленную и сама влюблена, то играть будешь хуже, потому что будешь сбиваться на личное переживание. Это фальшь. Если очень страдаешь, то это помогает игре, так как опять-таки предполагает физическую пассивность.

38. Исполнялась ли Вами комическая или веселая роль в то время, когда Вы расстроены каким-либо несчастьем, и как это отражалось на Вашей игре, как отражалось на публике.

¹¹ А.А.Чабров был исполнителем роли Арлекина и партнером А.Г. Коонен–Пьеретты в постановленном А.Я. Таировым спектакле Свободного театра «Покрывало Пьеретты», премьера – 4 ноября 1913 г. «Главное, что принесло ему удачу в этой роли, был его воистину сатанинский темперамент» («Страницы жизни», с. 183).

¹² В «Страницах жизни» (с. 274–275) Коонен привела слова А.Я. Таирова о том, что она «владеет самой гениальной заповедью Станиславского» – «играет на ослабленных мышцах, без физического напряжения, и потому не устает». И подчеркнула: «Между прочим, в эту заповедь Станиславского Александр Яковлевич очень верил».

А. Чабров – Арлекин.
Рис. Мака



Наше наследие

– Могу быть очень расстроена, но играть очень весело. Это иногда подзадоривает; злость мешает.

39. Приходилось ли Вам использовать в своей игре случайности спектакля.

– О, да. Очень часто. В «Синей птице» потеряла штанишки. На этом построила целую сцену. Однажды, в сцене страны воспоминаний с Тильтиль-Халютиной сделалась истерика. Тогда я говорила сама с собой и за себя и за нее. На первом представлении «Женитьбы Фигаро»¹³ в зале произошел пожар. Я играла Сюзанну, и когда на сцене потух свет, сказала: «Пойди, зажги канделябры».

40. Способны ли расстроить Вашу игру ошибки партнера в тексте, неожиданные изменения в мизансцене, задержка выхода и т.д.

– Всегда бывает неприятно, но всегда есть выходы.

41. Приходилось ли Вам вследствие случайного ослабления памяти импровизировать текст, и как это отражалось на сценических Ваших чувствах.

– Приходилось. В «Жирофле»¹⁴ во время дуэта с Мурзуком начала петь не те слова. Тогда сценически стала играть передразнивание. В четвертом акте «Адриенны» забыла слова, сделала очень большую паузу, и чтобы оправдать ее, сыграла обморок, после которого начала говорить. Иногда, как например в «Федре», перед выходом охватывает страх перед текстом роли.

42. Чувствуете ли Вы, когда играете, настроение зрительного зала.

– Очень чувствую. Настроение аудитории всегда передается.

43. Как влияют на Вас рукоплескания и вызовы зрительного зала.

– Очень приятно, если только это не граничит с психопатством.

44. Во время антрактов и после спектакля, не сохраняете ли Вы невольно тон и осанку лица, Вами изображаемого.

– Какие-то чувства, которыми волновалась во время спектакля, остаются. После «Жирофле» всегда веселое настроение.

45. После ухода со сцены не медленно ли Вы приходите в свое обычное состояние.

– После спектакля всегда остаешься в очень большом возбуждении.

46. Какое влияние оказывает на Вашу игру отзывы публики и критики.

– Смотря по тому, кто отзывается или кто пишет. Публике верю больше.

47. Помогал ли Вам критический анализ Вашего исполнения, даваемый театральными рецензиями. Извлекали ли Вы полезные для Вашего исполнения указания. Вносили ли Вы изменения в свое исполнение под влиянием таких указаний.

– Рецензии очень быстро забываются. Отдельные разговоры помогают очень. Если бы писали настоящие рецензии, возможно, они влияли бы.

48. Отношение труппы и партнеров к вам лично, оказывает ли влияние на Вашу игру.

– Вероятно, да.

49. Личное Ваше отношение к партнеру оказывает ли влияние на Вашу игру.

– Если я не безразлична, но он безразличен, то играть неприятно.

IV

50. Считаете ли Вы необходимым сценическое переживание в самом спектакле, при каждом



С.Ю. Судейкин.
Эскиз костюмов к
«Женитьбе Фигаро»

А. Коонен – Сюзанна.
Шарж К.К.

¹³ Премьера «Женитьбы Фигаро»
П. Бомарше – 10 октября 1915 г.

¹⁴ В оперетте Ш. Лекока «Жирофле-
Жирофля» (преьера 3 октября
1922 г.) Коонен играла роли сестер-
двойняшек. Роль Мурзука в очередь
играли Л.А. Фенин и К.В. Эггерт.

Pro memoria

его повторении (как это считал Сальвини) или лишь в процессе подготовки (как это считал Коклен).

– Творческое переживание считаю <необходимым> при каждом повторении.

51. Есть ли по Вашему мнению отличие от эмоций сценических и жизненных, и в чем оно, по Вашему, заключается.

– Есть. Сценическая эмоция входит в ритм образа, который я творю. Эта эмоция вполне моя, реальна, но подчиняется ритму образа, делается эмоцией от искусства. Иначе, играя Федру или Адриенну, давно бы сошла с ума.

52. Забываетесь ли Вы целиком в роли, в отдельных местах роли, и в каких.

Если Вы забываетесь, то какое впечатление производит это на публику.

– Не забываюсь до потери сознания, но моментами чувствуешь себя надо всем, когда охватывает творческое вдохновение. Почти род безумия. Но это ощущение далеко от физиологического. В такие минуты можно изменить мизансцену. В «Адриенне» в сцене отравления казалось, что чувствую на губах вкус яда. Этот спектакль публику захватил.

53. Моменты переживания на сцене вызывают ли у Вас подлинные жизненные переживания.

– Вызывают переживания, которые не могут быть отнесены целиком к жизненным: и как в жизни, и не как в жизни.

54. Можете ли Вы произвольно вызвать слезы, бледность, задержку дыхания.

– Технические приемы есть, но я к ним не прибегаю. Я не вызываю бледность и слезы, но играю то, что

бывает, когда человек бледнеет или плачет.

55. Что по Вашему мнению производит большее впечатление на зрителей: непосредственное переживание или произвольно вызванное.

– Всякое переживание на сцене произвольно вызвано.

56. Не замечали ли Вы, что в случае отсутствия переживания при исполнении правильное внешнее выражение переживания способствует возникновению переживания.

– Очень часто, но не всегда.

57. Бывает ли с Вами во время игры, что часть Ваших мыслительных способностей поглощена ролью и в то же время Вы способны контролировать себя и дать отчет в том впечатлении, которое Вы производите на публику.

– Если я не в ударе, то может быть. Иногда слушаешь себя, но вполне трезвым наблюдателем на сцене быть нельзя. Очень помогает инстинкт.

58. Совершается ли в Вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только при ее создании.

– При каждом.

59. Перечислите роли, которые Вы считаете наиболее удачными.

– Митиль, Анитра, Сюзанна («В царстве скуки»), «Принцесса Греза», «Романтики», «Два мира», «Духов день в Толедо», «Голубой ковер», «Фамира Кифаред», Саломея, Адриенна, Федра, «Ящик с игрушками», все это были сдвиги, удачные шаги в работе. Наиболее удачные роли подчеркнула¹⁵.

60. Перечислите роли, которые Вы больше всего любите.

¹⁵ Названы роли, сыгранные в МХТ: Митиль («Синяя птица» М. Метерлинка, 30 сентября 1908 г.) и Анитра («Пер Гюнт» Г. Ибсена, 9 октября 1912 г.);

в труппе Малаховского театра летом 1912 года:

Сюзанна («В царстве скуки»

Э. Пальерона, 17 июня), Мелисанда

(«Принцесса Греза» Э. Ростана, 22 июля), Сильветта («Романтики» Э. Ростана, 29 июня);

в Камерном театре:

Сагиль («Два мира» Т. Гедберга, 30 декабря 1915 г.), Розалия

(пантомима М.А. Кузмина «Духов день в Толедо», 23 марта 1915 г.),

Мневер («Голубой ковер» Л.Н. Столицы, 23 января 1917 г.), вакханка

(«Фамира Кифаред» И.Ф. Анненского, 2 ноября 1916 г.), Саломея

(9 октября 1917 г.), Адриенна

Лекуврер (25 ноября 1919 г.), Федра

(8 февраля 1922 г.), Кукла («Ящик с

игрушками» К. Дебюсси, 21 декабря 1917 г.).



А. Коонен – Сагиль.
«Два мира»

Наше наследие

– Вообще люблю то, что делаю. Не люблю Джульетты¹⁶, «Благовещения»¹⁷.

Самая любимая – Адриенна.

61. Не можете ли Вы указать, за что Вы любите перечисленные роли.

– Люблю за то, что освобождаешь себя. Желание играть есть желание по существу освободить себя и радость проявить себя так, как в жизни нельзя.

62. Всегда ли любимые роли признаются наиболее удачными.

– Не всегда. Я любила «Духов день в Толедо» и «Голубой ковер», а их ругали.

63. Испытываете ли Вы во время игры на сцене особенное чувство радости и чем, по Вашему, это особое чувство вызывается.

– Конечно, испытываю.

См. пункт 61.

64. Получаете ли Вы больше удовлетворения от ролей, типы которых Вам симпатичны

и характер коих сходен с Вашим, или напротив, Вам приятнее изображать лиц, противоположных Вам.

– Трудно сказать. Не разграничиваю. Хочется играть Медею, но в себе самой черт Медеи нет. Хочется играть Орлеанскую деву – она очень близка.

65. Играя роль несколько раз, одинаково ли Вы ее играете.

– Никогда одинаково не играла.

66. Влияет ли на Ваше исполнение перемена театра (здания или коллектива), чувствуете ли Вы различие в своих творческих и сценических самочувствиях зависимость от перемены театра.

– Не особенно значительное, но имеет. Халтура всегда неприятна, но встреча с новыми и культурными людьми действует очень приятно (участие в «Стеньке Разине» в театре им. Комиссаржевской)¹⁸.

67. Замечаете ли Вы тот момент в часто играемой роли, когда утрачивается свежесть



А. Коонен – Розалия.
«Духов день в Толедо»

¹⁶ Свою «нелюбовь» к роли Джульетты в трагедии В. Шекспира (преьера 17 мая 1921 г.) Коонен мотивировала в «Страницах жизни» (см. с. 269–270).

¹⁷ В «Страницах жизни» (с. 267) сказано иначе: «Роли Виолет – одна из очень любимых моих ролей. Новой была для меня фактура образа, в котором со светлым лирическим началом соединялась великая сила духа».

¹⁸ «Стенька Разин» В.В. Каменского был показан в первую годовщину Октябрьской революции на сцене Введенского народного дома труппой Театра им. В.Ф. Комиссаржевской и специально мобилизованными актерами, в числе которых была А.Г. Коонен. Режиссировали В.Г. Сахновский и А.П. Зонов. «Царевну Мейран играла Алиса Коонен, тогда еще увлекавшаяся внешней красотой движения и звука, но с ослепительным обаянием передававшая и нежность любви и злой темперамент Мейран», – вспоминал в 1957 г. П.А. Марков (О театре. Т. 1. М., 1974, с. 448). Об атмосфере подготовки спектакля см.: «Страницы жизни», с. 245–246.

А.А. Веснин. Костюм Виолет для спектакля «Благовещение»



Pro memoria


А. Коонен – Мневёр.
«Голубой ковер»

П.В. Кузнецов.
Эскиз костюма Мейран
для спектакля «Стенька
Разин» В.В. Каменского

исполнения. Не можете ли Вы дать более или менее определенную цифру такого спектакля.

И делаете ли Вы что-нибудь, чтобы устранить это.

– Цифру установить нельзя. Начинается с того, что удавшийся акт после некоторого количества спектаклей, например, десяти, становится хуже. Например: сперва лучше удавался второй акт «Федры», потом лучше стал четвертый. Тогда приходится работать снова дома. Это совпадает с приглушением творческого ощущения при исполнении.

68. Приходилось ли Вам играть вновь роль после большого перерыва и связывало ли Вас первое Ваше воплощение роли при таком повторном ее приготовлении.

– Если роль была неудачна, то связывает неприятно. Если удачна – то очень помогает, потому что этим приготовлена почва для нового воплощения.

**Публикация Нины Панфиловой и
Олега Фельдмана**

Публикуемые
фотопортреты
А.Г. Коонен в ее
основных ролях – из
коллекции ЦНБ СТД



Мария БЕРЕЗАНСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МИФОЛОГИИ МАРКА ШАГАЛА

Одной из самых значимых особенностей искусства вообще и изобразительного искусства, в частности, как России, так и Западной Европы в начале XX века, была тотальная *мифологизация* образного строя. Художники обратились к мифу не только как к источнику тем и мотивов для творчества, но и как *способу создания новой реальности*. В ситуации обостренного интереса к мифу особенно актуальным становится *театральное начало* в изобразительном искусстве: через театральность искусство XX века приобщается к мифу, заново актуализируя образный код, впервые открытый в рамках реалистической концепции Караваджо («Маленький больной Вахх» ок. 1593, Рим, Галерея Боргезе; «Вахх», ок. 1595, Флоренция, Уффици) на рубеже XVI–XVII веков и ставший одной из фундаментальных основ художественного мышления Нового времени (Веласкес «Вахх, или Пьяницы», Мадрид, Прадо; Рембрандт «Автопортрет с Саскией на коленях», Дрезден, Галерея старых мастеров; и др.)¹.

Театр, первоначально родившийся из ритуала, сохранял в себе черты первобытных мистерий. Особенно сильна связь с мифическим прошлым в таких формах творчества, как карнавал и цирк. Поэтому художникам XX века был интересен не современный театр,

а театр изначальный, народный, площадной. В нем, как в лубке, национальном фольклоре и детском творчестве, авангардисты ищут чистый субстрат мифического. Через стихию свободной импровизации, кажущегося произвола и хаоса, каким отмечена природа балагана и карнавала, искусство XX века стремится воскресить первобытный хаос. Мифологизация культуры становится важнейшим инструментом взаимодействия с реальностью: отныне, по мнению художников, только в древнем ритуале можно уловить крупницы смысла, скрытые за бесконечными ширмами и декорациями, накопленными в процессе тысячелетних интерпретаций видимого мира.

Художники сами выступили в роли мифотворцев: достаточно вспомнить идолообразные фигуры «Авиньонских девиц» П. Пикассо (1906, Нью-Йоркский Музей современного искусства), абстрагированные, «космические» пространства Дж. Де Кирико или визионерские сверхреальные миры С. Дали. В данной работе феномен обращения к театральному началу в рамках мифологического по своей сути искусства авангарда будет рассмотрен на примере творчества Марка Захаровича Шагала (1887–1985), создавшего одну из самых грандиозных и самобытных художественных мифологий XX века.

¹ Свидерская М.И. Театральное начало в живописи Караваджо // Мир искусств. Статьи. Беседы. Публикации. Отв. ред. Б.И.Зингерман. М., ГИТИС, ВНИИ искусствознания, 1991. С. 385–410.

Pro memoria

М.З. Шагал получил всемирное признание как выдающийся художник-авангардист и как самый крупный выразитель еврейской общности в «большом искусстве». Однако, его творчество выходит за рамки узконациональных задач и включает в себя проблематику общечеловеческого масштаба. В его искусстве находят воплощение многие тенденции европейской культуры XX века, среди которых важнейшее место занимает мифотворчество.

Принципиальным для исследования творчества Шагала является вопрос о том, какими способами художник создает свой художественный миф. Многие ученые различали в работах Шагала присущее им мифологическое начало, но до сих пор нет исследований, подробно рассматривающих природу и структуру шагаловского мифа, как нет и обстоятельного анализа театрального начала в творчестве мастера.

В отечественной научной традиции наиболее фундаментальное исследование творчества М.З. Шагала принадлежит А.А. Каменскому², который подробно рассматривает «русский период» творчества мастера и его роль в дальнейшей творческой эволюции М.З. Шагала. В монографии А.А. Каменского дан анализ ранних театральных опытов художника, а также времени его сотрудничества с камерным Еврейским театром в контексте национальной традиции. В исследовании Б.И. Зингермана о ключевых фигурах Парижской школы³, отмечен ряд театральных работ «первого парижского периода (1910–1914)» Шагала и его сотрудничество с Еврейским камерным театром; «театральные» работы позднего

«французского периода» рассмотрены в монографическом исследовании Н.В. Апчинской, посвященном творчеству художника⁴. Во всех упомянутых работах театральная и мифологическая линии присутствуют как эпизодические явления, возникающие в творчестве мастера (только А.А. Каменский включает «праздничность» в число основополагающих установок искусства Шагала), но не как ключевые его характеристики. Отдельным аспектам театрального у Шагала посвящены статьи Н. Апчинской⁵, А. Крамп⁶, В. Мальцева⁷. При подготовке настоящей работы были использованы также автобиография М. Шагала «Моя жизнь»⁸ и его статьи, посвященные театральной деятельности⁹, воспоминания и статьи А. Эфроса¹⁰, труд Н. Евреинова¹¹ и воспоминания о Соломоне Михозэсе Я. Гринвальда¹².

Театральное начало, как уже отмечалось, играет ключевую роль в «художественной мифологии» Шагала. Как и многие его современники, мастер ищет и художественно претворяет энергетику первобытного ритуала, скрытую в театральных и цирковых образах. Театральность шагаловского искусства имеет два различимых источника: с одной стороны – это обращение к мифу и театру в контексте западноевропейской культуры начала XX века, а с другой – имманентная театральность, присущая еврейской национальной традиции, к которой принадлежал мастер. Главной целью настоящей статьи является анализ роли театрального начала (и его культурных источников) в становлении художественного мифа М.З. Шагала.

Именно исконная связь мифа и театра дала основание для широкого

² Каменский А.А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005.

³ Зингерман Б.И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М., 1993.

⁴ Апчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995.

⁵ Апчинская Н.В. Образы цирка в творчестве Марка Шагала. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61–65.

⁶ Крамп А. Вклад Марка Шагала в искусство театра. Шагаловский сборник. Вып. 3. Материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). Минск, 2008. С. 57–59.

⁷ Мальцев В. Марк Шагал – художник театра (1918–1922 гг., Витебск–Москва) // Шагаловский международный ежегодник, 2002. Сборник статей. Витебск, 2003. С. 8–23.

⁸ Шагал М. Мой мир. М., 2009.

⁹ Марк Шагал об искусстве и культуре. М., 2009.

¹⁰ Эфрос А. Художники театра Гранинского // Искусство. 1928. №1–2. С. 63.; Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. М., 2007.

¹¹ Евреинов Н.Н. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924.

¹² Гринвальд Я. Михозэс. М., 1948.

Наше наследие

бытования различных проявлений театральности в увлеченном мифотворчеством искусстве XX столетия. Как пишет С.П. Батракова, авторитетный искусствовед и культурфилософ¹³, специалист по проблематике XX века, «Театр вскормлен мифом и порожден ритуалом, его корни теряются в седой древности первобытных культов плодородия <...>»¹⁴. По словам исследователя, ритуалы органически связаны с мифологическим сознанием: миф повествует об онтологически значимом моменте сотворения космоса, рассказывая о возникновении всего, что в нем содержится – от светил до предметов быта, а ритуал в форме театрализованного действия воспроизводит сам акт первотворения. В ритуале (и в мифе) из первобытного хаоса возникает новое бытие, из беспорядка возникает порядок, из смерти жизнь.

Исток тотальной театрализации и мифологизации бытия в культуре XX века коренится в стремлении преодолеть утрату устойчивых ценностных ориентиров в условиях постоянного изменения картины мира. То, что раньше казалось единственной и не подлежащей сомнениям реальностью, под влиянием социальной системы, построенной на «отчуждении», научно-технических открытий и их философского осмысления оказывается лишь внешним оформлением, но не сутью явлений. Представление о мире как о постоянно становящемся, меняющемся, нестабильном – представление «театральное». В унисон быстро меняющемуся, движущемуся, драматически становящемуся миру величайшие истины познавались не в статике, а в процессе, как театральное действие.

Театральность сквозила во всех областях культуры – от изобразительного искусства до философии и политики. Эта всеобщая театрализация достигает апогея в искусстве художников-авангардистов, которые не только считали театр одним из важнейших источников вдохновения, но и старались воплотить *принцип театральной игры* в рамках пространства живописи и даже создать театральное произведение с помощью средств изобразительного искусства. Художники начала XX века строили новый мир: и на холсте, и на сцене, и в жизни в целом. Если с такой энергией и мощным переживанием реального осуществления можно было проектировать мир игровой, сценический, строить декорации и создавать персонажей, то и глобальные задачи радикального переустройства действительности, непосредственного *миростроительства*, переставали казаться утопичными. Театральные опыты художников авангарда – это, в первую очередь, опыт миротворения: не случайно во время работы над постановками они старались встать на место сценариста или даже режиссера, навязывая тем свое видение. Так, Шагал не смог стать декоратором, смиренно подчиняющимся сценарию и режиссерскому замыслу. За место творца он сражается с режиссером А. Грановским и основателем театра «Габима» Н. Цемахом: «Буквально за несколько секунд до поднятия занавеса я носился по сцене и спешно домазывал бутафорию. Терпеть не могу “натурализма”. И вдруг – конфликт. Грановский повесил “настоящую” тряпку.

Что это такое? – взываюсь я.

Кто режиссер: вы или я? – возражает Грановский.

¹³ В ее работе «Театр-Мир и Мир-Театр» (Батракова С.П. *Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме. М., 2010.*) содержится наиболее полный в отечественной литературе анализ реализации театрального начала в изобразительном искусстве в его связи с мифом.

¹⁴ Батракова С.П. *Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме. М., 2010. С. 6.*



Бедное мое сердце!¹⁵

Наши пути разошлись. А Цемаху я сказал: "Все равно вы поставите пьесу по-моему, даже без меня. Иначе просто невозможно"¹⁶.

Частью художественного мира многих деятелей авангарда были нарочито «театральные» поступки. Аффектированная манера поведения, свойственная, например, Томмазо Маринетти или Сальвадору Дали, была не только индивидуальной чертой характера, но явлением чисто художественным. Театральное начало было важным и для итальянского художника Джорджо Де Кирико, основателя «метафизической живописи». У него ученая серьезность (с которой художник изучал труды философов) с легкостью сочеталась с «театральным» легкомыслием: намеренной сценичностью композиционных решений, любовью к марионеткам и манекенам¹⁷. Насквозь пропитано театральными мотивами и творчество великого П. Пикассо. Ключевая театральная фигура Пикассо – это Арлекин, человек-маска, эталон «человека играющего». Начиная с «голубого

периода» (1902–1905, пик увлечения художника цирком) Пикассо вновь и вновь воспроизводит образы комендантов, героев комедии дель арте и циркачей. Театральную тему маски продолжают и персонажи А. Модильяни, лица-маски Н. Гончаровой и М. Лентулова. Таким образом, встреча Шагала с театром была неизбежна, вся культура XX века «замешана» на театре.

Интерес к театру рождается уже в самых ранних произведениях мастера. В «Автопортрете» 1908 г. (Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж) Шагал вносит в свой собственный образ черты театральной игры. Этот портрет часто сравнивают с персонажами Гогена¹⁸, но это сходство лишь внешнее. Образ Гогена направлен внутрь себя, он отстранен от зрителя и погружен в свои мысли. Шагал же словно оказался под воздействием света рампы, на автопортрете он, как на сцене. Это ощущение еще более усиливает небрежная полоса красной краски над губой, «рисующая» усы. Краска уподобляется здесь театральному гриму, акцентируя условность внешнего облика. Вьющиеся завитки на лбу напоминают врубелевского «пана», а причудливо падающая на подбородок тень – козлиную бородку¹⁹. Демонстрируя себя в паноподобном облике, Шагал объявляет о своей связи с первобытным, иррациональным духом, лежащим в основе театрального маскарада.

Отечественный исследователь Н. Апчинская видит истоки театральной тематики Шагала и в имманентной карнавальности хасидской культуры, связанной с присущим ей пониманием «мироздания как

М. Шагал.
«Автопортрет», копия,
1908.
Центр Жоржа Помпиду,
Париж

¹⁵ Марк Шагал об искусстве и культуре. М. 2009. С. 69.

¹⁶ Там же. С. 70.

¹⁷ Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме. М., 2010. С. 113.

¹⁸ Meyer F. Marc Chagall. Paris. 1964. P. 57, 71.

¹⁹ Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 71.

Наше наследие

игры божественного Промысла, с равнозначностью “высокого” и “низкого”, одинаково содержащих в себе искры божественного огня, и с верой в возможность приближения к Богу с помощью экстаза, достижению которого способствовали музицирование и танцы с элементами цирковой акробатики»²⁰. Хасидизм – движение в иудаизме, возникшее в среде германского и восточноевропейского еврейства в XVII веке. Это своего рода демократический мистицизм, доступный и понятный народу. Как и все мистики, хасиды стремились к непосредственному общению с Богом, причем, общению живому, эмоциональному. Хасидизму были свойственны оптимизм и восторженное отношение к жизни, любовь к музыке и танцам. Г. Шолем в своей книге о еврейской мистике отмечает, что первые хасиды «кувыркались на улицах и базарных площадях Колиска и Лиозно»²¹. Хасидская традиция, высоко ставящая радость жизни, дала художнику ощущение *бытия как сакрального праздника*. Убежденным хасидом был отец Марка Шагала и многие его родственники.

Хотя Шагал сформировался именно в хасидской среде, он не был хасидом в «традиционном» смысле: не читал религиозных книг, не соблюдал исправно все установления иудаизма, но хасидизм, несомненно, был важен для него как мировоззрение, воплотившееся в фольклоре и традиционном укладе жизни. Религиозные идеи входили в жизнь и творчество Шагала через быт, через повседневность. Как пишет А.А. Каменский, «именно хасидизм оказался одним из тех связующих моментов, которые соединили кровными узами

молодого художника с древним национальным фольклором»²².

Национальная культура оказалась созвучна тенденциям «большого мира», куда Шагал отправился для того, чтобы продолжить свое обучение. Первые петербургские учителя Шагала, члены объединения «Мир искусства» В.В. Добужинский и Л.С. Бакст, также были тесно связаны с театральным миром. Оба они занимались созданием театральных декораций и костюмов к новаторским постановкам, работали с С.П. Дягилевым. Несомненно, театральная тема впервые входит в творчество Шагала (и остается там до последних дней жизни художника) именно в Петербурге в 1907 году²³.

Когда Шагал только приехал в столицу, сенсацией театрального сезона была постановка В.Э. Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока. Пьеса Блока была сделана в духе комедии дель арте с условными масками Пьеро, Арлекина, Коломбины, Паяца и Автора. Мейерхольдовская интерпретация «Балаганчика» еще более заострила мотив всепроникающей игры. Был создан «театр в театре»: прямо на сцене были установлены подмости – аналог площадного действия. Очевидно, что эта постановка оказала влияние на художника: как утверждает Сьюзен Комптон²⁴, в работе «Деревенская ярмарка» («Кермесса», 1908, Галерея Пьера Матисса, Нью-Йорк) Шагал воспроизводит свои впечатления от мейерхольдовской постановки. Картина состоит из трех уровней. В верхней части изображены карусель и акробаты, балансирующие на руках. Постройка в центре украшена русским флагом. В средоточии картины – похоронная процессия, женщина и дети. А на переднем

²⁰ Алчинская Н.В. *Образы цирка в творчестве Марка Шагала*. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61.

²¹ Шолем Г. *Основные течения в еврейской мистике*. Т. 2. Иерусалим, 1989. С. 172.

²² Каменский А. *Марк Шагал. Художник из России*. М., 2005. С. 34.

²³ Датировка согласно данным, указанным в кн. Каменского А. *Марк Шагал. Художник из России*. М., 2008. С. 62

²⁴ Compton S. *Chagall*. London, 1985. P. 106.

плане изображен клоун, отражение блоковского Арлекина, с зажженной лампой в руках. Уличная клоунада смешалась здесь с ритуалом, венчающим таинство смерти. Таким образом, начатая еще в витебском «Автопортрете» театральная тема под влиянием петербургских впечатлений получает дальнейшее развитие.

Следующим важным шагом на «театральном пути» художника стало сотрудничество с артистическим кафе «Привал комедиантов». В 1917 году Шагал познакомился с режиссером, драматургом и театретиком театра Н.Н. Евреиновым, который пригласил его выступить в качестве театрального декоратора на сцене «Привала комедиантов». Евреиновская концепция театра предполагала объединение сцены и зрительного зала в единое пространство «всеобщего лицедейства». Шагала эта концепция чрезвычайно увлекла, и в дальнейшем он развивал ее уже в рамках собственного творчества, сделав «всеобщее лицедейство» одним из главных принципов своей «художественной мифологии».

В конце января 1917 года Шагал оформляет одну из миниатюр спектакля «Счастливо умереть». Эскизы не сохранились, но известно, что в центре сцены стояло фантастическое панно «Пьяница»²⁵ со свободно плавающей в воздухе головой главного героя. Шагал раскрашивал руки и лица актеров в синий и голубой цвета, делая их продолжением фантастического мира своей живописи. Этот мир «растекался» далеко за пределы сцены: в зеленый цвет были выкрашены официанты и швейцар «Привала комедиантов», а также «попавшие под руку зрители»²⁶. Работа в театре



была для Шагала возможностью наполнить пространство реальной жизни персонажами, сошедшими с его полотен. «Художественная мифология», рожденная на бумаге и холсте, обретает в театральной деятельности художника плоть и кровь.

Не только Шагал, но и многие другие художники-авангардисты воспринимали работу в качестве декораторов как возможность «оживить» образы своих картин, зачастую сотканые из простейших геометрических форм. Мыслимо ли, чтобы куб и конус вдруг снялись с холста и заскакали вокруг удивленных зрителей? Художники XX в. применяют этот прием с необыкновенной легкостью, образы, сошедшие с полотен – общее место в творческих поисках многих авангардистов. П. Пикассо одевает героев балета «Парад» в громадные трехметровые картонные сооружения, которые напоминали скорее образы кубистических картин, чем человеческие фигуры. Его кубистические «монстры» сошли с полотен и, неловко ковыляя по сцене, обрели, наконец, жизнь. Как утверждал Вяч.В. Иванов, «сцена

М. Шагал.
«Деревенская ярмарка», копия, 1908.
Галерея Пьера Матисса, Нью-Йорк

²⁵ Увеличенная копия одноименной картины М. Шагала «Пьяница» 1911 г. (частная коллекция).

²⁶ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 221.

Наше наследие

должна перешагнуть за рампу»²⁷, к этому можно добавить, что и картина должна выпрыгнуть из рамы. Зеленолицые евреи, акробаты и Арлекины, раскрашенные маски и кубистические чудовища стремятся покинуть пределы – освященные веками и традицией границы доски или полотна – и проникнуть в реальную жизнь, сплясать на площадях, прогуляться в толпе.

Вскоре Шагалу представилась уникальная возможность еще больше расширить границы своего творческого мифа и вывести свое искусство не только на сцену и в зрительный зал, но и на улицы. Прогремевшая в 1917 году революция перевернула с ног на голову социально-политическую и культурную реальность целого государства. Люди искусства строили мир «с чистого листа», чудесным образом зачинали его «в пробирке», лепили «из ничего» во вдохновенном творческом порыве. Создании нового во всех областях жизни стало после революции жизненной повседневностью, причем зачастую оно вплотную смыкалось с мифотворчеством. В революции и организации государства на новых основаниях авангардисты (и Шагал в их числе) видели воплощение мифологического принципа миростроения, казалось, что сакральную космогонию можно было осуществить здесь и сейчас.

С этим миростроительным запалом связан отход от изобразительного искусства музейного типа в сторону более «практических» областей творчества – в область архитектуры, градостроительства, художественного оформления книг и плакатов²⁸. Художники стремились изменить жизнь средствами искусства, которое «взялось» за все проблемы

человеческого бытия и мироздания в целом. Как писал испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, искусство «становилось уже не искусством, а жизнью»²⁹. Поэтому не удивительно, что искусство в этот период тесно соприкасается с идеологией и политикой. В. Полевой в статье каталога московской выставки «Москва – Париж» (1981) замечает, что «искусство стремилось широко излиться на улицы и площади городов, во весь голос сказать, прокричать о самом важном, что было в жизни. На первый план выступают те его виды, которые по своей природе расположены к решению таких задач, и прежде всего – массовое агитационное, пропагандистское искусство»³⁰.

Шагал в первые годы после революции (с 1918 по 1920) практически отходит от живописи, погружаясь в административную и организаторскую деятельность. После Октябрьской революции художественная жизнь оказалась в руках знакомых Шагалу А.В. Лунначарского³¹, автора первой статьи о творчестве художника, и Д.П. Штеренберга³², его соседа по парижскому «Улью». К 1917 году Шагал уже завоевал звание прославленного русского художника, и поэтому было принято решение доверить ему ответственный пост в новом руководстве художественной жизнью. В 1918 году Шагал был назначен народным комиссаром по делам искусства в родном Витебске. Непродолжительный период работы в этом качестве дал художнику возможность выйти за индивидуальные рамки собственного творчества и попробовать себя в качестве Творца нового мира.

²⁷ Иванов В. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol2/01text/01papers/2_005.htm (дата обращения: 13.01.2014).

²⁸ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 72.

²⁹ Ортега-и-Гассет Х. Дегаума-низация искусства // URL: <http://philosophy.ru/library/ortega/dehume.html> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁰ Полевой В. Предисловие. Москва – Париж, 1900–1930. М., 1981. С. 11.

³¹ Глава народного комиссариата просвещения

³² Руководитель отдела ИЗО наркомпроса

Интересно отметить, что Шагал ощущал себя в этой ипостаси скорее режиссером, чем демиургом. Начатая в Санкт-Петербурге театральная тема нашла свое продолжение в «революционном периоде» творчества мастера.

Русской революции – и не только ей, достаточно вспомнить Великую французскую революцию 1789–1793 гг. – в силу ее исключительной массовости, всенародности, охватившей все слои, сословия и классы, был присущ на первых порах особый, открыто драматический, действенный и в том числе игровой, карнавальный, даже ярмарочный дух. Революция вызвала активное развитие пестрого и красочного агитационного искусства. Художники с радостью вспомнили и «лубочный стиль», и карнавальную тему. На фоне своей общественной востребованности, перед лицом поставленных перед ним государственных задач авангард переживает необычайный подъем, он окрашивается в красный цвет, с энтузиазмом участвует в революционных праздниках, массовых шествиях, политических мистериях, видя в них то ли ожившие средневековые ярмарки, то ли воплощенные дионисийские празднества. Этот ярмарочный дух чуть уловлен и развит Шагалом.

В 1918 году художник возглавил подкомиссию Губнадзора по украшению города к первой годовщине революции, куда вошли такие художники как М.А. Бразер, С.Б. Юдовин, А.Г.Ромм, Д.А. Якерсон³³. Размах и широта празднования годовщины революции в Витебске оказались на уровне Москвы и Петрограда. Весь город был вовлечен в массовое действие: из восьмидесяти тысяч



населения шестьдесят приняли участие в массовом шествии. Все средства были отданы в распоряжение М. Шагалу и его комиссии.

По эскизам, утвержденным Шагалом, выполнялись огромные панно-плакаты. Их переносили на холсты витебские маляры, а также ученики витебской художественной школы. Сохранились всего три эскиза, выполненные Шагалом: «Вперед» (1919, Афины, частное собрание), «Война дворцам» (1918, ГТГ) и «Трубящий всадник» (1918, Париж, частное собрание). По ним видно, что Шагал воспринимал революционные события как события вселенского масштаба. Постоянные герои шагаловских картин: зеленолицые евреи, лошади, козы, персонажи в цирковых костюмах, – были объаты радостью и ликованием от того, что Вселенная перевернулась и мир творится заново. Оформление, созданное Шагалом, представляло собой декорации всенародного праздника-карнавала, знаменующего рождение новой

М. Шагал.
«Война дворцам», 1918.
ГТГ, Москва

³³ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 74.

Наше наследие

жизни. Используя нарочито «театральное» оформление революционных празднеств и собраний, Шагал таким образом подчеркивал восприятие революционных событий как мифологических в своей универсальности, как обнимающих Человека и Природу, небо и землю, жизнь и память, настоящее и прошлое, время и вечность: именно с помощью образа всемирного театра он возвращается к мифу.

Не только массовые праздники, но и вся общественная и культурная жизнь Витебска при М. Шагале приобрела оттенок театрализованности. Можно вспомнить, что организованное Э. Лисицким заседание Комитета по борьбе с безработицей больше напоминало театральную постановку, чем серьезное мероприятие³⁴. А приглашенный в Витебск в качестве преподавателя К. Малевич устроил в созданной им художественной группе «Учредителей нового искусства» (УНОВИС) театральную трагедию: он установил для всех приверженцев «нового» особую одежду. Сам Малевич ходил в белом халате и белой шапочке, символизировавших «белый мир (миронастроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни»³⁵. Его последователи носили эмблемы «Черного квадрата», которые нашивались на рукав одежды, ближе к кисти руки. Таким образом выполнялся «завет» Малевича: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях!» Фантазмагорические витебские праздники нашли отражение в философии М.М. Бахтина и его теории «карнавальной культуры».

Несмотря на занятость на посту комиссара искусств, Шагал и

в Витебске не оставляет работы в качестве театрального декоратора. Его театральная деятельность вплоть до 1920 года связана с сотрудничеством с Витебским Теревсатом³⁶.

Деятельность Теревсата была выдержана в стилистике сатирической пропаганды В. Маяковского и рифмованных куплетов окон РОСТА³⁷, появившихся в тот же период. Впоследствии по образцу Теревсата стали создаваться театры в других городах. Шагал работал в нем во время всего сезона 1919–1920 гг.

В 1920 году Шагал принимает решение покинуть Витебск и отправляется в Москву. 1920–1921 годы стали наиболее плодотворным периодом для развития театральных и мистериальных тем у Шагала: в это время он работал в московском камерном Еврейском театре³⁸.

Еврейский театр был выдающимся явлением российской культурной жизни. Он объединил самые актуальные тенденции западноевропейской культуры начала XX века: авангардное видение мира и тягу к национальному примитиву.

Еврейский театр в России возникает как продолжение национальных исканий в еврейской среде, начавшихся еще в XIX веке. Поиск основания самоидентификации, происходивший в русской культуре, вызвал к жизни мощный интерес к национальной культуре также и в еврейской среде. Евреи, жившие на территории Российской Империи, включились в общий контекст «поисков» в попытках обозначить своеобычность собственного образа жизни в рамках исторически определенной территории.

³⁴ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 77.

³⁵ Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 3

³⁶ В Витебске в январе 1920 года был основан «Теревсат» — Театр революционной сатиры. Позже он переехал в Москву.

³⁷ Окна РОСТА (Российской телеграфной агентства) — серия пропагандистских плакатов, созданная в 1918–1920 гг. Серии рисованных картинок сопровождались агитационными текстами и напоминали комиксы. Советскими художниками. Свое название «окна» они получили за то, что выставлялись в витринах.

³⁸ С 1925 г. — Государственный еврейский театр (ГОСЕТ)

Pro memoria

Интерес к национальной культуре совпал с последним и самым ярким взлетом в творчестве еврейских художников начала XX века: с приходом в 1917 году «нового мира» традиционный мирок еврейского поселения в «черте оседлости», так называемого штетла³⁹ приходит в упадок. Поиски национального становятся своеобразной «погребальной песнью» в память о местечке. Интерес к миру штетла обнаруживает себя в работах С. Юдовина, А. Каплана, Е. Кабищера-Якерсона, И. Мильчина, С. Гершова, Е. Рояка и, конечно, самого Марка Шагала. Мотивы традиционных обрядов, семейного быта, похорон, еврейского кладбища становятся главной темой одной из его самых значительных картин – «Ворота еврейского кладбища» (1917, частное собрание).

Деятели культуры еврейского происхождения организуют ряд кружков и исследовательских групп, задача которых заключалась в поиске основания национальной культуры и фиксации ее явлений. Самым большим событием в исследовании идишского фольклора стали знаменитые этнографические экспедиции С. Ан-ского. На основе собранных в них коллекций в 1916 году был создан Еврейский историко-этнографический музей. Огромное значение для еврейской культуры имело 16-томное издание «Еврейской энциклопедии» (1908–1913, СПб), вышедшее под редакцией Д. Гинцбурга, Л. Каценельсона, А. Гаркави и С. Дубнова.

После революции 1917 года еврейское движение обретает «второе дыхание»: евреи, жившие на территории Российской Империи, получили гражданские права и возможность свободно перемещаться

по территории страны. На волне всеобщего «освобождения» происходит очередная подъем национальной культуры. В частности, в 1918 году была создана еврейская культурная организация, получившая название Культур-Лиги. В ее задачи входило развитие еврейского образования, литературы и искусства⁴⁰.

Развитие еврейского театра в начале XX века связано с продолжением национальных поисков. В Москве возникли два крупных еврейских театра: «Габима», в котором постановки шли на иврите, и идишский Камерный театр. По словам В.В. Иванова⁴¹, функциональные различия языков вполне укладывались в формулу «молиться на иврите и торговаться на идиш» и следовали топографии «высокого» и «низкого», «избранного» и «массового». «Еврейский камерный театр» возглавлял Алексей Грановский. Он долгое время жил и работал в Европе, стажировался у Макса Рейнхарда. Хотя Грановский имел значительный опыт работы в качестве театрального режиссера, проект еврейского театра ему пришлось начинать практически с нуля. Режиссер мечтал совместить в своем детище наиболее выдающиеся достижения русского и европейского авангардного театра. Система Грановского была выверена практически с математической точностью: каждое движение и слово спектакля было построено режиссером. Успех еврейского театра, однако, был предопределен не столько сложной режиссерской системой Грановского, сколько сочетанием его системы с еврейскими художественными традициями, нашедшими

³⁹ Штетл (или местечко) – поселение полугородского типа с преобладающим числом еврейского населения. Штетлы жили довольно замкнутой жизнью, что позволяло им до конца XIX века сохранить национальное и культурное своеобразие и сформировать особый тип культуры.

⁴⁰ Казовский Г. Художники Культур-Лиги. М., 2003. С. 37.

⁴¹ Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 7.

Наше наследие

выражение в национальной литературе. Основной акцент делался на языке, музыке и фольклоре, лежащих в основе еврейского мировоззрения. Мир фантастических фольклорных образов составил фундамент нового национального театра, а творчество Шагала, в свою очередь, наполненное подобными образами, оказалось как нельзя более созвучно духу еврейского театра.

Инициатором приглашения живописца стал художественный директор театра А.М. Эфрос, до этого работавший в художественном училище Шагала в Витебске: «Еврейской сцене нужен был <...> самый современный, самый необычный, самый трудный из всех художников. Я назвал Грановскому имя Шагала. Всегда немного сонные глаза Грановского встрепенулись и закружились как у совы, которой бросили мясо. Назавтра Шагал был вызван»⁴². «Работать для театра, – писал впоследствии М. Шагал в автобиографической книге «Моя жизнь» – всегда было моей мечтой. Еще в 1911 году Тугендхольд написал несколько слов о том, что предметы живут на моих холстах. “Вы могли бы, – говорил он, – делать психологические театральные эскизы”. Я задумался над этим»⁴³.

Шагал был полной противоположностью Грановскому: эмоциональный, ребячливый, воплощавший типичный образ выходца из «черты оседлости», он был далек от рациональности Грановского и его европейского подхода к жизни.

Но творческий симбиоз Грановского и Шагала дал ошеломляющий результат: «Вечер Шолом-Алехема», увиденный глазами Шагала, шел на сцене более 300 раз.

Синтетическое видение Грановского, основанное на вагнеровской идее *Gesamtkunstwerk*, вполне соответствовало синтетизму Шагала. В рамках театрального целого Грановскому и Шагалу удалось воплотить гротескный и трагикомический образ еврейского мира, исполненный бурлящей жизненной энергии.

Между «мирами» Грановского и Шагала находился Соломон Михоэлс, ведущий актер Еврейского камерного театра. С одной стороны, Михоэлсу был близок богатый идишский фольклор, а с другой, он был хорошо знаком со сложной интеллектуальной европейской культурой. Как актер, Михоэлс соединял интеллектуальные силы и эмоциональность с навыками, которые он приобрел во время совместной работы с Грановским. Однако сущность его актерской игры происходила из мира Шагала: в основе общего для них обоих мировоззрения лежало трагикомическое представление об абсурдности еврейского, в частности, и человеческого в целом, существования, выраженного в демонстративном антиреализме. «Он ловит мою мысль раньше, чем я ее выскажу, и всем своим угловатым телом пытается уловить суть»⁴⁴, – писал о Михоэлсе Шагал. Обращение Михоэлса к Шагалу и его эстетике еврейского мира оказалось для театра знаменательным шагом: целый ряд ярких постановок стали данью уходящему в прошлое миру штетла. Извлекаемая из детских воспоминаний и собственного восприятия жизни, эмоциональная глубина переживания «еврейской истории», пропущенная через театральную систему Грановского, давала целостный образ-миф «местечка» и его обитателей.

⁴² Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. М., 2007. С. 201.

⁴³ Шагал, Марк, Марк Шагал об искусстве и культуре. М., 2009. С. 65.

⁴⁴ Там же. С. 68.



После двух лет бурной общественной деятельности на посту комиссара искусств и главы училища в Витебске, Шагал с энтузиазмом окунается в работу над театральными декорациями и интерьером театра. Первым его крупным проектом стала роспись зрительного зала театра. В этом проекте Шагал видел «возможность перевернуть старый еврейский театр с его психологическим натурализмом и фальшивыми бородами, <...> выразить то, что считаю необходимым для возрождения национального театра»⁴⁵.

По замыслу Шагала, еще до поднятия занавеса зритель оказывался полностью погруженным в автономное художественное пространство. Очевидно, что в этом Шагал следует идеям о «всеобщей театральности», с которыми он столкнулся во время работы с Евреиновым. Роспись стен театра состояла из девяти частей, выполненных темперой и гуашью на холстах. Главным было расположенное слева от сцены панно «Введение в новый национальный театр» (ГТГ, Москва). Напротив него находился фриз «Свадьба»⁴⁶, под ним в простенках между окнами располагались еще четыре

композиции: «Музыка», «Танец», «Театр», «Литература». Слева от входной двери в зрительный зал помещалось панно «Любовь на сцене».

Таким образом, Шагал покрыл росписями все стены, получилась своеобразная «шагаловская шкатулка», пространство, наполненное живописными образами. Оно по-шагаловски неупорядоченно: законы тяготения не действуют на его героев, они взлетают в воздух, стоят на голове и принимают самые замысловатые позы. Художник «собирает» изображенное в общее целое не за счет сюжета или предустановленного композиционного принципа – напротив, тут царит нарочитый хаос: летают головы, руки и ноги, откуда-то, словно из за кулис, вываливается фантастический зеленый зверь. Но при всем том нельзя сказать, что здесь нет единства – все пронизывает мощный ритм, собирающий из разнонаправленных устремлений персонажей и цветовых пятен некий всеохватывающий, радостно «играющий», лицедействующий Универсум неисчерпаемых проявлений жизни, движения, разнообразия. Неслышимая, но явственно ощущаемая музыка этого ритма,

М. Шагал.
«Введение в новый национальный театр».
ГТГ, Москва.

⁴⁵ Шагал, М. *Марк Шагал об искусстве и культуре* (под ред. Бенджамина Харшавы). М., 2009. С. 66–67.

⁴⁶ Второе название – «Праздничный стол».

объединяющего фигуры и пространство – главный «герой» росписи. Благодаря ему шагаловский цикл обретает живописную и монументально-архитектурную целостность. Он разворачивается, как грандиозная пляска с элементами пантомимы и цирка; танцуют герои, предметы, линии, краски. Этот вселенский танец, подчиняющий себе все изображения в зрительном зале, берет начало в главном панно росписи.

Панно «Введение в новый национальный театр» было расположено вдоль продольной стены, т.е. в буквальном смысле «подводило» зрителя к сцене. Панно соединяло в себе живопись и графику, и хотя важную роль в изображении играли черные контуры, серые и белые тона, роспись содержала также большое количество ярких цветовых акцентов, создавая ощущение карнавала, игры. Панно имело «геометризованный фон, все формы которого – круги, прямоугольники, цилиндры – символичны: это солнце, луна, планеты, в своей совокупности представляющие картину мироздания, как арену вечного спектакля жизни»⁴⁷. Здесь очевидна связь с супрематизмом и кубизмом, направлениями, с которыми художник совсем недавно столкнулся в Витебске и Париже. Именно геометрические формы позволили Шагалу «собрать» композицию в единое целое. Но геометризованные фигуры для мастера не являлись в полном смысле выражением бытийных универсалий, как это было в кубизме. В данном случае мастеру важнее эффект «пульсирующего ритма», который они создают.

Космичность, переданная геометрическими фигурами, уходит

своими корнями в фольклорные и сказочные пласты культуры. В композиции Шагала нет какого-то определенного места действия. Обычно герои его картин парят над землей, домами, заборами. Но в панно нет этой витебской «почвы», на которую можно было бы опереться, герои в прямом смысле «зависли в воздухе», а еще вернее – в бесконечном космосе, не наделенном никакой пространственной и временной определенностью. Шагал изображает картину мироздания вообще как арены вечного спектакля жизни, воссоздает формулу «весь мир – театр» в буквальном смысле этого слова.

В левой части композиции мы видим А.М. Эфроса, вносящего самого Шагала на руках в «театральный мир».



⁴⁷ Базам Л. Шагаловская шкатулка. // URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).

М. Шагал.
«Танец», копия, 1920.
Еврейский камерный театр

Pro memoria

Исследователь творчества М. Шагала, А.С. Шатских, замечает, что «в этом мотиве происходит эксцентричное обыгрывание известного религиозного сюжета “сретения”, принесения младенца Иисуса во храм»⁴⁸.

«Театральный мир» наполнен как реальными персонажами (рядом с Эфросом стоит Грановский, в неестественной позе завис ведущий актер труппы Михоэлс), так и вымышленными: акробатами, скрипачами и даже козами. Театральные персонажи органично сосуществуют с персонажами обыденной жизни, например – с мальчишкой верхом на курице, который, кажется, только что возился с домашними животными или баловался с друзьями на витебском дворе. Между театром и жизнью в представлении Шагала нет границ, все персонажи пребывают в едином смысле и образом пространства.

Американский исследователь творчества Шагала Б. Харшав утверждает⁴⁹, что значение «Введения в новый национальный театр» для творчества Шагала сопоставимо с ролью «Герники» в творчестве Пикассо. Обе работы являются настенными панно, обе выполнены по заказу властей и, самое главное, обе посвящены национальной культуре (у Шагала – еврейской, у Пикассо – испанской). Обе они писались для публичного просмотра и должны были иметь политический подтекст, но как Пикассо, так и Шагал, воплотили в них не идеологическое послание, а мировоззренческое основание своих национальных культур. Харшав отмечает, что оба художника используют в своих полотнах многообразие направлений и приемов живописи XX

века, их решения отличаются иррациональным подходом, для обоих важнейшую роль играет фольклорная традиция и искусство так называемых «примитивов». Продолжая идеи Б. Харшава, следует заметить, что в основе этого сходства лежит принципиальная мифологичность образов: обе работы воплощают собой своего рода «художественный миф». Разница лишь в том, что миф Шагала – это образ радостного начала мира, его рождения из плодородного, карнавального хаоса, не чуждого шутовства и комизма, а Пикассо в своей «Гернике» как никогда серьезен, он создает трагический образ конца мира, его поглощения уничтожающим, разрушительным, все сметающим хаосом смерти.

В панно Шагала еще нет позднего «отточенного», типично шагаловского стиля, но в его стилистом и тематическом многообразии уже поймано и угадывается удивительное единство, присущее лучшим полотнам его «Библейского Послания». Созданное Шагалом полотно – это полноценный художественно-образный, живописный миф: времена и пространства соединились в абстрактном геометризированном космосе Шагала. Миф, созданный во «Введении» – это миф о местечке, соединенный с формулой праздничного карнавального шествия. Панно воплощает собой прыжок, совершенный от средневековой карнавальной культуры к авангардному искусству XX века.

Все остальные части цикла развивают образные и стилистические идеи «Введения в новый национальный театр». Четыре панно, помещенные в простенках между окнами – это традиционные «аллегории

⁴⁸ Шатских А. С. *Марк Шагал в Еврейском камерном театре.* // Цит. по Иванов В. В. *ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928.* М., 2007. С. 191.

⁴⁹ Harshav B. *Marc Chagall: The Lost Jewish World.* New-York, 2006. P. 176.

Наше наследие

искусств» («Театр», «Литература», «Музыка» и «Танец»). В интерпретации художника аллегории оказываются сродни символическим изображениям евангелистов. Особенно прямо эту ассоциацию вызывает холст «Литература» где изображен переписчик Торы: Шагал даже использует здесь элементы обратной перспективы, как в иконописи.

Воплощением «Театра» представлен приплясывающий и напевающий шут, «бадхен». «В средневековой раввинской литературе говорится о еврейских странствующих певцах, бадханам и лейцанам. По-видимому, они традиционно участвовали в свадьбах, ханукальных и пуримских праздниках и играли у евреев ту же роль, что гистрионы и менестрели в Западной средневековой Европе»⁵⁰, – пишет В.В. Иванов. Именно образ шута оказывается для Шагала воплощением театрального начала, что еще раз подтверждает «народный» характер театральности художника. Продолжает этот балаганный дух аллегория «Танца» – женщина в пестром платье, самозабвенно предается неистовой пляске, напоминая о простонародных основах еврейского театрального искусства. Для панно «Музыка» Шагал создал вариацию зеленолицего скрипача на крыше, образа, не раз воссозданного художником. Скрипач, опираясь ногами на крышу, парит над землей, вокруг него ангелы и планеты. Шагал таким способом возвышает образ музыканта до универсального символа, делает его причастным «музыке сфер», объемлющей все мироздание.

Над этими панно художник поместил фриз в виде накрытого праздничного стола, ломящегося от изобилия, а рядом со входом в

зрительный зал – панно «Любовь на сцене». На серо-голубом фоне выступают едва различимые геометрические фигуры, а поверх этих фигур, словно намеченные карандашом, контуры балерины и ее партнера. Здесь возникает важная для творчества Шагала тема соединения мужского и женского начал. В контексте театральной тематики это единство можно трактовать как некий *высший синтез искусства и жизни*, который становится возможен на сцене. О том, что здесь речь идет о более масштабных вещах, нежели любовь мужчины и женщины, говорит монументальность работы и отвлеченность, абстрагированность ее образного языка: сохранена лишь идея материи и объемов, чьи грани обозначены прямыми и округлыми линиями и сгущениями светотени.

Шагалу принадлежало также авторство занавеса (с изображением коз) и эскизов костюмов к пьесам Шолом-Алейхема. А.С. Шатских описывает «раздвигающийся занавес сцены с геральдической композицией двух симметричных профильных “портретов” козлов, мудрых, колдовских тварей с богатой мифологической биографией»⁵¹. В данном случае «мифологическая биография» животных актуализирована художником. Козы были одним из важнейших образов идишского фольклора, коза символизирует сам еврейский народ.

Еще одно измерение этого образа проистекает из теоретических сочинений Н.Н. Евреинова, с которым Шагал начал свою работу в театре. Евреинов связывал истоки происхождения театра с культом козла. Ряд его статей и книг («Происхождение драмы» (1921), «Зачатки трагедии в Древней Руси»

⁵⁰ Иванов В.В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 83.

⁵¹ Шатских А.С. Марк Шагал в Еврейском камерном театре // Цит. по Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 190.

(1921), «Азazel и Дионис» (1924) несмотря на то, что они не отличались строго научным содержанием, вызвали значительный резонанс в русском культурном сообществе. Евреинов находил сходство между древнегреческой «козлиной песнью» и обрядом «козлоотпущения (или козлоудаления), практиковавшимся у евреев в Иом-Киппур, то есть в «День прощения», понимавшийся как «День Очищения» (от грехов)⁵².

Участие Шагала в спектакле «Вечер Шолом-Алейхема» изменило дух и содержание всей постановки. Шагал не стал имитировать на сцене купе железнодорожного вагона, где должно было разыгрываться действие, а пустил по арке игрушечный состав, тем самым, «выставив масштаб» происходящего действия. В отличие от других художников, Шагал не отказывается от предметного мира, а создает на его основе мифоподобную реальность. «Стремясь к широкому, космическим образным обобщениям, Шагал не собирался жертвовать ради них ни подробностями повседневного человеческого бытия, ни самой его предметностью»⁵³, – замечает Л. Базам.

Грим в исполнении Шагала, как и во время работы с Евреиновым, представлял собой раскрашивание красками лиц актеров, которые как бы превращались в живописные «холсты». В описании грима Михоэlsa, исполнявшего роль Менахем-Менделя («Агенты»), легко узнаваем типично шагаловский персонаж: Мастер разрисовал одну половину лица «желтой, другую – зеленой краской, правую бровь поднял на несколько сантиметров выше левой, складки у носа и губ разместил так, что они словно разбежались в разные стороны

по лицу. По замыслу художника и режиссера, этот чудовищно-асимметричный грим призван был передать экспрессию и динамику образа Менахем-Менделя, мечущегося в поисках грошового заработка, юркого, торопливого, вездесущего и неудачливого страхового агента»⁵⁴.

Хотя Шагал недолго работал с Грановским, именно его художественное видение определило облик театра. Как отмечает А.А. Каменский, «влияние Шагала на всю стилистику еврейского театра после революции было колоссальным. Именно Шагал вдохновил актеров еврейского театра на музыкально-ритмическое построение сценических композиций, раскрыл им пластический смысл национальной жестикуляции, секреты парадоксального обострения мизансцен... Принеся на еврейскую сцену доскональное знание традиционного еврейского быта, Шагал вместе с тем вскрыл в нем отблески всемирных проблем и древних начал»⁵⁵. Мир традиционных художественных образов был поднят на уровень мифа с помощью системы Грановского, которая акцентировала внимание именно на них, а не на фабуле или характерах. Шагал побудил режиссера отстраниться от традиционного понимания пространства и времени, сведя воедино несколько уровней действия. А затем конструктивисты воплотили этот принцип в многоуровневой сцене, которая в буквальном смысле «сводила» все сюжетные линии в одном времени и пространстве.

Росписи Шагала в Еврейском камерном театре стали поворотным пунктом как в творчестве самого мастера, так и в развитии театра.

⁵² Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 13.

⁵³ Базам Л. Шагаловская шкатулка. // URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).

⁵⁴ Гринвальд Я. Михоэлс. М., 1948. С. 20.

⁵⁵ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 234.

Даже после того, как Шагал покинул театр, последний сохранил в себе «шагаловское начало». Позднее в своих дневниках Давид Бен-Гурион писал о еврейском театре в Москве (он посетил его в 1923 году, к тому моменту художник уже покинул Россию): «Они сидят на крышах, полочках и лестницах, они не ходят, а прыгают, не поднимаются, а карабкаются, не спускаются, а скачут и падают – Шолом Алейхем неузнаваем»⁵⁶. Эти слова подходят и для описания большинства картин самого Шагала: его герои также нарушают все мыслимые физические законы, паря в воздухе и удобно устраиваясь на крышах.

В конце 1920-х годов в творчестве Шагала вновь вспыхивает театральная тема (он обратился к ней сразу после переезда в 1923 г. во Францию), причем акцент смещается в сторону цирковой тематики. У Шагала цирк символизирует *единство неба и земли*, являясь материальным олицетворением внутренней магии жизни. Он был связан и с карнавальными представлениями его детства, «пуримшпилями», народными спектаклями, проходившими во время праздника Пурим. Главные персонажи художника в этот период: акробаты, клоуны, наездницы, животные и музыканты. По заказу французского издателя А. Воллара Шагал выполнил 19 гуашей на тему цирка («Цирк Воллара»). От бесшабашного карнавала революционных лет художник переходит к лирическому видению: его акробатки и Арлекины не просто кривляки, а настоящие влюбленные, парящие вместе в театральном поднебесье. Например, в «Наезднице» 1931 г. (Государственный музей, Амстердам) Шагал изобразил влюбленную

пару на лошади. Центральный мотив здесь – единение влюбленных: вознесенные над мирской суетой, они плывут вне пространства и времени. Однако и в этой лирической песне сохраняются мощные мифологические пласты театральной темы: сцена-арена по-прежнему трактуется Шагалом, как целый мир. Вместо интерьера цирка художник изображает улицы Витебска – традиционный для него образ мира как пространства памяти, соединяющего вместе просторы России, облик родного местечка, картины детства и жизни своей семьи с идеей рода и трагедией народа-изгоя, тысячелетиями лишенного укорененности в собственной земле.

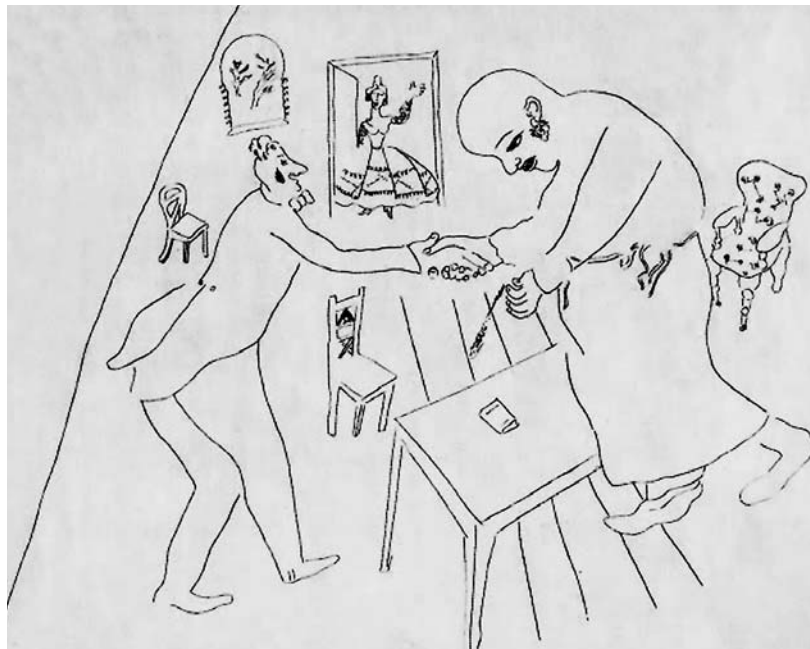
Театральный опыт Шагала находит отражение также в его работе над иллюстрациями к «Мертвым душам» Н. Гоголя, над которыми он трудился в 1923–1925 гг., выполняя еще один заказ А. Воллара. В гоголевском цикле драматизм и эпический размах темы смешиваются с озорной клоунадой. Иллюстрации Шагала поражают точностью



⁵⁶ Цум. Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. New-York, 2006. С. 157.

М. Шагал.
«Наездница», 1931.
Государственный музей, Амстердам

Pro memoria



М. Шагал.
«Прощание Чичикова
с Маниловым»

портретных и психологических характеристик, но наиболее острая и выразительная особенность театральности шагаловских «Мертвых душ» – в нарочитой безвольности всех героев. Персонажи поэмы Гоголя больше всего напоминают марионеток, они также покорно подчиняются внешним им силам судьбы, как деревянные человечки движениям кукловода. Персонажи как будто находятся в постоянном движении, но в то же время кажутся застывшими, обездвиженными. Как безжизненные марионетки, гоголевские герои в интерпретации Шагала сдаются на поруки неким мировым стихиям, носителями которых становятся у художника композиционные решения. Роль невидимого кукловода у Шагала выполняют динамичные ракурсы или диагональные построения, которые словно несут на себе героев. Фигуры движутся за счет динамики окружающей среды, они

увлекаются «силовыми линиями», пронизывающими художественное пространство. Таково движение экипажа Чичикова по дороге в гору (илл. «По дороге к Собакевичу»), словно это не тройка несет его, а какие-то невидимые импульсы. Косые линии дождя и намеченные дорожные столбы создают внутренний ритм изображения, который и «тянет» карету, а вовсе не лошади. Таково «Прощание Чичикова с Маниловым», где в рукопожатии героев нет никакой энергии, их притянул друг к другу все тот же стихийный ритм, обозначенный на этот раз гранью стены и рябью паркета. Этой силе подчинились не только гоголевские герои-марионетки, но и все предметы в комнате Манилова, как будто поднявшиеся в воздух под влиянием внутренней динамической волны.

Гоголевские иллюстрации М. Шагала близки по своей задаче деятельности Мейерхольда, особенно

его постановке «Ревизора» (1926). По словам Н.Я. Берковского, спектакль Мейерхольда стал «неким таинством мистического размыкания быта»⁵⁷. С точки зрения ученого, *гротеск* у Мейерхольда понимается как «фантастическое в игре собственной своеобразностью, жизне-радостное в комическом и в трагическом, демоническое в глубочайшей иронии: стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям <...>, диссонанс, возведенный в гармонически прекрасное, и преодоление быта в быте»⁵⁸. Так понятый гротеск стремится подчинить себе психологизм постановки через структуру композиции. Тот же самый прием можно наблюдать и у Шагала. Гротескно поданные образы героев совершенно лишены собственной побудительной интенции, они полностью отдаются довлеющей им надличностной власти неведомого («демонического», «таинственного»), сходным образом проявляющейся у Шагала в воздействии на персонажей композиционной структуры произведения.

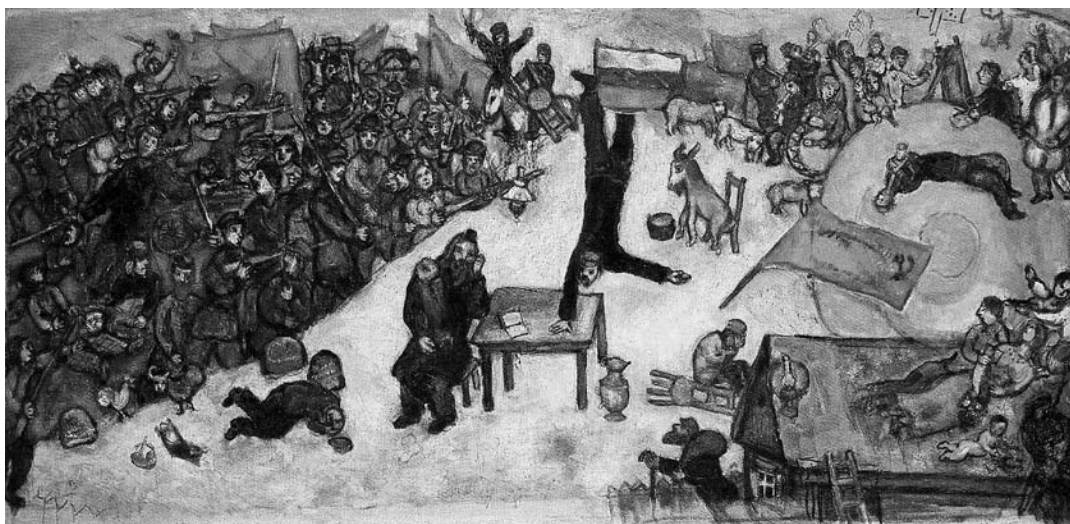
И Мейерхольд, и Шагал в данном случае представляют Гоголя сквозь призму мировых потрясений начала XX века. Исторические события оказываются теми самыми «силами судьбы», гнет которых не способны сбросить с себя герои-марионетки гротескного мира Гоголя.

В 1930-е годы художник практически полностью отказывается от «комической» темы, и, как Пикассо в «Гернике», обращается к трагической стороне бытия. Единственная крупная работа в рамках театрального видения и театральной лексики, созданная в предвоенный и военный период – это живописная композиция «Революция» (1937, Париж, Центр Ж. Помпиду). Картина была написана через двадцать лет после революционных событий в России и вполне отражает их восприятие художником с позиций протекшей временной дистанции. История русской революции лишена теперь у Шагала всякого исторического масштаба. Это цирковое действие, балаган, шутовство, древняя мистерия, ворвавшаяся в

⁵⁷ Берковский А.Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 259.

⁵⁸ Там же. С. 263.

М. Шагал.
«Революция», 1937.
Центр Ж. Помпиду,
Париж



Pro memoria

размеренную жизнь государства и его жителей. Неожиданно историческая драма приобретает у мастера характер трагической арлекинады. Его революция антиисторична, она рушит мир, создавая новый. Характерно, что все действие картины разворачивается на светлом помосте, напоминающем сцену. Место зрителей занимает вооруженная толпа, поглощенная лишь энергией противостояния и мало обращающая внимание на происходящее на импровизированной «сцене». Масса народа, охваченная революционным порывом, напоминает участников карнавального шествия. В центре «сцены» – Ленин, делающий акробатическую стойку на одной руке, воплощенная метафора «переворота». «Ленин все поставил с ног на голову. Как я на некоторых картинах»⁵⁹, – писал Шагал в своей автобиографии. И тут же – чуждая этому бурному празднеству фигура старого еврея с Торой, обозначающая понимание революции как духовных изменений. Здесь словно собраны все персонажи картин Шагала: и вечный странник, взлетающий над городом, и влюбленные, воспарившие над землей, и осел, и акробат, и музыкант. Шагал считал эту картину своеобразным «художественным манифестом», своего рода «подведением итогов». Революция по Шагалу – это воплощенное действие космогонических сил. Перед нами разрушение старого и строительство нового мира, карнавальное действие на границе жизни и смерти, распада и становления, сакральная мистерия. Но мы не видим момента творения: созданный художником образ – скорее погружение во тьму хаоса, последняя

агония перед уничтожением форм и красок. Вспомним, что картину датируют 1937 годом, в ней находит отражение восприятие мира, стоящего на пороге войны.

В 1940-е годы после двадцатилетнего перерыва Шагал возвращается к театральной деятельности. В США, где он жил во время Второй мировой войны, художник оформлял балетные и оперные спектакли. Летом 1943 года он создает сценографию балета «Алеко», поставленного Л. Мясиним на сюжет поэмы А.С. Пушкина и на музыку «Фортепианного трио» П.И. Чайковского. Эскизы костюмов и живописные панно для четырех действий балета были решены в свободно-ассоциативном стиле. «Я хотел проникнуть в суть “Алеко” и “Жар-Птицы”, не иллюстрируя их, без копирования чего-либо. Я не хотел представлять что-то. Я хотел, чтобы цвет говорил и играл сам по себе. Есть ведь разница между миром, в котором мы живем, и тем, в который мы входим в театре», – утверждал М. Шагал в беседе с французским критиком Ж. Ласенем⁶⁰. Конечно, это не значит, что художник обратился к абстрактному искусству: образы его панно сохраняют фигуративную основу, но уходят от прямой иллюстративности.

Полотно «Любовь в лунном свете», соответствующее первому действию балета, отвечает пушкинским строкам:

*«Спокойно все, луна сияет
Одна с небесной вышины
И тихий табор озаряет»*⁶¹.

Полотно залито синей краской, лишь изредка перемежающейся вкраплениями белых облаков, среди которых виднеются головы Земфиры и Алеко.

⁵⁹ М. Шагал *Мой мир*. М., 2009. С. 98.

⁶⁰ Цит. по: Werner A. Marc Chagall. *Watercolors and gouaches*. New-York, 1997. P. 11.

⁶¹ Пушкин А.С. *Цыганы // Пушкин А.С. Стихотворения*. М., 2002. С. 277.

Аналогичный сюжет и колористическое решение можно встретить и в одной из иллюстраций к Библии – литографии «Сотворение человека» (1964), где на фоне синих и белых красок возникают фигуры Адама и Евы. В обоих случаях небесная синь воспринимается как первородное лоно, из которого являются в мир влюбленные пары: Адам и Ева, Земфира и Алеко. Уподобление героев балета прародителям человечества подчеркивает высшую степень их чувства друг к другу, они любят так же сильно, как любили Адам и Ева, когда на свете еще не было никого, кроме них. В этой идиллии, однако, присутствует тревожная нота: ночной небосвод «разрывает» ярко-красная фигура петуха. Он летит, обращенный к луне, а влюбленная пара следует за ним. Этот образ словно намекает на то, что история любви главных героев заранее обречена.

Второе и третье полотна, оформляющие балет, представляют образы цыганского быта с его перманентным карнавалом и два огромных солнца, символ уходящего времени. Самое интересное полотно из этого цикла – последнее, предназначенное для четвертой, финальной сцены балета. На нем Шагал изобразил очертания Санкт-Петербурга, залитого кроваво-красным заревом. Созданное в 1942 году, полотно вольно или невольно попадает в самую болевую точку тогдашней современности: 1942 год был самым страшным для блокадного Ленинграда, залитого кровью в прямом, а не в переносном смысле. Но вместе с тем это не историческая картина: условность происходящего подчеркивается светильником, заменившим светило. Летящий над городом белоснежный конь, с одной стороны,



напоминает образы Э. Делакруа и О. Редона, а с другой – отсылает к творчеству П. Пикассо с его постоянно возникающими в театральных работах колесницами. Исполненная преимущественно в черных и красных тонах, работа полна тревоги, объяснимой трагическим финалом истории Земфиры и Алеко и явно вызванной также переживаниями страшных событий военного времени. Шагал, однако, не терял надежды: сияние белого цвета в фигуре коня словно не принадлежит этому страшному, но ограниченному миру, освещенному восковыми свечами. Полет коня устремлен куда-то за пределы полотна, в жизнь, где любовь и творчество могут превозмочь жестокость и бессмысленный гнев.

В 1945 году Шагал работал над декорациями к балету «Жар-птица», побудившим его обратиться к русскому фольклору. Его интерпретация народной сказки, однако, была далека от поверхностной стилизации. Как отмечает Н. Апчинская, «Шагал как бы вывел на свет из глубины веков подлинную стихию фольклора и проник в мистические глубины мифа, оставаясь при этом художником своего столетия,

М. Шагал.
«Алеко»
«Карнавал», сцена II

обладающим ярко выраженным индивидуальным видением»⁶². Самым интересным является последнее панно балета. Шагал изображает счастливое завершение истории: соединение главного героя со своей возлюбленной. Доминирующий в работе красный колорит близок созданному в 1958 г. циклу «Песнь Песней» (Музей Библейского Послания, Ницца), входящему в знаменитое Библейское Послание. Красный цвет у Шагала – не только тревожный знак страданий и исторических катастроф, но и символ чувственной близости, любовной страсти. Невеста в короне «рождается» из длинного луча света, вызывая ассоциации с Шехиной, женской ипостасью Бога в иудаизме. Космический масштаб происходящего подчеркивается особенной трактовкой образа пространства, заключающего в себе фрагменты «лестницы Иакова», опрокинутый фонарь, ангелов, играющих на скрипке. Кроме эскизов костюмов и задников, Шагал выполнил также эскиз занавеса к спектаклю с изображением Жар-птицы, чудесно соединяющей в себе – как это было еще в доисторическую эпоху – черты облика женщины и птицы.

По возвращении во Францию в 1949 году Шагал не оставляет «театральной линии» в своем искусстве и приступает к оформлению балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» с хореографией М. Фокина, обновленной Сержем Лифарем. Главная тема балета Равеля – любовь, она была необычайно созвучна направленности позднего творчества мастера. Шагал создает очередную версию райского сада, где по девственно чистым и прекрасным лесам гуляют Дафнис и Хлоя, напоминающие Адама и Еву.



Цикл балетных работ составил целую эпоху в творчестве Шагала. Именно балет, как наиболее абстрактный из театральных жанров, стал для художника средством реализации его мировоззренческих и художественных идей. Л. Вентури в монографии, посвященной творчеству Шагала, говорит об особом зрительном единстве, присущем поздним работам художника: «Своим балетам он придал живописные качества столь мощные и индивидуальные, что они сообщили балетным постановкам необыкновенное зрительное единство – это были поистине шагаловские балеты»⁶³.

После возвращения из США Шагал вновь, как и в начале 1920-х, наряду с балетом, акцентирует внимание на цирковых и театральных образах, явно выделяя театральную тему, как одну из ключевых. Серия полотен 1950–60-х годов связана с театральной темой: это «Голубой цирк» (1950–1952, Париж, Центр Ж. Помпиду), «Велосипедисты» (1956–1957, частная коллекция), «Большой цирк» (1968, частная коллекция) и др. Как и раньше, цирк для Шагала является одновременно развернутой

М. Шагал.
«Алеко», финальная сцена

⁶² Алчинская Н. Театр Марка Шагала. Конец 1910-х – 1960-е годы. Витебск: 2004. URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/142> (дата обращения: 05.08.2013).

⁶³ Ventury L. Marc Chagall. Etude biographique et critique. Paris, 1956. P. 80.

Наше наследие

метафорой художественного творчества и моделью мироустройства. Цирк символизирует *непринужденное волшебство жизни и свободу человека*. Свобода теперь реализуется не только в поведении героев и в композиционно-пластических решениях (перевернутые, летящие персонажи), но и в особой раскрепощенности колорита. В послевоенные десятилетия колористический талант Шагала раскрывается в полной мере: поражает глубина и богатство его красочных построений. Написанный в 1950–1952 годах «Голубой цирк» совершенно завораживает своими красками: пронзительный синий солирует, распадаясь на множество оттенков. Его дополняют не менее яркие зоны красного, желтого, зеленого и белого. Кажется, что акробатка, изображенная художником, обрела способность оторваться от земли и взлететь лишь потому, что ирреальный мистический красный цвет ее трико вырывает девушку из сферы действия законов обыденного мира. Если основной коллизией театральных работ П. Пикассо было столкновение художника и модели в нарочито игровой ситуации, то Шагала интересует, прежде всего, взаимодействие со зрителем. Почти в каждой его работе на тему цирка арена с артистами сопоставляется с ярусами сидящих зрителей и вне этого сопоставления существовать не может. Театр Шагала ориентирован на «показ», это не просто фантазия, возникшая в голове художника, но представление, живая картина. Столь важная роль зрителя в театральной ситуации возвращает к идеям «оживших картины» среди художников начала XX века. Театр остается «картинным»,

а «картины – «театральными» и в позднем творчестве Шагала.

Написанная в 1968 году картина «Большой цирк» (частная коллекция) возвращает к исходному образу цирковой арены, окруженной зрителями, и одновременно выходит за ее пределы, охватывая пространство всего мира. «Не случайно картина “Большой цирк” кажется почти идентичной созданному в начале 1960-х годов масштабному полотну под названием “Жизнь”»⁶⁴, – замечает Н. Апчинская. Данный в «Большом цирке» образ – это образ мира в целом. По краям арены зрительские ряды вдруг обращаются в домики далекого Витебска, зрители соседствуют с животными, простые зеваки – с гимнастами и клоунами. В отличие от ранних театральных работ 1920-х годов, здесь Шагал уступает функцию режиссера Создателю: над цирком царит персонаж с циркулем, символизирующий Бога в акте миротворения, а над «земными» персонажами склоняется ангел в клоунском колпаке. Шагал, еще в «Библейском Послании» (1962–1967) отошедший от мифологизма в сторону *эпического* восприятия действительности, в рамках театральной темы также пытается ввести знаки проявления «высшего порядка вещей», не подвластного человеку. Так, постепенно, Шагал и в пределах «театральной линии» своего творчества осуществляет отход от *мифологического универсализма в сторону универсализма эпического*.

Самостоятельной темой, которая еще до Первой мировой войны присутствовала в творчестве Шагала, в этот период стала музыка. Теперь художник

⁶⁴ Апчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995. С. 145.



не только населял свои картины музыкантами и скрипачами, но и создавал на тему музыки отдельные композиции. Например, панно для Метрополитен-опера в Нью-Йорке «Источники музыки» (1966) и «Триумф музыки» (1966), а также знаменитый плафон для Гранд-опера в Париже (1963–1964). Плафон представляет собой не фреску, а живопись маслом на холсте. Композиция сложена из отдельных фрагментов, которые были приклеены к потолку. Творческим импульсом для создания плафона стал балет М. Равеля «Дафнис и Хлоя». Разделенный на пять цветовых зон, плафон собирает визуальные «отзвуки» великих опер и балетов («Борис Годунов», «Волшебная флейта» и др.).

Финальной работой, венчающей ряд произведений с театральной тематикой, стал для Шагала его «Цирк» – литографии, изданные в 1961 году. «Цирк» включал и текст самого художника, перекликаясь в этом с вышедшим в 1947 году

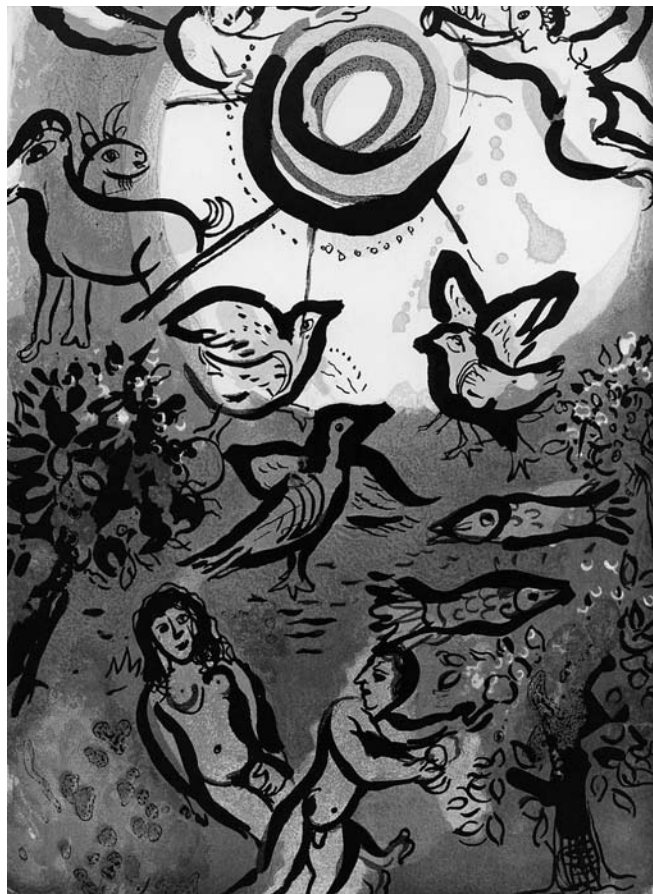
«Джазом» А. Матисса. В «Цирк» были включены глубоко личные мысли Шагала, посвященные клоунам, воспоминаниям детства; изъявления любви к животным соседствовали в нем с общими определениями циркового искусства. «Цирк, – писал Шагал, – это магическое слово, тысячелетняя игра, танец со слезами и смехом, игра рук и ног, превращение в высокое искусство... это пронзительный крик человека, ищущего беспечность и радость и, подобно Дон Кихоту, – свой идеал»⁶⁵. Тема волшебных метаморфоз здесь выходит на первый план – фантастические животные меняют свои формы буквально на глазах. Центральная композиционная тема здесь – круг, символ постоянного вращения, универсума, вечности, гармонии. Основой композиции большинства листов серии является арена и ярусы, заполненные зрителями. Из этого «первичного круга» разворачивается поэтическое пространство, наполненное

М. Шагал.
«Большой цирк», 1968.
Частная коллекция

⁶⁵ Шагал М. Все это есть в моих картинах... Цит. по: Анчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995. С. 157.

излюбленными шагаловскими персонажами: лошадьми, львами, акробатками и наездницами. Подобное же композиционное решение легло в основу одного из ключевых полотен «Библейского Послания» – «Сотворение человека» (1951–1952, Музей Библейского Послания, Ницца), где мир, человек и история возникают из вращающегося солнечного диска. Солнечный круг, вращаясь, раскручивает спираль Жизни и Истории: перед нами возникают царь Давид, играющий на арфе, пророк Иеремия, Христос, люди, животные, ангелы. Здесь не только персонажи сакральной истории, но и постоянные герои шагаловского универсума. Сотворение человека у художника тождественно не только творению мира вообще, но и творению его художественного мира, в частности. Таким образом, в позднем творчестве художник смыкает театральную линию с эпической, *театр становится универсальным символом человеческой жизни вообще.*

Театральное начало в творчестве мастера проходит несколько основных этапов. В раннем творчестве (до 1923 года) Шагал, ориентируясь на национальные истоки и «всеобщую театрализацию» европейской культуры начала века, использует театральные мотивы как инструмент создания художественного мифа. Театр помогает преодолеть границы между реальным и воображаемым, устранить зазор между плоскостью холста и зрителем. Именно поэтому Шагал в «Привале комедиантов» гримирует не только актеров, но и зрителей, а пространство зрительного зала и сцены в Еврейском камерном театре



делает единым. Годы, проведенные в Париже между двумя мировыми войнами (1923–1941), стали для художника временем углубления старых и развития новых тем. Шагал продолжает использовать театральную тематику как средство создания мифа и в то же время впервые пробует использовать театральное начало в новом качестве: в иллюстрациях к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя марионеточный театр становится средством создания эпического образа. И, наконец, в поздний период творчества (с 1950-х годов) Шагал осмысляет театральное начало как самостоятельный способ

М. Шагал.
«Сотворение человека», литография,
копия, 1964г.

художественной универсализации и типизации. В серии литографий «Цирк» и других работах 1950–1970-х годов театральное действо оказывается философской метафорой Бытия вообще. Художнику больше не требуются сложные средства для создания ощущения «всеобщей театральности» (роспись зрительного зала по образу «шкатулки» или грандиозные площадные действия в революционном Витебске): его литографии и так вмещают в себя целый мир, «втягивая» зрителя, наблюдающего за ними снаружи, в зрительный зал, изображенный художником.

Проанализировав основные моменты в эволюции театрального начала в творчестве мастера, можно смело утверждать, что театральна сама природа шагаловского творчества. Сущность театральности искусства Шагала проявляется не столько в образных трансформациях или игровом инобытии, хотя и это важно, сколько в действенном, коммуникативном и публичном характере поведения его героев. Иначе говоря, театральны и ритуальны не одни лишь сюжеты и отдельные образы, но сам *художественный метод* мастера. Как пишет Б.И. Зингерман: «Потребность в театральной выразительности жеста произрастает... в бытовом обиходе, понятом как ритуал, совершаемый перед лицом людей и Бога»⁶⁶. Театрализация жеста становится неизбежной, когда бытовое повседневное проживание времени воспринимается как ритуал, организованный традицией, имеющий свой порядок действий. Театр Шагала рождается из сакрализации обыденности.



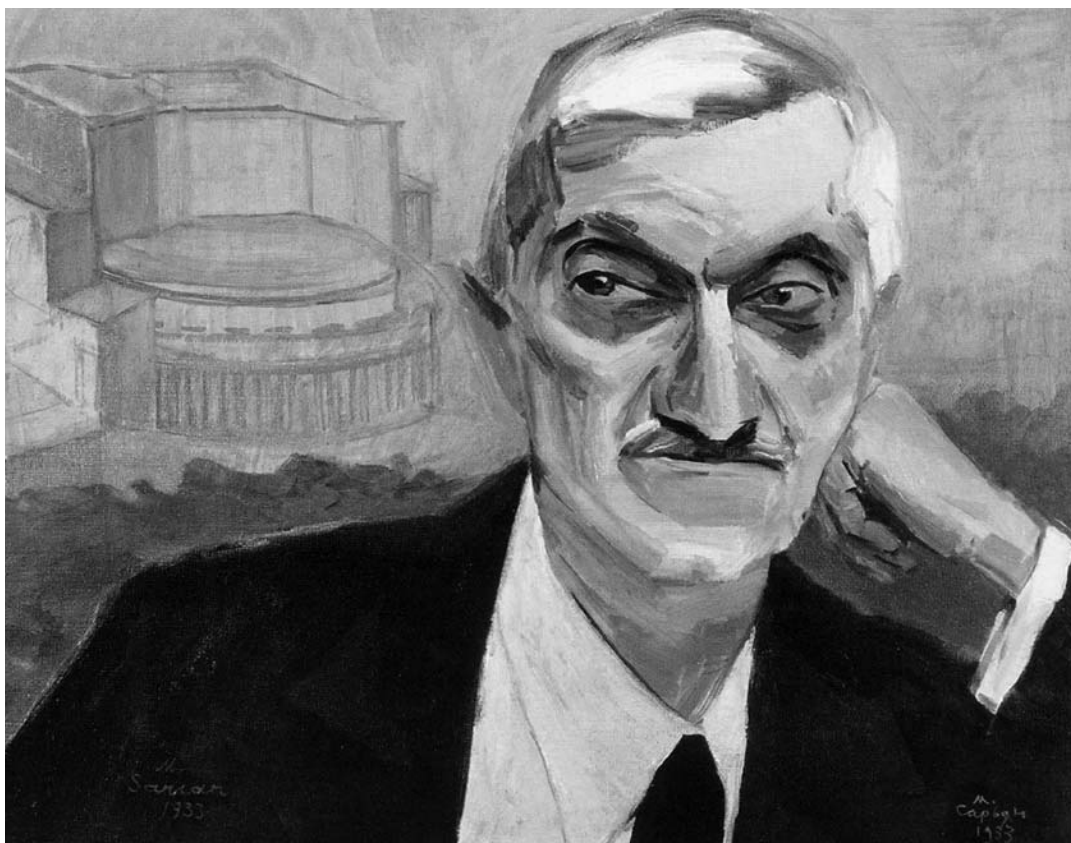
Священное и праздничное у Шагала неразделимо: театральность для Шагала – это праздничность прежде всего. Бесконечная бутафория и клоунада стали для художника средствами постижения жизни в ее становлении. Каждая его композиция – своего рода мизансцена, имеющая характер эксцентрического зрелища, разыгранного по принципу театральной импровизации. Как говорил В.Э. Мейерхольд: «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму».

М. Шагал.
Плафон для Гранд-опера, 1963–1964.
Париж

⁶⁶ Зингерман Б.И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М.: Союзтеатр, 1993. С. 279.

Армен КАЗАРЯН

АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ НАРОДНОГО ДОМА В ЕРЕВАНЕ

РАЗМЫШЛЕНИЕ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ АЛЕКСАНДРА ТАМАНЯНА¹

Идея создания Народных домов, популярная в России в начале XX в., получила масштабную реализацию в первые годы Советской власти. Одной из первых таких построек в 1920-е г. оказалось величественное здание в центре реконструируемого тогда Еревана, которое своими размерами и великолепием задало исключительно высокую планку новой столице Армянской республики. Впоследствии названное Государственным театром оперы и балета имени Спендиарова, это сооружение,

«Александр Таманян».
Портрет кисти М. Сарьяна.
Х., м., 73x92, 1933

создававшееся для городка с перспективой в 150 тысяч жителей, и поныне остается главной доминантой миллионного современного Еревана, формирующей своеобразную притягательную для горожан ауру.

Созданный архитектором Александром Ивановичем Таманяном² Народный дом явился вершиной его многогранной творческой



деятельности, изучение которой в последние годы, наконец, получает новое качество³. Не случайно, что в 1933 г. зодчий изображен другим великим основателем нового армянского искусства Мартиросом Сарьяном на фоне именно этой постройки.

В 1920-е гг. в Армении сошлись творческие пути целого ряда талантливых и уже признанных художников и зодчих, становление которых происходило ранее в ведущих центрах мировой художественной культуры. Их объединили репатриация на историческую родину, ограниченную пределами бывшей Эриванской губернии Российской империи, драматизм предшествовавших событий, национальная трагедия, и творческий поиск новых форм выразительности, как средства для насущного национального возрождения. Процесс концентрации творческих сил нации, зародившийся при становлении Первой Армянской республики, имел активное продолжение в эпоху большевистского правления.

География происхождения ведущих армянских мастеров широка, и для многих из них Армения являлась родиной далеких предков. Большинство этих художников лишь этнически и эмоционально были связаны с Арменией и являлись яркими представителями других национальных культур и профессиональных школ.

В энциклопедиях можно встретить некорректные справки о них, как только об армянских художниках, зодчих, музыкантах. Среди них – архитектор Александр Таманян (Таманов) (1878, Екатеринодар – 1936, Ереван)⁴. До своей послереволюционной эмиграции из России⁵ он уже был одним из лидеров отечественной архитектуры, и его заслуги получили признание в профессиональной среде: в 1914 г. Таманян удостоен звания академика, в 1917 избран председателем Совета Академии художеств на правах ее вице-президента и председателем Временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусств⁶. Спроектированный Таманяном дом князя С. Щербатова на Новинском бульваре в Москве (1911–1913) в 1914 г. был оценен Золотой медалью конкурса Московской

городской думы на «На красоту фасада дома»⁷. По сути, этот крупный русский архитектор лишь последние полтора десятилетия своей жизни полностью посвятил архитектуре возрождавшейся Армении и за эту свою деятельность в роли градостроителя, зодчего и хранителя наследия возымел славу национального армянского архитектора. Тем не менее, он никогда не порывал творческой связи с русской и в целом европейской школами⁸, почему, кажется, и создавал свои произведения армянского периода на высочайшем мировом уровне⁹.

Пример Таманяна далеко не единичен, подобную судьбу имели почти все деятели культуры возрождавшейся Армении. Это представляется крайне существенным при исследовании генетических корней нового армянского искусства. Это также наводит на мысль, что в процессе сложения новой художественной культуры имела место консолидация творческих принципов представителей разных школ, а также разных направлений, существовавших в русском искусстве того времени и неожиданно представленных в Ереване – совершенно крошечном городке, предполагающем тесный контакт, дискуссии и непрерывный обмен творческим опытом. Этот активный дискурс о путях развития нового национального искусства продолжился в 30-е гг. – время, названное К. Бальяном армянским «Серебряным веком»¹⁰.

Сделавший блистательную карьеру в Санкт-Петербурге и Москве и считавшийся одним из лидеров отечественной неоклассики, академик А. Таманян, оказался у руля градостроительных и архитектурных преобразований в Армении, а известный в российских художественных кругах живописец М. Сарьян явился наиболее влиятельной фигурой в изобразительном искусстве молодой республики¹¹. Эти личности наряду с А. Коджояном и мастерами, творившими с начала 30-х гг. – А. Саркисяном, С. Меркуровым, К. Алабяном, Г. Кочаром, М. Мазманяном, – создали фундамент нового национального искусства, развитие которого пришлось на время сталинизма и, шире, на всю эпоху советского тоталитаризма. Основательность этого фундамента, убеждающая сила произведений



Таманяна и Сарьяна обеспечили успех определенного ими направления несмотря на периодическую сдачу позиций в пользу трансформации содержательной стороны творчества в сторону ретроспективизма и стилистики в направлении так называемого соцреализма.

Характеризуя творчество ведущих мастеров в 1920-е гг. искусствоведы отмечали развитие Сарьяном символического направления 1910-х гг. с обращением к армянской национальной тематике и даже к принципам средневековой миниатюры, а также смыкание его творчества с постимпрессионизмом. Эволюция творчества Таманяна была более решительной. Считается, что, создав первые свои ереванские произведения в излюбленной манере неоклассики, мастер изменяет ее принципам в пользу национального стиля, обращаясь к богатому средневековому наследию¹². Однако в каком стилистическом направлении творил этот мастер и его ближайшие коллеги, искусствоведы умалчивают. Ретроспектива в творчестве, в том числе обращение к национальным истокам, может стать основой различных трактовок наследия и сама по себе не определяет стилистическую направленность творчества. Однако если обратиться к существовавшим в то время стилевым направлениям, то, во всяком случае, два произведения Таманяна – Оперный театр и Дом правительства в Ереване, – перекликаются прежде всего с постройками, созданными в стиле ар-деко, точнее, с теми из них, которые представляют его «классическую версию»¹³, представленную, к примеру, ранними работами Жолтовского¹⁴.

В архитектуре направления ар-деко применялись крупные обобщения и стилизаторское начало, сочетание принципов конструктивизма со специфической интерпретацией античного ордера и с применением декоративной резьбы и скульптуры. Перечисленные особенности были свойственны средневековой армянской традиции, и Таманян, кажется, уловил перекличку этой традиции с современными ему европейскими веяниями и преобразовал свою неоклассику в ключе, который, как представляется, можно характеризовать именно в рамках явления ар-деко¹⁵. В 30-е гг. к ар-деко привели

творческие поиски Г. Кочара, М. Мазманяна и других архитекторов изначально конструктивистского направления¹⁶.

Примечательно, что сама неоклассика Таманяна еще в 1910-е гг. не была «чистой», а включала элементы архитектуры модерна¹⁷ – стиля, в котором он пробовал свои силы и в буквальном смысле. Так, выставочный комплекс в Ярославле был создан зодчим в 1913 г. в стиле модерн или, если руководствоваться уточнением Е.И. Кириченко, в неорусском стиле, который «соединяет в себе смыслы, присутствующие в терминах русский стиль и модерн»¹⁸. И все же это мимолетное увлечение не привело мастера к отказу от основной его работы в стиле неоклассики. В этом ключе он создал и свои первые произведения в Армении.

Нельзя исключать результативности творческого диалога Таманяна с Сарьяном, с другими художниками, который мог побудить к решительному преобразованию зодчим своей классицистической манеры во второй половине 1920-х гг.

Не менее интересными представляются контакты с зодчими России, где, в частности, А. Щусев и В. Шуко, коллеги Таманяна, в те годы демонстрируют склонность к ар-деко¹⁹. С палитрой ар-деко ведущими армянскими мастерами 20–30-х гг. связывалось будущее нового и вполне современного национального искусства. Обращение к этническим мотивам и к античному наследию – характерная черта ар-деко. Однако если в России «сталинская» архитектура могла развивать и неоклассику (И. Жолтовский), обращая свой взор в сторону двухвековой местной традиции, то в Армении прямые отсылки к классике оказались бы чуждыми. Параллельность развития ар-деко и неоклассики – столь характерное «мировое явление межвоенного периода»²⁰ в Армении проявилось лишь в 1950-е годы, вероятно, в результате расцвета тоталитаризма.

Столь пространное введение показалось необходимым для представления анализа Ереванского оперного театра, заключающегося в попытке раскрытия концепции создания театрального здания особой формы, о самой общей, как часто выражаются, абстрактной идее архитектурной композиции. Необходимым

потому, чтобы вывести исследования этого «самого новаторского», по оценке К. Бальяна, произведения Таманяна из узкого контекста национальной армянской проблематики, которым творчество великого мастера никогда не замыкалось.

Конкурс на проект Народного дома был объявлен в 1926 г., и он стал первым конкурсом в Советской Армении. Его условия составил сам Таманян, а в обсуждениях принимали участие А. Щусев и Г. Якулов. На открытом конкурсе первое место было присуждено проекту московского инженера В. Самородова, а на закрытом – архитектору Н. Буниатяну. Однако, результаты конкурса были признаны неудовлетворительными и, прежде всего потому, что представленные варианты театра не могли служить «камертоном» образа общественного здания города²¹. Проектирование театра было поручено Таманяну, который уже в 1926 и 1927 гг. предложил свой первый вариант.

Согласно ему, два полукруглых в плане объема объединялись сценической коробкой, от которой отходили в стороны вспомогательных помещений и широких проходов, раскрывавшихся на боковых фасадах большими арками. Фойе первого яруса, полукольцом проходящие оба зала, снаружи, со стороны крытого и большего из них, были оформлены аркатурой, а со стороны летнего – аркадой. Главный зрительный зал имел куполообразное покрытие, невысокая стена в его основе, отодвинутая от стены первого яруса, завершалась вереницей фронтонов. В последующих таманяновских вариантах, в частности, на чертежах 1931–1932 г. малый зал также перекрывался, – ныне это зал филармонии, – и его внешняя стена, как и вторые ярусы над обоими залами, приобрели строечно-балочную ордерную систему. Тогда же аркатура со стороны большого зала была укорочена, и справа и слева от него полукружие стены формировал ордер с антаблементом на пилястрах. Значительно повысилась сценическая коробка, а по ее сторонам появились внутренние дворики, ограниченные с открытой стороны трехпролетной граненой аркадой, которая в результате приобрела более масштабное решение. Таким выглядит

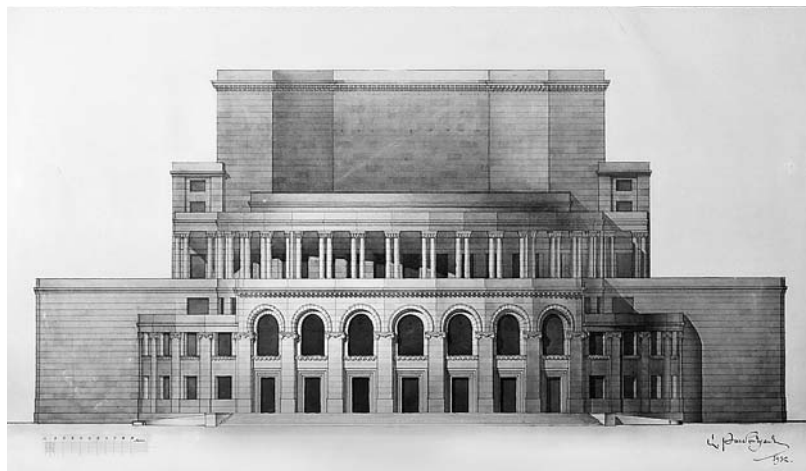
театр на одном из сохранившихся макетов. Существовал и вариант, в котором над полукружиями внешних стен были установлены статуи, которые так и не были реализованы²². За проект театра Таманян получает гран-при на Всемирной выставке 1937 г. в Париже²³.

Всматриваясь в общую композиционную схему, хочется обратить внимание на то, что сцена, находящаяся между пространствами двух зрительных залов, на плане занимает место пересечения окружностей, формирующих внешние стороны этих залов. Слева и справа от сцены, то есть по поперечной оси здания, размещены портики, осуществляющие непосредственную связь сцены с внешним пространством. Прежде всего, речь в этой части статьи идет о попытке раскрытия концепции создания театрального здания такой формы, о самой общей, как часто выражаются, абстрактной идее архитектурной композиции. Как родилась концепция сложения театрального здания в виде двух потенциально пересекающихся окружностей и дополнительного развития по поперечной оси? В существующей литературе ответа на этот вопрос я не нашел, хотя аналоги идеи встречаются в советском зодчестве конца 20-х – начала 30-х годов.

Столь сложная и одновременно совершенная идея родилась не сразу. По мнению А. Тер-Минасян, мысль о создании театра могла восходить к 1916–1918 гг., когда Таманян, оформляя спектакли, сотрудничал с театральными деятелями: Ю. Юрьевым, А. Алексеевым-Яковлевым, с художниками М. Добужинским и О. Аллегри²⁴. Но Таманян имел опыт и проектирования театров в российских столицах и в Тебризе²⁵. Примечательно, что на афише М.В. Добужинского к «Макбету», поставленному в 1918 г. в петербургском цирке Чинизелли, Таманян назван «архитектором сцены»²⁶.

Д. Манукян не без оснований связывает поиски Таманяна в области архитектуры театра с трансформацией театрального искусства в начале XX века и с более частными обстоятельствами культурной жизни российских столиц. Особо отмечена новаторская постановка «Царя Эдипа» Софокла немецкого режиссера Макса Рейнхардта, показанная в петербургском

Наше наследие



Театр Оперы.
Фасад.
Архитектор
А.И. Таманян, чертеж
1932 г.

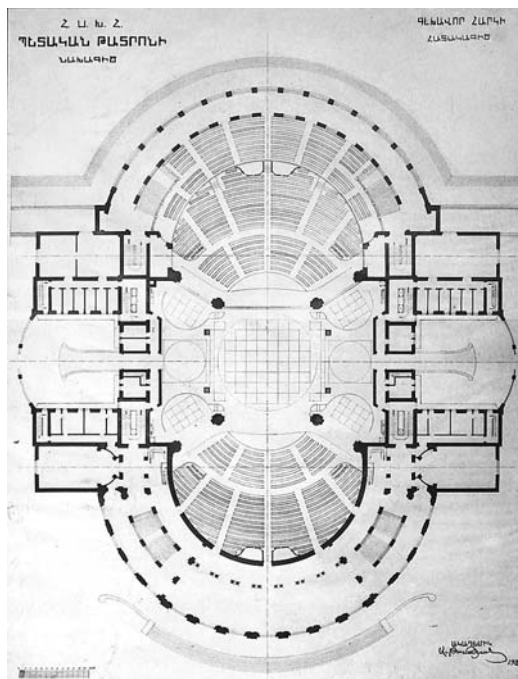
Театр Оперы в Ереване
(Народный дом). План.
Архитектор
А.И. Таманян, чертеж
1931 г.

цирке Чинизелли (ныне Государственный цирк на Фонтанке) в 1911 г. Потрясение, испытывающее общество российской столицы в дни этих гастролей впечатляюще описывает Таманян, а в 1918 г. он оформляет сцену того же цирка для постановки Ю.М. Юрьевым другой трагедии – «Макбет». Манукян резонно ставит вопрос, не вслед ли за гастрольями Рейнхардта Таманян воодушевился постройкой театра, оставив заметку в своем дневнике?²⁷

Очевидно, что Таманян был среди тех, кого уже не удовлетворял традиционный тип театрального здания, тип зала с изолированной сценой. Однако прямой связи между зданием цирка и описанием, приведенным в этой заметке Таманяна усмотреть невозможно. К тому же лейтмотивом образа воображаемого театра являются театр античного типа и храм.

В этой дневниковой записи от 31 декабря 1911 г. Таманян выражает желание построить классический театр, с фасадом, строго похожим на храм, с залом в палладианском духе, без потолка, чтобы перекрытие театра опиралось на его внешние стены и служило оболочкой для зрительного зала, который представлял бы собой своеобразный классический театр без крыши и со входами из вестибюля в виде классических портиков храмов. Фойе же представлялось в образе сада...²⁸

К записи приложен план полукруглого зала, и Манукян считает его аналогичным летнему театру Народного дома²⁹. Однако



это сравнение кажется преждевременным. Речь у Таманяна идет все же о крытом театре, и недаром он отмечает палладианский дух. Описание невольно восстанавливает перед глазами образ театра Академии Олимпика в Виченце, спроектированный Андреа Палладио в 1580 г. в последний год жизни великого мастера, и заверченный архитектором Винченцо

Pro memoria


Театр Оперы.
Современный вид
со стороны сквера

Театр Оперы.
Современный
вид со стороны
Филармонического
зала

Скомоцци в 1585 г. Именно там распавшийся под небо потолок своими концами уходит за полукруглую стену и опирается на внешние.

К одной особенности театра в Виченце я вернулся в связи с обращением к ордеру второго яруса ереванской Оперы. Здесь же можно отметить следование Таманяном этой итальянской модели при создании интерьера каждого из залов, с полным раскрытием сцены в пространство зала и с размещением рядов в амфитеатре. Идеалом и для Палладио, и для Таманяна служил античный театр, а не тип театра эпохи Возрождения.

Ереванский Оперный театр и сомкнутый с ним зал филармонии имеют не только полукруглые внутренние пространства, но и кольцевые фойе и полукругом развернутые внешние стены, чем он существенно отличается от всей традиции европейской архитектуры театра. В античном мире так решались амфитеатры, и эта традиция перекечевала в архитектуру цирков. В частности, цирк Чинизелли в Санкт-Петербурге, для спектакля в котором Таманян оформлял сцену, имел круглую внешнюю стену.

С другой стороны, бесспорное обращение мастера к армянскому зодчеству заставляет нас усматривать в качестве прообраза круглой стены, украшенной аркатурой, внешнюю стену первого яруса храма Звартноц (641–661 г.г.), который незадолго до этого был раскопан и сразу реконструирован Торосом Тораманяном. Образ этого храма был одним



из наиболее оригинальных не только на фоне средневековой армянской архитектуры, но среди и всего мирового церковного зодчества. Трехъярусное построение объемных масс на реконструкции Звартноца и в реализованном проекте Народного дома (при отсутствии следования центральной симметрии) способствует утверждению этой версии. Тем более, что сам Таманян уподоблял идеальный новый театр храму, – и в этом коренное отличие его взглядов от тех, для кого античный театр служил прообразом нового театра в буквальном смысле.

Круглый в плане храм, казалось бы, мог подсказать идею устройства двух полукруглых залов друг против друга и объединения их в одном объеме. Но если взглянуть в план, можно заметить раздвинутость залов, обусловленную не только желанием автора вставить между ними сценическую коробку, но и «удержать»

Наше наследие



Театр Оперы. Капитель
пилястры

Театр Оперы. Фрагмент
двора на поперечной
оси здания

Театр Оперы. Капитель
пилястры

два пространства на определенном расстоянии, на котором глубина совмещенной сцены приравнена зоне пересечения кругов, ограничивающих внешние стены здания. И тут невольно возникает другой аналог подобной композиции, о котором до сих пор исследователи умалчивали.

Основным прототипом композиционной идеи Гостеатра в Ереване мне представляется архитектурная идея театра мистерий в Дорнахе (Швейцария), построенного основателем антропософского движения Рудольфом Штейнером в 1913–1918 гг. Этот театр, иначе называемый первым Гетеанумом, – своеобразный храм, посвященный культуре учения Гете. Возводившийся в 1913–1920 гг., в новогоднюю ночь с 1922 на 1923 год он сгорел³⁰, а новый Гетеанум был создан в другом виде и в стилистике экспрессионизма.

Можно как угодно относиться к художественной стороне творчества Штейнера, к его так называемой «говорящей архитектуре». Сравнение этого феномена с творчеством Гауди позднего периода приводит к несомненно оправданному мнению о том, что «в отличие от Гауди Штейнер был прежде всего мыслителем, теоретиком и лишь затем практиком»³¹.

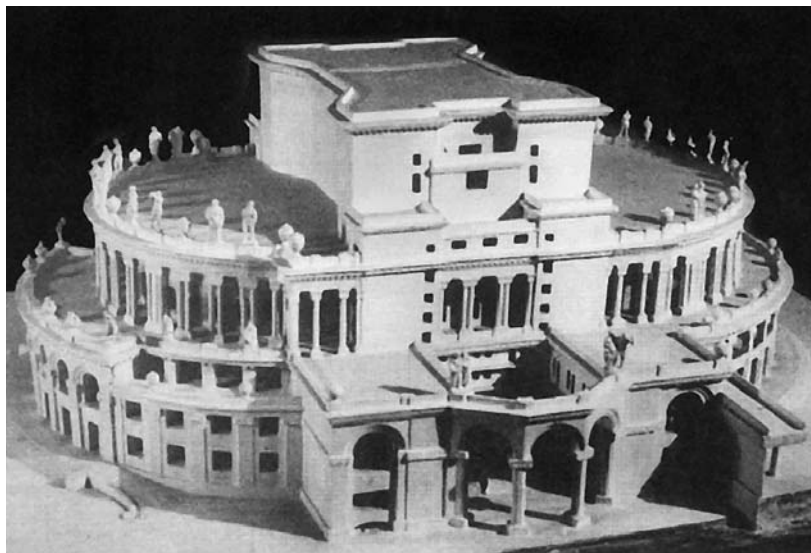
По силе художественного воздействия, по проработанности форм, не говоря о



стилистике, отталкивающейся от образцов модерна, Первый Гетеанум абсолютно не сравним с таманяновским театром. Но насколько схожа их основная композиционная идея!

«В основе художественной концепции Штейнера лежала идея взаимопревращений (метаморфоз), развивая которую он опирался на учение Гете. ...У Штейнера принцип метаморфоз сделался всеобщим; он распространил его и на неорганическую природу. И на

Pro memoria



Театр Оперы.
Макет одного из
вариантов проекта.
Архитектор А.И. Таманян

человеческое мышление, в котором происходили метаморфозы понятий»³². Недостатком обоснования предложенной версии, как и исследования в целом, может показаться отсутствие должного в этом случае погружения в основы учения Штейнера и последующих представителей антропософии. Многие в них представляются заумным и чересчур замысловатым; далеко не все имеет выходы на архитектурное творчество. С другой стороны, столь крупного, академически образованного архитектора, каким являлся Таманян, вряд ли могла привлечь воплощенная в Гетеануме эстетика Штейнера. Нельзя и предполагать о разделении Таманяном антропософских взглядов в полной мере, но и нельзя сомневаться в в его хорошей осведомленности философскими идеями Штайнера, отчасти связанными с развитием архитектурных концепций. Осознавая это и видя аналогию планов двух театров, в Дорнахе и в Ереване, хочется обратить внимание на одну схему из современной антропософской работы, нарисованную на основе плана первого Гетеанума, а также на приводимое к ней объяснение:

«Форма двойной, закручивающейся и раскручивающейся, спирали (ее имеют мировые туманности) наиболее удачно выражает принцип жизни и развития. Все реальное в

мире – живое. Поэтому в основе всех реальных объектов исследования должна быть выявлена их двойная спираль. Тайна жизни постижима лишь на уровне инспиративного сознания, когда удается высшим Я отождествиться с эфирной субстанцией мира. Рефлектирующему сознанию дано познавать лишь выражение жизни. Однако и эта задача далеко не проста. Решение ее как раз и облегчает двойная спираль – символ того, как осуществляет себя принцип жизни»³³. Описанная схема отражает представление о развитии цивилизации. Кроме спиралей важна и ось, особенно если речь идет об архитектурном воплощении. Она проходит насквозь через здание и устремляется в обе стороны.

Примечательно, что и Народный дом в Ереване был поставлен на градостроительную ось – Северный проспект, который развивался диагонально по отношению к основной сетке улиц, встроенной в пределы бульварного кольца³⁴.

Обращает внимание и то, насколько деятельность Штейнера привлекала внимание и участие деятелей русской культуры. Весной 1913 г. в Дорнахе для участия в строительстве Гетеанума собрались антропософы семнадцати европейских стран. Из России среди них были Андрей Белый, Ася Тургенева³⁵, Эллис



(Л.Л. Кобылинский), Максимилиан Волошин и его жена М. Волошина. Примечательно, что антропософское учение выделилось из теософского, основоположником которого являлась Е.П. Блаватская. Другими словами, связь этого явления с определенной волной в жизни русской интеллигенции, в основном творческой, очевидна. Был ли выход антропософии в армянские круги России? И тут ответ положительный. Ведущей фигурой русской, а после смерти Штейнера и мировой антропософии был Георгий Гурджиев, уроженец армянского города Гюмри и, что не менее любопытно, двоюродный брат российского скульптора армянского происхождения Сергея Меркурова – автора самых выдающихся статуй вождям страны Советов³⁶.

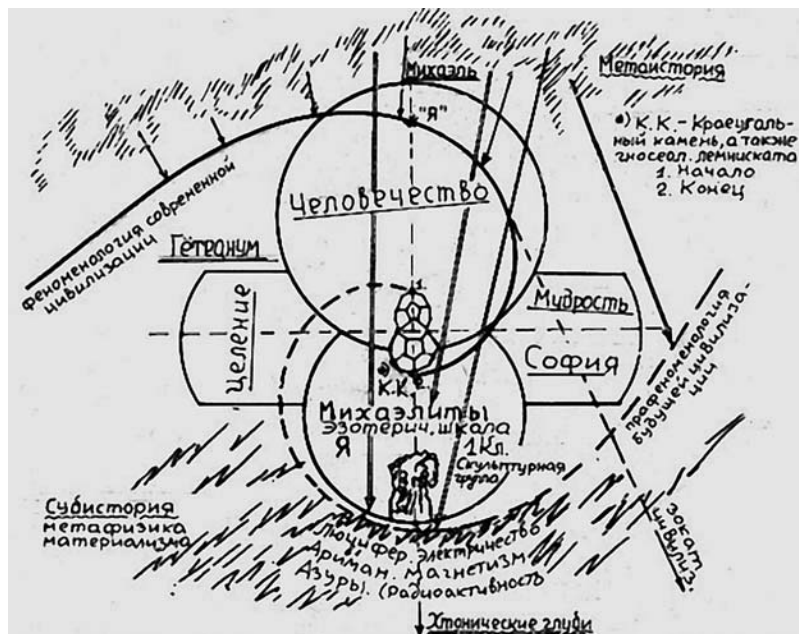
В России мы находим и другие ближайшие подобию театра, структурированного из двух пересекающихся окружностей. Произведение одного из основателей конструктивизма в России Александра Веснина (совместно с братьями Виктором и Леонидом) – проект Музыкального театра массового действия в Харькове – датируется 1930 годом. Эскизный проект театра, осуществленный архитектором Л.З. Гринбергом и вошедший в комплекс Дома Науки и Культуры Новосибирска, относится к 1929 г. Его строительство, как и строительство Ереванского здания, активно проходило в 30-е гг., однако, возможно, таманяновская идея была первой, и, как представляется, имея очевидный для меня прототип в замысле штейнеровского театра в Дорнахе, она оказалась новаторской с нескольких точек зрения. Во-первых, это было сооружение с двумя залами, разделенными и одновременно объединяемыми между собой сценой. Во-вторых, подчеркнутым выделением сценической коробки, на гладком, монументально рубленном фоне которой с особым эффектом выявляются округлые в основе ордерные стены. Та же идея претворена вскоре А. Весниным.

Веснины писали, что они «...поставили себе задачу найти прием решения театра, в котором зрительный зал и сцена представляли бы пространственно единый зал, могущий трансформироваться и служить для массовых

действий...»³⁷. Не это ли все та же штейнеровская идея взаимопревращений, осуществленная впервые в Гетеануме, а также идея, реализованная в постановках Рейнхардта показанных в цирках Петербурга и Москвы в 1911 и 1912 гг.?

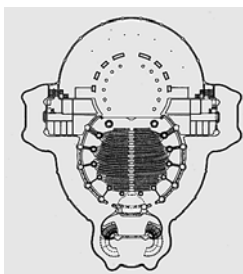
О том, насколько проекты харьковского и новосибирского театров были связаны с таманяновским Народным домом, можно только строить догадки, равно, как и сложно говорить о характере обращений авторов всех трех произведений к Штайнеровскому Гетеануму: было ли оно параллельным или последовательным? Или, другими словами, оказался ли А. Таманян посредником передачи идеи театрального сооружения из двух круглых объемов или каждый из его советских коллег независимо от проекта Таманяна обратил свой взор к образцу немецкого зодчества? Учитывая ту активность, с которой творческая интеллигенция 1920-х гг. обсуждала каждое яркое произведения, незнакомство Веснина и Гринберга с идеей ереванского Нардома представляется маловероятной. Аналогии между этими театральными зданиями историки архитектуры не анализируют. Однако еще в годы их строительства (вероятно, в начале 30-х), выдающийся оперный режиссер и консультант Таманяна по строительству ереванского театра Николай Боголюбов заметил близость концепций театров ранней советской поры. Всмотриваясь в «фантастически красивый» таманяновский проект, Боголюбов невольно задумался о возможности его реализации: «этот проект родился задолго до строительства Новосибирского оперного театра и Московского театра Красной армии. Да, проект оперного театра Таманяна многими задумками предшествует-предвещает эти смелые архитектурные идеи»³⁸.

Для того, чтобы концепция создания подобных сооружений в рамках обращения к Гетеануму и, более того, в рамках философских идей антропософии не казалась фантастической иллюзией, можно привести в пример еще одно здание. Это театр, спроектированный Френком Ллойдом Райтом для Багдада, недавно проанализированное в совершенно новом ключе Ш.М. Шукуровым.



Антропософская схема построения по Г.А. Бондареву

Первый Гетеанум. План. Р. Штейнера, 1913 г.

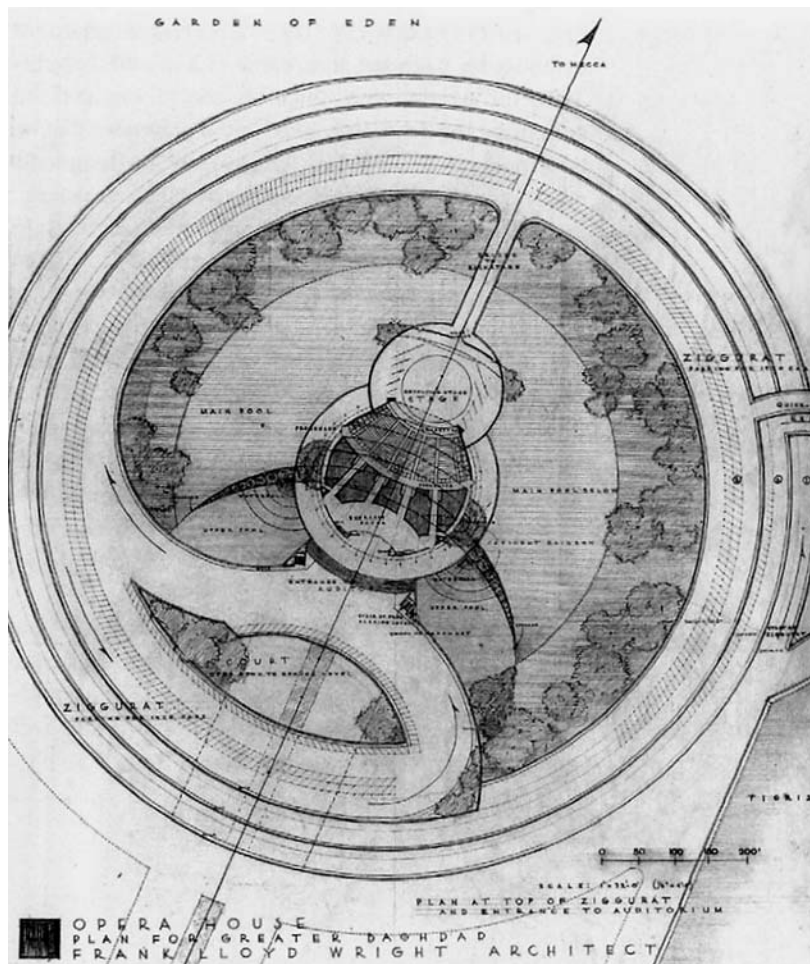


Рассматривая объемно-пространственную структуру здания и его градостроительное размещение на оси-луче, а также оперируя высказываниями Ф.Л. Райта, Ш.М. Шукуров связывает проект этого театра с идеями, коренящимися в архитектуре Ирана и Междуречья. С обращением Райта к архитектуре Ирана исследователь связывает и само развитие органической архитектуры.

Впрочем, идея органической архитектуры носилась в воздухе задолго до творчества Райта, и отчасти коренилась в эстетических воззрениях Гете, на учении которого развивалась художественная концепция Штейнера. Очевидна и перекличка ориенталистских устремлений антропософов и Райта, и примечательно, что Ш.М. Шукуров замечает это: «Нельзя... не отметить увлечения Райта ориенталистскими идеями Г. Гурджиева через посредство некоего П. Бейдлера, который сначала в Париже был одновременно учеником Ле Корбюзье и Гурджиева, а затем вошел в число последователей Райта в Западном Талисине. По-видимому, это была своеобразная акция гурджиевцев, поскольку в числе ближайшего окружения Гурджиева в Париже была

танцовщица Олгиванна Хинценбург, которая стала третьей женой Райта. Важным представляется то, что учение Гурджиева обрело и свое архитектурное воплощение, к чему косвенное и прямое отношение имели и Корбюзье, и Райт»³⁹.

Таким образом, проведенный анализ Народного дома раскрывает под внешней оболочкой, стилизованной в духе ар-деко и интерпретирующей классические и национальные мотивы армянского зодчества, глубокую философскую основу, предположительно теснейшим образом связанную с антропософским течением. Очевидно восхождение композиции Народного дома, прежде всего, к первому Гетеануму Р. Штейнера, и лишь затем к римскому Колизею и армянскому Звартноцу. Российская художественная среда, в которой зодчий Таманян вырос и, достигнув высочайшего признания, играл одну из ведущих ролей, развивала весь спектр новейших идей своего времени. Будучи деятелем искусства мирового, а не национального масштаба, – в этом я просто уверен, – Таманян развивал архитектуру в глубоко философском ключе, и этот подход несомненно отражался и на оформлении фасадов и интерьеров его



Театр в Багдаде.
Генеральный план.
Архитектор Френк
Ллойд Райт, 1957 г.

построек, анализ которых остался за рамками настоящей статьи. Касаясь художественного воплощения идей великого архитектора, хочется заметить, что его творчество вполне можно рассматривать в русле поздней волны символизма, которая не ограничивалась определенным стилистическим направлением.

Феномен достижения национального образа в творчестве Таманяна – вопреки, требующий серьезного изучения. Идея включения, точнее, возвращения армянской архитектуры в руло общечеловеческих ценностей, к вселенскому масштабу, кажется, превалировала над задачей создания национальной архитектурной

формы. Именно в русле этой идеи и была реализована композиционная концепция Оперного театра – самого притягательного здания во всем современном Ереване, здания, в полной мере обладающего содержательностью и образностью храма. Главным храмом Еревана называют здание Оперы К. Баян, напоминая о нападках конструктивистов, которые обвиняли «Таманяна в том, что Нардом похож на храм – на самом деле это и был храм новой армянской веры в свое национальное возрождение»⁴⁰.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

¹ Статья подготовлена на основе двух докладов: на симпозиуме в Государственном институте искусствознания, тезисы которого опубликованы (Казарян А.Ю. Творческий метод Александра Таманяна и архитектурная идея Народного Дома в Ереване // Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума (М., ГИИ, 15–16 НОЯБРЯ 2010). М., 2010. С. 20–21) и на конференции «Monumentality & Modernity-2011», организованной в Санкт-Петербурге.

² В авторский коллектив, сформировавшийся осенью 1929 г., входили также Н. Басин, С. Сафарян, М. Григорян и О. Халпахчян. Александр Таманян // Советская архитектура. № 18. М., 1969. С. 74 (Все стр. статьи 72–76).

³ Александр Таманян (1878–1936) (Сборник документов и материалов). Ереван: «Гитутюн», 2000 (На арм. и рус. яз.); Бальян К.В. Советская архитектура Армении: две концепции развития // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М., 2010. С. 226–236; Тер-Минасян А. Главный строитель // Голос Армении. 30 марта 2013; доклады С.С. Веселовой, А.А. Таманяна, Ю.Б. Бирюкова на симпозиуме в Москве, тезисы которого опубликованы: Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума (М., ГИИ, 15–16 НОЯБРЯ 2010). М., 2010. Из более ранних работ о творчестве Таманяна заслуживают внимания: Яралов Ю.С. Таманян. М., 1950; Халпахчян О.Х. Александр Таманян. Указ. соч.; Халпахчян О.Х. Основоположник современной армянской архитектуры (к столетию А.И. Таманяна) // Советакан арвест. Ереван, 1978. № 5. С. 14–18 (На арм. яз.); Зорян Л.С. Таманян. Ереван: «Советакан грох», 1978; Бальян К.В. Современная национальная архитектура Армении. Ереван: «Айастан», 1987. С. 52–64, 78–81; и др.

⁴ Такое представление из классических энциклопедий переключало в Википедию, где Таманян в русской версии назван лишь советским армянским архитектором, представителем неоклассического направления (http://ru.wikipedia.org/wiki/Таманян,_Александр_Оганесович), а в англоязычной – “Russian-born Armenian neoclassical architect” (http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Tamanian).

⁵ Впервые Таманян переезжает в Армению в 1919 г., но после ее советизации удаляется в иранский Тебриз и вторично попадает в Ереван уже в 1923 г. по приглашению руководства республики.

⁶ Тер-Минасян А. Указ. соч.; неопубликованная статья Д. Манукяна «Александр Таманян и Федор Сологуб».

⁷ Зорян Л.С. Таманян. Указ. соч. С. 7–8. Подробно: Бирюков Ю.Б. Александр Таманян и стиль эпохи («дом на Новинском бульваре») // Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Сборник докладов международного симпозиума.

⁸ Работавший под началом Таманяна О.Х. Халпахчян вспоминал, насколько глубоко изучал зодчий опыт русского градостроительства при составлении планов Еревана и многих других армянских городов (Халпахчян О.Х. Александр Таманян. С. 75).

⁹ В последние годы все чаще пишут о Таманяне, как представителе двух культур, русской и армянской (Тер-Минасян А. Указ. соч.).

¹⁰ Бальян К.В. Указ соч. С. 226.

¹¹ О принадлежности Сарьяна плеяде «превосходных и более чем разнообразных мастеров» первых пятнадцати лет истории русского искусства XX в. см.: Гончаров А.Д. Вступительная статья // Сарьян М.С. Из моей жизни / Авторизованный перевод с арм. А.И. Иоаннисяна. М.: «Изобразительное искусство», 1985. С. 6; Степанян Н.С. Искусство Армении. Черты историко-художественного развития. М.: Советский художник, 1989). В рамках восточно-армянского искусства его творчество рассматривается в: Агасян А. Пути развития армянского изобразительного искусства XIX–XX веков. Ереван: изд-во «Воскан Ереванци», 2009.

¹² Агасян А., Аюбян Г., Асратян М., Казарян В. История армянского искусства. Ереван, 2009. С. 520–521 (На арм. яз.); Бальян К.В. Советская архитектура Армении: две концепции развития // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. И отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М., 2010. С. 228.

¹³ По образному выражению из: Нащокина М.В., Хайт В.Л. Архитектура ар-деко // Искусствознание. № 2. М., 1999. С. 542.

¹⁴ «В методе Жолтовского и в эскизах его работ... происходит процесс перерождения старого» (Волчок Ю.П. «Почему же все это должно было произойти? (Об универсальности понятия «пролетарская классика» для осмысления архитектуры периода 1930–1950-х годов) // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. И отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: Комкнига, 2010. С. 77).

¹⁵ Обращение к произведениям Сарьяна выявляет следование им, одним из первых и еще в 1910-е гг., художественным принципам, типичным для ар-деко, получившего формальный статус после 1925 г. О переключке ереванского периода творчества Сарьяна и Таманяна было рассказано в моем докладе на конференции «Monumentality & Modernity-2011» в Санкт-Петербурге. Предложение рассмотреть зрелые ереванские произведения Таманяна в контексте ар-деко выдвинуто в: Казарян А.Ю. Творческий метод Александра Таманяна и архитектурная идея Народного Дома в Ереване // Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума (М., ГИИ, 15–16 ноября 2010). М., 2010. С. 20.

¹⁶ О предложении говорить о национальных формах ар-деко в творчестве отчасти тех же архитекторов послевоенного периода см.: Бальян К.В. Указ. соч. С. 230.

¹⁷ Об этом, в частности, опираясь на архитектуру дома Щербатова в Москве, спроектированного А. Тамановым, сообщил Ю.Б. Бирю-



ков в своем докладе на симпозиуме «Армения–Россия: Диалог в пространстве художественной культуры» (М., 2010).

¹⁸ Кириченко Е.И. Русский стиль. М.: ГАЛАРТ, 1997. С. 420. О комплексе в Ярославле по проекту А.Таманяна см.: Зорян Л., Таманян. Указ соч. С. 6–7. В этом произведении Таманова, как и в ряде других образцов выставочного строительства, Е.И. Кириченко усматривает подражание павильонам Русского отдела на Международной выставке в Глазго 1901 г., созданным по проекту Ф. Шехтеля (Кириченко Е.И. Русский стиль. М.: ГАЛАРТ, 1997. С. 354). Увлечение модерном, возможно, сказалось и в одном из первых произведений Таманяна в Ереване, здании ЕрГЭС (1923–1926), рустованная кладка которого до этого в армянской архитектуре не встречалась.

¹⁹ О характере построек Шуко 1910–20-х гг.: Бархин А.Д. От протоардеко к межстилевым течениям в советской архитектуре 1930-х годов // *Academia. Архитектура и строительство*. № 2. 2011. С. 34–37.

²⁰ Бархин А.Д. Указ. соч. С. 33.

²¹ Манукян Д. Народный дом. Рукопись статьи. С. 7–8 (на арм. яз.).

²² Фотография макета этого варианта представлена в: Халпахчян О.Х. Основоположник современной армянской архитектуры (к столетию А.И. Таманяна) // *Советакан арвест*. Ереван, 1978. № 5. С. 27 (на арм. яз.); Тер-Минасян А. Александр Таманян // *Архитектура. Строительство*. № 8. Ереван, 2006. С. 10 (на арм. яз.). Об истории проектирования Народного дома и предшествующих ей попытках создания Таманяном театральные здания изложено в неопубликованных статьях Давида Манукяна «Народный дом» и «Театральные оформления Ал. Таманяна» (на арм. яз.). Благодарю Айка Таманяна за возможность ознакомления с ними.

²³ Зорян Л.С. Указ. соч. 1978. С. 28.

²⁴ Тер-Минасян А. Указ. соч.

²⁵ Реализованные проекты относятся к небольшим пространствам домашних сцен в особняках 1914–1915 гг. графини Е.В. Шуваловой в Петербурге и В.И. Фурсановой в Москве, а также театру братьев Паршиных в Москве (Камерный театр А.Я. Таирова). Неосуществленными остались таманяновский проект реконструкции МХАТ-а 1918 г. и общественный центр в Тебризе, спроектированный этим архитектором в 1921 г. во время эмиграции и включающий в комплексе постройку театр (Рукописи статей Д. Манукяна «Народный дом» и «Театральные оформления Ал. Таманяна» (на арм. яз.)).

²⁶ Там же.

²⁷ Манукян Д. Народный дом. Рукопись статьи. С. 10 (на арм. яз.).

²⁸ Манукян Д. Народный дом. Рукопись статьи. С. 1 (на арм. яз.). Описание приведено близко к тексту. Из статьи остается загадкой, на каком языке велся дневник. По этой причине переведенный с армянского языка текст не заключен в кавычки.

²⁹ Там же.

³⁰ *Der Goetheanum Bau* // <http://www.goetheanum.org/Der-Goetheanum-Bau.133.0.html?&L=0>.

³¹ Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. Издание второе. СПб.: Стройиздат, 1994. С. 169.

³² Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Указ. соч. С. 170.

³³ Г. А. Бондарев. Первый Гетеанум и современная цивилизация // <http://www.rudolf-steiner.ru/50010470/-1.html>.

³⁴ Анализ этой оси в контексте градостроительной концепции Еревана заслуживает отдельной публикации.

³⁵ Тургенева А.А. Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гетеанума. М.: «Новалис», 2002.

³⁶ Духовные искания Меркурова привели его в 20-е годы к масонству. Еще в годы основания Народного дома скульптор активно сотрудничает с Таманяном. В 1931 г. в Ереване открывается памятник Степану Шаумяну работы С. Д. Меркурова и архитектора И. В. Жолтовского.

³⁷ Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин и конструктивизм. М.: Архитектура-С, 2007. С. 299.

³⁸ Боголюбов Н. О Таманяне // *Советакан арвест*. Ереван, 1978. № 5. С. 31 (на арм. яз.).

³⁹ Шукуров Ш.М. Багдадский проект оперы Френка Ллойда Райта: Метафора и иконический образ (Сообщение на заседании семинара «Монументальное зодчество Средиземноморья и Переднего Востока: Проблема взаимодействия культур», 27 февраля 2009 г., зал РААСН) // <http://nitiag.ru/publications/biblio/65-bagdadskiy-proekt-opery-frenka-lloyda-ryta-metafora-i-ikonicheskij-obraz.html>.

На том же заседании семинара Дмитрий Козлов отметил подобие планов Багдадского театра и Первого Гетеанума. Статья сдавалась в печать, когда мне посчастливилось ознакомиться с новой книгой Шукурова, в которой истоки проекта Райта оценены, в том числе, с учетом Гетеанума: «В плане багдадской оперы было изначально заложено храмовое начало. Нет ничего предосудительного, когда для плана оперы/мечети американский архитектор обращается к плану антропософского храма» (Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014. С. 126).

⁴⁰ Бальян К. Содержание и форма Еревана: по Таманяну или против? // *Голос Армении*. № 52. 19 мая 2011.



Ольга ЕГОШИНА

ХРОНИКА ГАСТРОЛЕЙ ПЕРВОЙ СТУДИИ МХАТ 1922 ГОДА

Софья Гиацинтова назвала гастрольную поездку 1922 года большим событием в жизни Студии. Большой художественный успех первых зарубежных гастролей заставил студийцев по-новому оценить свои возможности, изменил их самооценку, усилил их стремление к самостоятельности, самоощущение себя отдельным творческим организмом. Подтолкнул процессы, которые в дальнейшем и привели к отделению от метрополии – Художественного театра.

Наглухо захлопнутые во время гражданской войны границы советского государства после Кронштадского мятежа 1921 года обрели проницаемость. Выяснилось, что «за границу» можно съездить легально, с разрешения властей. Что переход границы больше не означает окончательного разрыва с Родиной, как это было у десятков тысяч вольных и невольных беженцев. Среди этих «беженцев поневоле» была «качаловская» труппа актеров МХТ, оказавшаяся отрезанной от Москвы во время гастролей по югу России летом 1919 года. А среди актеров Первой студии сознательно избрал эмиграцию Ричард Болеславский¹.

Поездку первостудийцев с официальным разрешением властей организовал нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. «Друг и заступник» Первой студии выхлопотал в правительстве разрешение на

заграничные гастроли, чтобы «подкормить и обогреть» актеров, поддержать их в период тяжелой разрухи. В мае 1922 года вернулась после длительного пребывания за границей «качаловская группа» Художественного театра. И было разрешено отпустить Первую студию, с тем, чтобы после ее возвращения выпустить на европейские гастроли уже труппу Художественного театра.

Труппа Первой студии должна была ехать в полном составе; полсотни человек, декорации (облегченные для поездки) пяти спектаклей: «Сверчок на печи», «Потоп», «Гибель “Надежды”», «Двенадцатая ночь», «Эрик XIV». Гастроли предстояли многомесячные: Рига – Ревель – Берлин – Каунас – Висбаден – Прага. В Каунас, стоящий в планах так и не попали, остальные намеченные города посетили не раз, описав гастрольную «восьмерку» (в Берлин приезжали трижды), возвращались на обратном пути в Россию и снова играли уже показанные спектакли.

С трудом выхлопотанные гастроли с самого начала оказались под угрозой срыва: 29 мая в Москве скончался Евгений Багратионович Вахтангов. За десять лет своего существования Студия потеряла второго лидера и руководителя (Леопольд Антонович Сулержицкий скончался в 1916 г.). Именно у Сулержицкого – своего учителя жизни – перенял Вахтангов восприятие Студии, как заповедного

¹ Позднее во время европейских гастролей МХТ осталась за границей Мария Успенская; в начале 30-х гг. на родину уехал литовец Андрей Жилинский, а с ним вместе его жена – Вера Соловьева.

мира добра, нежности, служения высшему, что есть на земле, этический пафос театрального служения. Вахтангов умер на взлете, когда только начинали складываться контуры особого вахтанговского театра, угадываемые в трагическом «Гадибуке», экспрессивном «Эрике XIV», сверкающей и праздничной «Турандот».

Смерть Вахтангова сдвинула планы. Гастроли должны были начаться 10 июня в Риге. Но студии прибыли в столицу независимой Латвии с недельным опозданием. И когда администрация Студии хотела приступить к продаже билетов, она была официально извещена префектурой о том, что гастроли «не могут состояться и что они могли бы быть разрешены лишь 3 июля»². Отсрочка ставила студийцев в чрезвычайно тяжелое положение, и они начали хлопотать о разрешении начать спектакли 15 июня.

В Прибалтике, только что вышедшей из состава Российской империи и обретшей независимость, как это обычно случается, пыльным цветом расцветал национализм, особенно в государственных структурах с недоверием и подозрением относившихся ко всему, исходящему от России. Прибалтийская интеллигенция противостояла этому «чиновничьему шовинизму», и в случае с гастролями Первой студии именно общественное сочувствие, недвусмысленно выраженное в прессе заставило латвийских чиновников пойти навстречу российскому театру.

Рижские газеты, сочувствующие московским гастролерам выдвинули несколько объяснений запрету. «По одной версии отложение спектаклей связывается с

выставочным временем»³. Газета «Sozial-demokrats» предположила, что это связано с нежеланием латвийских властей допустить русский театр играть в то время, когда не играет латвийская драма: «таким образом, коалиционное правительство пытается спасти латышский национализм, оказывая ему снова, по нашему мнению медвежью услугу»⁴. И далее: «оказывается, что для нас неприемлемо лучшее, что имеют русские – их искусство, известное во всей Европе. Мы дрожим, когда сюда приезжает всемирно известный певец и артист Шаляпин, мы боимся конкуренции, как неопытные торговцы, когда к нам на гастроли приезжает популярнейший русский театр. Разве, действительно, истинный национализм заключается в боязни культуры других народов?»⁵.

Под влиянием газет префектура пошла на компромисс, и спектакли начались 23 июня. До этого в газетах Риги появились статьи, знакомящие рижан с историей Студии: ее создания, ее руководителей. Подчеркивалась связь Студии с Московским Художественным театром, но и то, что это художественный коллектив, имеющий свое оригинальное лицо. «В своем первом периоде Студия была прямым детищем Московского Художественного театра. Ее работы направлялись и корректировались К.С. Станиславским и Л.А. Сулержицким. <...> В начале Вахтангов шел по пути реалистического углубления в живой и тесной связи с Художественным театром – именно в этих реалистических комментариях им были поставлены «Потоп», «Праздник мира», «Росмерсхольм». Всего лишь за два года до своей смерти Вахтангов вступил на новый

² Газета «Сегодня», от 11 июля, 1922, Музей МХАТ, № 13705 из альбома отзывов печати в гастрольях Первой студии МХАТ в Риге, Ревеле, Берлине, 1922 г., июнь-август.

Вырезки из газет переплетены в самодеятельный альбом, на обложке – автограф С.И. Хачатурова.

³ Там же.

⁴ «Sozialdemocrat» от 9 июня 1922, там же.

⁵ Там же.

Pro memoria

DM

путь искания иных художественных форм современного и грядущего искусства сцены, став, бесспорно и явно первым среди других новаторов театра. <...> Вахтангов умер. Потеря эта велика, но она не страшна и не гибельна. Дух жив. Остались те же принципы, и те же пути и те же цели. А в роли режиссера теперь выступает талантливый М. Чехов. Вот актер, стоящий вне всяких условных определений, вне окостенелых форм и направлений, актер чудесной фантазии, с истинным даром импровизации. С прекрасным мастерством, разнообразным, неожиданным и чрезвычайно интересным, совмещающий в себе маски трагедии и форм, быт и надбытность, тонкий психологический рисунок и буффонаду. Студия – очень знаменательное и важное явление театрального мира, многообещающее и оригинальное»⁶. В статье, подписанной *Rol* (псевдоним Петра Пильского), обозначена тональность, в которой дальше будут писать о студии европейские газеты: связь с искусством Московского Художественного театра и принципиальное отличие «первостудийцев» от «художественников»; поиски новых театральных форм и «надбытовое» выражение жизни человеческого духа; новаторский характер исканий и высокая степень профессионального мастерства студийцев, среди которых «первый среди равных» – актер Божьей милостью Михаил Чехов.

Надо заметить, что, с Риги начиная, участие Чехова в спектакле непременно отдельно указывалось в рекламных объявлениях. Например: «Сегодня, 29 июня – ставится «12-ая ночь» Шекспира. В роли Мальволио – М.А. Чехов. В пятницу 30-го июня в последний раз

«Сверчок на печи» с М.А. Чеховым в роли Калеба. Начало спектаклей в 8 ч. вечера. Билеты ежедневно продаются в кассе театра»⁷.

В газетах, выходящих в Риге на немецком и латышском языках Михаила Чехова сравнивали по одаренности с Василием Качаловым, премьером МХТ (*Я. Гринк* в газете «*Sozial-democrats*»). *Оскар Гросберг*, обозреватель в статье о студии отмечал, что искусство Московского Художественного театра и его Первой студии стало событием не только в культуре России, но во всей европейской культуре, отмечал гордость, с какой приняли гастролы Студии русские люди, которые, в основном, и наполняли залы во время гастролей.

В русской прессе тема гордости за триумф русского искусства занимала особое место. Божена Витвицкая писала в «Рижском курьере»: «То были близкие нам звуки из родного края. Бодрящие, властные, творящие жизнь, к жизни призывающие. К нам пришли те люди из далекой России, той России, которую принято представлять в виде громадного кладбища, где схоронено безвозвратно все живое, созидующее. О, да современная Россия – кладбище <...>. Но кладбище для прошедшего может быть колыбелью для будущего. Если осталась хотя бы искра жизни. если звенит призывный голос хотя бы сверчка на печи. <...> Верования, приемы и методы, которые восприняла московская студия, ее безмерные горизонты открывают новые возможности и для западно-европейской сцены»⁸.

Петр Пильский в газете «Сегодня» отмечал: «Студия большой театр, значение этих вечеров огромно, как культурно-огромна



М. Чехов – Мальволио.
«Двенадцатая ночь»

⁶ «Сегодня» от 18 июня 1922,
там же.

⁷ «Сегодня» от 22 июня 1922,
там же.

⁸ «Рижский курьер» от 27 июня 1922,
там же.

М. Чехов – Калев.
«Сверчок на печи»



Страницы истории

роль всего этого дела. Его мощь и его смысл <...> в этом внутреннем пафосе сценического жречества, в святой жажде исканий, заповеданной старшим поколением "художественников", в монастырски-строгом отношении к смыслу творчества, в послушническом служении театру, в упорстве достижений, в этом самоотверженном труде, без которого нет и не бывает вдохновения, в беспокойной изобретательности, в этом смелом новаторстве, в пророческом постигании тайн человеческого духа»⁹.

Подводя итоги недельных гастролей, профессор К. Арабажин в газете «Народная мысль» (орган демократического творчества) отмечал: «наши дорогие гости из Москвы показали свой товар лицом в четырех пьесах: «Сверчок на печи», «Потоп», «Эрик XIV», «Двенадцатая ночь». Можно засвидетельствовать полный успех этих постановок. Несмотря на лето и тягу к травке и морскому пляжу театр был всегда переполнен. Спектакли шли оживленно, ярко, с тем воодушевлением, которым богата молодость и которое растет под влиянием успеха и власти таланта. Труппа имеет несколько выдающихся актеров, немалое число даровитой молодежи, и общий ансамбль достигается теми прекрасными традициями, которые заложены в школе Станиславского и всего Московского Художественного театра»¹⁰.

В частном письме студийцам осевший в Риге во время превратностей гражданской войны артист Александринки И. Барабанов писал: «Речей произносить не умею, восторженных кантат писать не могу, а потому примите эти строчки так же просто, как просто и искренно я, после Ваших спектаклей, почувствовал себя гордым, что я

русский. Благословенна Россия, родившая таких подвижников творчества, талантливости, ума и воли!!!»¹¹.

Если для Риги количество зрителей на спектаклях Студии казалось вполне большим, то сами студийцы позднее вспоминали, что в Риге на спектаклях «народу было мало. Сбор плохой <...> Денег было в обрез, поэтому мы старались не засматриваться на нарядные витрины магазинов. Но как только что-нибудь получали, отправлялись на базар, сидели в поплавках, гуляли по городу»¹².

Для поправки материальных дел был дан вечер в зале театра Эдинбургского курхауза. В газете «Независимая демократия» в анонсе программы вечера отмечалось: «будет поставлен французский водевиль «Спичка меж двух огней», «Безнравственная женщина» Дж. Лондона; в литературном отделении вечера будут прочитаны ряд рассказов Чехова и стихотворений Блока. Из артистов студии в этом вечере примут участие г-жи Гиацинтова, Пыжова, Корнакова, г. Дикий, Подгорный и Чехов, который и будет читать произведения А.П. Чехова. Таким образом, Студия покажет себя еще раз в новом свете чисто комедийного жанра. Говорить о художественной ценности вечера с такими артистами – излишне»¹³.

При большом художественном успехе, материальные дела гастролеров были неважные. Софья Гиацинтова вспоминала: «Правда, дни бывали тяжелые: например, нам уже нельзя было дольше оставаться в Риге, а в Ревель еще не пускали. Сидели без копейки, но легкомысленно верили, что все обойдется, – так и случилось»¹⁴.



В. Смышляев – сэр Эндрю Эггючик. «Двенадцатая ночь»

⁹ «Сегодня» от 28 июня 1922, там же.

¹⁰ «Народная мысль» от 2 июля 1922, там же.

¹¹ Письмо от артиста государственного Александринского театра И. Барабанова от 29 июля 1922 г., Музей МХАТ № 13 712.

¹² Гиацинтова Софья. С памятью наедине. М., 1985. С. 210.

¹³ «Сегодня» от 1 июля 1922 г., Музей МХАТ, № 13705.

¹⁴ Гиацинтова Софья. Там же.

Pro memoria

DM

Из Риги отбыли в Таллин, где открыли гастролы водевилем «Спичка меж двух огней».

Первым в Ревель прибыл Сурен Хачатуров, занимавшийся подготовкой гастролей. В ревельской газете «Жизнь», выходящей на русском языке, сообщалось: «В понедельник 3-го июля в Ревель приехал в качестве представителя Студии один из ее режиссеров С.И. Хачатуров»¹⁵. В его обязанности в этой поездке входили встречи и контакты с представителями местной прессы, интервью, анонсы на спектакли студии. Выражаясь сегодняшним языком, Хачатурова можно было назвать пресс-секретарем Студии в поездке. И справлялся он со своими обязанностями довольно неплохо. Хотя именно в Ревеле оказался замешанным в неприятный инцидент драки двух русских журналистов, работающих в конкурирующих изданиях «Жизнь» и «Последние известия». Газета «*Paewalet*» так сообщила о происшедшем: «Автора передовых фельетонов “Жизни” г. Тарасова избил сотрудник газеты “Последние известия” г. Черневский в тот момент, когда г. Тарасов вместе с г. Хачатуровым зашли по делу в “Последние известия”»¹⁶. Характерно, что оба журналиста почти ежедневно писали о гастролях Студии МХТ.

Ревельские «Последние известия» дали анонс о начале гастролей в здании Немецкого театра:

«4 гастрольных спектакля Студии Московского Художественного театра в полном составе

5 июля – «Сверчок на печи» Диккенса

6 июля – «Потоп» Бергера

7 июля – «Гибель Надежды» Гейерманса

8 июля – «Эрик XIV» Стриндберга.

Предварительная продажа билетов начнется 1 июля в кассе театра от 11 до 1 часу дня и от 5 до 7 часов вечера ежедневно. Начало спектаклей в 8 часов вечера. После поднятия занавеса вход в зал безусловно не допускается»¹⁷.

Отдельно отмечалось, что «труппа пребывает в полном составе в числе 46 человек, во главе с М.А. Чеховым. представления пойдут с декорациями, бутафорией, реквизитом и мебелью, которые труппа везет с собою»¹⁸.

Накануне гастролей в разделе театральной хроники подчеркивалось: «Спектакли студии представляют тем больший интерес, что все декорации и весь реквизит не будут случайностью. Театр не свяжет себя тем, что можно найти в Ревеле. У студии – все свое, ею же созданное, отвечающее ее художественным задачам»¹⁹.

Вообще, тон рецензий в Ревеле с самого начала взят приподнятый. Так, обозреватель газеты «Жизнь» писал: «глухой летний сезон ознаменовывается в Ревеле событием чрезвычайной важности. Я говорю о гастролях Студии Московского Художественного театра, последние постановки которых являются достижениями огромной художественной ценности. Студия – наиболее передовая лаборатория театрального искусства в России, и, следовательно, в Европе. Помимо интереса, какой возбуждает ее работа в области искания новых сценических форм, труппа студии блещет дарованиями отдельных молодых артистов, незнатных пока большинству не только за границей, но и в России, но являющихся уже теперь первоклассной величиной современного русского театра»²⁰. В «Последних известиях»



А. Гейрот – Шут.
«Двенадцатая ночь»

¹⁵ «Жизнь» от 5 июля 1922 г., Музей МХАТ, № 13705.

¹⁶ «*Paewalet*» от 10 июля 1922, там же.

¹⁷ «Последние известия» от 3 июля 1922, там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ «Последние известия» от 4 июля 1922, там же.

²⁰ «Жизнь» от 1 июля 1922 г., там же.

Яр. Воинов писал: «Не может жаловаться Ревель, что он – забытый угол для гастролеров. За этот год у него был ряд “театральных праздников” – увы, каждый раз неполных иногда даже обидно неполных, потому что “виновник торжества” бывал всегда гастролером-единицей <...> Студия на короткое время подарила Ревель именно таким “цельным театром”»²¹.

Ревельская русскоязычная критика в постановках Студии ловила отсветы нынешнего дня, напрямую сопрягая их с переживаемыми историческими событиями. Яр. Воинов вздыхал о «Сверчке на печи»: «дома узкие, старые с кровлями, под которыми не мог же до конца угаснуть дым старинных очагов даже в наше время, спугнувшее в людях сверчка человечности. Жив такой сверчок. Спасибо студии, что она о нем напомнила ярко и дружно. О нем необходимо напоминать. Даже в спокойном старинном Ревеле – нужно»²². А в статье о «Потопе» сравнил сегодняшнее состояние России с потопом: «как там выйдет – человеческое просыпается или звериное, как будут себя вести, когда потоп схлынет»²³.

В газете «Последние известия» шутили: «какой, у нас в Ревеле был до сегодняшнего времени театр? До “потопный”»²⁴.

Особый резонанс вызвал в Ревеле спектакль «Эрик XIV». Труппа Студии посетила ревельский музей истории, где хранитель музея г-н Греффенгаген показал артистам грамоту 1516 г., которую Эрик XIV выдал городу Ревелю. И публика восторженно отнеслась к исполнению М. Чеховым роли короля, сыгравшего ключевую роль в истории их города. «Высоко над автором, над постановкой, над

игрой других исполнителей, и даже над самим собой в первых спектаклях до пределов, где должно быть произнесено слово “гениальность” поднялся в “Эрике” М.А. Чехов»²⁵, – писал обозреватель «Последних известий».

Отмечая значение гастролей Студии, Г. Тарасов, рецензирующий все ее спектакли отмечал как ее преемственность искусству Художественного театра, так и ее творческую независимость: «духовной родиной студии, как самодовлеющего художественного организма, был Московский Художественный театр. Восприняв идейно один из главных заветов своего великого учителя Станиславского – идею театра переживаний с непроизвольно вытекающей отсюда формой сценического воплощения – студия, как молодой и пылкий искатель, конечно, не могла удовольствоваться ролью «носительницы заветов» и пошла по пути новых исканий и достижений в области сценического искусства»²⁶.

Рецензент газеты «Жизнь» писал о летнем Ревеле: «весь культурный Ревель, оставшийся в городе и не уехавший на дачу, жил эти дни студией и впечатлениями от ее спектаклей. Студия доказала, что русское искусство, которое здесь многие уже заживо погребли – живет в России и удачно ищет новых путей»²⁷. И далее в статье подробно перечисляются все последние новости московской театральной жизни, которые сотруднику газеты удалось узнать у московских актеров:

«В Художественный театр вернулись из-за границы бывшие в отсуствии более трех лет Книппер и Качалов. Станиславский поставил

²¹ «Последние известия» от 6 июля 1922 г., там же.

²² Там же.

²³ «Последние известия» от 9 июля 1922 г., там же.

²⁴ «Последние известия» от 8 июля 1922 г., там же.

²⁵ «Последние известия» от 9 июля 1922 г., там же.

²⁶ «Жизнь» от 3 июля 1922 г., там же.

²⁷ «Жизнь» от 17 июля 1922 г., там же.

Pro memoria

заново “Ревизора” с изумительным Хлестаковым–Чеховым и таким же Городничим–Москвиным. Сам Станиславский необычайно трудоспособен и работает без устали. Среди множества новых затей особенно интересна созданная им Оперная Студия <...>

Интересны работы Камерного театра <...>.

Ермолова очень постарела. Южин бодр и неутомим. Малый театр поставил недавно новую пьесу Луначарского. В Большом театре последней работой была “Кармен”, проведенная Саниным и “Петрушка” Стравинского с декорациями Бенуа»²⁸.

Ревельские читатели театрального раздела русской газеты на мгновение ощущали себя по-прежнему гражданами той страны, где Ермолова и Большой театр, Южин и Станиславский.

В том же духе писал Эдгар Мешинг в «Ежедневном обозрении»: «благодатная тишина очаровательного Ревеля была прервана приездом москвичей, первого художественного театра, которому наш старинный город имел случая оказать гостеприимство. И столица молодой республики перед Студией в грязь не ударила. Студия у нас нашла и полное понимание своей художественной мысли, и необходимый материальный успех. <...> Первоначально Студия Московского Художественного театра была задумана как “Versuchsbuhne”, сцена исканий, одновременно играющая роль питомника молодых сил этого театра, которые не могли найти применения и надлежащего развития в семье его. С другой стороны Станиславский и, конечно, Немирович-Данченко, о котором

несправедливо забывают, говоря о Московском Художественном театре, давно уже поняли, что “театр переживаний”, сцена утонченного реализма дошла до своих пределов, или, если угодно, достигла своего идеала, что по этой дороге некуда больше идти, что новые находения лежат в другой плоскости. <...> Постепенно из сцены театральных опытов, из мастерской исканий студия превратилась в самостоятельный театр нового сценического искусства. <...> Публика встретила и сопровождала Студию не только с энтузиазмом, но с редкой искренней сердечностью. Пресса, как русская, так и немецкая, и эстонская уделяли много внимания каждому представлению Студии, оценивая ее достижения более или менее правильно, во всяком случае сходясь в мнении, что это самый выдающийся театр нашего времени»²⁹.

Много внимания уделяли гастролерам немецкая и эстонская пресса Ревеля. Е. Вельфинг, обозреватель «*Revaler Rote*», отмечал большой успех гастролей у публики; отмечая, что Студия продолжает и развивает театральной идеи своего основателя К.С. Станиславского, подчеркивал самостоятельный путь студии, новый тип актерской игры, выделяя среди исполнителей «гениального Михаила Чехова». Втори́ли ему и рецензенты «*Paewalet*» и «*Kaja*».

Прощаясь с любившимися актерами Первой студии, ревельские газеты акцентировали внимание читателей, что «к 10 сентября артисты вернутся в Москву, чтобы сменить “стариков” – Московский Художественный театр – уезжающих в полном составе (Станиславский, Книппер, Качалов

²⁸ Там же.

²⁹ «Ежедневное обозрение» от 8 июля 1922 г., Музей МХАТ № 13707.

Страницы истории

и др.) прямым маршрутом в Америку до будущего лета»³⁰.

Гиацинтова вспоминала, что «в Ревеле спектакли творчески прошли еще лучше, чем в Риге, хотя тоже при неполных залах. Однако деньги кое-как получили. Ревель, как и Рига, очаровал нас красотой, изобилием, цветами (местные жители и тут и там убежденно говорили: «Наш город – маленький Париж» – фразу, которую я слышала во многих городах), глаза у нас разбегались. В конце концов купили себе туфли, потому что ходили в быстро стоптавшихся самодельных московских башмаках»³¹.

Единственное, что испортило праздничный настрой – болезнь Ольги Пыжовой. В газете «Жизнь» писали: «К сожалению, поездка студии омрачена болезнью артистки О.И. Пыжовой, заболевшей брюшным тифом и вынужденной, таким образом, остаться со своим мужем артистом В.Г. Серовым в Ревеле до выздоровления. Они надеются соединиться с труппой в Праге»³². «Сначала врачи не знали диагноза, и почти умирающую, страдающую невыносимо, мы оставили ее с мужем в Ревеле, а сами поехали дальше – выхода не было. Уже в Берлине узнали, что Ольге сделали операцию, она спасена, – и облегченно вздохнули»³³, – вспоминала С. Гиацинтова.

Для русских эмигрантов в Ревеле гастролы Первой студии, безусловно, были чем-то большим, чем событием художественным. На студийцев смотрели как на посланцев с Родины, принесших ее дыхание, ритм ее жизни.

Среди полученных студийцами открыток, писем и поздравительных телеграмм хранится трогательное письмо Евгения Бартошевича:

«Господа артисты Студии Московского Художественного Театра!

<...> Воспитанник Московского университета, не раз переживавший высокий эмоциональный подъем на художественных постановках Студии, рад случаю услужить здесь, вдали от любимой Родины (имея в виду к тому же весьма обострившийся за последнее время квартирный вопрос в здешнем городке), уступив на время гастролей свою скромно (по-студенчески) обставленную комнату, достаточно большую, светлую и вблизи центра расположенную (не более 5 минут ходьбы до Немецкого театра. Если комната и не вполне удовлетворит кого-либо из «студийцев», то можно быть вполне убежденным, что прием будет оказан самый радушный. Само собой разумеется, ни о каком вознаграждении не может быть и речи»³⁴.

Письмо характерно отражает настроение русских зрителей и их отношение к приехавшим актерам.

После отъезда Студии в газетах продолжали печататься отчеты о ходе ее гастролей. Г. Тарасов опубликовал в своей газете даже подробную выдержку из частного письма С. Хачатурова, в котором рассказывалось о ходе поездки: «студийцы едут из-за границы, увенчанные славой и успехом. Их гастролы в Германии и Чехословакии были их торжеством. Привожу дословную выдержку из частного письма, полученного мною от одного из них. «После Ревеля мы выполнили следующее: 2 спектакля – «Сверчок» и «Потоп» в Висбадене. Колоссальный успех. Преподнесли лавровый венок с лентой и надписью «Красе и гордости России». Провожали нас в

³⁰ «Жизнь» от 5 июля 1922 г., Музей МХАТ № 13705.

³¹ Гиацинтова Софья. С памятью наедине. С. 210.

³² «Жизнь» от 13 июля 1922 г.

³³ Гиацинтова Софья. С памятью наедине. С. 210.

³⁴ Письмо Евгения Александровича Бартошевича от 28 июня 1922 г., Ревель, Большая Татарская, 1; Музей МХАТ № 13712 Альбом гастролей Первой Студии М.Х.Т. в Берлине, Праге, Риге и Таллине 1922, июнь–август.

О. Пыжова – Лицци.
«Потоп»



Pro memoria

Берлин с хлебом-солью, пирогами и цветами. Там же предложили ехать в Америку, но мы отказались. Затем с 2 по 13 августа Берлин. Двенадцать спектаклей. Успех и материальный и художественный очень большой. Все премьеры театр (на 1300 человек) ломился от публики. При гнусной атмосфере – театр «Аполло» был снят неудачно, но другого не было, – нам удалось завоевать публику. Пресса русская и немецкая отнеслась очень внимательно и хорошо. Больше всего немцам понравился «Эрик». 14 августа был устроен раут Студии союзом журналистов и литераторов под председательством Гессена в зале «Эспланад». Были речи и тосты со стороны немцев и русских. Отвечал от студии Б.М. Сушкевич и благодарил русскую и немецкую общественность за внимание и чуткость к студии.

15-го выехали в Прагу, очаровательную и чудную Прагу. 16-го начали спектакли – 23-го кончили, всего 8 спектаклей. Здесь полнейший триумф. После поездки у нас останутся два незабываемых впечатления – Ревель и Прага. Играли в роскошном театре «Виноградском». Прием изумительный со стороны чехов, начиная от власти, кончая обществом. Все свободное время обзоредали очарования и сказку старой Праги с улицами алхимиков, со сказочными маленькими домиками, их Кремль, средневековые башни, дворцы, музеи. В сравнении с Берлином, Прага глухая, но очаровательная провинция. Были предложения в Гаагу, Скандинавию, но мы отказались отчасти от усталости – хотим домой, отчасти отсутствием времени. Действительно, все устали от массы впечатлений, которые не

укладываются в мозгу нашем и в душе»³⁵.

Публикация в газете частного письма – вещь не слишком частая, и свидетельствует помимо всего прочего об уверенности журналиста, что его читателям интимные подробности жизни и гастролей Студии будут не менее важны и интересны, чем ему, адресату. Г. Тарасов убежден, что ревельские русские жители крайне заинтересованы обстоятельствами Студии, ходом ее поездки, приемом, который оказывается их соотечественникам в разных странах. Их интересовали и морской шторм, который пережила Студия по дороге в Штеттин. И, конечно, реакция на спектакли Студии берлинской публики и прессы.

Студия приехала в Берлин 15 июля. И попала в «мертвый сезон». 27 июля студия выехала на несколько дне в Висбаден, где с большим успехом показала «Сверчок на печи» и «Потоп». 30 июля студия возвращается в Берлин и 2 августа «Сверчком на печи» открывает берлинские гастролы. После уютных Риги и Ревеля, претендовавших разве что на звание «маленьких Парижей», – Берлин был первым европейским столичным городом, избалованным самыми разнообразными театральными впечатлениями.

Как снисходительно начиналась рецензия в «*Deutsche Allgemeine Zeitung*» (Немецкой всеобщей газете): «август еще в начале, а уже похоже на осень: премьеры мелькают одна за другой. Вчера французы, сегодня русские – занятно, что мы находимся в Германии»³⁶.

Большинство берлинских немецких газет в связи с приездом Студии вспоминало о гастролях

³⁵ Жизнь» от 28 августа 1922 г., Музей МХАТ № 13705.

³⁶ *Deutsche Allgemeine Zeitung* от 3 августа 1922 г., Музей МХАТ № 3712.

Художественного театра, которые стали событием в театральной жизни Германии, и рекомендовало своим читателям гастролеров прежде всего как учеников и продолжателей знаменитого Станиславского. «После успешных гастролей М.Х.Т. в Германии, в Берлин прибыла Студия М.Х.Т. Судя по газетам, труппа, играющая теперь в Аполло-театре, создавалась из опытного театра, устроенного знаменитыми руководителями М.Х.Т., и, как говорят, эта студия пользуется теперь в России большим вниманием»³⁷ («*Tagliche Rundschau*» «Ежедневное обозрение. Независимая газета национальной политики. С листком собеседований для образования всех классов»).

«Студия М.Х.Т., которая 2 августа начинает свои гастроли в Аполло-театре, создавалась из первого опытного театра при М.Х.Т. и находилась под личным руководством Станиславского и Немировича-Данченко. Советское правительство разрешило студии короткую гастрольную поездку»³⁸ («*Vorwärts Berliner Volksblatt*»). «Вперед. Народный листок – центральный орган социал-демократической партии в Германии»).

«Назначение студии Московского Художественного театра – быть опытным театром Станиславского. Это современный экспериментальный театр, воспринимающий принципы западно-европейских театров и стремящийся к дальнейшему их развитию»³⁹ («*Berliner Borsen-Courier*»). «Берлинский биржевой курьер»).

«*Berliner Morgenpost*» («Берлинская утренняя почта») ядовито отмечала, что «к большой радости берлинской русской колонии в Аполло-театр прибыл отпрыск

Московского Художественного театра»⁴⁰.

Русскоязычная пресса, анонсируя гастроли Студии, отмечала их принципиальную важность для культурной жизни Берлина и всей Европы, которая могла удостовериться, что русское искусство живо. И в отличие от немецких коллег журналисты русских газет оказались более восприимчивы к тому новому, что принесла Студия в театральное искусство. Можно сказать, что немецкие театральные обозреватели видели и подчеркивали в искусстве Студии черты, которые роднили ее с Художественным театром. Русские критики выделяли те приметы стиля, которые отличали спектакли Студии от МХТ.

«Студия М.Х.Т. приехала в Берлин после целого ряда спектаклей в Риге и Ревеле; спектакли эти, несмотря на летний мертвый сезон прошли с исключительным художественным успехом. Так, в Риге в первый же день предварительной продажи разошлись почти все билеты на объявленные двенадцать спектаклей. <...> Цель поездки Студии – не только “вылет” в Европу на отдых, но и другая, чисто идейная: показать, что искусство за эти страшные годы в России не умерло, что вместе с ним жива и сама наша Родина. Между прочим, группа вернувшихся “художественников” во главе с Качаловым посмотревши последние работы московских студий была поражена, как можно было в это кошмарное время достигнуть новых художественных высот»⁴¹.

И в качестве главной приманки зрителей газета «Руль» отдельно отмечала, что «все постановки идут почти в том же составе, как они шли первоначально в Москве»⁴².

³⁷ *Tagliche Rundschau* om 2 avgyzma 1922 z., там же.

³⁸ *Vorwärts. Berliner Volksblatt* om 7 avgyzma 1922 z., там же.

³⁹ *Berliner Borsen-Courier* om 30 iulya 1922 z., там же.

⁴⁰ *Berliner Morgenpost* om 5 avgyzma 1922 z., там же.

⁴¹ «Руль» om 22 (9) iulya 1922 z., там же.

⁴² Там же.

Pro memoria

Вторил ей «Голос России»: «Работа в Студии в течение последних лет велась с исключительным напряжением и возвратившиеся из-за границы Качалов и другие были поражены грандиозностью достижений. М.А. Чехова считают теперь более сильным актером, чем В.И. Качалова; в женских ролях наравне с Чеховым ставят Сухачеву, теперь покинувшую по семейным обстоятельствам сцену. Студия, работавшая со Станиславским, последние годы стала самостоятельной в своей работе, совершенно равной основной труппе М.Х.Т.»⁴³

Марк Слоним в своих рецензиях на гастроль студии отмечал: «...студия не отделение Художественного театра, а очень часто его преодоление. В ней веет иной подход к театру и актеру, чем у его недавних товарищей. <...> Они стремятся не к той почти музыкальной слиянности игры, которая у художественников стирает грань между театром и бытом. Наоборот, они находятся, быть может, не вполне того желая, в сфере течения, стремящегося к «театрализации театра». Они не пытаются скрыть театральную условности. Поэтому и образы они дают в строгом, отчетливом резком рисунке, скорее напоминающем «маску», чем лицо»⁴⁴.

Сравнивая Первую студию с МХТ немецкие рецензенты не раз вздохнут об отсутствии на сцене Студии знакомых мхатовских лиц. Так, вздыхал в «*New Berliner Zeitung*» («Новая берлинская газета») Лео Рейн: «Да, они опять здесь, сотрудники филиального отделения Московского Художественного театра, гордящиеся руководством Станиславского и Немировича-Данченко. Но то, что они приносят – только остатки высокого и

благородного сценического искусства. Не было Германовой с ее гармонической походкой и душой, не было так же и Книппер-Чеховой. Все казалось более посредственным, потускневшим. <...> На представления собралась вся Россия, поскольку она в данный момент находится на своей второй Родине Берлине. Тишина после картин, лишь при окончании громкие аплодисменты. К сожалению, Апполо-театр также годен для камерных представлений, как ипподром для танцев»⁴⁵.

Чем настойчивее в русской прессе раздавались голоса о равенстве, если не превосходстве Студии над Художественным театром, тем настойчивее немецкая пресса подчеркивала решительное преимущество МХТ.

«Не надо думать, чтобы эта труппа представляла новый стиль, дальнейшее развитие и углубление, более широкое и высокое раскрытие сценического искусства. И так: вот первое впечатление: удавшийся, хорошо воспитанный, хоть и не очень значительный сын великолепного в своем расцвете. Своеобразного и обольстительнейшего отца (МХТ)»⁴⁶, – писал «*8-Uhr-Abendblatt National Zeitung*» («8-часовой вечерний листок»).

И чем яснее становился успех гастролей, тем чаще раздавались голоса, призывающие к «трезвости в оценке русских гастролеров». Яснее других высказался по этому поводу «*Berliner Borsen Courier*» («Немецкий биржевой курьер»): «Немецким театрам предстоит тяжелая борьба за существование. Их следует оберегать во всех случаях от чужой и своей заразы. Хотя многочисленные русские театральные предприятия в Берлине и

⁴³ «Голос России» от 4 августа 1922 г., там же.

⁴⁴ «Голос России» от 5 августа 1922 г., там же.

⁴⁵ *New Berliner Zeitung* от 2 августа 1922 г., там же.

⁴⁶ *8-Uhr-Abendblatt National Zeitung* от 31 июля 1922 г., там же.

являются в большинстве случаев делом русской колонии, но если бы они стали плодиться в дальнейшем, как до сих пор, то они представляли бы опасность для немецких театров, они отвлекают публику (главным образом богатыю), не принося никакой пользы в художественном отношении берлинской сцене»⁴⁷.

Редкий среди отзывов неприятный тон вызван в первую очередь именно завистью к успеху гастролей среди не только «русской диаспоры в Берлине», но и среди берлинцев. Как свидетельствовала Софья Гиацинтова в Берлине: «было холодно и дождливо, но жизнь снова казалась замечательной, потому что спектакли шли с успехом – первым успехом в Европе!»⁴⁸.

Первый спектакль Студии в Берлине (как и во всех других городах) был «Сверчок на печи». Эмигрантская пресса отмечала, что берлинский зритель мог видеть «Сверчка» и здесь. «В эмиграции была сделана попытка показать "Сверчка". Работал над ним, воспроизводя постановку Студии, ее же бывший артист и режиссер Р.В. Болеславский, и спектакль этот явился одним из наиболее ярких за ранние годы нашего берлинского пребывания»⁴⁹.

Сыгранный москвичами «Сверчок», был восторженно принят берлинской публикой. «Дружными аплодисментами приветствовал 2-го августа русский Берлин студию на спектакле «Сверчок»⁵⁰, – отмечал Николай Петров в газете «Накануне». Рецензент газеты «Голос России» свидетельствовал: «Переполненный зал, по окончании спектакля, устроил артистам восторженную овацию»⁵¹.



Театральный обозреватель «Руля» Юрий Офросимов нашел точные слова для описания действия спектакля на русских эмигрантов: «Конечно не спектакль, – неподходящее это слово, – письмо из России. Одно из самых дорогих, близких. <...> Сперва пришлось встретиться с блуждающими по эмиграции тремя сестрами, теперь – вы. Много воды утекло. <...> И вспоминали мы вас очень часто: и в дни нескончаемых наступлений – отступлений, и сидя за колючей проволокой, когда каждый час казался месяцем, нескончаемым годом... Помню раз в нетопленном, сквозном на ветру бараке заверещал какой-то оголтелый сверчок. И кто-то вздохнул – совсем как в "Сверчке" в Студии. <...> И когда вы отлетите от нас мелькнувшим метеором, мы включим в наш скучный эмигрантский календарь новую дату: это было тогда, когда мы встретились с первой Студией»⁵².

Напоминая о заветном прошлом, спектакли Студии так или иначе заставляли отвечать и на другие вопросы: о России сегодняшней, о том, как изменилась страна и зрители этих спектаклей. Тот же Юрий Офросимов писал

Сцена из спектакля
«Сверчок на печи»

⁴⁷ Berliner Borsen-Courier от 30 июля 1922 г., там же.

⁴⁸ Гиацинтова Софья. С памятью наедине. С. 211

⁴⁹ «Руль» от 30 июля 1922 г.

⁵⁰ «Накануне» от 3 августа 1922 г., там же.

⁵¹ «Голос России» от 4 августа 1922 г., там же.

⁵² «Руль» от 3 августа (21 июля) 1922 г., там же.

Pro memoria

после «Эрика XIV»: «кому нужна эта пьеса и что чувствует после нее зритель там, в России? Когда бок о бок в подвале такая же чрезвычайка, такие же места с трупами и то же ощущение безвыходного тупика: ведь пьеса, как и жизнь, не дает никакого разрешения»⁵³.

Приезд студии для многих был добрым знаком перемен к лучшему на Родине. В «Руле» оптимистично писали, что «условия работы в советской России за последнее время переменялись к лучшему, но, в общем, по отношению к Студии советские власти всегда были предупредительны»⁵⁴.

На спектакли студии приходили старые друзья: встреченные на таможне в Штеттине Жилинский и Берсенев, еще не вернувшиеся в Россию после странствий с «группой Качалова». Приходили Гайдаров, Болеславский, Гзовская... Приходили и присылали весточки давние друзья и те, московские зрители, которые сейчас осели эмигрантами на немецкой земле. Одно из типичных писем: «Я не смею передать Вам всем московским художникам моего привета, ибо что для вас привет незнакомого человека, старого художника, но, узнав, что вы все в Берлине, мне хотелось, как бывшему москвичу все-таки высказать вам мой восторг, преклонение и веру в Вас»⁵⁵.

Именно эти зрители стояли после окончания «Сверчка» и не отпускали артистов («переполненный театр стоял в проходах... Искренняя радость встречи. И вызовы, вызовы без конца. "Сверчок" имел свой обычный, исключительный успех»⁵⁶). Эти зрители, помнящие московский зал, собирались в залах Берлина, Потсдама

и Висбадена. Софья Гиацинтова потом вспомнит о последнем, что там «был ужасный театр, плохой сбор, но хороша немногочисленная публика»⁵⁷. В «Руле» была напечатана статья о гастролях Студии в Висбадене: «Приезд первой студии Московского Художественного театра в Висбаден был для местной русской колонии большим художественным праздником. Поставлен был "Сверчок на печи" и "Потоп". Несмотря на крупные технические недостатки помещения (*Wintergarten*'), почти лишившие возможности артистов играть – лишь желание дать возможность местной колонии увидеть игру артистов заставило их играть – спектакли захватили зрителей. <...> Это общее чувство русских в своем теплом слове высказал артистам профессор А.Н. Яницкий на рауте в доме В.Ф. Смирновой, где тесный кружок русской интеллигенции чувствовал артистов студии. <...> Вечером перед последним актом артистам был принесен большой лавровый венок с надписью "Красе и гордости России"»⁵⁸.

Долгие годы будучи гражданами великой империи, оказавшись в эмиграции, русские люди учились новому для себя самосознанию небольшой диаспоры среди далекого и часто враждебного окружения. В берлинской русской прессе особенно внятны этот мотив: восприятие разделения театрального зала на спектаклях Студии на «своих» и «немцев». Свои слышат тайную мелодию спектаклей, немцы в лучшем случае могут угадать, что происходящее перед их глазами не лишено смысла и глубины.

«Обыкновенный немецкий "зеленый" подходит к господину, русскому, уже после спектакля:

⁵³ «Руль» от 6 августа (24 июля) 1922 г., там же.

⁵⁴ «Руль» от 4 августа (22 июля) 1922 г., там же.

⁵⁵ Письмо от Станислава Владимировича Ноаковского от 2 августа 1922 г., Карлсбад, там же.

⁵⁶ «Руль» от 4 августа (22 июля) 1922 г., там же.

⁵⁷ Гиацинтова Софья. С памятью наедине. С. 211.

⁵⁸ «Руль» от 3 августа (21 июля) 1922 г., там же.

Страницы истории



– Не дадите ли вы мне немецкий перевод этой вещи?

– Зачем? – широко открывает глаза русский.

– Видите ли, я не понял ни одного слова, но по тому, что во мне сейчас происходит здесь, – и немец показал на сердце, – чувствую, что то, что видел – очень хорошо»⁵⁹.

Теплый прием, который встретил Студию не только в эмигрантской среде, но и среди немцев, – льстил русским поклонникам. И кроме вполне понятной гордости за Отечество, сюда входило еще одно чувство: пусть сейчас я эмигрант, но я еще и русский, гражданин великой страны, где живо великое искусство.

Эти чувства наиболее внятно выразил в своем приветственном стихотворении Студии Н. Минский:

*Вас упрекают в том, что привезли
в Европу*

Ея добро – да ей челом.

О, нет.

*Чужих птенцов согрел родным
теплом,*

*Английскому Сверчку и шведскому
Потопу*

Гражданство русское пожаловали Вы.

А нам, чей рок тревожно грозен,

Нам, Родины лишенным, Heimatslosen

Вы привезли привет и поцелуй

Москвы.

*Так знайте, первая из трех москов-
ских студий*

Мы вам не критики, не судьи,

Мы – ваши данники.

И, возвращаясь в Москву,

Шепните наш пароль:

«Люблю, пока живу».

Здесь, в царстве чинных Фридрихов,

Вольфгангов

Искрящимся сияньем слез и смехов

Зачаровал нас выдумщик Вахтангов

И исполнитель Чехов»⁶⁰.

Стихотворение было впервые прочтено автором на рауте в честь Студии в зале берлинской гостиницы «Эспланад» 14 августа 1922 года.

Как вспоминает Гиацинтова в этой зарубежной поездке «исполнитель Чехов», производивший фурор в Риге и Ревеле, Висбадене и Потсдаме, Берлине и Праге, находился в своем самом счастливом и солнечном расположении духа. Все были молоды, веселы, беспечны, смешливы, талантливы, удачливы. Он же был еще победительно радостен. Сил ставало на все. Только одна зарисовка гастрольного быта:

«Когда вечером, усталые, после длинных походов, спектакля, общения с пражскими артистами, мы, наконец, укладывались спать, раздавался стук в дверь.

Откройте, это я – Маруся Кемпер. Что я вам расскажу... – слышали мы смешно измененный тоненький голосок Миши Чехова, точно воспроизводивший интонации и фразу, с которой обычно начинала свою речь наша подруга по Студии.

Мы не открывали и, давась от смеха, молчали. А он в коридоре спящей гостиницы произносил длинный монолог. Эта новая роль ему полюбилась, и он долго не расставался с ней»⁶¹.

Кульминацией поездки стал приезд актеров Студии в Прагу. «Настоящий праздник начался в Праге, – вспоминала Гиацинтова, – тут уж все было великолепно. Публика неистовствовала, денег заработали достаточно, дни стояли солнечные. С Лидой Дейкун и Симой Бирман мы жили в одном номере гостиницы "Граф". В свободное время часами гуляли по дивному городу, в котором все восхищало – знаменитые часы, мост,

⁵⁹ «Руль» от 5 августа (23 июля) 1922 г., там же.

⁶⁰ Н. Минский, автограф. Музей МХАТ, №13705.

⁶¹ Гиацинтова Софья. С памятью наедине. С. 211–212.

Pro memoria

маленькие улочки старой Праги, средневековые пивные»⁶².

В берлинской газете «Руль» было напечатано огромное письмо Константина Бельского из Праги. В котором подробно описывалось пребывание там студийцев. «Театральная Прага имеет свои особенности. Она умеет ценить все хорошее на сцене. Но она очень осторожно относится к новым, еще не выступавшим в Праге актерам и к новым театральным предприятиям. На первый концерт нового певца или певицы, или музыканта, или на первый спектакль, впервые приезжающей на гастроли труппы, если ее имя было малоизвестно пражанам, обыкновенно является небольшое количество случайной публики и театральные рецензенты. <...> Быть может, спектакли Первой студии Московского художественного театра, которая приехала сюда впервые, были бы исключением из правила, так как само имя Художественного театра очень много говорит в Праге, но гастроли студии состоялись у нас в неудачное время. Лондон вымирает по воскресеньям, Прага же пустеет в июле и августе. <...> 15 августа, когда начались пражские спектакли студии – чешский театральная публики не было еще в Праге, и это несомненно отразилось на материальном успехе гастролей. Но зато художественный успех студии у сравнительно немногочисленной чешской публики и чешской критики был огромный. <...> Основная труппа Московского Художественного театра впервые посетила Прагу в 1906 г. Тогда она была встречена восторженно. Год назад старая любовь к Московскому Художественному театру была подогрета качаловской

труппой, гастролировавшей в Праге в два приема – весной и осенью – в течение более чем полутора месяцев. И тогда же, год назад, вокруг Художественного театра в пражской театральной прессе возгорелся горячий спор. Часть критики упрекала Художественный театр в отсутствии новых достижений, в неподвижности, говоря, что реализм Художественного театра, казавшийся новым пятнадцать лет назад, в настоящее время отжил свое, устарел. И хотя сторонники методов Художественного театра преобладали, но все же единодушные критики было разбито. Во время прошлой зимы в пражской прессе появились подробные отзывы о работе Первой студии. Интерес к студии возбуждало не только то, что это – Студия Московского Художественного театра, но и известия о новых ее достижениях, о новых путях, открываемых Художественным театром в его опытной лаборатории. И теперь, во время пражских гастролей чешская критика очень внимательно и серьезно отнеслась к новым достижениям студии и в восторженных отзывах одобрила ее работу»⁶³.

Отзывы были, действительно, восторженными. Карл Энгельмюллер в самой тиражной газете «Народная политика» писал: «Если “Сверчок на печи” был образцом пьесы, в которой ансамбль Студии впервые сделал попытки отойти от традиционных старых направлений и понимания сценического изображения Художественного театра, то “Эрик XIV” является верхом, и заранее можно сказать отличным увенчанием новых попыток и стремлений, которые производились ансамблем театра в течение последних лет»⁶⁴.

⁶² Там же, с. 211.

⁶³ «Руль» от 11 августа (29 июля) 1922 г., там же.

⁶⁴ «Народная политика» от 10 августа 1922 г., там же.

Рецензент «Право Люду»: «мы должны были бы останавливаться подробно на каждом исполнителе, если бы мы захотели оценить в достаточной мере общую работу ансамбля студии»⁶⁵. К. Чанчвара в «Вечере» писал: «общее впечатление было могучим»⁶⁶.

Восторгаясь слаженностью и сыгранностью ансамбля студии, чешские критики особо выделяли Михаила Чехова.

Статью Карела Чапека о нем можно назвать восторженным гимном: «Такое искусство, которое я увидел в его Эрике XIV, я видел впервые в жизни, и я не могу себе представить, чтобы мне удалось еще увидеть нечто подобное. В прошлом году Прага, как сумасшедшая аплодировала Качалову, это были триумфы, которые не выпадали никогда на долю Вояну. Но какие триумфы должны быть подарены этому актеру, этому Чехову... <...> Если бы я был актером – я, увидев Эрика, бросился бы в воду, если бы я был немцем – я написал бы бесконечные отвлеченные рассуждения об артистическом искусстве; если бы я был русским – я сказал бы себе, что мне нечего отчаиваться, что должно быть какое-то искупление в миру для страны, дарящей таким искусством»⁶⁷.

Но самое главное – чешская пресса оценила новаторские театральные приемы студии, увидела в них развитие театрального языка в сравнении с методами и принципами Художественного театра. И в этом смысле была готова отдать предпочтение студийцам, как художникам, открывающим новые пути театрального искусства.

Характерна статья С. Турцева, писавшего: «Трудно говорить об игре студийцев. Они не играют, в



творяют, создают цельные до мелочей продуманные образы, настолько убедительные, что затрудняешься сказать даже можно ли их передать иначе, в ином толковании – более правильно. Если центральная роль Эрика по своему объему и содержанию позволяет М.А. Чехову развернуть во всей широте свой поистине крупный талант, то остальные, “второстепенные”, по старой терминологии, персонажи (у студийцев нет “вторых” ролей) обладают удивительной способностью конденсировать, если можно так выразиться, все свое дарование и в немногих словах, иногда даже без слов, а одними жестами, походкой, гримом – дать предельную рельефность и яркость создаваемого типа. <...> Эти “кубистические” гримы, вещи, декорации, они неправдоподобны, но они понятны. И что главное, – они содержательны, они позволяют выразить и дают больше, нежели тщательно вырезанная веточка дерева или нарисованные облака

М. Чехов – Эрик.
«Эрик XIV»

⁶⁵ «Право люду» от 12 августа 1922 г., там же.

⁶⁶ «Вечер» от 12 августа 1922 г., там же.

⁶⁷ «Аидове новины» от 13 августа 1922 г., там же.

Pro memoria

“совсем как в действительности”. Вся постановка Эрика в целом говорит о пьесе, о ее сокровенном смысле больше, чем могла бы дать постановка старого театра, где все “как в самом деле”, “как настоящее”»⁶⁸.

Прага стала кульминацией поездки, самой счастливым временем не очень долгой, насыщенной и яркой жизни Первой Студии. «Но тогда в Праге, всем и все было хорошо, – вздохнет через полвека Софья Гиацинтова, вспоминая лето 1922 года, – мы согревались солнцем, рецензиями и возвращались в Берлин победителями. <...> Ничто не могло омрачить нас: мы познали успех за границей и еще раз убедились в своих возможностях; мы ехали домой, что всегда радостно после любого, самого лучшего путешествия; мы везли подарки родным – не сувениры, а настоящие, необходимые вещи. И главное, мы были молоды, здоровы, счастливы своим призванием, и жизнь впереди казалась бесконечно длинной и в общем-то бестревожной. Наверное, были среди нас и умные и серьезные – они понимали, что уже близки тревоги, сложности, перемены. Я же под словом “мы” подразумеваю себя и таких же беззаботных подруг. В театре нас встретили сдержанно – скромную “выручку” считали неуспехом гастролей. Но мы-то знали, что прошли хорошо, и, как умели, пытались это доказать»⁶⁹.

Два альбома, где собраны статьи о спектаклях студии в газетах Ревеля, Риги, Берлина, Висбадена, Потсдама, Праги – доказательства вполне убедительные. Гастроли Первой Студии стали событиями художественной жизни стран, которые они посетили. Спектакли

Студии показывали возможности развития и обновления традиций Художественного театра, преломленных новыми режиссерскими и актерскими индивидуальностями.

Успех в Европе был важен для студийцев и как оценка их пути, и как свидетельство признания их отдельным и самостоятельным театральным коллективом европейского уровня. Гастроли дали мощный толчок живущему в Студии стремлению к независимости и автономии, дали чувство уверенности в своих силах и правильности выбранного пути. Через полгода после возвращения с гастролей в Студии пройдет общее собрание, на котором будет окончательно утверждено, что слияние Студии с Художественным театром невозможно. Отказ студийцев войти в состав Художественного театра глубоко оскорбит Станиславского, назвавшего Первую Студию Гонерильей. Впереди у Студии, вскоре ставшей МХАТом Вторым, годы напряженной работы и блестящих побед, драматических поворотов и трагического финала. Но лето 1922 года останется в памяти, как счастливая точка зенита, полноты существования, радостного взлета, который запомнится на всю жизнь.

⁶⁸ «Варшавская газета» от 15 августа 1922 г., там же.

⁶⁹ Софья Гиацинтова «С памятью наедине», 1985, с. 213.

Людмила ПОЛЯКОВА

«ПОКА, ПОКА!..»

ОКОНЧАНИЕ ДНЕВНИКА АКТРИСЫ*

17 августа, 1978, Воронеж

Фантастических цветов астры, лиловые, всех оттенков. Пью чай с сотовым медом. В комнате острый запах полыни, на полу огромная охапка полевых цветов. Днем забегал Мастер** и кинул мне их на пол.

Слабость и томление духа. Мне дают, ничего от меня не требуя. Прекрасное общение, о котором когда-то я лишь робко мечтала. Придет Он, умный, талантливый, и поднимет меня, и я почувствую собственную красоту, талант, избранность... Он дает мне это ощущение нежности, мудрости и детской чистоты.

Прогулки, разговоры, смех, дурачение, касания невзначай...



А. Васильев

Печаль, такая светлая, приходит и возвышает мою душу.

***Мастер, Гений, Маэстро, Герой, Он – у Людмилы Поляковой это режиссер Анатолий Васильев.*

18 августа

Такая боль. Видимо, дьявол подсмотрел, когда вчера я писала, а Бог не спас. Валит меня в одну кучу со всеми. Показывалась некая К.

И я высказалась, дескать, все это еще очень примитивно, и пусть она еще растет, думает. Он оборвал меня: «Вы в свои 39 лет сыграли только две роли и хотите, чтобы у всех было так, как у Вас?»

Комок в горле. Оборвала прогулку и ушла. Сила моя в том, что мне ничего не надо. Я могу жить такой малостью, что практически «достать» меня уже никто и ничто не смогут. Я все воспринимаю как подарок. Даже эти слезы. Значит, я еще жива, если мне больно. И Вам, Мастер, не понять причину моих слез. Репетируйте, ставьте... Я хочу, чтобы было настоящее, серьезное дело. Чтобы не стыдно было сказать: «Я работаю в Театре имени К.С. Станиславского». Кажется, все теперь невозвратно поздно.

28 августа

Я люблю Вас, Васильев. Какой подарок судьбы!

Ночь на 29 августа

Двести пятый номер, гостиница «Луч», город Воронеж. Чудо чуткости, нежности, понимания, любви! Я растворяюсь в ощущении, что меня любят... За этой странной внешностью, манерами, за этим придуриванием я угадала настоящего мужика. Вы, Мастер, понимаете, какое чудо совершается? Ведь я всегда – одна. А теперь я постоянно говорю с Вами. Дьявол не подсмотрит, а Бог спасет. Мне страшно писать

** Начало в «Вопросах театра» №3–4, 2013.
Литературная обработка В. Максимовой*

эти слова, но я принесу удачу в Вашу жизнь. Впервые чувствую за собой силы необъятные. Теперь говорю: я есть.

5 сентября, Москва

Простите, Васильев. Пью второй день.

Правда, пью относительно. Я при сыне Ванечке. Готовлю, стираю, гуляю, вернее, прогуливаю его, укладываю спать. Общаюсь с сыночком беспрерывно, почти теряю голос. Ох, эти бесконечные его: «А почему, мама?..» Но каждую секунду вы со мной. Только Бог знает, к худу или к добру. Главное – не суетиться. Я расцветаю от Вашего взгляда, от общения с Вами. Чувствую, что я красива, что я личность. Вдруг пришли уверенность и спокойствие: Вы любите меня.

7 сентября

Так не бывает, но так есть. Каждую секунду вы со мной. Я начала плакать неудержимо. Вы меня обняли, сказали: плачь. И только потом, поняв причину (девушка-женщина в 39 лет – парадокс!), изумились: «Боже, так ты не знаешь что это такое?! Бедная...». И бесконечная нежность ко мне. И дальше – жесткий, но уже не страшный для меня вывод: «Поэтому ты и хорошая актриса». Что благо, что зло в этой жизни? Бог дал мне способность размышлять, ощущать себя во времени и пространстве. Мне уже не страшно. И мысль о том, а не проводите ли Вы со мной какой-то эксперимент, – не пугает. Происходит волшебство. Вы говорите: «Мы встретимся с вами на площадке, мадам. Приезжайте красивой, будем работать». Даже если это эксперимент, я его принимаю.

8 сентября

«Мила, не старейте никогда». Какая волшебная фраза! Я ее слышала. Не уверена, что, увидев меня в 29 лет, Вы обратили бы на меня внимание. Может быть, я становлюсь прекраснее с годами? И сейчас я – это я, и мне уже ничего не страшно. Даже если вы и не любите меня. О, ужас! Важно, что я живая. Захотела нравиться, кокетничать, выпендриваться, и это длится уже год, и мне не стыдно, даже если вы меня не любите. Я чувствую сверх меры. Смешно: улочка, на которой вы меня впервые обняли, называлась Фридриха Энгельса. Я шла, «выпендривалась», потом сказала: «Господи, позволь мне расслабиться хоть на секунду...»



Л. Полякова с режиссером А. Васильевым

И вы, так неожиданно, властно, внезапно прижали меня к себе. В эту секунду все перестало существовать.

10 сентября

Отправила сыночка в Сухуми, но не прошло и трех часов, как по нему тоскую. Он чудо. Пришло на ум, что все, случившееся с нами, Мастер, – моя фантазия, но я поддерживаю ее всеми силами. Ах, эти расстояния!.. Вас нет, нет магии вашего взгляда. А я уже обыкновенная. Сходить, что ли, за бутылкой? Не хочу. Я праведна до омерзения. Собираю вещи, люблю Вас, завтра лечу в Ялту...

11 сентября

Лечу. Господи, спаси и сохрани. Я хочу увидеть своего ребенка и Вас. А это уже не так мало в жизни.

20 ноября, Москва

И вот сейчас, в ночь на 20 ноября, борьба закончилась поражением.* Уволен Райхельгауз, председателем месткома избрали Любимова. Меня и Бочкарева** никто и не вспомнил... Значит, еще недавно я была хорошая баба Милка, а теперь вызываю неприязнь, даже ненависть. А Ваше отношение ко мне, дорогой Мастер, столь возвышенное и неопределенное, вызвало у коллег бурное проявление чувств, дало простор их фантазиям, (прямо скажем, убогим), на тему – спим мы или не спим и дадите ли вы мне роль или не дадите. И некому поверить печаль мою, боль мою, если

даже и перед Вами, Мастер, я должна делать вид, какая я умная, сильная и забавная. И некому сказать, что я уже не верю никому. Хочу нежности, хочу любви. А впрочем, это минутная слабость. Не хочу ничего. За все приходится платить слишком жестоко. Надо просто жить, чтобы не было так противно. Надо держаться, быть иногда забавной. Иначе ведь и вы, дорогой Мастер, перешагнете через меня, не задумываясь. Если я не буду увлекать и развлекать. В конце концов, заползти в нору я, может быть, и успею.

**Министерство культуры РСФСР и московские власти начали постепенное уничтожение группы талантливых режиссеров, собравшихся под эгидой выдающегося актера старшего поколения А.А. Попова. Первым по формальным придирам (отсутствие прописки) вынужден был уйти И. Райхельгауз, потом ушел, устав от дрызг, А.А. Попов, потом Б. Морозов, наконец, – А. Васильев.*

**** Бочкарев Василий (р. 1942). Артист театра и кино. Народный артист Российской Федерации. Дважды лауреат Государственной премии Российской Федерации. Первый муж Людмилы Поляковой.**

22 мая, 1979

Мастер совершает поступки и высказывается. Если кто-то другой не соглашается или выражает сомнение (я имею в виду себя), – это называется выяснением отношений. Чего нельзя допускать ни в коем случае. Такова форма общения. Но, дорогой мой, мне легче умереть, чем подчиниться.

10 июня

После выпуска «Взрослой дочери молодого человека»* заболела ангиной. Четвертый день прикована к постели – такая тяжелая форма. Одиночество. Даже Ваня на даче. Сегодня понемногу встаю. Но главное – размышляю. Одиночество... То ли боятся заразиться, то ли не нужна-с никому-с! Никого рядом, ни бывшего мужа, ни подруг, ни возлюбленного. Что с Гением? А к «ним» приехала жена. Время от времени он звонит. И с температурой под 40 градусов я говорю с ним бодро, живо, четко, чтобы Мастер не раздражился и ему не

почудилось выяснение отношений. Не комплексуй, старуха!

Отвлекусь, посмотрю фильм «Сан-Франциско». Как мудро распорядились тамошние городские власти! Чтобы снять стрессовое напряжение у людей, они позволили на улицах, во всех уголках города, прямо среди развалин выступать цирковым труппам и музыкальным эксцентрикам.

В полночь пришли и бывший муж, и возлюбленный. Описывать встречу нет смысла, да и настроение не то. Слова какие-то банальные идут. Ну, а если грубо по фактам, то сегодня «исторически объявлено», что я занята в новой постановке – «Вариации Феи Драже»**.

Нужно худеть, не пить. И «жених» Фее сыскался, то бишь партнер. Оказывается, им станет мой бывший муж Васенька Бочкарев. И пьеса будет переделана с поправкой на мой возраст. Вот такие дела.

** «Взрослая дочь молодого человека», Театр им. К.С. Станиславского, 1979. Постановка Анатолия Васильева по пьесе Виктора Славкина «Дочь стилиги».*

**** Спектакль по пьесе А. Кутерницкого «Вариации Феи Драже» в Театре К.С. Станиславского осуществлен не был. В 1987 году А. Васильев поставил эту пьесу в Рижском ТЮЗе.**

С режиссером Э. Климовым.
Рабочий момент съемок фильма
«Прощание с Матерой»



17 июня, Осташков

Тихо-тихо в городе Осташкове.

Выздоровливаю. Прихожу в себя. Это съемки «Матеры»*. Растительное, животное существование. Пью молоко, жую зелень, дышу кислородом. Сегодня отведала даже первой земляники. Угощали здесь и водкой, и вином, а я не понимала, как это можно «вовнутрь». И это не ханжество. Из ощутимых желаний – любить. Благодарю за ночь на 12 июня. Все стало на свои места. Я нормальная баба, и секрет оказался очень прост: надо любить и надо, чтобы тебя любили, а что уже сорок лет, и все, как прощальный парад, – не имеет значения.

*«Прощание», 1981. Фильм по повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» был задуман и начат режиссером Ларисой Шепитько. После ее гибели картину снял Элем Климов.

4 ноября

Диким усилием воли заставила себя взять тетрадь. Было желание навсегда уничтожить все эти тетрадочки. Но что-то отвлекло. Нужно оставлять только то, что удержала память и ощущения. И главное, чтобы не было стыдно за этот трепет, за эту возвышенность слога, одухотворяемость материального мира.

Естественно, что я болею, естественно, что сильно, естественно, что дорогой Мастер неизвестно где. В трагическом своем состоянии стараюсь писать по возможности с юмором. Со мной не говорят. Ни о чем. Со мной только поступают. Тем самым, простор для моей фантазии не ограничен. Стало быть, все, о чем я буду писать теперь не является истиной, а только моими домыслами.

Слава, которая обрушилась на Мастера, фантастична. В общем-то, он держится молодцом, и только моя жуткая чуткость усматривает что-то тревожное во всем этом. Грубо: уже идет работа на историю советского театра. Ну, делайте скидку на мои фантазии!

Репетиции по возобновлению «Вассы»*... Что Он делал со мной, – не рассказать словами, и своего состояния отчаянного, – не выразить. Видя, как мне плохо, и все это видели, Он добивал меня сознательно. Мое элементарное отстаивание своего человеческого

достоинства, такое примитивное, только, чтобы не видны были слезы, (что-то типа улыбки, сосредоточенная замедленность) – все воспринималось, как «пользование Евонным отношением». Публично орал: «Премьерша! Вы позволите мне что-нибудь самому сделать на сцене?!» Глупо. Обидно до нестерпимости. Моя реакция: немедленно уйти! Но ведь не отпускает! И как же выжить во всей этой «гениальной» ситуации? Ведь жалости не будет. Уничтожая, может быть, мучаясь, Он все же будет делать это, такой уж характер. Почему нельзя просто сказать: «Вместе мы быть не можем. Но ты есть ты. Мое отношение к тебе таково. Не суетись, не нервничай». Но нет щедрости душевной, со мной «не говорят». И все мои убогие фантазии – это мое домысливание.

* «Первый вариант „Вассы Железновой“», спектакль театра им. К.С. Станиславского по пьесе М. Горького. 1978. Режиссер А. Васильев (первая самостоятельная постановка). Художник И. Попов. Людмила Полякова играла Наталью.

22 января, 1980

Как сказано в «Маленьком принце»: «и понемногу из случайных слов ему открылось...» Да, все это есть то, про что я мучаюсь. Расчет, безусловно, во всем. Утверждаю это, при хорошем отношении Мастера, верую, что на него я могу положиться. Да, это расчет. Безусловно, во имя дела. Я понимаю, что взявши пьесу («Путь»)*, Васильев пошел в «последний решительный». Я понимаю, что Ему нужно иметь квартиру, прописку в Москве, прочное положение... Может, какая польза и выйдет из всего этого. Сорокалетняя девочка, будь великодушной! Прости их всех. Как все малы! Это я не про вас, дорогой Мастер. Все чего-то хотят. А чего хочу я, старушка-снегурочка? Вдруг на репетиции: «Я не хочу иметь этот призрачный театр Васильева. Я хочу иметь реальный, пусть срный театр Станиславского». Боже, сделай так, чтобы не болело сердце.

* «Путь», МХАТ им. Горького, 1981. Спектакль по одноименной пьесе А. Ремеза, посвященной Александру Ульянову. Режиссер – В. Саркисов. Художественный руководитель постановки А. Васильев.



5 февраля

Маленькая передышка: апельсиновый ликер Кюрасао, церковь XVI века в Коломенском... Все либо столь возвышенно, что понять я этого не могу, либо столь низменно, что не поддается объяснению. Главное – не разрушиться. Не могу, как Заречная, сказать: «растут мои силы». Чудовищное одиночество. И если раньше позволяла себе поговорить с какой-нибудь Машей, Катей, выпустить эмоции, то сейчас – не могу и не хочу. Я никому не нужна. Кроме сына Вани. Или я путаю человеческое достоинство с гордостью? Да полно, что за высокие материи! Выжить бы, господа!

Сегодня на репетиции промелькнуло: «Артист в нормальном, счастливом состоянии плохо воспринимает режиссера. Вас, видимо, нужно постоянно держать в нервном напряжении». Выводов не делаю, иду спать.

Утро 6 февраля

Было заявлено Мастером, что все – мои домыслы, убогие фантазии. А я сказала, что его репетиции вынести нельзя, что так работать я не могу, ничего не понимаю, а меня сознательно провоцируют что-то сотворить над собой и т.д. и т.п. Если я не устраиваю его, пусть он скажет прямо и не мучает меня... В ответ услышала, что я – подлая, такая же, как все эти «маленькие и подлые» люди в театре Станиславского, среди которых он должен мучиться. Чуть позже, успокоившись, Гений объявил, что я устраиваю его во всех отношениях, но нельзя говорить об этом каждый день! Я попросила еле слышно: «Но хотя бы раз в квартал...» Он: «Считайте, что я вам уже сказал». А дальше пошло все по-прежнему. Крика, правда, стало поменьше.

7 февраля

Да, Он опять прав: я подлая, я примитивная, но изменить себя пока не могу. Нужны большие усилия. Потом разберусь. А сейчас все должно быть направлено на работу.

10 декабря

Ох, уже декабрь! Я – мерзавка, что не пишу часто. Мастер уже не в театре. Он где-то что-то ставит: во МХАТе у Ефремова или в Ленком... Ну а я, по его же просьбе, – никуда не ушла, осталась актрисой театра Станиславского. Сейчас возник этот сказочный проект – Таганка*.

Я никогда не хотела там работать. Но если Вы?.. Как Вам верить, Васильев? Есть дело, но нет человечности. А я могу спокойно оставаться и на прежнем месте. Мой гениальный Маэстро, Вы заняты собой и вашими проектами, Вашим самоутверждением, вашими расчетами со слабой. Я освободилась от вас. И вам нужно сделать огромное усилие, чтобы хоть что-то вернуть.

** Режиссер А. Эфрос, принявший после невозвращения Любимова из Европы, коллектив Таганки, пригласил к себе работать А. Васильева.*

12 августа 1981, 0 часов, 10 минут, Москва

Вынудила на разговор. Все, о чем я догадывалась, – подтвердилось. «Вы не нужны мне сейчас». Я ухожу. Меня не удерживают. Не нужна сейчас. Ну, не Моцарт Вы, прощайте, Маэстро. Ах, как жаль, что вы не Моцарт! Говорил очень рассудочно. Главное – безнравственно поддерживать во мне это состояние влюбленности, если он ничего не может дать в ответ. «Но, все же не хотел бы потерять тебя как актрису. Может быть, еще придется работать». Ну уж ну-тушки, князь! Возвращаюсь к своему пионерскому максимализму. Либо все, либо ничего. Ну вот, снова одна. Господи, не оставь! Сейчас нужна работа, нужны силы. Ваня идет в первый класс. Хочется покрасоваться, развести сопли, но на 42-м году жизни стыдно. Вот судьба и подарила еще один всплеск (я думаю – последний). Будем благодарны ей и за это. Для чего же ты бережешь меня, Господи? Так хотелось немного нежности. Нет, ну каков супермен! «Вы просто не нужны мне сейчас, но если понадобится, будьте где-то рядом. Я свистну».

Сейчас стала разбирать шкаф. Оказывается, последняя запись была ровно год назад. Единственное желание все высказать и уйти. Ну, что ж! Поздравляю. Год я не писала, а весь роман уместился в предыдущей красной тетрадке. Правда, с пропусками.

Все еще 12 августа, но на грани 13-го

Хорошо, что есть деньги. Купила «Фиджи». Теперь буду с утра душистая французская девушка 42 лет. Мне везет во всем. И подружки завидуют. Может быть, одиночество – самый главный подарок мне.

Pro memoria



Л. Полякова – Зоя.
«Экспромт-фантазия».
Реж. А. Товстоногов,
Театр им. К.С. Станиславского, 1982

20 августа, Саратов.

Несколько минут репетиций. Завтра третья по счету сдача Управлению «Экспромта-фантазии». Вечером – «Продавец дождя». Опасаюсь за голос, хотя, говорят, меня слышно в любом уголке этой оперной сцены. 18-го играли первый раз, и я довела зал буквально до истерики. Аплодисменты возникали там, где их никогда не бывало.

Живу в убогом маленьком номере-пенале даже без туалета, но в цветах. Купила Ваньке машинки в подарок к первому сентября. Они такие красивые, что сама радуюсь. Куда уходит детство, в какие города? Грустно, одиноко, мучительно...

31 августа, Саратов.

И снова «останний день лята...». Сыграли 6 премьер, принимают хорошо. Бочкарев сказал, что моя работа «на уровне мировых стандартов».

И даже Савченко* призналась, что я так хороша, что она снова меня обожает. Но она же и преподнесла мне эту маленькую боль, которая теперь как зубная, не отпускает. Разум отказывается верить, а эмоции говорят: почему бы и нет? Ведь только такое положение объясняет поведение Маэстро за нынешний год.

Говорят, что у него есть какая-то девушка, маленькая... Ах, какую глупость вы совершаете маэстро, оставляя меня! Я – актриса. Такие гастролы – первые у меня. Каждый день спектакль, подчас два. Сандро Товстоногов** говорит,

что я сейчас могу и должна играть все. У него в отношении меня большие планы. Несколько вечеров мы провели вместе, даже ездили на Волгу. Насколько я могу поверить (при своей патологической мнительности), отношение ко мне хорошее. Наверное, я, действительно, ему нужна.

**Лидия Савченко (1936–2011) – российская актриса. По окончании училища им. Б.В. Шукина по 1993 г. – актриса Театра им. К.С. Станиславского. Исполнительница роли Люси в спектакле А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека». 1979.*

***Сандро Товстоногов. Сын Георгия Товстоногова. В 1980-х годах – главный режиссер Театра им. К.С. Станиславского.*

8 сентября, Тольятти.

Мерзость и стыд, стыд, стыд!.. За паром – где на палубе постоянно пьяные бессмысленные лица. И за встречу с местной общественностью... Мы – полупьяный и расхристаный табор, а они, нарядные, праздничные, с хлебом-солью, с цветами!.. Сегодня на спектакле пьяный Анисько с заплетающимся языком... Грязные, жуткие осветители в голос разговаривают за кулисами, за сценой – скандал, а реквизиторы вместо скатерти дают мне в руки мокрую, с желтыми потеками тряпку. Вот бытие, которое определяет сознание! При этом нужно выходить и играть. Да еще этот чудовищный Зверинцев – Файл! Все мерзость, включая сюда и Маэстро, который прислал привет через Попова*. Ну, хотя бы пару строк! Привет – это

так безопасно, так безответственно. А за написанное надо отвечать.

...Уютный номер. Маленькая красная комната, красное кресло, плед, шторы. Сейчас еще и красные розы, гвоздики, астры. Днем была на рынке: желтые помидоры, арбуз. С трудом нашла кофе. Обед – бутылка сливок со свежим хлебом.

** Игорь Попов (1937–2014), заслуженный художник России, постоянный сценограф с А. Васильева, главный художник театра «Школа драматического искусства».*

9 сентября.

Никуда не пошла. Так уютно лежать, читать письма Цветаевой, следить за тем, как на глазах распускается роза. Даже та, с поникшей головкой, сейчас самая красивая. Распустилась и сильно пахнет, напоминая когда-то подаренную Поповым на бульваре в Ростове. Там в отдалении стоял Васильев, и еще ничего не было, и была только тоска по общению... А сейчас тоска от нежелания общаться. Наткнулась на фразу у Цветаевой: «Когда я одна, – я не одна. А когда я не одна, – я одна». Господи, как все похоже! И все было...

Купила в Саратове одеяло – шерстяное, одноцветное, с одной стороны вишневое, с другой – бежевое. А то старое, бабушкино приданое, из нашей жизни с Васей Бочкаревым, отплывает в прошлое. Почти 16 лет оно обогрело меня! Странно, но все еще кажется, что кто-то позаботится обо мне и скажет: как хорошо, что ты меня дождалась, – почти такая же, как в 19 лет (седая только). Правда, за это время стала хорошей актрисой.

Вечер после «Продавца», 12 часов ночи.

На спектакле поняла, что не хочу ни одного мудака. Теперь я буду защищать свое одиночество. Теперь тот, кто придет, должен представить серьезные доказательства! Последние три года я жила на мизер внимания и выдумывала, выдумывала Его – Гения, Маэстро... Нет, я не жалею, я была гордой, но подобная душевная растрата оставляет ужасную пустоту. Лучше уж просто «сочинять» встречи, поступки, слова. Мне нравится быть одной. Ваня не в счет – это часть меня.

15 декабря, Ленинград

Уважаемые господа присяжные, разрешите последнее слово! Я сопротивлялась. Я не верила. Я совершила массу мелочных поступков. Я суежилась, я защищалась, как умела, но я не выстояла. Не говоря ни слова, Мастер преподнес в подарок Таганку – этот маленький театр, нежность и желание, сумбур, загул, ревность к моей жизни, которую я, конечно же, «не так использую», но и отстраненность от нее: «живите и не поддавайтесь мне ни в чем!». Мой гениальный Маэстро, так кто же вы – великий дар мне или великое наказание? Не сомневаясь в собственной правоте, вы опрокинули мою. Отменили мое право на нормальную жизнь, на получение званий, благ... После вашего ухода из театра им. Станиславского я снова доказала, что я – хорошая актриса и могу работать без вас. Я выпустила «Экспромт», и нет человека, которому бы я не понравилась. Я нужна Сандро Товстоногову, одаренному режиссеру,

Л. Полякова – Лиззи, Э. Виторган – Файл.
«Продавец дождя». Реж. Л. Варпаховский,
Театр им. К.С. Станиславского,
1975–1976





Последнее празднование дня рождения Л. Поляковой в театре К.С. Станиславского, 1983

хорошему человеку, а вы врываетесь в мою жизнь, не гарантируя и не обещая ничего, разрушаете мой, с таким трудом выстроенный, карточный домик. И, конечно же, исчезаете, убедив, что мой нормальный путь – это «бред, убожество, приспособляемость». Но я – артистка, то есть, я зависима. Я должна работать, чтобы содержать себя и ребенка. Работать плохо, не отдавая всю себя, я не умею. Отдаюсь в «Экспромте», отдаюсь в «Вассе»... Так что же я – проститутка? А вы опять где-то, у вас свои дела и планы, а мне уже 43! Осталось мало времени, чтобы ждать и ждать.

Сейчас хорошо только одно: что я в Ленинграде. Вчера была в Царском Селе. Холодно, кругом снег по колено. Отогревалась Лицеєм. Вдали – Китайский домик, куда Пушкин бегал к Карамзиной.

20 декабря, все еще Ленинград

Подведем итоги. Эти два приезда Маэстро разрушили все мое, с таким трудом выстроенное

спокойствие в театре. Толков и сплетен хватит на весь сезон. Все, наконец, поняли, что я – при Вас. А я так старалась, так хотела тихо существовать в свои 43 года. Не вышло, господа. Рок и судьба. Всех благодарю. Я построю баррикады. Потому что Вас, Маэстро, я знаю, как никто. Взлет и сразу же, немедленно, опять – суета. Я поверю Вам на этот раз, но только если начнется серьезная работа, а так – буду защищаться. Может быть, Вы и правы, говоря, что приспособляться – ох, как противно!

Наверное, я должна оставаться бродяжкой, сидящей на 14 этаже своей маленькой квартиры. А получить звание, 10 рублей прибавки к зарплате, сыграть еще каких-нибудь 2–3 «Экспромта», – да хрен с ним со всем этим, господа! В конце концов, прожиточный минимум можно и сократить. Тоска моя все равно при мне.

3 января, 1982, Москва

Я в своей мечте. Уже 3-й день одна, без единого звонка. Меня спокойно можно посылать в космос в одиночку, без экипажа.

Поздравляю себя с Новым годом! Привет, дорогая! Мужества, тебе! Жила простодушно, хотела познать истину, а меня низвергнули на землю. Но жить надо...

6 января

Пришел черный, холодный, со своей тоской и со своей нежностью. И нет смысла задавать вопросы. Где ты был? С кем был? Спросил: «Почему вы так хорошо выглядите, Мила?». Пришлось врать, что я прекрасно провела новогодние дни. 5-го ушла в баню на целый день, сказав ему, что приглашена в гости. При росте метр семьдесят шесть вешу 74 килограмма, еда с трудом проходит вовнутрь. Только пью. Глядя на меня, в это трудно поверить. А сейчас на самом деле иду в гости.

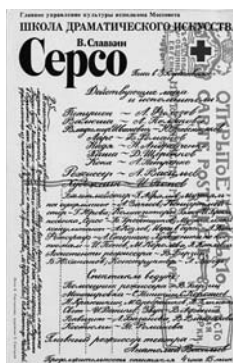
Август, 1985

Боже, сколько опять прошло времени! Место действия Шеметово под Загорском. Маленький собственный домик. Раннее пасмурное утро. Шумит чайник. Рядом в крохотной спальне спит Ваня. Последние дни перед школой и открытием сезона. В городской

квартире ремонт. Чайник буйствует, надо вставать. Первая чашка кофе.

Ну-с, продолжим. Я на Таганке третий год. Уже нет Любимова, уже второй год здесь работает Эфрос, уже выпустили «Серсо»*, и я оказалась в «горячей точке планеты», во всяком случае – театральной. Ясно, что надежды на свой театр у нас нет. Живу на улице Немировича-Данченко в старом мхатовском доме с великими именами, в сильно запущенной квартире, на ремонт которой трату уже третью тысячу рублей.

*«Серсо», Театр на Таганке, 1985. Спектакль по одноименной пьесе Виктора Славкина. Постановка Анатолия Васильева. Художник – И. Попов, Людмила Полякова – Валюша.



«Серсо», сцена на террасе.

Л. Полякова,
Ю. Гребенщиков,
А. Филозов,
Б. Романов,
Д. Щербаков,
А. Петренко,
Н. Андрейченко.
Реж. А. Васильев.





«Серсо».
На фоне декораций
художника И. Попова.
В центре – автор
В. Славкин (с поднятой
рукой)

25 августа, Москва.

Вынужденный перерыв, к счастью, не на два года, а на два дня. После съемки в ремесленном фильме «Гран па». Редкостная мать, но – деньги. Все съедает ремонт.

И опять – «останный день лята». Тепло. Солнечно. К несчастью, возник сосед – грузин. Он чувствует себя должником, использует мой сарай, жарит шашлык, делает молодое вино. Я отказываюсь, но все-таки иду (частично из-за Вани – он так хочет мяса), а дальше – обычные дела. Желая произвести хорошее впечатление, у костра, на природе я говорю слова – большие, добрые, красивые, Незаметно для себя

соглашаюсь выпить чачу, и в результате – дурная голова на весь день. А дальше – московская грязь, с трудом расчищенный угол для сна, с пыльным бельем, с мухами, которые летят на запах шпаклевки и костного клея. Невозможно сменить одежду, обувь, совершенно не знаю, где что лежит; болтающийся без дела Ваня. С утра до ночи присутствие Мамеда-строителя в доме. А главное – я не вижу конца этому ремонту.

1 сентября, воскресенье, 1985

Потому и Шеметово, что воскресенье. Ваня идет в школу завтра. Эти слова – «останный день лята»... Сколько грусти об уходящем

безвозвратно. Для всех это только звуки, с ударением на первую гласную – «останный». И вот, спустя 18 лет, герой этих «останных дней лята» посетил «Серсо», и я увидела его, а за полгода до этого, мельком, – на «Мосфильме» с женой, маленькой хрупкой женщиной. Теперь он сказал, что я из незначительной по объему роли сделала большую и главную, что я обалдетельно двигаюсь, потрясаяще выгляжу... Мы показывали вторую джазовую картину. И я чувствовала, как ему приятно быть со мной накоротке, при всех меня целовать, разговаривать... Ему приятно, что он знал меня когда-то... Насколько близко? Это уж наши с ним «останные дни лята». Мой супергерой 18-летней давности – Андрюша Смирнов!* Как вы отринули меня тогда от своих ног, и я до сих помню свои горькие захлебывающиеся слезы от непонимания – за что?! И долгое нежелание жить без этих «останных дней». Летний роман закончился, началась обыкновенная московская жизнь. Заторможенность и выживание. Десять лет это продолжалось. Я запретила себе думать, вспоминать, сознавать, что для него это был всего-навсего сюжет «для небольшого рассказа», скоротечный роман в дни киноэкспедиции. Ну, довольно с Вас, Андрюша!

...Встали соседи с громкими мерзкими голосами. Докрашиваю свой домик в Шеметово. Научилась получать удовольствие от примитивной физической работы, от единения с этим куском земли, с этой избушкой. Сама составляю краски, добилась необыкновенного колорита.

Ну вот – первая чашка кофе выпита, соседи возвратили в реальный мир. Надо вставать.

**Андрей Смирнов (род. в 1941), режиссер, сценарист, драматург, актер.*

Л. Полякова снималась у него в фильмах «Ангел» (1967), «Жила-была одна баба» (2011)

11 сентября, Шеметово

«Подарочное утро». Одна в поселке. (Кто-то есть еще на дальнем конце деревни). Новое для меня ощущение: совершенно одна, бездумно и лениво растворяюсь в тишине. Проклятые вопросы исчезли. Помню лишь, что 14-го сентября

начинаю репетиции, 18-го – спектакль и дальше еще три.

Пятого вечером в Москве появился Маэстро. Гуляли по бульварам. Влюбленные глаза, касания, как на набережной в Воронеже. И у меня – та же высота чувств, однако, с некоторой примесью опасливости, как с диким зверем. У Него все зависит от работы. И Его любовь можно завоевывать только работой.

Он давно преступил грань. А мне еще надо расти. Иметь его дома – чушь, бред. Иметь его в театре – трудно, мучительно, невыносимо, но результаты все оправдают, заставят забыть о мучениях. Я мелочусь, когда подхожу с обычными мерками к грандиозному. Все хочется уютного маленького счастья! Стараюсь удержаться на высоте, даже если я ему не нужна.

Л. Полякова.
В гримерной Малой
сцены на Таганке. 1985





Участники спектакля
«Серсо» с Булатом
Окуджавой

Л. Полякова,
Б. Ахмадулина,
Б. Романов

Седьмого были в «Современнике», смотрели «Дни Турбиных». Ощущение пыльной, убогой мещанской квартиры, маленькие люди без породы, без человеческой школы, за которыми ничего не возникает. А ведь должно возникнуть что-то – «за!» Актер современный должен играть собой. Вот чего требует Маэстро от нас в «Серсо». Кроме того, что мы умеем, – менять

породу и собственную природу в «угоду» мысли и проблеме. А уж как он этого добивается – Бог с ним!

Не мелочись, девочка! Любить гения трудно, а в нашем деле он прав. Однажды в конце мучительного, трудного пути, называемого сейчас «Серсо», он сказал мне: «Ты должна дорасти до своего таланта. Научись ценить себя».

Но ведь он же не останавливается, не предлагает быть рядом. Ночью – любящие глаза и руки. Днем – глаза ненавидящие и слова, унижающие твое достоинство, от которых хочется убежать и никогда не возвращаться.

Шестого сентября был сбор трупы. Оказывается, день открытия 40-го, а не 21-го сезона на Таганке. Это если считать еще с того, возникшего в 1945-ом году маленького театр-ка драмы и комедии, куда в 1964-ом пришел Любимов. На этот раз открывались не «Добрым человеком из Сезуана», как было все двадцать «любимовских» сезонов, а спектаклем «У войны не женское лицо» Анатолия Эфроса. У него – напряженное лицо, выступление на сборе трупы ни о чем. Только о том, как мы славно общались во время работы.

25 сентября, Ленинград

Прошло 4 премьерных спектакля «Серсо». Уже временами возникают свобода, ощущение себя в пространстве, даже собственные мысли появляются. Порою приходит чувство обретенной высоты. В общем, я существую нормально.

Паломничество великих имен, фамилий... Знаменитые актеры, режиссеры, драматурги, поэты – все говорят о чуде, о необыкновенной атмосфере спектакля, об особой природе ансамбля. Потрясенные лица гостей, приходящих за кулисы, их единственное желание – посмотреть спектакль еще раз. Так это внешне выглядит. И никому теперь не расскажешь, как мы к этому шли. Наверное, и не нужно. Да и есть ли другой, более легкий, путь? Зависит ли это от человека, за которым идешь? И если бы у Васильева был другой характер, что было бы? Зла нет ни на кого. Единственного, кого не прощаю, хотя играю вместе с ним, – маленького, рыженького супермена.

23 сентября было маленькое торжество. Задним числом решили отметить день рождения Виктора Славкина*: первого августа ему исполнилось пятьдесят лет. Между ним и Васильевым был шуточный спор: автор съест свою шляпу, если весь текст «Серсо» будет говорить со сцены. Мастер испек роскошную шляпу-пирог и заставил автора съесть. Было очень смешно. Запомнилось грустное лицо Сережи Юрского. У Маэстро счастливое лицо,

высокий «теноровый» смех, влюбленность и забота. А мне нужно было уезжать в разгар веселья, нежности, смеха, шуток! Золушка есть Золушка.

Дождь, но все равно пойду гулять.

* Виктор Славкин (1935–2014), драматург.

Автор пьес «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо», по которым были поставлены знаменитые спектакли А. Васильева

14 ноября, Москва

Утром вернулась из Киева. Сварила варенье из айвы; потом – озвучание последнее – «ловля блох» в «Гран па» (чтобы навсегда забыть о дурацком фильме). Потом «Маленький оркестрик»* где-то на окраине Москвы, в Доме культуры АЗЛК, потом Ванина головная боль, потом звонок Васильева. Теперь пытаюсь понять: что же означала моя поездка в Киев, куда я не хотела ехать? Бессмысленная для меня съемка и несколько свободных часов в городе. Кирилловская церковь с фресками Врубеля, иконами переднего предела, Андреевский спуск, дом Булгакова... Я вхожу во дворик, медленно осматриваю его по кругу и замираю: у меня вырывается почти крик. На чем-то вроде строительных козел сидит роскошный черный кот. Неподвижный. Потом выгибает спину, косит на меня зеленым глазом и снова замирает. А я тихо-тихо исчезаю

Предновогодняя ночь, 1985.
А. Васильев, Л. Полякова и
В. Славкин (справа)
в мастерской художника Борисова



из двора, уверенная, что за спиной сейчас что-то произойдет. Теперь я думаю, что если в повседневной бессмыслице случаются подобные встречи, значит, пока все идет нормально и нет особых причин для отчаяния.

**В 1980 году главный режиссер Театра на Таганке Юрий Любимов, посмотрев дипломную работу Сергея Арцибашева, по новеллам А. Володина «Женщины и дети» и Л. Петрушевской «Любовь», пригласил его в свой театр. И в этом же году на сцене Таганки вышел спектакль Арцибашева «Надежды маленький оркестрик», где к произведениям Володина и Петрушевской добавилось новелла С. Злотникова «Два пуделя».*

6 января, 1986

Канун Рождества. Настроение отнюдь не «писательное». Вспомнила забавнейшую фантазию, связанную с черным ходом на улице Фрунзе. Фантазии женщины, лишенной любви

реальной, приобретают иногда странное воплощение. А дело было вот в чем. Уже не совсем, но еще ранняя юность, мы только что закончили училище, я уже как будто и жена, но еще не совсем законная... Помню какой-то вечер 20 лет назад. Холодно. Либо поздняя осень, либо начало зимы. Мой тогда еще не совсем муж, сильно «накушавшись», спит, а «добрая женщина», моя тогдашняя свекровь, мне выговаривает: «Что ты, сука, с ним сделала?». А в нем тогда было килограммов 100! Даже перевернуть на кровати я его не могла. Помню, что платьице на мне было лиловенькое, купленное на первых гастролях в Риге, дешевое, но казалось чудом. И вот я в этом платьишке ухожу на улицу. Мой последний шанс что-то сохранить, потому что он ведь сейчас проснется и

В центре А. Васильев
и М. Шелл





побежит за мной. Дверь захлопнулась, обратно проситься гордость не позволяет, на улице холодно, и я всю ночь провела на лестнице большого многоэтажного дома, с «черного хода». Мы потом некоторое время еще жили вместе, но мой уход совершился именно тогда. С тех пор я считала себя свободной.

Спустя 20 лет я попадаю на этот самый «черный ход», в подвал. Дом на капитальном ремонте, а внизу – мастерская художника-фотографа. Ломая ноги, спускаемся в помещение стиля «модерн» с видео, стерео-записями, с напитками и всякими иностранными штучками. Музыка, разговоры, гости – иностранцы, среди них знаменитый Максимилиан Шелл; вспышки фото, иностранная речь; тела, ритмически покачивающиеся в танце, мгновениями возникающая близость, (с которой не знаешь, что делать) и среди всех, надо всеми – мой гениальный Маэстро. Он один ведет себя как собственник, то отпускает поводок, то берет за шею...

Последний спектакль в уходящем году, приглашение на фестиваль в Западный Берлин... Максимилиан Шелл говорит восторженные слова, такие, что и повторить невозможно! И все – в подвале «черного хода», в давно знакомом доме. Нужно было отдать 20 лет жизни, чтобы заново пережить все это!

...Проводив год 85-й вместе, мы с Маэстро пока еще не встретились в новом году. Но это уже не имеет значения, потому что фантазии и реальность, так странно переплетаясь, дают нечто, помогающее выдержать. Да, чуть не забыла: платьишко на мне в том подвале было опять лиловенькое. Потому, собственно, и вспомнилось. Правда, на этот раз итальянское, купленное на гастролях в Братиславе, чуть-чуть маловатое.

Только что, сию секунду раздался звонок, поздравление с Рождеством и с Новым годом. Оказывается, Он уезжал в Ригу. Каким все это будет в следующей реальности – лиловое платьице, «черный ход»?..

5 февраля

Вчера была премьера в Доме кино «Встретимся в метро». Трясет от стыда, от непоправимого ужаса, от невозможности что-либо изменить. При озвучке был потрясающий материал,

и как же все это отвратительно смонтировали!.. Стыдно вам, господин режиссер!* Так мерзко вести себя на площадке, так унижать людей... Вы просто обязаны были создать хоть что-то приличное. И как не обратиться мысленно к любимому, с таким же скверным характером. Он – Маэстро тоже уничтожает на репетициях, но каков в итоге результат!

*«Встретимся в метро», 1985. Социальная драма.
Режиссер Виктор Соколов.

31 марта

Дерьмо, дерьмо по уши. В очередной раз этот бессмертный и бессмысленный вопрос: за что? Андрейченко* устраивает истерики, по моему, просто хочет выйти из всего этого дела. Филозов** невыносим. И при этом суевающийся Маэстро, желающий сделать свои дела и получить что-то, не знаю что, но получить сполна. Какие-то имена, интервью, статьи, в которых о нас практически ни слова!.. Журналисты спрашивают – почему Петренко*** и Васильев до сих пор не имеют театра? А Он хотел бы еще работать и с Демидовой****! При этом находит нужным оправдываться, что написано не с его слов.

*Наталья Андрейченко (род. в 1956), актриса театра и кино, заслуженная артистка РФ.
В спектакле «Серсо» сыграла Надю.

**Альберт Филозов (род. в 1937), артист театра и кино, народный артист РФ.
С 1959 по 1960 и с 1963 по 1990 – актер Театра им. К.С. Станиславского. В настоящее время работает в театре «Школа современной пьесы».
В спектакле «Серсо» играл Петушка.

***Алексей Петренко (род. в 1938), артист театра и кино, народный артист РФ.
С 1977 – актер Театра на Малой Бронной, с 1978 – МХАТА, в 1982–1986 работал с А. Васильевым (в спектакле «Серсо», сыграл Коку), в 1991–1992 годах – в театре «Школа современной пьесы».
****Актриса любимовской Таганки Алла Демидова с Анатолием Васильевым никогда не работала.

1 июня, Шеметово

Два дня на даче. Дом, стирка – со страстью, с наслаждением. Липкий пот дня, ледяной чай со смородиновым листом. В первом часу ночи

начался дождь. Гроза, наконец, пришла. Вся первая половина июня – страшнейшие грозы. Собрала вещи, села на пороге, чтобы знать, куда тащить Ваню. А когда гроза отдалилась за Шеметово, любовалась ее мощью. Молний такой красоты и разнообразия я никогда не видела. Запомнилась самая странная, самая страшная из всех, – голубая, словно огромная вена с множеством разветвлений, артерий и капилляров. Я думала, что молнии – вертикальные, а эта была горизонтальная, уносилась за горизонт. Страх, ужас, восторг вызвали дикое желание сладкого. Я съела, наверное, грамм 200 халвы. Закутанная в одеяло, с порога своего домика увидела невероятное, чудесное: как в ночи, в сверкании зарниц расцвел бледно лиловый ирис, символ декадентской утонченности начала XX-го века. Не веря глазам своим, я встала, подошла, потрогала его руками, ощутила слабый запах лимона и какой-то изысканной гнили.

Я столько раз возила за собой тетрадь в Шеметово, даже оставляла ее там, но не было никакого желания писать.

С момента «съезда» с матерью жизнь, обернувшаяся нелепостью, забирает последние крохи моей энергии. Мне нужна наука терпения. Вопросов нет. А счастья и вовсе никогда не было. Я должна держаться. Не толстеть, не допускать «чернухи». Перед возлюбленным, который и есть мой главный враг, нельзя расслабляться ни на секунду. Он-то и подтолкнет тебя в твой последний полет!

Съехавшись с матерью, я совершила ошибку. Мы, наверное, неплохо бы жили, если бы я была похуже, ничего не умела... Тогда она смогла бы передать мне какой-то свой опыт, чтобы я могла попросить ее помочь. Иногда пытаюсь спросить о какой-нибудь примитивной вещи, о том, например, как рассаду вырастить. Был же у нее балкон, и были на нем цветы! Но выясняется, что она покупала рассаду уже готовой, в горшках, на рынке. Не о чем посоветоваться. Спрашиваю: «Мама, что ты будешь есть?» И слышу в ответ: «Что дашь». В ту же секунду почти схожу с ума.

1 августа

Исторический момент. Я заканчиваю со своим «романом века». В защиту Героя, в защиту

возлюбленного могу сказать, что он никогда не говорил мне ни о любви, ни о будущем. Любви в моей жизни не было, думаю, ее уже и не будет. Заткнись на этот счет! Герой оказался тщеславен и суетлив и озабочен строительством «памятника себе» так, что даже смешно. Все это длилось долго и разнообразно! Мы уже год как играем «Серсо», а ведь были еще три года репетиций. Но я справлюсь и с этим. А, впрочем, я фантазировала за двоих, какая уж тут его вина! А теперь есть другая девушка – смазливенькая, молоденькая, говорят, играет Машу в «Живом трупе», говорят – даже поет, а сегодня я узнала, что он репетирует с ней в Театре Моссовета новую пьесу. Фамилию ее так и не пойму – то ли Дребнева, то ли Гребнева. Может быть, мы присутствуем при рождении «звезды». Чем черт не шутит! Ведь общение гениального Маэстро даже с Поляковой что-то сотворило!

Нужно вопрос милой Аллочки Демидовой не забыть: «Зачем вы (Маэстро) тратите силы? Что Вы пытаетесь извлечь из этого бревна?» Бревно – это я. А Инночка Чурикова сказала, что я – «хорошая актриса, но определенного плана. Зачем вы тянете ее на другие роли?» Ах, посмотрела бы я на Вас, Инночка, без режиссера Глеба Панфилова! Какую бы очередную Бабу Ягу вы сейчас играли?

Но я отвлеклась, а начала с того, что в моем «романе века» сегодня ставлю точку. Помню мое пророчество в Воронеже. Я только начала сесть, показывала ему седые волосы. А он говорил: «Какая ерунда!» Я дурачилась: «Уж до 50 лет Вы точно будете меня любить!». Не дотянули. Но, как говорил Винни Пух, есть и другие хорошие компании, где тебя накормят и с удовольствием послушают твою песенку-считалку, ворчалку или шумелку, или сопелку... Сейчас решается вопрос с его театром. «Моим, моим театром, Мила!» Найти в себе силы и, все додумав, не фантазируя, уйти. Ясно, что для работы Ему важны только Петренко и Филозов, а я лишь – «при».

Завтра попытаюсь, наконец, вывезти Ваню на дачу, а там, с Божьей помощью, засяду сама. Заканчиваю озвучание «Очной ставки»*. Страшно, но я иду дорогой деловой женщины.



Придется осваиваться и с этим. Ваня вырос, у него нога 41 размера. Он-то знает меня, как никто. И заставляет меня поступать, как он хочет. Надеюсь на разумное и доброе в нем. А если это опять мой идеализм? Если я хочу и потому вижу в нем только хорошее? Так что куда ни глянь, надо быть сильной женщиной. Большую часть дня я – робот, делаю то, что необходимо. Теперь только бы понять – добро или зло ваша школа, Маэстро? Прощайте! «...Я погиб от лихорадки в болотах Сингапура». Долго объяснять смысл этой фразы. Но, Боже, сколько для меня заключено в ней! Сто лет одиночества.

Я сейчас коротко стриженная с почти белыми волосами. Седая девушка. Подстриглась, когда еще не знала всего до конца. Очень давно, с Андрюшей Смирновым я тоже отрезала волосы, но покрасила их в черный цвет. Как невыразимо грустна моя жизнь! И как я выдерживаю все это – загадка. Пожалуй, соглашусь сниматься на студии «Беларусь-фильм». Не стану отказываться ни от чего. Пусть будут деньги. Вы должны быть довольны, Маэстро. Ваша школа – хорошая школа. Но как больно, как больно!!

3 августа, Шеметово

Слава тебе, Господи, Ваня на даче.

27 сентября, Москва

Больница имени Боткина. 13-го, в субботу я оказалась на операционном столе. Делали много переливаний крови, сейчас вырабатываю ее сама, ем гранаты, черную икру, грецкие орехи. Ходят люди, у всех трепетные глаза и одно только слово – санаторий. Ваня вырос, что-то осознает, стройный подросточек, они неплохо ладят с Валеи. Маэстро добывает театр, весь в этом, но трепетно передает приветы. Тоска!.. Видеть чужие лица и не видеть Его. Но кто Он мне? Я пытаюсь отдалиться и представить Васильева всего-навсего «руководителем». А ведь там вокруг Него уже собрались маленькие, упорные. И что же теперь делать таким старым боевым товарищам, как я, да еще и перерезанная вдоль и поперек? Плачу и плачу. За что такая расплата? В чем мой грех, знать бы...

*«Очная ставка», 1986. Драма, детектив.

Режиссер Валерий Кремнев.

30 сентября

Маэстро появился. Глаза смотрят на меня с восторгом, даже провел рукой по моему лицу, чтобы понять, в косметике я или нет? «Артистка Полякова, да вас хоть сейчас можно на выход!»

Пришел со студии им. А.М. Горького директор... Я (учитывая мои невеселые дела со здоровьем) предлагаю ему исполнителей на замену... Но голубоглазый директор сказал: будем ждать артистку Полякову, чего бы нам это ни стоило. 7 октября группа уезжает в Чехословакию. Съёмки начнутся в конце октября. А «Серсо» реально можно будет играть в ноябре. Вот когда я обязана быть в форме.

Ощущение осени, осенних деревьев, людей, которые ко мне приходят, даже чашки кофе – все обострено и вызывает благодарность в душе. Чувствую, что те, кто приходит ко мне в больницу, делают это не формально, что они действительно хотят меня видеть. А во мне, видимо, из-за перелитой, чужой крови совершается перестройка: возврат к женственности, к нежности. Не надо железных решений, дружок! Ты ведь не Алеша Птицын, который «вырабатывает характер»... Характер-то имеется и не слабый! А Маэстро – он такой, какой есть. Другие – хуже, да, к тому же, еще и не гении.

1 октября

Еще одну операцию перенесли на послезавтра. Наверное, есть причины. Ясно, что мое состояние осложнилось. Плачу, плачу... Завтра исчезнет соседка, которая страшно раздражала меня. Палата на троих, нормальная, но жизнь-то делают люди.

В окне багряно-рябиновый куст. С ужасом ощущаю, что сегодня я никого не хочу видеть. Когда я слаба, когда у меня нет сил, я никого не хочу видеть. Не могу слышать чушь вроде: «Держись, ты сильная, у тебя Ваня...» При людях не свернешься в клубок и не поплачешь. Мне нужно получить от кого-то хоть немножко сил. Чтобы погладили по волосам, сказали: «Поплачь...» А перед приходящими я должна держаться.

Уже 6 октября

Операция была третьего. Операционная веранда – в лесу. Желтый лес над головой, мой лепет: «О, Господи, вы сами-то понимаете, как



Л. Полякова на гастролях в Лондоне. 1987

у вас здесь красиво?» И суровый окрик в ответ: «Хватит болтать! Ложитесь!»

7 октября

Пронзительно яркий день. Такой вкусный воздух! Желтые, восковой прозрачности листья под ногами. Меня сегодня прогуливала Баскакова. Она говорила: идем, пошуршим. И мы шуршали часа полтора. А сейчас я в маленькой палате, в узком солнечном пенале. Лежу, вспоминая, и даю себе обещания. Все будет так, как будет. Я жду результатов гистологии. Есть уверенность, что меня ведут туда, куда надо. Душа растет. И страдания нужно почувствовать, и боль, и несправедливости, чтобы я задала свой вечный вопрос «за что?» Операций я почти не помню. Кажется, что у меня нет ни возраста, ни пола. Вижу несказанную смесь багряных красок, небо, солнце за окном. Чувствую, что живу. И все молодое, страстное, со смехом, со слезами во мне живет. Мне кажется, все здесь в больнице делали мне только добро. Я способна ощутить красоту, гармонию дня, минуты, мгновенья. Как сохранить это позже потом, когда снова обрушится вся дрянь, «весь джаз» жизни. Вспоминаю гениальный фильм Боба Фосса «Весь этот джаз» о мужчине-художнике,

о красавице-женщине, которая за вуалями возникает мимолетно, постоянно, видением смерти, присутствующей рядом... Опять пере-дыхаю, потому что нет сил даже писать.

13 октября

Ровно месяц, как я живу во второй раз. 13 сентября снова лежала на операционном столе... Маленькая великая женщина Ольга Ивановна с безумными глазами бегала по больнице, искала кровь, потому что своей у меня уже не было. Счастье, что я не потеряла сознание в «Скорой» и в последнюю секунду перед наркозом. Оглушающее ощущение, что мир обрушивается на тебя, и твоя бедная голова стучит по камням булыжной мостовой. Почему-то долго лежала в коридоре. Маленькие медсестрички, все маленькие, как на подбор, утешали меня.

...9 октября вечером я была уже дома. Отдохнуть не удалось. Начались восстановительные прогоны и генеральные «Серсо». Как будто и не было этого месяца. Ваня еще мал, моя мать опять в больнице, а я даже полежать не могу, чтобы тихонько, осторожно вернуться в эту жизнь, а вокруг были бы добрые и заботливые родственники, поддерживали, выражаясь фигурально, под руки. Такой уж мой рок. После трех операций снова ходить в больницу к матери. Господи, прости меня, нет сил бороться.

16 февраля, 1987

Печальные месяцы, недели, дни, часы. С единственной сверхзадачей: выдержать, переждать. Глухое раздражение перерождается в тупую головную боль.

24 июня

Если Бог еще за меня, то через пять часов я в Берлине, а далее – автобус до Штутгарта.

Безумный, прекрасный, незабвенный мир, ты непознаваем в своих парадоксах! После операционного стола – на фестиваль Театра наций в Штутгарт. Эту тетрадь я возила и в Пермь, где были съемки, но говорить о них не хочу. Меня еще и надули, не заплатив пока ничего. Там я снова встретилась с пермской деревянной скульптурой, приобрела уникальную книгу о ней, роскошное немецкое издание.

Ездили с «Серсо» в Ленинград, на гастроли, играли в старинном Измайловском парке, в летнем павильоне начала XX-го века, стиля модерн. После спектакля шли сквозь восторженную толпу, сквозь строй милиционеров, ощущая себя, по меньшей мере, знаменитым рок-ансамблем. Это драматические-то актеры!

За прошедшее время я ушла с Таганки, где оставалась по просьбе Анатолия Эфроса и даже ходила на репетиции его «На дне». Театр Анатолия Васильева на Воровского теперь называется «Школа драматического искусства». Маэстро встал на ножки, пробует голос. Мальчик оказался шустреньким. А мы – всего лишь русское быдло, которое он должен доводить до кондиции. Договорился до того, что будет «выжигать» нас, – то ли ставить клеймо, то ли – каленый железом. Я не выдержала и сказала: «Перестаньте, право!» Репетиция была остановлена, все участники разогнаны, как водится в последнее время. Восстановление, возобновление «Серсо» вообще проходило как кошмар, трагически-омерзительный: с матом, ором, правда пока без рукоприкладства. Да-с, с воспитанием, с высотой души у Гения не очень-то!

Допишу, если вернусь, Бог даст.

17 февраля, 1988

Все состоялось. Был Штутгарт. Был старинный студенческий город с ратушей XIV века и площадью перед ней. Были собор и Галерея современного искусства, Роттердам, Амстердам, Гаага и невозможный в земной жизни, невероятный, божественный Волендам. Был пляж под Гаагой, обед на набережной, где я пела. Купалась в Северном море. Был Лондон, один только Лондон, но он и есть «государство». Спектакли играли каждый день. Теперь я отлично знаю лондонскую подземку.

Я держалась за ограду Букингемского дворца, ела йогурт из фруктов, орешки, колбаску, фисташки, клубнику... На Оксфорд-стрит купила летние сапоги, а на Пикадилли – модные сейчас духи «Пуазон». Через несколько дней уже свободно ориентировалась на улицах: Риджент-стрит, Оксфорд-стрит, Пикадилли, побывала даже в Сохо. Поздним вечером возвращалась в свою маленькую комнатку студенческого общежития в старинном университетском центре, где мы жили, и где все было, как и 100 лет назад.

Мы существовали как бы на двух полюсах одновременно. Прекрасное общение со зрителями, ошеломивший нас прием спектаклей и ненависть Васильева. Он нас вывез в Европу, а мы, неблагодарные, смеем общаться с ним, как прежде, обычно! Позволяем думать, что восторженное отношение к нам английских зрителей заслуженно. Тогда как все это – Он, Он! Ах, Маэстро, как ему хотелось быть тираном, а кругом чтобы были рабы. Но из страха и подачек ничего хорошего никогда не получалось. Развлекайтесь пока, если Вас это греет. В ответ вы получите равнодушие и презрение. Хочу спать, продолжу чуть позже.

Январь, 1988

«...Я погиб от лихорадки в болотах Сингапура». Не могу объяснить, что эта фраза для меня значит. Прежде, в другой жизни, все мои тетрадки начинались бы: и вечный бой, покой нам только снится!

Репетиции «Серсо» в голубой комнате Таганки.

Он: «Вы в дерьме, вы в болоте!»

Я: «Маэстро, подайте руку, если вы уже на твердой земле».

Ну, так вот: я осталась в болотах Сингапура. Уже давно я вожу за собой тетрадь, которую купила в Каунесе летом 1987-го года перед гастролями в Белграде. Хотела начать ее в Штутгарте, и в Роттердаме, и в Лондоне, но не писалось. Еще с Ленинграда, с Измайловского сада, куда весь город ломился на «Серсо», ненависть и раздражение стали основными нашими чувствами. А держаться приходилось и дома, и в студии, то есть в Школе драматического искусства.



Л. Полякова, 1987

2 января

Утром была чудовищная сцена, начавшаяся моим невинным вопросом: «Мама, не хочешь ли котлеток?» Ссора с криками и оскорблениями положила конец моему самосжиранию, постоянному ощущению вины и греха. Что же за мука такая? Все время казню себя за то, в чем я не виновата. Прости меня, Господи! Ведь еще два-три года назад я смогла бы нафантазировать, какую-нибудь картинку из своего прошлого подмалевать, приукрасить. Теперь от всего, что я вспоминаю, только боль, унижение, стыд. Изматываю себя, голова постоянно болит. Сегодня, я думаю, покончено с иллюзией, что еще немного – и мать поймет меня, а я постараюсь достойно терпеть все это.

25 июля, Душанбе

Горы кругом и горная река шумит. И хочется совершенства во всем. Со мной Ваня. Оброс, опростился, не желает мыться. Подросток с гитарой, обаятельный, забавный по реакциям, пребывающий в своем собственном мире, который он тщательно оберегает.

В три часа у меня съемка. У нас все хорошо. Загораю в камнях. Этот нежный душистый цветок Ваня сорвал на склоне горы, куда очень трудно подняться.

1 августа, все еще Душанбе

Последний день нашей фантастической поездки. Если Бог даст, мы полетим с Ваней в Москву и привезем деньги. От убогого и примитивного окружения я стала уходить в горы загорать, в первобытной обстановке – голый. Так что по ощущениям вернулась назад, в прошлое, когда стройной девушкой 23-х с небольшим лет бродила по Баксанскому ущелью под Терсколом, что под Эльбрусом, потом оказалась в Сочи под Малым Ахунем... Глубоко-глубоко внутри у меня ничего не изменилось. Прибавились опыт, знания, выросла тоска и уже почти никакой надежды... Но все те же – влюбленность в красоту, ощущение себя в гармонии с миром, забота о соблюдении достоинства. На съемках живем с сыном в полузабытых условиях коммуналки: 4 семьи в квартире и одна кухня, где с утра до вечера варят-парят и жрут, (прости меня, Господи!), я совершенно перестала стряпать. Большая заслуга в этом Ивана, который, как мартовский кот, избегался от жары, от несимпатичности сервиса и перестал есть. Так что питаемся арбузами, дынями, лепешками, орехами, сыром. Я очень подобралась, красиво загорела и решаюсь в трусиках и в майке разгуливать «по зоне». Мало этого: назло, уж я не знаю кому, стала бегать по утрам и с удовольствием. И за все это еще и деньги получать, господа?! Ну, не сказка ли! Деньги я мало ценю и не придаю особого значения тому, что я делаю. Но, оказывается, люди, коллеги, товарищи меня воспринимают иначе. Я в их глазах что-то собой представляю. Значит, вопреки вечному моему недовольству собой, образовалось, – назовем это грубым словом, – мастерство. И если режиссер хоть немножко мне доверяет, получается «нечто» даже из примитивного сценарного материала.

9 августа, Москва

Третий день репетиций «Серсо». Напротив меня сидит, ходит, стоит самовлюбленный человек, с гипертрофированным ощущением себя: «Я, я, я!..» Боже, какая метаморфоза! А ведь это было уже. А мы старались не видеть! Обращались к себе, к своему несовершенству, делали что-то с собой, пытались «дорастить», «допонять». И



вот стало ясно: либо он Воланд, либо монстр. Скучен безумно. Оживляется, лишь рассказывая о предстоящей или бывшей заграничной поездке или по поводу очередной статьи. Физически почти неприятен. Ужасная мысль посещает: а вдруг Король гол? Предложить что-нибудь, кроме поездок, не может.

...Вечер. Продолжение. Читает очередная девушка по имени Вера. Ну эта хотя бы эффектная. Помню трепет и задыхание ее в мае, а сейчас она уже уверена в себе, уже «героиня» Васильева. Ну, посмотрим и на это цветение!

Не свожу с Него глаз. Какое счастье освобождения! Еще недавно все ранило смертельно. Как я выжила, не знаю. А сейчас – не отводить взгляда, не обижаться и провоцировать вопросами. Мир больше не рухнет.

10 августа

Моему подростку 14 лет. Хотела как-то особенно провести этот день. А в результате – очень тихо. Ваня на даче. Пока он остановился на музыке. Бог даст, после 8-го класса попытается поступить в Гнесинское училище. Дай Бог тебе, мой подросточек! В общем, ты мне нравишься. Когда у меня есть силы держаться – все хорошо.

13 августа

Ввод Бочкарева в «Серсо»*. Осознать, что уже нет Гребенщикова,** ...невозможно. Не получается. Вчера, по случаю «Продавца дождя», имела разговор с Маэстро. В доверительном (прежнем) тоне говорил о Лире, об О'Ниле, о «Пушкинском доме» Андрея Битова; о том, что ценит «Бесов» и Дюма... И при этом весь год заниматься чушью!..

Вечером приехал Ваня с дачи. Целый день был в Загорске. Вчера купили ему форму. Рост – один метр семьдесят два сантиметра. Каково?! Форма сидит как влитая.

* Василий Бочкарев, к этому времени – актер

Малого театра ввелся на роль Юрия Гребенщикова после трагической гибели последнего.

**Юрий Гребенщиков (1937–1988), артист театра и кино. В 1959 году окончил школу-студию МХАТ. С 1959 года – актер театра имени К.С. Станиславского в Москве.

В 1982 г. ушел с Анатолием Васильевым в Театр на Таганке.

В 1987 году начал работать в «Школе драматического искусства». Играл в спектаклях А. Васильева «Первый вариант „Вассы Железновой“», «Взрослая дочь молодого человека», «Серсо».

20 августа

Снова репетиция «Серсо». Та самая Дребнева сидит теперь с нами, свободно общается со всеми.

Ах, какая прелесть вся эта ситуация с девушками Маэстро! В общем, живем «одной большой дружной семьей». Благодарю Бога, что меня это уже не ранит, а только забавляет. Хотя, если задуматься, за эти десять лет рядом с Гением совершился качественный скачок в моем человеческом и актерском развитии. И пусть это шло тяжело, со страданиями, на сплошных отрицательных эмоциях, но – шло, и спасибо судьбе.

24 ноября, Мюнхен

Сегодня отыграли последний спектакль. Немецкая пресса назвала меня лучшей актрисой, приехавшей из России. Уже давно я действительно играю хорошо, с тех пор, как освободилась от Маэстро и поняла, что никому до меня нет никакого дела. Разочаровалась в партнерах, перестала уважать всех. Один только Митька Щербаков исключение.* Делон он и есть Делон! И вот этой славной компанией с Васильевым во главе ездим, играем, живем. Хельсинки, Будапешт, Мюнхен... Уже 2 часа ночи. Засыпаю. Купила Ване гитару за 200 марок из мастерской Сеговии.

*Дальвин Щербаков (род. в 1938), актер театра и кино. С 1965 года работает в Театре на Таганке.

Играл в спектаклях «Жизнь Галилея», «Пугачев», «Живой», многих других.

В спектакле «Серсо» сыграл Пашу.

7 декабря, Париж

Подарок судьбы! Сажу во внутреннем дворе Лувра. Тень короля Генриха рядом. Вчера сыграли первый спектакль. Ах, моя бедная голова! «Прогуливаю» новый парижский платок за 100 франков. Самый модный!

10 декабря

Снова во внутреннем дворе Лувра. Жить в пяти минутах ходьбы от дворца! Париж стоит

обедни, как сказал король Генрих. О, дай мне мужества, тень короля! Я оказалась в такой компании, что готова отказаться и от Парижа, и от Рима. Чем больше Филозов ходит по музеям, тем больше ненавидит окружающих. А Васильеву кажется, что он на свои деньги вывез все наше быдло в Европу. Все, включая обслугу, чувствуют себя униженно и оттого полны агрессии по отношению друг к другу.

В Париже забастовка в метро. Начали ее коммунисты, а Бобиньи, где мы играли, – район коммунистический. Такси стоит дорого. Многие зрители-французы не захотели жертвовать ничем, чтобы увидеть спектакль Васильева. Поэтому зал был не полон. А Гений срывает зло на нас. Взаимная связка ненависти. О, король Генрих!

11 декабря

Версальский парк. Замшелая мраморная скамья, тишина. Маленькая птичка с желтой грудкой упорно смотрит на меня. Поделилась с ней французской булочкой от своего французского завтрака. О, да их слетелась целая стайка! Хорошо, что я взяла с собой черный кофе в термосе. Тепло, чудесный воздух, прелые листья... По ощущению, то ли поздняя осень, то ли ранняя весна, а снега нет в помине – такая здесь зима.

14 декабря

Бродить по Тюильри и плакать от тоски. Сад Тюильри, улица Риволи, площадь Конкорд... А я хожу, тупо сижу и плачу... И тень короля Генриха не спасает. У него была цель – Париж. А я попала в скверную компанию.

15 декабря.

Сакре-Кер, Монмартр, потом другая сторона Сены – Сен-Жермен-де-Пре, Латинский квартал. Дальше сама нашла театр Одеон, попала на Новый мост. О, Генрих снова на коне! Спектакль отбирает все силы и чувства, а пополнить их не от кого. Вот в чем ужас. Должна быть влюбленность в кого-то, во что-то. Стихи нельзя воспринимать каждый день. Для этого нужен определенный настрой души. Не могу сейчас ходить по музеям. Ну, ходила по галерее д'Орсе... Не воспринимаю ничего. Душа пуста. Вместо «Гамлета» посмотрела я «Эммануэль». И не стоит притворяться, не

перед кем. Низко? Ну и пусть будет низко. С утра пойду в «Тати».

24 декабря

Наступил последний час в Париже. Все завершилось еще и гриппом. Он скрутил меня так, что, видимо, и мое настроение, и слезы, и оценки были продиктованы болезнью. Оставшись совсем одна в эти последние три дня, я пожалела всех и позавидовала себе.

Божественный час в Нотр-Даме, органная музыка едва угадывается. Согнутая, не могущая пошевелиться от боли, я попытался сидеть прямо, «постигая» культ Девы Марии, ее лона, в котором зачинался Христос. Православие настаивает на трагическом подвиге человека. А католичество – на самой жизни, строгой, высокой. А, впрочем, Бог даст, додумаю все это в Риме. Последняя чашка кофе со знаменитым бле де бресс и сыром камамбер.

25 декабря, Рим

С Рождеством Христовым! «Прогуливала» по Ватикану свои маленькие мальчишковые полуботиночки и новую куртку. Слушала мессу Папы Римского. Так светло! В его интонациях не только старость, но покой тайны. В номере чуть подремала, а пробудившись, поняла, что должна все это немедленно увидеть. Балкончик, с которого Папа говорил, рассмотрела еще с корсо Виктора Эммануила. Минут через 15, перейдя через Тибр, была в Ватикане.

31 декабря

Господи, Боже мой! Больше обратиться не к кому. Да, я хотела одиночества, но достойного, высокого. Я смирилась с тем, что нет личной жизни, захотела служить общей идее, а мы создали этот театр, где кроме взаимной ненависти, раздражения, лжи нет ничего. Все это уничтожает, обесмысливает само мое существование. Мастер – мелкий диктатор, все подгребающий под себя! Господи, как стыдно! Я умоляю, Господи, дай мужества! Видимо, придется уйти. Весной исполняется 25 лет моей работы в театре. По существующим законам я могу уже просто не работать, жить на пенсию, перебиваться какими-нибудь договорами. В Риме почти десять вечера, в Москве – почти двенадцать. Поздравляю тебя, Ванечка, с наступающим Новым годом! Через неделю мы



Л. Полякова с папой
Иоанном Павлом
Вторым

встретимся. За 3 месяца путешествия по Европе я поняла только одно: у них много своих сложностей, которых нам, гостям, не видно за витринами с изобилием товаров. Надо дома делать свою жизнь достойной. Ванечка, я поднимаю бокал (сока) за тебя. Будь мне поддержкой, мой мальчик! Я теряю силы. Дай тебе Бог здоровья, доброты и разума! Есть одна только боль – моя мать. Прости меня, прости!

4 января 1989 года

Только сейчас я раскрыла подарок Папы, полученный в Ватикане: распятие на длинной жемчужной цепочке и небольшая открытка с его автографом. При пожатии я почувствовала теплые старческие руки. Обычные слова – «Все будет хорошо...» – обрели необыкновенный смысл, потому что были сказаны в Ватикане Иоанном Павлом Вторым. Обращение на русском в присутствии тысяч паломников со всех стран. Слова о смирении, морали и добре сказаны нам – актерам из Москвы на русском языке. Потрясает до слез! Даю какие-то обеты себе и ему, и сразу рождается надежда. Хорошо, что записала все это немедленно, едва пришла.

В лиловой (как одежды кардиналов) куртке, в лиловом берете, чулках и перчатках, в черной юбке и ботиночках, при ярком римском солнце в январе, я шла по узким улочкам Рима, по

древним мостам через Тибр, который оказался мелким, с зеленой водой. Жалко, что в тот же день не записала прогулку по Капитолийскому холму. Поразил Колизей. Не ожидала, что он такой огромный. А Капитолийская волчица, напротив, показалась маленькой собачкой, и два младенца-пацана сосали ее – Ромул и Рем. Глубоко внизу древний и бессмертный Рим и триумфальные арки одна в одну выстраивались в перспективе.

Жаль, что театральные мелочи отвлекают. Сколько еще не узнано, не прочитано, не додумано... Сегодня первый день, когда ничего не болит.

6 января

Все еще Рим. В последний день – великолепная прогулка по городу. У римлян праздник. Пестрые нарядные толпы с детьми, с шариками. О какой мечте говорит Петушок в «Серсо»? О том, что Отечество представлялось ему праздничной демонстрацией: «Мы, в белых майках и легких летних брюках, на всех балконах люди, и они приветствуют нас...» Что поняли римляне, посмотревшие наш спектакль? Неужели нашу русскую тоску?.. Ведь они-то, итальянцы, живут, свято соблюдая все свои праздники и обряды, и сами как дети, легкие и нарядные. Поняли они главную сцену спектакля, – наше

Pro memoria

DM



Участники спектакля
«Серсо» с Ф. Феллини и
Д. Мaziной

Д. Мазина и
Л. Полякова

сидение на полуразрушенной террасе старой дачи, за ужином со свечами и высокими бокалами, с красным, как кровь вином, в котором зажигался и мерцал свет?.. С прямоугольниками белых конвертов, – писем из прошлого России, которые, переходя из рук в руки, «порхали» над столом?.. Они, римляне, сохранили свой Дом, никогда не посягали на него. Разве, что нынешние немцы, потомки оккупантов, увидят в нашем спектакле что-то «тягостное и обвинительное» для себя. А французы, бельгийцы, те же итальянцы говорят о «Серсо»: «Интересно, но про что это?!»

Разные у нас проблемы! А уровень художественного восприятия – у них невысок. Это нам только казалось, что он у них исключительный. Так что зрительского «обвала» в Риме не было, и Запада Мэтр «не убил».

Сегодня сбылась моя давняя, молодая мечта: я посидела на площади Испании у лодки-фонтана, поднялась по знаменитой лестнице вверх к вилле Боргезе, через замок Медичи. Вечно зеленые пинии. Рим почти весь в лесу.

8 января, все еще Рим

Не могли улететь и остались в Риме еще на три дня. Ничего себе, подарок судьбы! На последнем прощальном балу Феллини смотрел на меня с восторгом и говорил, что ему хотелось бы поработать в театре, в котором есть такие



красивые женщины. И еще про мой «грандиозный талант». Я: «Грацие, маэстро, грацие!». И Мазина целует руки! Немного ерничаю, потому что все это – фантастика! Но так ведь было.

Три безумных дня на «перестройку». Прихожу в себя от всего нашего внутритеатрального ужаса, от ненависти коллег, от вечных болезней. Прощание с «Серсо». Начало моей новой жизни: одинокой, пятидесятилетней, никому не нужной женщины и актрисы. Ванечка, я очень тоскую по тебе!

23 апреля

С 16 по 23 апреля – Кельн. Я все-таки доехала до Кельна! В моей жизни это наивысшее: прожить неделю возле Кельнского собора. Сегодня утром я посидела у статуи Мадонны, поставила



свечки, вспомнила ту нашу поездку с «Серсо», безумную ночь в Дюссельдорфе, на вилле незнакомой миллионерши. В пушистом американском опоссуме, купленном в самом дорогом магазине Кельна, я возвращаюсь к мечте. Слушая близкий бой колоколов Кельнского собора, укрытая мехом на голое тело, я пила шампанское впервые за два года этих поездок. Не считая денег, не думая о будущем, покупала то, что нравилось, ела то, что хотела, сидела в кафе и в рестораниках. И все это, благодаря безумной идее Наташи Андрейченко и Макса Шелла – прочитать «Евгения Онегина» с симфоническим оркестром Кельнского радио под музыку Прокофьева под управлением великолепного Герда Альбрехта на русском языке. А я ведь отказывалась и не хотела ехать! Самолет идет на посадку. Господи, помоги! Дай мне доставить радость Ване – я везу ему гитару.

9 июня, Ялта

Мои глаза смотрят на море, я слышу его шум, различаю запахи... А за спиной, на пляже, на песке какие-то странные и страшные существа обоего пола. Что они сделали с собой, со своими телами, голосами? Воспринимаю их, как оскорбление. Даже дети не умиляют. Человек изгадил и себя (на сотню – одно хорошее лицо), и все вокруг. Особенно страшны молодые девушки, а ведь им рано или поздно становиться матерями. Предчувствую их судьбу. Боже, как страшно они будут наказаны!.. Скверные запахи, омерзительная одежда в бесчисленных ларьках на набережной, жареные пироги, ялтинские колбаски, химические лимонады – все отвращает. А жующие тела еще и разговаривают. Если бы они только послушали себя!

13 лет назад я была в Ялте, в сущности, уже тогда превращенной в «сточную яму». Теперь в пору ходить по улицам с противоголозом. Я побежала сегодня к себе – прежней, которая когда-то жила здесь и трепетно ждала писем от Васильева. А он и тогда был жадина. Скупец жалел каждое слово. Я всегда отдавала больше, чем получала в ответ. Свой роман я, конечно же, придумала. Но единственный стимул для меня – любовь, пусть и в воображении.

Моя бедность в ранней, да и поздней юности и морально, и физически была унижительна.

Дух не мог подняться. Я мечтала о том, как когда-нибудь буду одета! Сейчас на мне застиранная майка, и это не имеет никакого значения, потому что завтра, если захочу, могу стать королевой.

Человек должен иметь относительный достаток. Я вот потеряла перед отъездом бриллиантовую сережку, и хоть бы где-нибудь, что-нибудь дрогнуло.

Звонила Ване, он сдает экзамены. Будем надеяться, что мой сын станет девятиклассником.

25 июля

16 июля совершился обряд моего Крещения. (Не знаю, крещена ли я была бабушкой в детстве?) Перед этим я так истерически истязала себя, что пришла ужасная мигрень. Но такого одиночества, такой абсолютной оставленности у меня в жизни, кажется, еще не было.

Обряд совершался в святом источнике. Я – в простой черной юбке и словацкой белой кофте, выстиранной и выглаженной утром. Не взяла документы – оказалось, не нужно. Не хватило денег, и я побежала за ними, а меня ждали. В конце обряда я бабьим, жалостливым жестом прижала голову священника к своей груди, сострадая человеческой природе. Женщина у церковных ворот, когда мы уезжали, воскликнула: «Ах, как вам повезло, какое вам отличие!» Что бы все это значило?

25 июля

Продолжу, чтобы окончательно не сойти с ума. В последние дни я чувствовала, что могу броситься к любому прохожему, попросить помощи, жалости, чтобы утихла, наконец, эта боль.

Когда-то очень давно, как и все дети, я проносила слова: «мама, папа, баба, деда...» Сейчас они вызывают во мне лишь боль и обиду. Многие люди самоутверждались за мой счет, а я в очередной раз заползала в нору, повыть, поскулить... Потом снова становилась птицей фениксом, возрождаясь из пепла. Мое восхождение происходило после очередного предательства. Последнее оказалась уж очень тяжелым, потому что я осталась буквально без средств к существованию. Герой моего романа про это и не подумал. На сегодняшний день есть только

маленькая зацепка – съемки в Белоруссии в главной роли. Может быть, как всегда спасет профессия. Но ведь мне пятьдесят лет! Выгляжу (почти всегда) на 40... Смогу ли продержаться еще лет эдак десять? Боже, суди меня как хочешь, но не оставляй!

8 августа, Смолевичи, Белоруссия

Первый день съемок картины «Мать урагана»*. Мы с Ваней живем в местечке Смолевичи, под Минском. Свое 15-летие мой сын встретил верхом на коне. В ковбойской шляпе, без седла и уздечки скачет сегодня по местным полям. Как всегда на съемках, когда нужен дождь, стоит потрясающая погода, целый день солнце. Сейчас уже 9 часов вечера, а оно и не думает заходить.

Утром бродила по лесу, и вдруг пришло воспоминание, «замкнулся круг». Август у меня почти всегда посвящен Андрею Сергеевичу Смирнову. Сегодня в лесу среди вереска, мхов, сосен, грибов, я перенеслась на 23 года назад, под Выборг. Смирнов снимал там фильм «Комиссар» по рассказу Юрия Олеши «Батяка Ангел»**.

Там была почти такая же поляна, но мох – более голубой и цвета грибных шляпок из коричневого переходили в темно-красный. А девушка Мила Полякова была трепетной, как в самой ранней юности, и любила бескорыстно... Не помню, куда делась та куча грибов, которую я насобираала, – штук 40–50 боровиков! Помню, как я бежала вдоль «съемочного» поезда и хотела, чтобы разорвалось сердце, потому что к Смирнову приехала жена. Я уже тогда знала, что ничего не будет, хотя какое-то время сказка еще длилась.

Теперь, 23 года спустя, в Белоруссии грибы были не белые, но такие же красивые. Шляпки без красноты, бархатные на зеленом мху. Я по-прежнему чувствую счастье, видя этот лес, мох. И, вспоминая тот август, благодарна, что он был, но ничего не хочу вернуть.

*«Мать Урагана», 1990, СССР. Исторический фильм о восстании белорусских крестьян в XVIII веке. Режиссер Юрий Марухин. Людмила Полякова – Агна Ветер

** Киноновелла «Ангел» в киноальманахе к 50-летию Октябрьской Революции «Начало неведомого века» (по рассказу Ю. Олеши), 1967.



Л. Полякова и
Ю. Соломин

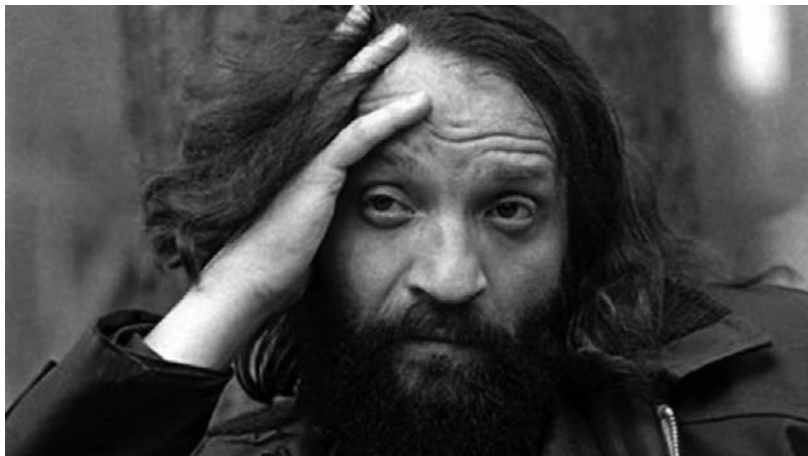
Режиссер Андрей Смирнов. Символистский фильм о «революции в белых одеждах», снимался в Белоруссии. Полякова играла беременную Бабу как символ России, беременной революцией. Фильм двадцать лет пролежал на полке и в 1987 году был показан на фестивале в Турине. Через тридцать лет его показали в московском Доме Кино.

8 сентября, Минск–Москва

Сильно болело ухо, с отеком, антибиотиками, каплями, снотворным. Но – съемка и нужно было ехать... Накануне целый день лежала в гостиничном номере, болела каждая клетка.

Сегодня совершила прогулку по старым, заповедным местам. Полежала на той самой поляне, на мху, нашла гриб-зонтик, а, вернувшись, сварила много-много кукурузы. Кажется, она-то меня и вылечила окончательно. А теперь вот поезд «Минск–Москва». Купе СВ, и я одна, и как это вовремя! Чтобы все вспомнить, обдумать и завершить еще один круг.

Возвратившись в Москву, на студии Горького я примеряла костюмы для фильма о Достоевском. И вдруг буквально натыкаюсь на Юрочку Соломина. Он целует меня, смеется, спрашивает: «Где ты, что ты?» Я, как всегда, отвечаю: «Нигде и ничто...» Он неожиданно предлагает: «Ну, а если в Малый?» Говорит всерьез, чтобы до конца года я уже была в труппе Малого театра. Соломин спросил, есть ли у меня звание,



А. Васильев

и тут же сам себе ответил: «Да какое это имеет для тебя значение!..» Да, я просто Полякова. Мне кажется, если это случится, то так и должно быть. Завершится еще один круг моей жизни. Через 25 лет отсутствия блудная дочь возвратится домой.

Принимать то, чего я не могу изменить; иметь мужество изменять то, что могу, и мудрость – отличать одно от другого. Вот мой новый девиз.

26 ноября. Чехословакия.

Глубокое чувство провинции. До Праги – часа три на хорошей машине, а до районного центра Будеевицы – полчаса на автобусе. Итак, городок Глубока-на-Влтаве. День и особенно сумерки – совсем рождественские. Маленькое местное кладбище, все в маленьких, защищенных от ветра, огоньках-свечах. Я вышла на него в сумерках. Сегодня воскресенье. Живущие внизу люди успели подняться на холм, зажечь свечи, постоять и возвратиться к своим делам, домой. Все так мудро и не страшно, и нет нашего кладбищенского мрака с теснотой и загородками.

Весь день шел чистый пушистый снег. Он не тает здесь, и за два часа я оказалась в зиме. Быть в провинции за границей, наверное, особенно тяжкое испытание. Где-то в Праге происходит бархатная революция. Просветленные лица. В Будеевицах студенты с метелкой охотятся за каждым окурком и «вылизывают» ратушную площадь после каждого митинга. Мне послан этот день!

Плакала с утра, навзрыд, безутешно... Надо же мне было именно здесь, в этой ситуации, начать «Чевенгур» Платонова. Такая ярость ко всему этому обманутому «совку»! И пожалела свою мать Веру Степановну. Милая, существует без мыслей (кроме как о своих болезнях), без мудрости, ничего не поняв в этой жизни, в бесконечной обиде на нее. Боже, пошли мне силы работать до последнего дня и приносить сильную пользу людям.

Вторая моя боль – Васильев. Думала ли я, что буду писать о нем с пустотой в груди, «без сердца», которое еще недавно было полно любви юношеской на пятом десятке? Я не хочу видеть Вас, но не таю зла. Прощайте! В день отъезда в Чехию, 20 ноября, я была в его театре и в течение десяти минут был завершен мой 13-летний путь с ним. Он сидел напротив меня, подсказывал, как писать заявление об уходе. Я ерничала... Слава Богу, рука под его взглядом не дрожала, но было что-то аморальное во всем этом. Я не стану призывать силы небесные на Вашу голову, Маэстро, потому что ад, в который вы себя ввергли, уже сам по себе достаточное наказание. Если в сердце одно честолюбие и жажда славы любой ценой, Вы достойны жалости. Даже, чтобы жить, нужно великое мужество, а еще и преодолевать вашу чернуху!.. Ну, нетушки, Князь, слава Богу, что я ушла от Вас.

28 ноября

Поучаствовала в интеллигентной словацкой революции в Будеевицах, постояла на

площади, заплакала, когда в полдень зазвонили колокола, а в 12.05 пошли грузовики «с хлебом». Я «раскололась» на слове «хлеб». Чешская революция, Россия, превращенная в Союз... Я никогда не решилась бы выйти на Пушкинскую площадь в Москве с протестом. А на лицах чехов нет агрессии.

Думаю о трех десятилетиях моей осознанной совковой жизни. Как у Ахматовой:

*«Меня, как реку, суровая эпоха повернула,
И я своих не знаю берегов»*

Полузабытое видение из прошлого... Я, восемнадцатилетняя, работаю в засекреченном «ящике» ученицей токаря. Промасленный живот, которым я почему-то горжусь. Мечтаю переместиться на верхний этаж, где собирают самолеты. Поблизости западно-германское посольство. Мы против чего-то протестуем, разбиваем чернильницы о стены особняка. То есть, я-то чернильниц не бросаю, мне не доверено, но долго еще помню общее озлобление толпы. Мы шли протестовать, сами не зная против чего. И все было заранее организовано «инстанциями». Сейчас ситуация изменилась: есть выбор, «альтернатива», как модно ныне говорить. Однако люди не дают себе труда подумать.

...Прогулка до замка Глубока-на-Влтаве. Удивительно цельная неприступная постройка и при этом красивая, как бы выросшая из скал, холмов, лесов. От замков впечатление, что они выростали постепенно, словно могучие вековые платаны. Так мне казалось, когда я стояла перед Кельнским собором и перед Нотр-Дам, что они не строились, а возникали, поднимались из недр земли.

Дальше, дальше!.. С того (упомянутого выше) авиационного предприятия, я «спикировала» в магазин «Подарки» и месяца три простояла ученицей продавца в отделе льняного белья. Носила свитер с белым воротничком, глаза подкрашивали «под Нефертити» (раскосые полосочки от уголков век). Меня всегда спасало врожденное одиночество. С детства я знала, что никто из окружающих не поможет. Считалась очень некрасивой, а мои двоюродные брат и сестра – красивыми. Так и вижу их низенькие сальные лобки и густые черные брови! В нашем доме жила еще одна «признанная»

красавица Ольга с некрасивой, по общему мнению, сестрой Зинкой. Почему я вспоминаю их лица, имена? Потому что, всех их, красивых и некрасивых, неизбежно ждали торговля, или тюрьма, алкоголь, проституция...

Сегодня я плачу над Гроссманом. Купила роман «Жизнь и судьба» на той же площади в Будеевицах. 20 лет назад я приехала в Братиславу почти сразу после вторжения наших танков. Было пронзительное ощущение стыда, кожей чувствовала ненависть людей вокруг. На улице старалась не говорить по-русски. Время от времени спрашивала себя: «А я – то чем виновата, я то при чем?» Помимо моей воли возникал еще и комплекс нищества. Братислава казалась мне раем земным. Я удивлялась: «Да чего вам, протестующим, надо?» Теперь, после своего двухгодичного турне по Западу, когда через двадцать лет судьба вновь забросила меня в Чехословакию, я увидела, как резко снизился их уровень жизни. Нам, в нашей бедности, до них по-прежнему далеко, но здесь своя точка отсчета: Швейцария, да и Австрия близко...

Окончена еще одна тетрадь.

30 августа, 1990

Шеметово под Сергиевым Посадом. По традиции, «останний день лята»...

Вечером звездное небо. Холод ночью. Синий яркий день.

И мое одиночество.

21 февраля, 1991

Инфантильная или детская мысль контрастна: плохо – хорошо, добрый – злой. А весь земной путь – в поисках оттенков, компромиссов. Мир таков, что в нем намешано все. В самом человеке – возможность отбора и право выбора. Что он читает, что смотрит, что и как говорит, и каким голосом и т.д. – это уж он сам. Как просто!

Не писала, потому что надоело бессмысленно жаловаться.

30 июня, Шеметово.

28-го похоронила мать. Было так много обид, негативного между нами, что временами казалось – не выдержу, сойду с ума, не прощу, не забуду... Конечно же, забыла все, как только осознала ее смерть. После отпевания исчезла всегдашняя моя нервозность. Были

только собранность, ответственность за ее душу, забота о том, чтобы проводить мою Веру Степановну достойно.

В Шеметово приехала вчера. Для передышки. Идет мелкий дождь. Слушаю Моцарта.

Ночь на 22 июля

Я понимаю, что актерская тусовка в театре им. Станиславского клубилась вокруг меня из-за Васильева. Сама по себе я никому ничего не могу дать, кроме душевного общения. Через меня нельзя делать дела. Оказывается, я должна была поддерживать идею «центра» имени Георгия Буркова. А я не была уверена даже в том, что нужен «центр» Василия Макаровича Шукшина. Что такое дружба, каковы ее пределы, зачем она?..

Попыталась заснуть. Не смогла. Поставила кофе. Буду варить макароны, потому как голод не тетка, а пока варятся, попишем, отобразим...

Кооперативное кино – это работа на износ, в жутком ритме, в невыносимых условиях. Пыль, грязь, отсутствие не только горячей воды – еды на площадке. Так было под Пензой в степи, так в Москве, на Остоженке. Еще и ужасные сквозняки в так называемом «павильоне». Все сидят друг у друга на голове, в перерывах всухомятку жуют булочки. В Пензе усилилась аллергия, в Москве – чудо-бронхит...

Четыре часа утра. Покушала макарончиков с томатным соусом. Вот она, прелесть одиночества! Делаешь что хочешь. Хорошего, пожалуй, все-таки больше. Теперь надо постараться и очень спокойно отойти от Вани. Советы и опека хороши, когда их просят, как просят чистое белье, еду, деньги. Приятно оказывать «мелкие приятности». Отношения с сыном хорошие (особенно, если я отлично обслуживаю и даю больше, чем ожидалось). Он мальчик «ничего себе»!..

Рассветает. Живот набит макаронами, а в четыре часа дня – съемка.

3 августа.

На сороковой день после смерти матери я захоронила ее прах. Рассказала Ване, как все это было: один на один с могильщиком на чудовищной по размерам территории старонového долгопрудненского кладбища-свалки с жуткими воронами и чайками, огромными,

неподвижными, безголосыми. Быстро-быстро темнело. Чуть ли не в семь часов вечера я как-им-то необъяснимым чутьем нашла могилу, где был похоронен муж Веры Степановны. Могила беспросветно заросла сорняками и я, обдирая руки, кинулась ее расчищать. Говорила умершей какие-то слова о том, что я теперь все сделаю, за все отвечаю и все будет красиво. Назад могильщик повел меня мимо еще более жуткой свалки с безмолвными чайками. Чем не ад в «Божественной комедии» Данте?

...Жду ночного поезда, накупила массу овощей, китайского шелка (зачем-то)... Вот такие крайности.

7 августа

Городок называется Борисоглебск. Очередные съемки. Сегодня сынику 17 лет! Уехала сознательно, хотя и на жизнь необходимо зарабатывать. Ваню надо потихоньку отпускать. Моя опека состоит в том, чтобы накормить и дать лишнюю десятку. А я высказываю ему какие-то обиды, выясняю отношения, прошу, чтобы он входил в мое положение, думал о моем здоровье, работе... Так долго, всеми доступными способами добивалась свободы от любви и дружбы, а теперь хочу попасть в рабство к сынику, ждать от него сочувствия по поводу моих проблем. Фу, как глупо, старуха! Давай-ка освободиться и от этого соблазна.

30 августа

Я, еще с детства, с похорон Сталина панически боявшаяся толпы, вышла на улицы. Смотрела на танки и БТРы, плакала и смеялась на митинге у Белого дома и не испытывала страха. С гусиной кожей, с дрожью вдохновения, я любила всех. Казалось, что мы теперь другой народ. Но я ошиблась. В последующие два-три дня нарвалась на такую ненависть!.. Даже приняла ее на свой счет. Я не знаю, кем работали эти люди, но они явно чего-то лишаются. В свете происходящего материально я лично тоже ничего не приобретаю. Только в общечеловеческом плане: не видеть этих рож, этих лозунгов, не слышать постоянного вранья по радио, с экранов и трибун, иметь возможность смотреть и читать то, что я хочу... А больше мне ничего и не нужно. Я никогда не хотела лишнего, зато могу радоваться теперь. Конечно, мне показалось, что

люди стали другими. Но хорошо, что были эти дни, с 19-го по 21-е августа 1991 года.

28 сентября, Шеметово

Два подарочных дня – и в смысле погоды, и в смысле свободы. Даже приемник сломался, и только шум ветра за окном, шорох облетающих листьев, да еще сумасшедшей красоты бабочки летают.

29 сентября

Осень есть осень. Холодно, мокро, зябко и бесконечно, беспросветно грустно. Сродни моему теперешнему состоянию. Плохо себя чувствую физически и морально. Все болит. Мне кажется, что болезнь и смерть матери надорвали меня. Я не могу отойти от этого ужаса, и кажется, что ничего не окончилось. Сажу перед печкой, смотрю на огонь и ничего больше не хочу. Я устала бороться, ползти, карабкаться наверх. Меня предавали все, кого я любила. Я старалась достойно отойти в сторону и сделать вид, что сама так желаю.

Купила «Тайную доктрину» Блаватской.* Вдруг теперь я пойму все? Увлекаюсь сейчас философией. Вдруг вспомнилась чья-то фраза: учиться философии – это учиться умирать.

**Елена Петровна Блаватская (1831–1891) – религиозный философ теософского толка, литератор, публицист.*

26 декабря

Рюмка коньяка и бутерброд с красной икрой в это полуголодное, это безумное время. Ребенок уехал на свой первый фестиваль в Вятку. Вчера прекратил существование СССР. Сынок ушел из ГИТИСа, а я сдала новую премьеру – «Детоубийцу»* и уже на новом месте, в Малом театре, на шестом десятке лет признана одной из красивейших женщин. Про талант умолчим, это от Бога, а уж красота – мое собственное достижение. Шучу, шучу...

** «Царь Петр и Алексей» по пьесе Ф. Горенштейна «Детоубийца». Малый театр, 1991.*

Режиссер В. Бейлис. Людмила Полякова – Евдокия Лопухина, первая жена Петра I.

29 декабря

В преддверии наступающего голодного 1992-го года идет жуткая объедаловка. Продукты хватают, где можно. У меня чувство,



Л. Полякова – Простакова.
Ф. Марцевич – Митрофан.
«Недоросль». Малый театр

что я никогда столько не ела. Впрок. Господи, прости нас, помоги нам хоть чуть-чуть обрести свое достоинство! То, к чему я так мучительно шла, я получила: полное одиночество.

10 февраля, 1992-й год

Пишу на «Детоубийце». Жаль, что так давно не брала тетрадь. 3 января я играла «Недоросля», а там приехали Ира с Жераром*, и бесконечные «ан пе, ан пе», то есть «немножко-немножко»... И банкеты, банкеты... Хожу в парилку. Я еще все-таки ничего, как говорят. И «Недоросля», как говорят, играю «на грани гениальности». (Смеюсь, конечно!) Не поздравила себя с днем рождения, и никто не поздравил. Ну, это наше личное дело с Богом. Я уже слабо-слабо прозреваю задачу, мой путь, мое самосовершенствование.

**Ира – Ирина Вавилова, единственная близкая подруга Людмилы Поляковой, ее соученица по Щепкинскому Училищу, бывшая актриса Малого театра, в настоящее время живет в Париже.*



5 мая, Шеметово

Пришло равновесие, а с ним и решение: прямо и просто отказать одной из родственниц. Объяснить, что избушка в Шеметово, этот домик с клочком сада и огорода для меня вовсе не жилье и не место обитания, а некое единственное пространство, где я восстанавливаюсь, просто-напросто работая на земле, где я общаюсь с природой, живу в гармонии и любви с ней. Если кто-нибудь, кроме меня, будет жить в доме, все это исчезнет.

Родственники не поймут и будут думать, что я плохой человек. Подобными унижительными рассуждениями я занимаюсь уже два дня, доводя себя до слез, и только к вечеру, «творчески поработав», порадовалась молодому месяцу, показала ему медяки для метро, убеждая, что это тоже деньги, жгла костер в ночи.

18 мая, Шеметово

Каким-то чудом я все-таки отказала родственникам. Хочу надеяться, что навсегда. Очень много работы на огороде. Кажется, я никогда не избавлюсь от этих сочных, наглых одуванчиков с их чудовищными корневищами. Хочется все сделать, навсегда, расчистить землю и ощутить аромат цветущей черемухи, слушать пение соловья... Какой вкусный зеленый суп из собственноручно сорванного щавеля!

Неожиданные съемки, какие-то национальные спонсоры, балдеющие от меня... Это на шестом-то десятке!.. Они не понимают, что маска уверенной в себе женщины неопределенных лет – это ради куска хлеба, а сутками молчать – вот мое естество. Не кисни, старушка. Живи в своей в избушке, разводи огород, сражайся с одуванчиками....

Утро 6 июня

Сегодня пятница, а спектакль у меня в воскресенье. Говорят, в Москве опять дикое повышение цен. Поеду в город к вечеру. Может, завтра выберусь на кладбище, надо привести все в порядок. Дикая нищета, борьба за кусок хлеба не украшали ни мое детство, ни юность, и не было ни игрушек, ни книжек, а мать была молода, не устроена, с ребенком... Рядом жили злобные родственники, и никто никого не понимал. Не помню ни капли нежности или

любви от кого-нибудь. С шести лет пионерские лагеря на все лето. Временами думаю: а как же все-таки получилась я такая? Когда я впервые задумалась и стала искать ответы посреди совершенно животной жизни? Вот теперь дошла и до Блаватской. Совсем другой путь был мне уготован.

9 августа, Шеметово

Утекают куда-то реки денег... Уже не до творчества. Хватаешься за любой эпизод. 12 тысяч отпускных, 18 – за последнюю картину, 30 перед этим – и все уходит на еду. Что-то выделила Ване на его студийную запись. Купила немного косметики по последним ценам. Зато едим форель или омуль. Треска – стоит сто рублей, а форель и омуля – шестьдесят. Вот такие парадоксы! Справили сынику 18 лет. Гуляли в два приема. В первый день были его отец и бабушка Тамара. Ваня продемонстрировал папе свой музыкальный репертуар. Тамара затихла, как огромная серая мышь. Удивлялась: «Сынок, я не думала, что у тебя такая музыка...» А ваня папа в это время цыкал на меня: «Все! Ты больше не вмешиваешься! Я сам теперь буду руководить всем! Всем молчать! Наливай!» Ну, я и «накушалась», как давно себе не позволяла! На следующий день Ваня пришел с друзьями. Истратив еще тысячу, сделал опять стол с икрой, я уехала в Шеметово. Сынику 18 лет! Как хорошо, что он есть!

А сейчас, как обычно, – тоскую. Что она такое, моя тоска, – блажь или благо? Вечный ком в горле. Стираю и мою посуду. Жалко всех. Много читаю.

3 сентября

Списала где-то цитату: «У Бога не просят добавки». Тетрадка была на месте, но я не смогла раскрыть ее. Что я праздную в своей душе? Праздник предательства? Помню, как в ранней юности мечтала о сильном друге, – он поймет, подскажет, поведет... И я шаг за шагом стану подниматься к высшему. Теперь этот путь я совершаю одна, да еще с восемнадцатилетним сыником, которого надо тащить за собой. Сынок «возник» в 35 лет!.. Самыми преданными, как и в юности, оказались книги. Но уже не те, что тогда – не «Джен Эйр», не «Консуэло»... Ныне я читаю и перечитываю «Великие



посвященные» Шюре, «Розу Мира» Андреева, Блаватскую, Камю, Кьеркегора... Приобрела все философские сочинения конца XIX-го – начала XX-го века.

Да, я могла быть нормальной, любящей, и любила самозабвенно... Великий всплеск души происходил тогда, когда творчество и любовь были нераздельны. Наверное, я до сих пор люблю Вас, Маэстро, но Вы безжалостно все оборвали.

Ваня вернулся из Азова, повзрослевший, загорелый, очень красивый. Приватизирую квартиру, влезая в очередные съёмки, цены дикие, скоро открытие сезона, ну и хватит об этом.

9 сентября

«Человек образуется мыслью. О чем он думает в одной жизни, тем он становится в другой». Это из Упанишады*. Мне кажется, что я всегда это знала. Все, что сейчас читаю, – словно воспоминание или тайная радость знания. Обжечь ближнего и съесть самому кусок послаще – там, в запредельности, не имеет смысла. Но чем я плачу за свое материальное благополучие? Вот такой вопрос.

**Древнеиндийские религиозно-философские трактаты.*

1 июня, 1993, Шеметово

Сломался мой многолетний друг, моя маленькая «Соня» – приемник, купленный еще в Лондоне. (Тогда, тогда!..) Поэтому я вне времени, а лишь в пространстве. По солнцу, сейчас полдень. Маленький перерыв в моей вечной войне с сорняками. Грандиозное пространство очистила, скажу я вам! Жара, сорняки, комары, агни-йога, молчание... В странном я сейчас периоде. Вялые мысли неожиданно обретают гармонию. Я ищу и постигаю смысл. Как бы случайно в руках оказывается именно та книга, где есть ответы на мои вопросы. Странные, удивительные книги я читаю!

Тьфу, тьфу, не взглянуть бы!.. У Вани «образовался» спонсор...(Как их там сейчас называть!) Так что, полный вперед, сынок, твори!.. А мамка, наконец, перестанет унижительно добывать кусок хлеба и сможет расслабиться. Побудет немножко женщиной-художницей. Когда на мгновения отвлекаюсь от бесконечного добывания еды, испытываю счастье.

Я не знаю, что такое богатство, но унижительную нищету испытала вполне. Нелегко человеческой душе в подобной ситуации. Качественная еда, приличная одежда, – и ты свободен... Минимум! По-моему, я опускаюсь до жалобы или мольбы.

28 июня, Новосибирск

Гастроли театра. Я с «Царем Петром и царевичем Алексеем»*.

Божеественно удачный день. С третьей попытки дозвонилась до ребенка и купила, наконец, еще одну книгу Блаватской. Отчего я не ищу какого-то кружка, общества, где все волнующее меня смогу обсуждать? Оказывается, и не надо: все произойдет само собой, не суетись, ничего не торопи.

**Другое название «Детобийцы» Фридриха Горенштейна.*

30 июня

Полная луна. Печаль разрослась и понемногу душит. Тревожит Ваня и эта его баночка с травой. Я высыпала содержимое в унитаз. Мы посмеялись. Как страус, прячу голову под крыло и не хочу верить в самое страшное. Может быть это и шутка, а если нет?!

Сыну почти девятнадцать, и я его кормлю. Он принимает все, как должное, а мне неудобно попрекать его хлебом. С полочки не могу купить даже зубную пасту. Еда, самая примитивная. Конечно, (пока еще) не одна картошка. Но мало овощей, почти нет фруктов. Я перед ним как бы извиняюсь, что не могу дать большего. Как я чувствовала себя в этом возрасте? В девятнадцать лет давно уже работала, потом училась, получала именную стипендию, по тем временам – целое богатство! Я знала, что мне никто ничего не должен, и до сих пор принимаю такой порядок вещей. Тревожно за сыника, за его полное неустройство! Наверное, я в чем-то виновата. Надо настаивать, требовать, даже в ущерб хорошим отношениям.

Заняла 30 тысяч, чтобы разделить на два дома. Я слишком долго знала бедность, но мне уже 54 года... В запасе нет ничего, и если случайно не заплатят зарплату, нам не на что будет жить. Хорошо, что себя продавать уже не надо. Никто не купит.



5 августа, Шеметово

Мое благословенное Шеметово, мои любимые сорняки! Я поняла, почему у матушки земли так много сорняков. Мощно и всепроникающее они растут, потому что зеленый растительный мир – это физическая энергия земли. У одуванчика ее больше, чем у «культурных растений», значит, для земли он важнее. В высшем «надвидимом» мире нет моральных оценок. Для меня сорняк – плохо, но сколько в нем силы, какой он жизнеспособный, сочный! И сколько энергии дает земле!

13 августа

Состояние лениво-текущее, растворенное в солнце, в любимых сорняках. Было выяснение с Ваней наших житейских проблем, но выход один – довериться сыну и его судьбе. Что я могу? Перестать кормить? Устраивать каждый день «объясняловку»? Застрахую дачу, потому что денег нет совсем. Имеется немного продуктов в запасе – и все. Отметили день рождения сыненка. Ему уже девятнадцать. Славно посидели с Ирой и Натой. Ваня вдохновенно пел, и я решила – пусть все идет, как идет. Уже два дня подряд сумасшедшее звездное небо и звездный дождь.

14 августа

Самый большой кайф, когда законно можно ничего не делать! Прибрать избушку, приготовить еду, выпить чаю и взять книгу, тетрадку... Накануне был ливень, и, хотя проглядывает солнышко, – земля мокрая, работать на ней нельзя. Имею полное право поваляться, набив пузо гречневой кашей с мятным чаем. В перспективе – котлетка с чесноком, а завтра, Бог даст, вырою немножко своей картошечки, поем со своим укропчиком, со своим огурчиком.

Сегодня суббота. Отовсюду доносятся голоса соседей и их гостей, поэтому задерну занавески и лягу с книгой.

16 августа

Поехала в Москву. Стоит на секунду остаться вне привычных, самой же придуманных, якобы важных дел и очень умных книг, как охватывает чувство непереносимого ужаса. Я очень устала.

29 августа, Шеметово

Заточение дождем. Лежи, лежи в теплой норке, читай, слушай радио, размышляй, пиши!.. «Заточение» вызвано еще и крайней степенью

моей нищеты. Разделились с Ваней. Какой-то минимум еды оставила ему, что-то взяла с собой, пережидая, чтобы оттянуть момент, не начать продавать вещи. Какую-то премию грозят дать к открытию сезона! «Заточение» оказалось очень вкусное: картошечка молодая с укропчиком и огурчиком, морковка с молочком, чесночно-петрушечные бутерброды с мятным чаем. Жалкий кусок курицы, который я привезла с собой из Москвы, был лишним! Вся моя жизнь получила гастрономический «чесочно-укропный» оттенок.

Пытаюсь мечтать, но не мечтается. Ощущаю бессмысленность настоящего, а впереди – болезни и смерть. Что из земного опыта перенесется в запредельность? В притче о блудном сыне – накал страстей. Временами я подбираюсь к смыслу, вижу свет, ощущаю легкость. А потом опять погружаюсь в бессмыслие.

Две соседские девочки сказали вчера: «Нам так нравится ваш розовый домик. Кажется, что там живет фея». Это про мою-то избушку! Вот и награды дождалась.

30 августа

Поехала в Москву. Моя плебейская натура не переносит долгого лежания. Я что-то должна делать, стирать, убирать, готовить. Может быть, еще успею платье к открытию сезона сшить. А что?! Фея так фея.

24 сентября, Алма-Ата

Осталось три часа до начала спектакля. Впервые так сознательно, так азартно иду на этот «подвиг». Сегодня играю «Дядюшкин сон»*. Спасите и сохраните, силы небесные. Продолжу потом.

*«Дядюшкин сон», *Малый театр, 1992. Спектакль по одноименной повести Ф.М. Достоевского, режиссер Э. Марцевич. Срочный ввод Людмилы Поляковой на роль Марии Александровны Москалевой состоялся в Алма-Ата в 1993 году*

24 сентября

Мне выпал случай, и я, актриса, оказалась в нужном месте в нужный час. Тяжело ли, трудно ли было? Ураган аплодисментов в зрительном зале. Невероятная моя радость и чувство азарта. Ну-с, мы победили! С Богом! Восторженные оценки партнеров, коллег, окружающих...

Насколько преувеличенно? Да какое это имеет значение! «Я есть», и моя голова ни от чего не закружится.

Фантастические, невероятных оттенков розы, которые мне поднесли из зала, все до единой раскрылись до сердцевины и пахнут волшеб-но... Полиэтиленовое ведерко для мусора, драпированное газовым платком, стало сосу-дом, чашей, компонентом красоты.

Блаженные дни пустоты.

Тревожусь за голос.

29 сентября, день ангела

Силы небесные послали подарок – сновиде-ние. Во сне опазываю на «Дядюшкин сон», но в костюме из «Продавца дождя». На ходу, зале-зая в ботинки, кричу в зрительный зал, что «я здесь, я сейчас!..» А они, черные, на босу ногу не налезают. Почти падаю. Вылетаю на сцену и не знаю первой фразы. Дальше помню, а пер-вую – забыла. И около меня никого. Никто не суетится, не подсказывает. Я в пустоте. Ищу хоть кого-то и попадаю на Виктора Ивановича Коршунова. Он начинает меня клеймить позор-ом, я оправдываюсь, что бегала за каким-то лекарством, что мне это нужно было для голо-са, для спектакля. А все вокруг с радостью на-блюдают за моим унижением. Меня не защища-ет никто. Спектакль отменяется. Проснувшись,

я улыбалась от того, что, к счастью, этот ужас случился во сне, а не на яву.

Постараюсь достать в Москве «В поисках чудесного» Петра Успенского* и сочинения Гурджиева**. Дорога впереди бесконечна. Не отвлекаться на глупости.

**Петр Демьянович Успенский (1878–1947) – рус-ский философ, теософ, эзотерик, оккультист, таролог, журналист и писатель, математик по образованию. Книга «В поисках чудесного» расска-зывает о пути саморазвития в условиях совре-менной городской жизни.*

***Георгий Иванович Гурджиев (1866–1949) – философ, мистик, оккультист, композитор и путешественник. Его работы посвящены саморазвитию человека в повседневной жизни.*

2 октября, все еще Алма-Ата

Женщина наклоняется и шепчет доверитель-но: «Это вам лично от Президента». Огромная корзина гвоздик. Представляете, какой эффект это произвело?! Я не очень люблю гвоздики, господин Президент, но вы же этого не знали! Все равно, спасибо. Благодарю Вас!

6 октября

В Москве стрельба окончилась, и положение более или менее нормализовалось. Я дома, вся в цветах и в воспоминаниях о своем триумфе.



Л. Полякова – Марья Александровна Москалева.
«Дядюшкин сон».
Малый театр, 1993

Должна быть какая-то премия или воспомоществование... Подошла к окошечку кассы, а мне говорят: «Вам ничего нет». Передо мной осветитель (не знаю, как его зовут) получает 160 тысяч, а я – всего 60.

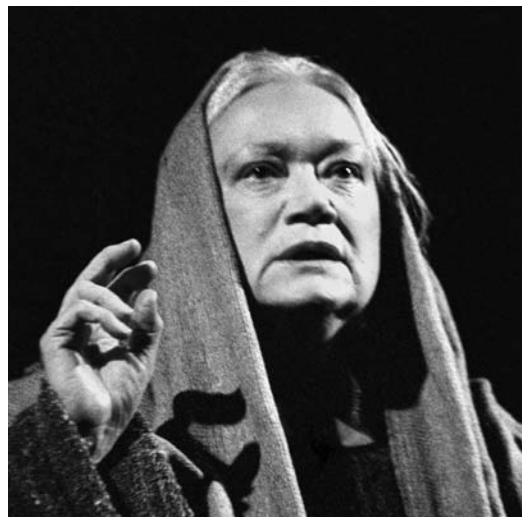
Еще вчера ощущала себя едва ли не героиней, спасшей честь Малого театра! Сыграла в Алма-Ата 10 «Дядюшкиных снов» подряд, президент Казахстана лично поздравил корзиной цветов... Спрашиваю директора Малого театра Коршунова: «Почему?..» А он овечает: «У тебя процент не тот». Я говорю: «Мы же не на овощной базе...» Он мне: «Это ты после “Дядюшкиного сна” так со мной разговариваешь?» Одной единственной фразой Виктор Иванович Коршунов уничтожил меня. Даже не поняв, что он сделал, вернул к моему исконному состоянию. Несмотря на все мои великие книжки, – ощущение раздавленной лягушки. Ком в горле и ничего не хочу выяснять. Удар был настолько ужасен, что я плачу до сих пор. Странная у меня судьба! Постоянно толкают в кучу дерьма, а выбираться из нее я должна сама.

25 декабря

Сейчас, после премьеры «Царя Бориса»* Георгий Свиридов целует и говорит: «Деточка! Разве такие, как ты, еще бывают?» Композитор Свиридов – это уже история и бессмертная слава русского искусства. Нечеловеческое потрясение от огромного замирающего зрительного зала. А дома сажусь, как всегда, одна, ставлю перед собой программку премьеры, рюмку водки, четыре блина, кусок селедки... Будто бы кто-то хочет выпить со мной и приглашает: «Давай выпьем, детка!»

Больное горло. К счастью, спектакль вечером, а сейчас сосу жженный сахар. Плохо себя чувствую. Потрясает наш огромный мемориальный зал в здании на Театральной площади, а дома некому и чашку чая подать. Раньше, когда Ваня был маленький, я шла на спектакль – на «Продавца дождя», например, – отдохнуть. Теперь мне совсем скоро будет 55! Но я все еще хожу в театр отдыхать.

Роль царицы Марии – матери убиенного Дмитрия когда-то играла Ермолова. Не думаю, что перед премьерой ей приходилось жарить блины или стирать.



Л. Полякова – царица Мария Федоровна Нагая.
«Царь Борис». Малый театр, 1993.
Фото Н. Антипова

Мне, не имеющий никакого звания, дали в театре самый высший актерский разряд. В ближайшие дни (если останусь жива) – репетиции «Волков и овец». Позвонила Еремеева, моя любимая Татьяна Александровна, одна из старейших в театре: «Милочка, я хочу, чтобы Вы стали лучшей Пашенной».

Пашенной, я думаю, тоже не приходилось в день премьеры заниматься уборкой и хозяйством. Хоть на два дня дать бы передышку голосу! Кто-то в театре сравнил меня с Папатамасиу. Был такой кумир нашей юности – греческая актриса трагедии, я ее помню.

Надо разобраться с Ваней. Все-таки хочется этой дурацкой чашки чая дома. Умная седая девочка, смиришься! Мы же договорились. Тебе не положено! Встань и налей себе эту чашку сама.

**«Царь Борис», 1993, Малый театр. Режиссер Владимир Бейлис. Сценическая версия театра по одноименной пьесе А.К. Толстого. Людмила Полякова – царица Мария Федоровна Нагая, в иночестве Марфа.*

28 января, 1994

Мне 55 лет. Немыслимая цифра. Бокал хереса в вашу память, Петр и Вера, давшие мне жизнь. Отец, которого я не знала... Какой ты был, кто ты был? Бог с тобой, я тебя отпускаю.



Участники спектакля
«Дикарка».
Малый театр

Моя дорогая Вера Степановна, мама! Отчего до сих пор такая боль по тебе? Твоя жизнь – сплошной ужас. За что были отпущены тебе все эти муки? Я видела их. Отпусти меня! Я тебя тоже понемногу начинаю отпускать.

Цыпленок, бутылочка хереса и – «все свободны!» Как я любила раньше это состояние! А ты, сыночек Ваня, наверное, тоже мираж, как и все прежние. Жаль только, что ты не можешь этого понять, и нет смысла тебе это объяснять.

22 мая, Пенза

Не тянет к бумаге. Думаю о том, чтобы сжечь тетради, – все до одной за эти годы. Попытка кому-то рассказать о себе, надеясь на то, что когда-нибудь, кто-нибудь прольет слезу, умилится, посочувствует – безнадежна. Почему более всего пишу о движениях души? А для коллег сохраняю «имидж» уверенной в себе актрисы. Ненавижу себя за эту игру, а остановиться уже нельзя. Все хотят видеть талантливую, уверенную, красивую, даже молодую Полякову. Потом

возвращаюсь в собственный дом ползать и плакать, иногда сутками. Собственный ребенок тоже хочет сильной, уверенной, здоровой матери, которая быстро, ловко, с улыбкой обслужит, даже развлечет. И я должна держаться. А теперь еще и самый страшный экзамен – «Волки и овцы». Премьера в конце июня на большой сцене. Все будут смотреть и судить с пристрастием. Если честно, я боюсь только за голос, который зависит от моего нервного состояния.

Гастроли театра в Пензе. Я здесь с «Дикаркой». Гостиничный номер – маленькая келья. Меньше у меня была только в Лондоне.

6 августа, Шеметово

В жару, под палящим солнцем, в одиночестве... Кусочек земли – мой маленький островок. Уединение приходит, когда соседи с их пронзительными голосами уснут. Тогда живу, дышу под звездным небом.

Выпустила «Волки и овцы». Огромный успех. Многие в театре не могут примириться с такой Мурзавецкой – молодой, обаятельной, уверенной в том, как она делает свои дела. Быстрицкая куда-то исчезла, то ли сказав что-то, то ли написав «докладную»... На одной из репетиций я обратилась с вопросом к постановщику «Волков» Виталию Иванову. Он ответил всерьез: «Моя режиссура, Мила, безупречна». Самолюбие у моих коллег – не дай Бог кого-то задеть! Но главное, есть результат. Успех и спектакля, и моей Мурзавецкой.

Завтра Ване 20 лет. Боль и сострадание к сыночку. Ну, кто мог ожидать, что соблазн красивой жизни: машин, легко доступных денег, – обрушится на наших нынешних молодых? Им кажется: малейшее усилие – и ты уже богат! Но ведь за все надо платить. Ваня стремится в роскошную жизнь. Думает, что там для него уже приготовлено место. И не надо трудиться, получать удовольствие от труда, раз-два – и ты уже в «кадиллаке»! Сын летит на обманной огонь, а я не могу ни помешать, ни помочь. Чувствую себя виноватой. Чего-то в свое время не внушила, чему-то не научила. Мысли плывут. Я, наверное, заболела. Поеду в Москву лечиться. Люблю оставлять свой домик в Шеметове чистым. Люблю в него возвращаться. Лишь бы у Вани все было хорошо!



11 августа. Шеметово

Доползла до маленького, чистенького, потихоньку разрушающегося домика – и принялась плакать горько, безутешно. Смысла в моем плаче нет. Есть ощущение катастрофы. Лет десять назад меня предупреждали: «Смотри, Милка, упустишь парня! Слишком ты его балуешь, все ему прощаешь, никакой строгости». Я восставала: «Да подите вы все вон! Я воспитываю не раба, а личность! Вы не знаете, как воспитывается личность!»

Помня свое унижительное детство и юность, я хотела поставить сына сразу на две–три ступеньки выше. «Грязную работу сделаю сама! Ты только расти, совершенствуйся!» И вот оно выросло, мое чудо, мой единственный, мой Богом данный... Все при нем, он красив, умен, обаятелен, он – лидер, он талантлив. Но не хочет ничего добиваться сам, дилетант по природе. Если я его хорошо обслуживаю, не мешаю ему часами лежать, слушать записи, смотреть бесконечные клипы – у нас идеальные отношения. Он даже может снисходительно-тепло спросить: «Ну как ты, Петровна?» Но не дай Бог, если Петровна захочет всерьез рассказать, как ей живется.

Я мечтала о талантливом сыне, который пойдет дальше меня. А он хочет сразу заработать много денег. Если денег платят мало, то и работать не будет. Ладно. Последняя моя обида!

...Весь день лил дождь. Часам к восьми вечера я выползла из избушки и вот сижу на пороге, впитываю земляной дух, слушаю тишину. Комары еще не вылетели на свое черное дело. И потихоньку явилась мысль о том, что жить все-таки надо. И силы нужны, чтобы по возможности хоть что-нибудь поправить. Без скандалов. Без этих выматывающих душу слез.

31 августа, Москва

Три глотка водки «Абсолют» – лучшей в мире. Немного поборолась с нищетой, а потом решила: «Нет смысла уж очень экономить, все равно – нищета». А мой красивый взрослый сын не дает мне даже малой надежды на заботу и понимание. Он весь в своих проблемах. Ну, что же, будем ждать. Главное – уметь освобождаться. Например, очистить балкон от всего, что напоминает о прошлом. И посмотреть, что

останется без этих напоминаний. И больше никогда не сдавать бутылки и банки.

Вспомнилась последняя трагическая сцена «Безобразной герцогини» Манна. Она сидит перед столом, уставленным яствами, пожирает все руками, и рот ее, и пальцы лоснятся от жира, она вытирает их о свои роскошные одежды. У ног Герцогини – молодой возлюбленный, который смотрит на нее с обожанием, но душа ее умерла, и ей ни до чего нет дела.

1 сентября

Час назад позвонил мой любимый педагог и директор и сообщил, что мне присвоено звание. Странно, – в душе ничто не шевельнулось. Если бы лет 20 назад!.. Тогда по возрасту я была бы исключением из сонма народных и заслуженных.

Нет ни одного человека, которому захотелось бы об этом сообщить. По-видимому, я надорвалась. Хочу радоваться от бокала вина, от хорошей, как сегодня, погоды.

Сентябрь

Одна в поселке. Во всяком случае, на своем краю деревни. Три золотых дня бабьего лета. Мистическое зрелище – журавлиный клин с гортанными, тревожными криками. Я поняла, почему журавли вызывают тоску. Божественное зрелище, когда красивые изящные птицы подстраиваются друг к другу, соблюдая дистанцию.

До одури, до головокружения собирала грибы, ночью их варила, сушила, засовывала в морозилку, потом везла в Москву. Вкусные. Три больших пакета оставила в Шеметове.

Загульный месяц – сентябрь. Открытие нового сезона. 30-летие окончания Училища. Пропивали мое звание. Оказалось, очень нервное дело – пропить почетное звание. Такое ощущение, что меня всю «расхватали». И эта жуткая фраза: «Я совершенно искренне рада» или «Я рад». Мне приходилось искать в себе эмоции, уверяя что и «я рада потому, что и вы рады». Хотя было очень приятно, когда огромный зал Малого театра разразился овацией при сообщении о звании. Ну, а дальше суета, банкеты, банкеты... И еще Ваня. Поставила условие: чтобы до конца сентября нашел работу.

Сыграла уже четверо «Волков». Тот же успех.



1 октября, Шеметово

Золотая осень держится из последних сил. Все мгновенно меняется. Ливень, солнце, звездное небо... Я, наконец, оклеила свою маленькую светелку обоями, купленными еще в Новосибирске. Розово-голубые полоски в розочках. Все удивлялись, зачем она их из Сибири везет. Клеила обои и вспоминала – какое у меня горе. Ваня вырос. Но нельзя же взрослому мужчине только и делать, что лежать, сидеть, спать, смотреть телевизор, до глубокой ночи бесконечно слушать музыку. Встречаться с друзьями, не ночевать дома, наряжаться, наводить красоту и исчезать дня на два. Когда я завела всерьез разговор о его образе жизни, он удивился: «А зачем ты хочешь, чтобы я работал?» То есть сын идет каким-то своим, непонятным мне путем. А мне, грубо говоря, не надо вмешиваться. Я никогда не знала, как это – бороться за любимого человека. Отступала, уходила. И все прекрасно жили без меня.



Л. Полякова – Мурзавецкая, «Волки и овцы». Реж. В. Иванов, Малый театр, 2011

Л. Полякова – Мурзавецкая, Г. Бурков – Мурзавецкий. «Волки и овцы». Реж. Л. Варпаховский Театр им. К.С. Станиславского, 1977

12 октября, по дороге из Шеметова

Это еще и самолюбие, и тщеславие, чтобы мой единственный сын был самый, самый!.. А он другой. Отпусти его. Корми, пока он еще кормится. Но не может же это бесконечно продолжаться. Не идиот же он! А если идиот, тогда другой разговор. Всех отпускаю!

Теплая-теплая ночь. Я в ночи сижу у костра на огромной желтой подушке. Звездное небо надо мной. Еды почти не осталось. Ела картошку, пила яблочный сок и мятный чай. Не было даже кофе. Оказалось – можно и без кофе. Обвал рубля. Паника. Видимо, ничего нельзя скопить на так называемый черный день, все мгновенно превращается в труху. Если заведется у меня какая ни на есть денежка, надо срочно что-то закупать – хотя бы мыло и зубную пасту. (Мыло стоит полторы тысячи рублей, зубная паста – три тысячи). Что будет дальше? Сами-то мы ничего не производим. А курс доллара растет и цены растут.

Прощай и эта тетрадочка!

2 января, 1995, Москва

Сегодня – «Царь Борис», завтра утром – «Недоросль», а вечером – «Дядюшкин сон». Вот такая нагрузочка. Жаль только, что я все время недовольна собой. Просыпаюсь с этим ощущением ночью, шалое сердце готово выскочить. Задыхаюсь от стыда: не так говорила, не то, не с тем... Побережь бы силы и хоть немного заниматься здоровьем. Через несколько дней мне пятьдесят шесть лет.



Война в Чечне страшная. Газеты и телевиденье все врут. Ваня не устроен и забирает остатки моих сил.

Не уничтожай себя так. Самой себе нравиться я никогда не умела. Попробуй, старуха! С наступившим Новым годом тебя!

29 января

Утренний благотворительный спектакль «Волки», вечером – «Дикарка». Накануне «Борис» – подарок судьбы к моему дню. Все мило и милые люди сделали подарочки. Распили бутылочку коньяка. Больше я не считаю своих лет.

8 мая, Шеметово

Начало сезона. Завтра летим на гастроли в Челябинск.

6 октября

Вспомнилось... Рожала в 35 лет, и ребенок сразу тяжело заболел. Как же горько, взалхлеб я плакала в клинике у Белорусского вокзала. Мой новорожденный мальчик в больнице, в барокамере и никто не отвечает, жив ли он. А потом бесконечные пункции и я с лиловыми веками, которые стали «стеклянные» от бесконечных слез. Мне хотелось выброситься с 14 этажа. С тех пор, как он чудом выжил, я все подчинила ему. Мы очень редко расставались, и на гастроли, и на съемки я брала его с собой. Считала это отдыхом, потому что в Москве был и театр, и магазины, и готовка, а еще и бабушка Вера. И так 21 год... Почему я развелась с ваниным отцом? Да потому что не выдержала бы двоих! Перевоспитывать Борю (папу) и растить Ваню я бы не смогла. Давно очутилась бы дурдоме.

Сын всегда был при мне, я называла себя «мама-кенгуру». Мне казалось, его не надо воспитывать. И вот он вырос. И не понимает, почему я сейчас плачу. Не хочет понимать. Его раздражает, почему я не разрешаю слушать музыку в три часа ночи.

– Ну и что, если тебе рано вставать, что тебе завтра играть? Вставай, играй – это твои дела, меня это не касается.

– Но, Ваня, это пока еще и твой кусок хлеба!

– Мама, ты опять про деньги!

И так далее.

Чтобы не сойти с ума, наливаю стаканчик водки. Приняла – и «все свободны». И Ваня свободен.

Ночую одна в поселке и жалею только о том, что мало водки. Конечно, выберусь и из этой ситуации. Туман рассеялся, снова синее небо. Пойду, поработаю. Со всеми моими трагедиями я так много цветов посадила в эту осень. Плачу – и пересаживаю, плачу – и пересаживаю...

20 ноября

Попытка моего письма Ване.

«Я так измучилась за этот год, но у меня нет обиды на тебя. Мне тебя безумно жалко. Ты, как мотылек, полетел в самый огонь. А чтобы вырваться, нужна огромная сила духа. Она достигается только каждодневной работой над собой, преодолением себя. Посмотри отстраненно на себя, любимого. Что делает этот юноша, которому дано все: талант, красота, ум, обаяние, здоровье, дом, весь мир?

Я больше не хочу делать вид, что твоя жизнь – это норма. У меня нет зла на тебя. Просто мне так больно, что я не могу говорить, поэтому пишу. Я готова всегда помочь, но я должна видеть хотя бы попытку что-то изменить. Словам твоим я больше не верю...»

7 января, 1996

Иду на «Недоросля». Вступаю в Новый год, в новое Рождество, в эру Водолея... Я – Водолей. Вспоминаются все мои стенания о тоске, одиночестве, когда у меня были еще какие-то романы, рос сын, были надежды и иллюзии, связанные с ним. Дескать, он вырастет и тогда... И вот он вырос! Через пару недель мне 57 лет. И я то запиваю, то хочу сойти с ума, чтоб ничего не ощущать, чтобы не жить... Потихе, потихе!.. Все, что должно произойти, произойдет. И плачь – не плачь, будет то, что будет. Каждый проживает свою судьбу. Твоя цель – все вытерпеть, не озлобиться, не стелать. Я помню, как трудно им сейчас, молодым, столько соблазнов, греха и грязи вокруг! Господи, спаси и сохрани их всех!

23 февраля, 1996, Санкт-Петербург

Галерея 1812 года в «Эрмитаже». Была радость узнавания с юности знакомых Моне, Сера, Писсарро... Купила копию натюрморта Гогена. А теперь вот генералы 1812-го года. И Лоджии Рафаэля. И неискоренимое наше российское хамство, когда служительницы залов громко переговариваются о своих личных



делах. Пожалеешь, что ты не иностранка, что ты понимаешь, о чем они, бедные, говорят. На Невском купила золотую копченую салаку и даже пива. В гостиничном номере распускаю и заново вяжу жилет, за который только что заплатила 150 тысяч. Вспоминаю, вспоминаю ...

12 июля

А это уже Париж. В белой крылатой кофте иду к Нотр-Даму. И вдруг подвернулся веселый негр. Я думаю, что он понял мой жуткий французский язык и засмеялся, когда я ему сказала, что русские женщины гуляют только одни и не ходят в кафе с незнакомыми мужчинами. В соборе благоговейно и нежно, тихо часа полтора переходила с места на место. А дальше, по традиции, – к моему любимому Генриху Наваррскому. Поздоровались! Потом – Лувр, внутренний дворик. Вспомнила, как давно, в ту первую незабвенную поездку я сидела на тех же ступеньках... Вынуждена экономить силы. Из Лувра – на рю Гранд Опера, и в том же самом, знакомом с давних лет магазине, купила камамбер и авокадо. Правда, авокадо тогда я не покупала, не знала, что это такое.

13-е июля

Пыталась заблудиться, ныряла из улицы в улицу (это вчера), а вечером одна. Неосторожно сказанная Ирой (подругой Вавиловой) фраза, повергла в такое отчаяние, что я страстно захотела уехать, оказаться на даче в своем Шеметове, в полном одиночестве. С утра перебралась: Париж бы мне этого не простил! А на даче мы еще отсидимся.

14-е июля

Чудо! Я – перед Вермеером Дельфтским, перед «Звездочетом» и «Вышивальщицей». В Лувре всего две его работы. Я не ожидала, что так сразу найду их. Такое нежное чудо... Солнечный луч на полотне еще зримее в золотой пыли. Как и тогда, давно, поразило, что все они рядом: Да Винчи, и Хальс, и Боттичелли, которого обожаю. Один из его биографов говорил, что от боттичеллевых Мадонн и Венер исходит ощущение утраты, неизгладимой печали. Одни – потеряли небо, другие – землю. В одних творениях Мастер отрекся от христианского мира, в других – от языческого, заключил себя в некий срединный мир, где души человеческие

не достойны ни ада, ни рая, сгорают (по словам Данте) бесцельно-священным огнем, пламенем творчества. Боттичелли был одним из первых героев нового человечества, обреченного жить под равнодушными небесами, на опустошенной земле, среди обломков верований, пророчеств, обещаний. В истории мира Одиноким художником – Гением первым встречал утренний туман предстоящего, долгого дня под знаменем чистого искусства. Это я запомнила из Муратова в «Образах Италии». Как же я люблю Боттичелли!

16-е июля

А сегодня опять диво дивное. Это уже Сан Шапель. Ничего более уникального я не помню. Я проходила неоднократно мимо Дворца юстиции, Консьержери, и думала, а зачем все эти группы людей – туристов ныряют во двор? Оказалось, там чудо необыкновенное – феноменальные витражи церкви Сан Шапель.

В Париже я просыпаюсь, и у меня нет животного ужаса в солнечном сплетении. Может, все же в самом моем московском доме что-то не то? Какая-то враждебная энергетика? Сажу в народном парке перед странной скульптурой: на руке Бога покоится человеческая голова с глазами, обращенными в небо.

21 июля

Музей Д'Орсе и открытие для себя неизвестного мне ранее Редона – постимпрессиониста и мистика. И вообще, вкус моей юности был хорош. Трепетное желание, ушедшее навсегда: жизнь, Париж, лица... А сейчас сажу в Тюильри и, как и тогда, бегают парижские мужичонки, и уже два корявеньких кавалера подсели поболтать, и что самое удивительное: я отвечаю по-французски. Унять, утомить эту тоску. Учись быть одной. Затем и Париж, и бесконечное мое по нему кружение. А вот и третий кавалер пошел. Оказался еще и хромым.

25 августа, Шеметово

Я поняла, зачем ты был, Париж. Как тогда, когда я отнимала Ваню от груди, и возник Тбилиси. Не его надо было «отлучать» от себя, а, скорее, меня.

Ваня похудел дальше некуда, ест с удовольствием даже суп. Так что я снова варила грибные и овощные супы, делала рыбу, блины.

Отмыла, перестирала потихоньку все, поменяла батареи центрального отопления, починила видик, залила соевым соусом свою «Соню». И, как в Париже, без радио, без телевизора сижу в Шеметово. Господи, дай только силы. Ваня за перегородкой, а я наблюдаю за ним и говорю себе: это уже не мое. Свари суп, постирай, но это не твое. Сильно не трепыхайся. Купи пиджак, брюки, но не вмешивайся ни во что. Каждый из нас выполняет свое задание. Угостить свежесваренным вареньем или котлетками, не влезая в душу, – это красиво. А в результате, уже перед отъездом из Шеметова, я уловила что-то типа благодарности и даже услышала: как хорошо, что ты вернулась, мама.

Начинается сезон. У меня предполагается еще, Бог даст, и Райхельгауз, и съемки, да и просто жизнь. Так что постарайся сохранить сложившуюся расстановку сил, отпусти сыненка, не мудрствуя.

Пойду, поработаю в саду, благо солнце светит. Потом продолжу.

11 сентября

Сцена филиала на Ордынке. Восстановительная репетиция «Своих людей». Несчастное дитя, не доставляющее радости. Уже сыграла пятнадцать «Волков». Едем в Йошкар-Олу.

Йошкар-Ола была. Было красиво. Круглое озеро, сосновый бор... А в номере, как и на улице, стоял лютый холод... Был успех и почти каждый день – встречи, банкеты. В шутку или всерьез, но обращались с нами, как с великими артистами Малого. Я сыграла здесь даже «Дядюшкин сон».

26 ноября

Самара. У Райхельгауза, в «театре звезд», как называют его коллектив, в спектакле «Миссис Лев», с обвальным успехом я сыграла Софью Андреевну Толстую. До этого сыграла ее в Одессе. И также слушала от людей какие-то особенные слова, невероятные эпитеты. Главное, я работала сознательно, фактически сама выстроила партитуру роли. За это себя уважаю, даже вроде бы горжусь. Вот так, господа! Не забуду изумительные прогулки по Дерибасовской, по Французскому бульвару. Правда, почти все время вслух проговаривала текст.

Кажется, я превратилась в профессионала. Софью Андреевну репетировала без режиссера, почти без партнеров, по российской нашей манере вводов, когда всем все до фени. (Хотя, не только за спектакль, но и за репетиции участники получают немалые деньги.) Лев Дуров явился только на прогон, равно как и Владимир Качан. У обоих чудная манера общения: во время работы непрерывно рассказывают анекдоты. Качан смотрит на меня в упор сквозь дымчатые очки и на его умном лице написано: «Ну, переходи же сюда, дура! Ты здесь должна произнести свой текст, идиотка!» И так далее.

Странно, но спектакль прошел на достойном художественном уровне. Автор пьесы Сергей Коковкин сказал мне, что и не подозревал, что так можно играть. Вот так-то, господа!

После спектакля в Самаре – аллюзия. Вспомнилась трагическая картинка почти 22-летней давности. Набережная Волги. На скамеечке сидит моя мама Вера Степановна, а на ее руках – головка моего сына Вани. Он бледный и не движется. Я вглядываюсь и вижу на виске ранку. У меня обмирает все внутри, а мать, отрешенно смотрит вдаль, на Волгу. Немая сцена. Потом Ваня шевелится, кричит и все выясняется. Ему еще не было года и он только начинал, пробовал ходить. Ножка подвернулась и сыночек стукнулся головкой о скамейку. Боже мой, что же моя бедная мама тогда пережила! А у меня репетиции, выпуск тех первых «Волков и овец» с Леонидом Викторовичем Варпаховским.

Нет уже давно матери. (Царство тебе Небесное, прости меня за все!) Мне надо было быть попроще, попримитивнее, чтобы она меня понимала. И думала ли я, такая мудрая, современная, что повторю те же самые конфликты с собственным сыном? Была уверена, что уж я-то пойму своего ребенка и его проблемы! Теперь регулярно не выдерживаю и устраиваю очередной скандал, а потом болею неделю. Иногда, если позволяет работа, даже запиваю, только чтоб моя бедная голова не раскалывалась от мыслей. Потом готовлю очередной обед, и все начинается сначала.

...Сижу на очередном банкете в честь спектакля «Миссис Лев». Все говорят какие-то слова, и я хочу рассказать о своей первой самарской



Л. Полякова.

гастроли. Пытаюсь говорить с юмором, а Дуров ерничает, острит, и я вдруг раздражаюсь слезами. Плачу и никому не могу объяснить, что вижу то маленькое тельце с корочкой запекшейся крови на виске, что оно выросло и не нравится мне.

Август, Париж

Снова живу в Париже. Просто живу в нем. Могу, как сейчас, полдня неподвижно просидеть вот в этом красивом парке. Или в комнате полночи читать Набокова. В общем, живу

так, как хочу. Хожу в магазин, готовлю, стираю, убираю... Все, как в Москве, то же самое, но – в Париже! Улавливаете оттенок? Как ни странно, довольно разумно распорядилась деньгами. Ищу свой новый облик. Похудела, подобралась.

Сейчас нахожусь в центре Эйфелевой башни. Говорила, что ничего меня уже не удивит. Оказывается, удивило, когда она неожиданно возникла на набережной Орсе, как и все их соборы, башни в больших и маленьких городах Франции, выраставшие из земли. Не дома, не здания, а естественные, несмотря на гигантские размеры, творения природы.

Поехала на речном трамвайчике по Сене и поняла, сколько же в Париже я обошла пешком, и как я здесь все давно, отлично знаю.

Эта тысяча долларов, оставшаяся от съездов у Елены Райской, позволила мне вот так сидеть сейчас у Дворца инвалидов.

3 августа

Сидя у дома Инвалидов, глядя на кончик Эйфелевой башни, я, словно тот астронавт Армстронг, не падаю в обморок, но не верю, что я была там, на этой невероятной высоте. Мысли ленивые, вялые. А не занять ли у Иры Вавиловой франков 300 и не купить ли на осень хороший пиджак в коричневую клетку? Ведь понадобится. Ну, будем думать.

Ваня – моя единственная непроходящая боль. Перед отъездом в Париж у меня с ним состоялся серьезный разговор. Он сказал, что больше не хочет быть маменькиным сыночком, что ему стыдно перед друзьями, что он просит не допекать его мелочной опекой, что он взрослый, любит меня, но требует самостоятельности. И если я что-то для него делаю, то не по обязанности, а потому, что сама хочу, так решаю.

Ах, милый мой мальчик, я постараюсь понять тебя. Спрашиваю, как король в сказке Шварца о Золушке: «Почему мне не доложили, что ты уже взрослый?»

Ну что ж, будем жить дальше. Эта маленькая тетрабочка закончилась. Пока, пока!..

Фотографии из архива Л. Поляковой

Наши авторы

Артамонова Екатерина Александровна, преподаватель испанского языка в Московском физико-техническом институте (МФТИ ГУ). Закончила историко-филологический факультет РГГУ, аспирантка ГИИ (научный руководитель И.В. Климова). Название диссертационной работы – «Рождение профессионального театра в Севилье XVI-ого века».

Контакты: kate.artamonova@rambler.ru

Бартошевич Алексей Вадимович, доктор искусствования, профессор, заслуженный деятель науки РФ. Зав. отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX веков» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданию современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Березанская Мария Давидовна, аспирантка кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ им. Ломоносова. Специализируется темат: история западноевропейского искусства рубежа XIX–XX веков, история еврейской культуры. Автор спецкурса по истории западноевропейского искусства рубежа XIX–XX веков в МГУ им. М.В. Ломоносова. Сфера профессиональных интересов: еврейские пластические искусства, еврейский авангард начала XX века, творчество М. Шагала и его влияние на европейскую культуру.

Контакты: mberezanskaya@gmail.com

Горфункель Елена Иосифовна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствования, профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Егошина Ольга, профессор, доктор искусствования. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора МХТ. Работает в Школе-студии МХТ. Читает курс истории русского драматического театра XX века. Автор книг: «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др. Обозреватель газеты «Новые известия».

Иванова Анастасия Павловна, театровед, театральный критик. Окончила РАТИ-ГИТИС (театроведческий факультет, курс Б. Любимова), аспирантка Государственного института искусствования.

Автор статей в журналах «Станиславский», «Театральная жизнь», «Планета красота», а также газетах «Дом актера», «Вечерняя Москва», «Независимая».

Контакты: nikastasy@gmail.com

Казарян Армен Юрьевич, архитектор, доктор искусствования, советник Российской академии

архитектуры и строительных наук (РААСН), заведующий отделом истории архитектуры и градостроительства Древнего мира и Средних веков НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствования, лауреат Макарьевской премии, золотого знака международного фестиваля «Зодчество–2013», золотой медали РААСН, премий ГИИ. Автор 7 научных монографий по архитектуре Армении и стран Закавказья, автор и консультант проектов реставрации памятников архитектуры. Является членом научных советов. Читает курс лекций в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете. Руководит научным семинаром «Монументальное зодчество Средиземноморья и Переднего Востока: Проблема взаимодействия культур». Работал по научно-исследовательским грантам РГНФ, РААСН, фонда А. Онассиса, немецкого Института истории искусства во Флоренции. Является членом редколлегий периодических изданий «Архитектурное наследие» и «Вопросы всеобщей истории архитектуры», «Архитектура» (Минск), «Памятник» (Ереван), «Texts» (Брюссель).

Контакты: armenkazaryan@yahoo.com

Максимова (Лифатова) Вера Анатольевна, театральный критик, историк театра, театровед. Окончила факультет журналистики МГУ, профессиональную деятельность начала в 1960-е годы в «Московском комсомольце» и «Литературной газете». С 1964 г. работает в ГИИ, кандидат искусствования, ведущий научный сотрудник Отдела театра. Сотрудничала с журналами «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Вопросы театра», «Московский наблюдатель», членом редколлегии которого являлась. Печаталась в «Литературной газете», «Культуре», «Комсомольской правде», «Независимой газете» и др. В течение 10 лет преподавала историю театра в Театральном институте им. Б.В. Шукина. В настоящее время является главным редактором журнала «Вопросы театра», членом редколлегии журнала «Театральная жизнь», заместителем художественного руководителя Малого театра. Автор более 300 статей и 4 книг, последняя из которых («Театра радостные тени». М., 2006) посвящена актерскому искусству второй половины XX в. Книга отмечена премией мэра Москвы в области литературы и искусства. Главный научный интерес автора лежит в сфере изучения актерского искусства XX–XXI веков. Последние годы занимается актерами 1900-х годов. Написана и готовится к печати книга «Русские актрисы Серебряного века».

Контакты: veramaximova56@mail.ru

Михалева Элла Евгеньевна, в 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Ельаш). Работала журналистом в СМИ, ведущим экспертом Управления по делам музеев Минкультуры России, литературным редактором



изд-ва «Литература», автор публикаций на театральные темы в различных изданиях, в том числе книги об истории Театра на Таганке «В границах красного квадрата».

Контакты: M-el22@yandex.ru

Панова Ольга Юрьевна, к.ф.н., доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Область научных интересов: история американской литературы, афроамериканская литература, модернизм, французский символизм, литературная и культурная антропология.

e-mail: olgapanova65@mail.ru

Пикон-Валлен Беатрис, ведущий научный сотрудник CNRS (Национального центра научных исследований), лаборатория ARIAS, Париж. Специалист по истории русского театра XX века, опубликовала много работ о Мейерхольде: переводы и теоретические труды, в том числе, книга Meyerhold. Les voies de la creation théâtrale. Vol. 17, CNRS editions, 1989, которая получила Премию критики и была переиздана четыре раза. Также ведет исследования в области истории европейской режиссуры, связей между искусствами (театр, видео, цирк, танец), интеркультурализма (Европа/Восток), проблем актерской игры. Руководит изданием трех театральных серий (CNRS editions Arts du spectacle; TH XX, L'age d'Homme; Mettre en scène, Actessud).

Контакты: Beatrice.PICON-VALLIN@cnrs.fr

Полякова Людмила Петровна, народная артистка России. Родилась 28 января 1939 года. В 1964 году окончила Театральное училище им. Щепкина (курс В.И. Коршунова). Работала в Театре на Малой Бронной, в Театре им. Станиславского, Театре на Таганке и театре «Школа драматического искусства». Играла в спектаклях Л. Варпаховского, Б. Львова-Анохина, А. Васильева. С 1990 года Л. Полякова служит в Государственном академическом Малом театре. Среди сыгранных ею ролей: Мавра («Дикарка» А.Н. Островского), госпожа Простакова («Недоросль» Д.И. Фонвизина), Москалёва («Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского), царица Марфа («Царь Борис» А.К. Толстого), Мурзавецкая («Волки и овцы» А.Н. Островского), Аграфена Кондратьевна («Свои люди – сочтемся!» А.Н. Островского), княгиня Тугоуховская («Горе от ума» А.С. Грибоедова), Фелицата («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского), Глафира Фирсовна («Последняя жертва» А.Н. Островского), Антоновна («Дети солнца» М. Горького) и другие. Среди фильмов с ее участием – «Секретарь парткома», «Восхождение», «Агония», «Прощание с Матёрой», «Хозяйка детского дома», «Комиссар», «Встретимся в метро», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «Сукины дети», «Бумер». В 2010 г. награждена орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Сироткина Ирина, ведущий научный сотрудник Института истории науки и техники (Москва), кандидат психологических наук. Она – автор монографий

«Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX веков» (М.: Новое литературное обозрение, 2008) и «Свободное движение и пластический танец в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2012) и многих статей по истории отечественной культуры.

Контакты: isiro@mail.ru.

Скорород Наталья Степановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПбГАТИ, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГУКИТ. Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сценические переложения Толстого, Чехова, Пушкина, Ремарка и др. ставились во многих театрах России. Автор статей в журналах: «Искусство кино», «Театральная жизнь», «Театр», «Петербургский театральный журнал». Автор монографий «Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика» и «Леонид Андреев»: серия ЖЗЛ.

Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Смирнов Илья Викторович, российский журналист, публицист, музыкальный критик, историк. Один из основоположников и ключевых фигур так называемого рок-андерграунда 1980-х годов. Автор книг «Время Колокольчиков – жизнь и смерть русского рока», «Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России», «Либерастия», а также множества статей о театре, литературе, рок-культуре и современной демократии.

Контакты: brickinthewall@mail.ru

Смирнова-Гриневиц Наталия Романовна, в 1975 закончила Московское Академическое Хореографическое Училище по специальности артистка балета. В 1980 г. закончила театроведческий факультет ГИТИСа им. Луначарского. Кандидат искусствоведения. В 2000 г. закончила СПб государственный педагогический университет, психологический факультет. Работала в редакции газеты «Московская правда», в Центральном Доме актера им. Яблочкиной. Преподавала историю театра, балета, эстетики в МАХУ. Преподаватель Высшей Школы Бизнеса МГУ им. Ломоносова – социальная и общая психология, история искусства. Практикующий психолог Московского сообщества психиатров и психотерапевтов «Гранат».

Струтинская Елена Ивановна, историк театра, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания. Автор книги «Искания художников театра. Петербург – Петроград – Ленинград 1910–1920-е годы» (1998). Ответственный редактор сборника «Маска и маскарад в русской культуре XVIII – XIX веков» (2000). Автор статей об отечественной сценографии XX века.

Контакты: elstrut@sias.ru

Тимашева Марина Александровна, театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала

Наши авторы

обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Тучинская Александра Яковлевна, закончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа (СПбГАТИ), соискатель в аспирантуре ГИИ (отдел по изучению творческого наследия В.Э. Мейерхольда). С 1977 г. – ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. Много публиковалась в петербургских и московских периодических изданиях о театре и кино («Театр», «Театральная жизнь», «Вопросы театра», «Петербургский театральный журнал», «Современная драматургия», «Балтийские сезоны», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Экран и сцена», «Импери драмы», «Культура» и др.). Статьи в сборниках «Маска и маскарад в русской культуре VIII–XX веков», «Виктор Гвоздицкий в это мгновение театра» и др.

Контакты: tuchinskaya.shura@yandex.ru

Фельдман Олег Максимович, историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007). Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; т. 2, 2006, издание продолжается) и сопутствующих книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также подготовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книга завлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «Горе от ума» на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского» (т. 1, 1998). Контакты: om-feldman@yandex.ru

Щербakov Вадим Анатольевич, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе

века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преполагает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. В.с. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: vadshcher@gmail.com

Artamonova Ekaterina, spanish teacher at the Moscow Institute of Physics and Technology (State University). Graduate of Russian State University for the humanities (Historical-Philological Faculty), now post-graduate at the State Institute for Arts Research studying under I.V. Klimova.

Contacts: kate.artamonova@rambler.ru

Bartoshevich Alexey, drama critic and theatre historian, Doctor of the Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Research, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of «Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century» (1985); «Shakespeare. Britain. Twentieth Century» (1994); «Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre».

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Berezanskaya Maria Davidovna, a post-graduate student of History and Theory of World Culture Department in MSU. She specializes in history of Western European art of the late nineteenth and early twenty centuries. Maria is author of special course at Moscow State University devoted to history of Western European art of the late nineteenth and early twenty centuries. Professional interests: Jewish plastic arts, Jewish avant-garde of the early twentieth century, art of Marc Chagall and his influence on European culture. Contacts: mberezanskaya@gmail.com

Gorfunkel Yelena, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

Olga Egoshina, Professor, Doctor of Arts. Leading research associate in Research sector of MAT. Works in the School-Studio of MAT. Reads the course of history of the Russian Drama Theatre of the XX century. Author of books: Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks, The Prime Stars. Russian stage on the edge of Millennium, Theater Utopia of Lev Dodin, etc. Theatre Columnist in Novye Izvestiya.

Feldman Oleg, PhD theatre historian. Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication in The State Institute for Arts Research. Awards: State Prize of the Russian Federation (2000),

Contributors

Stanislavsky International Prize (2007). Editor of «V.E. Meyerhold Heritage (v. 1, 1998; v. 2, 2006, work in progress) and relevant books («Meyerhold and Others», 2000; «V. E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919», 2000, etc). For «History of the Russian Drama Theatre»: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerngross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of «History...» Chapters on theatre in «History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century» (v.1, 1988) and «Essays on 19th-Century Russian Culture» (v. 6, 2002). Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books («On Theatre», vv. 1–4, 1974–1977; «A Literary Manager's Book», 1976; «A Book of Recollections», 1983). Author of «The Fortunes of Pushkin's Plays» (1975). As compiler, editor and author of introductory articles took part in: M. S. Shchepkin. His Life and Art (v. 1–2, 1984), «Actor Shchepkin's Notes» (1988), «Woe from Wit on the Russian and Soviet Stage» (1987). Wrote 'Introduction' in «V. A. Telyakovsky's Diary» (v. 1, 1998)

Contacts: om-feldman@yandex.ru

Ivanova Anastasiya, theatre historian and critic. Graduate from Russian University of Theatre Art (GITIS), course mastered by B. Lybimov, now PhD student of the State Institute for Arts Research. Author of theatre articles for different magazines («Stanislavsky», «Teatralnaja zhizn», «Planeta Krasota») and newspapers («Dom Aktera», «Myckyropofof Moskva», «Nezavisimaja»).

Contacts: nikastasy@gmail.com

Kazaryan Armen, architect, Doctor of the Arts, adviser of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAACS), head of department of Ancient and Medieval architecture of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town-planning, Leading Researcher at the State Institute of Art Study, laureate of mitropolit Makariy award, of the Golden mark of the festival "Zodchestvo-2014", Golden medal of RAACS, awards of the State Institute of Art Study. An author of 7 books on the architecture of Armenia and Transcaucasian countries, author and consultant of the projects of restoration of architectural monuments. A member of some scientific councils. He gives lectures in the St.-Tikhon's Orthodox university. Head of seminar "Monumental architecture of Mediterranean and Western Asia: The problem of cultural interaction". He was worked by the research grants of the Russian humanitarian foundation, RAACS, A. Onassis foundation, German Institute of art history in Florence. A member of editorial boards of periodic: "Architectural heritage", "Questions of World history of architecture", "Architecture" (Minsk), "Monument" (Yerevan), "Texts" (Brussels).

Contact: armenkazaryan@yahoo.com

Maksimova (Lifatova) Vera, theatre critic and historian, PhD, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theatre) where she has worked since 1964. Graduated from the Journalists' Faculty, Moscow University, started professional career in the 1960s in «Literaturnaya Gazeta» and «Moskovsky Komsomoletz» newspapers. She has written theatre reviews and features for leading newspapers and magazines, for ten years taught at the Vakhtangov Drama School. At present she is editor-in-chief of «Voprosy Teatra» magazine, a member of the editorial board of «Teatralnaya Zhizn» magazine, deputy artistic director of the Maly Theatre. Published over 300 articles and four books; the last one, «Merry Shadows of Theatre» (2000), Mayor of Moscow Arts and Literature Prize, is devoted to acting in the second half of the 20th century. Main subject of study: acting at the turn of the 20th century, in recent years – Russian actors of the 1900s (Russian Actresses of the Silver Age) is due for publication.

Contacts: veramaksimova56@mail.ru

Mikhailiova Ella, Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 1987 (course mastered by Nikolay Eliyash). Worked as journalist in various Media, performed the job of leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and the editor in The Literature Publishing House. Author of articles concerning the Theatre as well as the book In frames of the red square devoted to the history of Taganka Theatre.

Contacts: M-el22@yandex.ru

Panova Olga Yurievna, PhD, Assistant Professor Dept. of Western Literature, Philological Faculty, M.V. Lomonosov Moscow State University. Area of research: American literature, African American literature, Modernism, French Symbolism, literary and cultural anthropology
e-mail: olgapanova65@mail.ru

Picon-Vallin Béatrice, leading researcher at CNRS (National Centre for Scientific Research), ARIAS Laboratory, Paris. Expert in the history of the Russian 19th-century theatre, published a number of works on Meyerhold (translations and theoretical works) including Meyerhold. Les voies de la création théâtrale, Vol. 17, CNRS editions, 1989, which won the Critics' Prize and was reprinted four times. She also carries out research on the history of European stage direction, connections between the arts (theatre, video, circus, dance), on interculturism (Europe/East) and acting. Runs the publication of three theatre series (CNRS editions Arts du spectacle; TH XX L'âge d'Homme; Mettre en scène, Actessud).

Contacts: Beatrice.PICON-VALLIN@cnrs.fr

Poliakova Liudmila, the Peoples Artist of Russia, born in 1939. In 1964 graduated The Mikhail Shchepkin Theatre School (V. Korshunov's workshop). Worked in Theatre on Malaya Bronnaya, Stanislavsky Theatre, Theatre on Taganka and The School of Dramatic Art Theatre. Played parts in productions of L.Varpahovsky, B.Lvov-Anohin,

Contributors

and A.Vasiliev. Since 1990 till now she is performing her job in The State Academic Maly Theatre. Among her significant parts are Mavra (Dikarka by A.Ostrovsky and V.Soloviev), Prostakova (Nedorosl' by D.Fonvizin), Moskaliova (Uncle's Dream by Dostoevsky), Tzarina Marfa (Tzar Boris by A.Tolstoy), Murzavetskaya (Wolves and Sheep by A.Ostrovsky), Agrafena (We'll settle it Ourselves by A.Ostrovsky), Princess Tugouhovskaya (Woe from Wit by A.Griboedov), Felizata (The Truth is good but Happiness is Better by A.Ostrovsky), Glafira (The Last Prey by A.Ostrovsky), Antonovna (The Sun's Enfants by M. Gorky), and others. In her filmography one can find A Party Committee's Secretary, An Ascent, An Agony, A Farewell with Matiora, A Hostess of Children's home, A Commissar, See You in the Metro, Citizen Nikanorova expects You, A Bitch's Childs, and A Boomer. In 2010 the actress was awarded with the Order For The Great Services to Homeland of IVth Degree

Sirotkina Irina, is Researcher at the Institute for History of Science and Technology (Moscow, Russia). She works on Russian cultural history. Her first book, «Diagnosing Literary Genius: A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880-1930» (Johns Hopkins University Press, 2002) was awarded the MLA Award in Slavic Literature and Languages (2003). She is also the author of «Free Movement and Dance Plastique in Russia» (2012) and articles on the history of free dance.

Contacts: isiro@mail.ru

Skorokhod Natalia, PhD, theatre historian, docent of Russian theatre department at the St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Playwright and script writer, more than 20 years has been staging prose (L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin, E.M. Remark). Author of many articles for different magazines («Iskusstvo kino», «Teatralnaja zhizn», «Teatr», «PTG»). Author of the monograph «How to stage a prose: Prose on the Russian stage. History. Theory. Practice».

Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Smirnov Ilya, Journalist, polemicist, music critic, historian. One of the founders and key figures of the so-called 'rock underground' of the 1980s. Books: Bells Time: the Life and Death of the Russian Rock (1994); The Wonderful Dilettante: Boris Grebenshchikov in the Contemporary History of Russia (1999); Liberasty (2000). Numerous articles on theatre, literature, rock culture and contemporary democracy.

Contacts: brickinthewall@mail.ru

Natalia Smirnova-Grinevych, in 1975 graduated from the Moscow Academic Choreography School majoring ballet dancer. In 1980 she graduated from the Theatrology Faculty of GITIS. PhD in Art History. In 2000, she graduated from St. Petersburg State Pedagogical University, Psychology department. Worked in the newspaper Moskovskaya Pravda in the Central House of Actors named after A.Yablochkina. Taught the history of theater, ballet, and aesthetics in Choreographic Institute. Teaches social and general psychology, history of art in Supreme School of Business, MSU.

Practicing psychologist of Moscow psychiatrists and psychotherapists community Granat.

Elena Strutinskaya, PhD, theatre historian, vice director of The State Institute for Art Studies. Author of the book Theatre Artists of Petersburg-Petrograd-Leningrad, 1910-1920. The Strivings for New Image (1998). Editor of the collection The Mask and Masquerade in Russian Culture of XVIII-XX Centuries (2000). Author of the essays on Russian Scenography of XX century.

Contacts: elstrut@sias.ru

Shcherbakov Vadim, PhD, theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Arts Research. Takes part in all books and publications of this Department («V.E. Meyerhold Heritage», vol.1-3; «Meyerhold and Others», a collection of articles and sources; «Meyerhold Lectures»; etc). As the co-editor prepared two books: «N. Tarabukin about V. Meyerhold» (with, respectively, Oleg Feldman) and «Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope» (with Béatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and to pantomimes of the Russian Silver Age. Teaches theatre history in the Director's Magistracy. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.

Contacts: vadshcher@gmail.com

Timasheva Marina, PhD, theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Worked as observer of radio «Svoboda». Since 2012 – Senior Researcher at The State Institute for Arts Research.

Contacts: timaenot@mtu-net.ru

Tuchinskaya Alexandra, theatre critic and historian. Graduated from LGITMiK-SPbGATI (Theatre critics Faculty), postgraduate at the State Institute for Arts Research, the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication. Leading Researcher of the St. Petersburg Theatre and Music Museum. Contributed a number of articles to St. Petersburg and Moscow magazines and newspapers (*Teatr*, *Teatralnaya Zhizn*, *Voprosy teatra*, *Petersburg Teatralny Journal*, *Sovremennaya Dramaturgiya*, *Baltiyskiye Sezony*, *Iskusstvo Kino*, *Kinovedcheskiye Zapiski*, *Ekran i Scena*, *Imperiya Dramy*, *Kultura*).

Articles for the collections: Mask and Masquerade in the Russian Culture of the twentell Century, Viktor Gvozdzitsky in This Theatre Instant, etc.

Contacts: tuchinskaya.shura@yandex.ru



PRO НАСТОЯЩЕЕ

НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

Елена Горфункель.

В ожидании...

Заметки о новом Бутусове

С 2011 года Юрий Бутусов, один из самых успешных режиссеров современного русского театра, возглавил Театр им. Ленсовета. Там он начал строить свою профессиональную карьеру в 90-е годы. Снова оказавшись в Санкт-Петербурге, режиссер ставит спектакли, в которых он узнаваем и неузнаваем. В статье сделана попытка обозреть и объяснить те творческие перемены, которые произошли с Бутусовым за четверть века. Все также приверженный драматургии Шекспира и Чехова, режиссер пытается связать в единое целое разрозненные по театрам, городам и годам свои собственные спектакли. В статье речь идет о прошлом и настоящем, о постановках последних лет «Макбет. Кино» и «Три сестры», о поэтике театра Бутусова, о его художественном языке, о работе с актерами.

Ключевые слова: «Макбет. Кино», Юрий Бутусов, «Три сестры», Лаура Пицхелаури, Илья Дель, «Все мы прекрасные люди», Анна Ковальчук, Александр Новиков, Виталий Куликов, Константин Райкин, Дмитрий Лысенков, Олег Андреев, Олег Федоров, Роман Кочержевский.

Елена Горфункель.

О конце света

«Мастерская» – новый театр, появившийся в Санкт-Петербурге в 2011 году. Его возглавил режиссер и педагог Григорий Козлов. Основу труппы составили выпускники Козлова из Академии театрального искусства. С молодежью, своими учениками, Козлов осуществляет значительные театральные проекты. Один из них – диалог на темы русской истории XX века, революции и гражданской войны. Первая часть – «Тихий Дон», инсценировка романа М. Шолохова; вторая – «Дни Турбиных» М. Булгакова. Под крышей одного театра, в режиссуре одного мастера, в исполнении начинающих актеров, события почти столетней давности обретают несомненную, хотя и пугающую, злободневность. В этом состоит один из театральных «уроков» режиссера Григория Козлова и его «Мастерской».

Ключевые слова: Григорий Козлов, «Тихий Дон», «Дни Турбиных», театр «Мастерская», Михаил Шолохов, Михаил Булгаков, Народная улица, Михаил Бархин

Элла Михалева.

Таганка: этюды юбилейного сезона

Обзор событий театрального сезона 2013/14 года в Театре на Таганке. Рассказ о деятельности «Группы юбилейного года» и премьерах, прошедших вне юбилейного формата. Проблемы театра в зеркале административных театральных реформ и в отсутствии художественной стратегии.

Ключевые слова: Театр на Таганке, Юрий Любимов, Владимир Флейшер, «группа юбилейного года», Школа

театрального лидера, ЦИМ, Игорь Коняев, Сергей Глуценко, Ксения Перетрухина, Влад Маленко.

Алексей Бартошевич.

Хроника Шекспировского года

Статья обращена к новейшим постановкам драм У.Шекспира в современном российском театре. Анализируются сценические интерпретации комедии «Мера за меру» (театр им. Пушкина), «Отелло» (театр «Сатирикон») и несколько последних постановок «Гамлета», включая спектакль Театра Наций в постановке Р. Лепаж.

Ключевые слова: Шекспир, трагедия, постмодернистская трагикомедия, интерпретация, монтаж, Ю. Бутусов, Д. Доннелан, Р. Лепаж, Е. Миронов.

Вадим Щербаков.

Коллаж из «Гамлета»

Рецензия на спектакль Робера Лепаж в Театре Наций. Анализируя постановку, автор размышляет по поводу итогов работы в России того типа театра, который называет себя «проектным».

Ключевые слова: Робер Лепаж, «Гамлет», Евгений Миронов, Театр Наций, «проектный театр».

Наталья Скороход.

Феномен Золушки

Статья – первая часть исследования о развитии русскоязычной драматургии в эпоху «пострамматического театра». В статье предпринимается попытка выявить и обосновать мысль о влиянии идей «монодраматизма» Н. Евреинова и «эпизации» Б. Брехта на современные тексты для театра. На примерах пьес Д. Богославского, П. Пряжко, Д. и Я. Гуменных и М. Курочкина, а также особенностях инсценировки Л. Додина «Жизнь и судьба» (по роману В. Гроссмана) автор говорит о постепенном ослаблении собственно драматического (фабула, характеры, интрига) и усилении игры с эпическим (пространство, время, сочетание субъективного мира героя с объективной картиной действия).

Ключевые слова: Аристотель, Гегель, Евреинов, Брехт, монодраматизм

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

Марина Тимашева.

Мозаика сцены

В Москве больше сотни театров, каждый должен отметить 7 премьерами в год. А еще – гастроли и фестивали. Один критик не в состоянии подготовить репрезентативный обзор. И все же дневник критика может стать ценным источником для истории отечественного театра: многие спектакли, о которых пойдет речь ниже, в принципе не могли быть поставлены 30 или 40 лет тому назад. В дневнике представлены 20 спектаклей последнего сезона 15-ти театров Москвы.

Ключевые слова: «Посторонний», «Лада, или Радость», «Опасные связи», «Машенька», «Кант», «Гамлет», «Бердичев», «Моя тень», «Последние свидания», «Отелло», «Записки покойника», «Лакейская», «Леди Макбет Мценского уезда», «Гамлет. Коллаж», «Номер 13 Д», «Комедия



ошибок», «Вот вам в сотый раз Россия», «Возвращение домой», «Голос отца», «Эмма».

Елена Горфункель.

Бег на месте

Ведущая актриса Санкт-Петербурга (а прежде ведущая актриса Ленинграда) Алиса Фрейндлих стала и героиней, и исполнительницей главной роли в спектакле «Алиса». Спектакль отчасти по знаменитой сказке Л.Кэррола, отчасти – по мотивам жизни и творчества самой Алисы Бруновны Фрейндлих, поставил главный режиссер БДТ Андрей Могучий. Причина такого неожиданного коллажа литературы и реальности в том, что именно так театр решил поздравить великую актрису с ее приближающимся юбилеем. Фактически статья представляет собой рецензию на эту питерскую премьеру – с описанием и анализом разнообразных свойств этого неординарного зрелища.

Ключевые слова: БДТ, Андрей Могучий, «Алиса», Льюис Кэррол, Алиса Фрейндлих, Валерий Ивченко, Сергей Носов, Светлана Щагина, Мария Трегубова, Евгения Панфилова

Иванова Анастасия.

Абсолютно счастливая деревня

Рецензия на спектакль Российского академического молодежного театра «Лада, или Радость». Первое произведение знаменитого поэта Тимура Кибирова было перенесено на сцену режиссером Мариной Брусникиной и стало одним из самых ярких событий московского театрального сезона.

Ключевые слова: РАМТ, Марина Брусникина, «Лада, или Радость», Тимур Кибиров, Нелли Уварова

АКТЕРЫ И РОЛИ

Вера Максимова.

Юрий Соломин – Доменико Сориано

Статья рассказывает о новой роли мэтра отечественной сцены Юрия Соломина, сыгравшего немолодого бонвивана Доменико Сориано в спектакле по прославленной пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано», поставленном в Малом театре миланским режиссером Стефано де Лука.

Ключевые слова: Юрий Соломин, Эдуардо де Филиппо, «Филумена Мартурано», Малый театр, Стефано де Лука, Ирина Муравьева.

ВЫСТАВКИ

Елена Струтинская.

Блики времени

Статья посвящена выставке «БДТ. Почти век», организованной ГЦТМ им. А.Бахрушина совместно с музеем БТТ к 95-летию театра. Автор затрагивает проблемы сохранения и поддержки притеатральных музеев, как неотъемлемой части театральной культуры и национального наследия.

Ключевые слова: выставка, БДТ им. А.Товстоногова, сохранение театрального наследия, отечественная сценография.

PRO MEMORIA

МЕЙЕРХОЛЬДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Олег Фельдман.

Из истории мейерхольдоведения

Георгий Товстоногов.

К «Слову о Мейерхольде»

И.И. Шнейдерман

Письма К.Л. Рудницкому

Исаак Шнейдерман

К истории личных и творческих взаимоотношений

К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда

Александра Тучинская.

Носитель Мейерхольдовской магии

Извлеченные из архивов небольшие тексты И.И.Шнейдермана и его переписка с К.Л.Рудницким возвращают к нерешенным вопросам изучения мейерхольдовского наследия. Это относится к суждениям Шнейдермана о трагической подоплеке фарсовых событий спектакля «Великодушный рогоносец» и о символистской в своих корнях концепции «Леса» («хождение художника в народ» ради «преодоления отчужденности интеллигента», что повело к «изоциренно примитивизированному преодолению элитарности» сценического языка). Вместе со статьей о Шнейдермане его ученицы А.Я.Тучинской эти тексты подтверждают его особое место в мейерхольдоведении.

Ключевые слова: мейерхольдоведение, И.И. Шнейдерман, «Великодушный рогоносец», «Лес», письма К.Л. Рудницкого.

Александра Тучинская.

Актер в режиссерской системе Мейерхольда и эстетика конструктивистского спектакля

В статье прослеживается генезис идеи преображенного искусством мира в творческих исканиях гениального театрального режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Самая сложная задача его реформаторской деятельности – воспитать нового актера в системе координат Условного театра, воссоздающего не жизнеподобную, а обобщенную картину мира. В статье прослежено, как эксперименты символистских постановок, традиционалистские спектакли в императорских театрах, опыт экспериментальных учебных студий отразился в послереволюционной работе Мастера. «Первый в мире футуристов театр» в 1913 году подражал приемам Мейерхольда. Мейерхольд стал вождем «Театрального Октября» с лозунгами: Конструктивизм и Биомеханика. А новаторский учебный спектакль 1922 года «Великодушный рогоносец» стал непревзойденным образцом сценического существования актера мейерхольдовской школы.

Ключевые слова: «Великодушный рогоносец». «Первый в мире футуристов театр». Конструктивизм. Биомеханика, Бабанова, Ильинский, Зайчиков.



Ирина Сироткина.

Загадочный доктор Петров, биомеханика, Тефизкульт и Всевобуч

Биомеханика – понятие, касающееся теории и практики движений человека и объединяющее науку с театром. Исторически о биомеханике сложилось несколько мифов. Один из них – о том, что научная биомеханика была придумана около 1921 года директором Центрального института труда (ЦИТ) А.К. Гастевым и его сотрудником, физиологом Н.А. Бернштейном (утверждение это стало настолько расхожим, что вошло в Википедию). Предполагается, что именно оттуда В. Э. Мейерхольд заимствовал термин, которым назвал свою систему воспитания актера. Тем не менее, данное описание событий нельзя считать полным и достоверным. В статье предпринята попытка показать ту роль, которую в возникновении театральной биомеханики сыграли события, связанные с развитием физической культуры, и люди, в этом участвующие, включая теоретика медицины и педагога П.Ф. Лесгафта, врача и спортсмена А.П. Петрова, начальника Всевобуча Н.И. Подвойского и поэта Ипполита Соколова.

Ключевые слова: биомеханика, Всевобуч, Тефизкульт, В.Э. Мейерхольд, П.Ф. Лесгафт, А.П. Петров, Н.И. Подвойский, Ипполит Соколов.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Илья Смирнов.

Мастер-класс Виктора Розова

«Удивление перед жизнью» – воспоминания крупнейшего советского драматурга о голодном детстве, о работе «на фабрике в три смены», о Великой Отечественной войне, на которой он получил тяжелейшее ранение и чудом остался в живых, и, естественно, о театре. По мнению рецензента, в книге запечатлен не только уникальный жизненный опыт, но взгляды Виктора Сергеевича Розова на главное дело его жизни. Они складываются в ясную и логичную систему, так что ознакомившись с ними, мы понимаем, во-первых, секреты розовской драматургии (которая остается намного более современной чем то, что сегодня присвоило себе звание «новой драмы»), во-вторых, предназначение театра. Книга Розова могла бы стать прекрасным пособием для студентов театральных вузов, поскольку она отвечает на главный вопрос: зачем? Ради какой высокой цели существует профессия, к которой студенты готовятся?

Ключевые слова: В. Розов, «В поисках радости», драматургия, театральное образование, история советского театра, актерский и режиссерский театр, экономика театра, роль художника в обществе.

РОССИЯ, ЕВРОПА И АМЕРИКА

Беатрис Пикон-Валлен

И дольше века длится театр.

Русский театр во Франции: гастроли, встречи, спектакли, образовательные проекты

Статья посвящена более чем 100-летию опыта взаимодействия русской и французской театральных культур, каким он видится с берегов Сены. Начиная с гастролей МХТ и заканчивая совместным проектом М. Лангхоффа и труппы саратовского ТЮЗа, автор стремится учесть те уроки и потрясения основ, которые производил русский театр в умах французских художников, критиков и публики.

Ключевые слова: французская театральная культура, МХТ, А. Таиров, В. Мейерхольд, Ю. Любимов, Л. Додин, П. Фоменко, А. Васильев

Наталья Смирнова-Гриневиц.

Концептуальный театр Саши Вальц

Статья посвящена творчеству немецкого хореографа Саши Вальц. Критики практически единодушно относят его к постмодернизму. Н. Смирнова-Гриневиц на примере нескольких постановок Саши Вальц доказывает, что концептуальный театр, претендующий на философское осмысление мира, может быть эмоционально насыщенным и драматически напряженным, что принцип документализма не противоречит условной природе балета.

Ключевые слова: Саша Вальц, Дж. Кошут, «Sasha Waltz & Guests», «Весна священная», Мариинский театр, Екатерина Кондаурова, Александр Сергеев, Дарья Павленко, Мари Вигман, Пина Бауш, Джон Ноймайер, «Дидона и Эней», «Медя», «Ромео и Джульетта», «Охоты и формы», «Continu», «Матсуказе», «Диалог 09 – Новый музей».

Ольга Панова.

Менестрельный театр и моделирование образа негра в американской популярной культуре

Сценки из негритянской жизни на плантации, исполнявшиеся белыми артистами, выступавшими в негритянском гриме, оформляются как жанр американского театра в 1810–1820 г. Менестрельный театр стал способом «кооптации» маргинальной и экзотической фигуры черного невольника в американскую культуру. В период расцвета популярности (1830–1850-е гг.) минстрел-шоу представляли собой красочные музыкально-комедийные постановки с пением и танцами, отличавшиеся канонической структурой и определенным набором персонажей-амплуа. Влиянием минстрел-традиции отмечен роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», оказавший огромное ретроактивное воздействие на театральные минстрел-постановки. В первой трети 20 века традиции минстрел-шоу становятся в США достоянием эры рэгтайма, джаза и кинематографа.

Ключевые слова: американский театр, минстрел-шоу, негритянские персонажи, музыкальный, танцевальный, популярное представление, Томас Дартмут «Дэдди» Райс, Г. Бичер-Стоу.

Екатерина Артамонова.

Возникновение корралей.

К истории театрального дела в Севилье

Статья посвящена истории возникновения трех севильских корралей «Дона Хуана», «Доньи Эльвиры» и «Атарасан», сыгравших значительную роль в становлении



испанского театра. Опираясь на первоисточники, автор воссоздает каждый из корралей, выявляя конструктивные черты сходства и различия, а также определяя схему организации театрального дела в Севилье XVI-ого века. Появление корралей в качестве пространства для показа представлений, сыграло решающую роль в развитии испанского стационарного театра.

Ключевые слова: испанский театр XVI века, театральная культура Севильи, корралы, история, театральное пространство.

НАШЕ НАСЛЕДИЕ

Олег Фельдман.

«Самое существенное в актере – преображение»

Об ответах А.Г. Коонен на опросный лист ГАХН

Творческая анкета Алисы Коонен, заполненная ею в сезон 1922/23 года по просьбе театральной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН), раскрывает своеобразие уникального творческого метода одной из крупнейших трагических актрис XX века, ведущей актрисы Камерного театра.

Ключевые слова: анкета театральной секции ГАХН (1922/23), А. Коонен, творческий метод актрисы.

Мария Березанская.

Театральное начало в художественной мифологии

Марка Захаровича Шагала

В статье обосновывается концепция, утверждающая ключевое значение театрального начала в творчестве Марка Шагала – в его «художественной мифологии». Мастер не только широко использует в своем искусстве образы, связанные с темой театра, но и сам характер его мировосприятия предстает нарочито театральным, карнавальным. В статье демонстрируются истоки интереса М. Шагала к игровой, сценической образности. С одной стороны, это имманентная театральность, присущая хасидской культуре, в атмосфере которой прошло детство мастера. С другой – это общий интерес к театру, характерный для искусства авангарда. Становление театральной проблематики в живописи мастера поэтапно прослеживается, начиная с самого раннего витебского периода его творчества и вплоть до 1960-х годов. Особое внимание уделяется периоду сотрудничества М. Шагала с Еврейским камерным театром (1920–1921).

Ключевые слова: Марк Шагал, миф, театральное начало в живописи, цирк, ритуал, искусство XX века, авангард.

Армен Казарян.

Архитектурная идея Народного дома в Ереване.

Размышление о творческом методе

Александра Таманяна

В статье предпринята попытка раскрытия основ архитектурной идеи Народного дома (театра Оперы) в Ереване, проектирование которого осуществлялось с 1926 г. по начало 30-х гг. переехавшим в армянскую

столицу известным русским зодчим, академиком Александром Таманяном, признанным основоположником новой армянской архитектуры. Предложено рассмотреть архитектуру этого здания и армянского периода творчества Таманяна в контексте направления ар-деко, анализировать генезис композиции Народного дома не только с учетом богатого мирового наследия, но и поисков новых форм театрального здания в первой трети 20 в. Впервые выдвинута версия о возможном вдохновении Таманяном структурой и философской основой первого Гётеанума – театра в Дорнахе, созданного Рудольфом Штайнером в 1913–1918 гг.

Ключевые слова: Народный дом, театр Оперы в Ереване, Александр Таманян, армянская архитектура, Гётеанум в Дорнахе, Рудольф Штайнер.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Ольга Егошина.

Хроника гастролей первой студии МХАТ 1922 года

Исследование посвящено первым зарубежным гастролям Первой студии МХТ. Гастроли были организованы наркомом просвещения А.Луначарским и их начало практически совпало со смертью Евгения Вахтангова. Но сама поездка по Европе сложилась триумфально. В статьях критиков разных стран варьировались похвалы актерам (в первую очередь Михаилу Чехову) и режиссерам Первой студии; в них же впервые прозвучала мысль, что Студия – отнюдь не продолжение Художественного театра, но отдельный самостоятельный коллектив со своим особым путем в искусстве.

Ключевые слова: Первая Студия, МХТ, А.Луначарский, Е. Вахтангов, М. Чехов

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

Людмила Полякова.

«Пока, пока...»

Продолжение дневниковых записей выдающейся артистки о годах ее работы в Драматическом театре им. Станиславского, Театре драмы и комедии на Таганке, участии в легендарных спектаклях и взаимоотношениях с режиссером Анатолием Васильевым. Записи охватывают период творческой зрелости Людмилы Поляковой, в них отражены первые годы ее пребывания в Малом театре.

Ключевые слова: А. Васильев, И. Райхельгауз, Ю. Соломин, Театр имени Станиславского, «Серсо», Театр на Таганке, Малый театр

Ключевые слова: Анатолий Васильев, «Серсо», Иосиф Райхельгауз, Драматический театр имени Станиславского, Театр на Таганке, Малый театр, «Дядюшкин сон»

PRO PRESENT

OLD THEATRE, NEW STAGE

Elena Gorfunkel.**In Anticipation...****Notes on the New Butusov**

Since 2011, Yuri Butusov, one of the most successful directors of contemporary Russian theater, headed *Theatre Lensoveta*. There he started to build his career in the 90s. Once again in St. Petersburg, the director stages productions in which he is recognizable and unrecognizable. The article attempts to survey and explain the creative changes that have occurred Butusov during quarter of the century. Still devoted to Shakespeare and Chekhov, director tries to tie into a whole all his own performances scattered to theaters, cities and years. In this article it is talked about the past and present, about productions of recent years *Macbeth. The Film* and *Three Sisters*, about Butusov Theater's poetics, about his artistic language, and work with actors.

Key words: *Macbeth. The Film*, Yuri Butusov, *Three Sisters*, Laura Pitskhelauri, Ilya Del, *We are all lovely people*, Anna Kovalchuk, Alexander Novikov, Vitaly Kulikov, Konstantin Raikin, Dmitry Lysenkov, Oleg Andreev, Oleg Fedorov, Roman Kocherzhevsky.

Elena Gorfunkel**About the end of the world**

Workshop - a new theater appeared in St. Petersburg in 2011. Director and teacher Grigory Kozlov headed it. Basis of the troupe is made up of Kozlov's graduates from St. Petersburg Academy of Performing Arts. With his youth disciples Kozlov fulfill significant theatrical projects. One of them is the two parts saga on the theme of Russian history of the twentieth century, about the revolution and civil war. The first part of it is *Quiet Flows the Don*, a dramatization of the novel by Mikhail Sholokhov; second - the play by Mikhail Bulgakov *The Days of Turbins*. Under the roof of the theater, in one master's directing, and in the play of novice actors nearly a century ago passed events acquire undoubted, though frightening actuality. This is one of the theater lessons directed by Grigory Kozlov and his Workshop.

Key words: Grigory Kozlov, *Quiet Flows the Don*, *The Days of Turbins*, theater Workshop,

Ella Mikhaleva.**Taganka: Etudes of the Anniversary Season**

The review of the events of the theatrical season 2013/14, in the Taganka Theater. Story about the activity of the "group of jubilee" and premieres, passed out of the anniversary format. Problems theatre in the mirror administrative theatre reforms and in the absence of artistic strategies.

Key words: Theatre on Taganka, Yuri Lyubimov, Vladimir Fleischer, "group of the jubilee year", the School of theatre leader, CIM, Igor Konyaev, Sergey Glushchenko, Ksenia Peretruchina, Vlad Malenko.

Alexei Bartoshevich.**A Chronicle of Shakespeare's year**

The Article faces to the latest productions of William Shakespeare's dramas in contemporary Russian theater. Author analyzed stage interpretations of *Measure for Measure* (Pushkin Theatre), *Othello* (Satyricon Theater) and several recent productions of *Hamlet*, including performance in Theatre of Nations staged y R. Lepage.

Key words: Shakespeare, tragedy, postmodern tragicomedy, interpretation, cutting and editing, Y. Butusov, D. Donnellan, R. Lepage, E. Mironov

Vadim Shcherbakov.**Collage from The Hamlet**

The review on the Robert Lepage's production in Theatre of Nations. Analyzing the show author reflects on the experience in Russia of so-called Project Theatre.

Key words: Robert Lepage, The Hamlet, Evgeny Mironov, Theatre of Nations, Project Theatre.

Natalia Skorokhod.**Cinderella phenomenon**

Analysis of the plays written in post dramatic era
The article is the first part of the study on contemporary "Russian-speaking" drama development. The article attempts to identify and substantiate the idea of the influence of the ideas of «monodramatism» by N. Evreinov and «epic theatre» by B. Brecht on modern texts for the theatre. Examples plays D. Bogoslavsky, P. Pryazhko, D. and I. Gumenny and M. Kurochkin, as well as the peculiarities of the Lev Dodin's performance «Life and fate» (novel by Grossman) the author is talking about a gradual weakening actually drama (the plot, the characters) and the strengthening of the games with an epic features (space, time, the combination of subjective world of the hero of the objective picture actions).

Key words: Aristotle, Hegel, Evreinov, Brecht, monodramatism

THEATRE JOURNAL

Marina Timasheva.**Mosaic of stage**

There are more than a hundred theaters In Moscow, everyone should produced about 7 premieres a year. And one have to mention several tours and festivals. One critic certainly unable to prepare a representative overview of all these events. However, critic's *diary* can be a valuable source for the history of the national theater. Many performances, which are discussed, could not be staged 30 or 40 years ago. The *diary* presented 20 performances of last season appeared in 15 Moscow theaters.

Key words: *The Stranger*, *Lada*, or *Joy*, *Dangerous Liaisons*, *Masha*, *Kant*, *Hamlet*, *Berdichev*, *My Shadow*, *Last Date*, *Othello*, *Notes of the deceased*, *Lackey's*, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Hamlet. Collage*, *Number 13 D*, *The Comedy of Errors*, *Here's the umpteenth time Russia*, *Homecoming*, *Voice of the father*, *Emma*.

Summary

Elena Gorfunkel**Running on Empty**

Leading actress of St. Petersburg (and previously Leningrad's leading actress) Alisa Freundlich became both a heroine and female lead in the play *Alice*. Performance partly is based on famous tale of L. Carroll, partly - on the life and work of Alisa Brunovna Freundlich herself. It was staged by chief director of BDT Andrei Moguchiy. The reason for appearance of this unexpected collage of literature and the reality is the decision of the great theater to congratulate the actress and her upcoming birthday. The article is a review of this St. Petersburg premiere including the description and analysis of this extraordinary spectacle's various properties.

Key words: BDT, Andrew Moguchiy, Alice, Lewis Carroll, Alisa Freundlich, Hatter, Valery Ivchenko, Sergei Nosov, Svetlana Shchagina Maria Tregubova, Yevgeny Panfilov

Anastasia Ivanova**Absolutely Happy Village**

Review on the performance of the Russian Academic Youth Theatre *Lada, or joy*. The first prose work of the famous poet Timur Kibirov was transferred to the stage by director Marina Brusnikina and became one of the highlights of the Moscow theater season.

Key words: Russian Academic Youth Theatre, *Lada, or joy*, Timur Kibirov, Marina Brusnikina

ACTORS AND ROLES

Vera Maximova.**Yuri Solomin as Domenico Soriano**

The article talks about the new part of Russian stage coryphaeus, Yuri Solomin, who played an aging bon vivant Domenico Soriano in the production of famous play by Eduardo de Filippo *Filomena Marturano* staged at the Maly Theatre by Stefano de Luca from Milan.

Key words: Yuri Solomin, Eduardo De Filippo, Filomena Marturano, Maly Theatre, Stefano de Luca, Irina Muravyova.

EXHIBITION

Elena Strutinskaya.**The Highlights of Time**

The article devoted to the exhibition *BDT (The Bolshoi Drama Theatre). Almost a Century*, which was organized both by The State Central Theatrical Museum named after A. Bahrushin and Museum of BDT for commemorating the Theatre 95th Anniversary. Author speculates on the problems of Museums in operating theatres. These institutions obviously deserve the support as an inalienable part of theatre culture and the national heritage.

Key words: exhibition, *BDT (The Bolshoi Drama Theatre)*, preservation of the theatre heritage, Russian scenography

PRO MEMORIA

MEYERHOLD STUDIES

Oleg Feldman.**From the History of Meyerhold Studies****Georgi Tovstonogov.****To the Word about Meyerhold****Isaac Schneiderman.****Letters to Constantin Rudnitsky****Isaac Schneiderman.****On the history of personal and creative relationships between Stanislavsky and Meyerhold****Alexandra Tuchinskaya.****The Keeper of Meyerhold's Magic**

To publication of the small texts by I. Shneiderman. Retrieved from archives small texts by I. Shneiderman and his correspondence with C. Rudnitsky returns one to still unsolved problems of Meyerhold's Legacy studies. This could be applied both to Shneiderman's opinion about the tragic background of the farcical events in production of *The Magnanimous Cuckold* and to symbolist's roots of the concept of *The Forest (an artist owes to go into people's masses for overcoming the alienation of intellectual; this principle leads to sophisticatedly primitive victory over elitism of theatre language)*. Supported by the essay of A. Tuchinskaya, Shneiderman's apprentice, the texts approved scholar's unique place in the Meyerhold Studies.

Key words: the Meyerhold Studies, I. Shneiderman, *The Magnanimous Cuckold, The Forest*, the letters by C. Rudnitsky.

Alexandra Tuchinskaya.**Actor in the Meyerhold's directing system and aesthetics of constructivist production**

The article follows the genesis of the understanding of the world transfigured by art that the genius theatre director Vsevolod Meyerhold quested for, through his artistic endeavors.

The most challenging task of his reformative work was to indoctrinate an actor under the premise of the Conditional Theatre, which recreated not the exact but rather generalized picture of the world. The article delineates how the experiments of his symbolist productions, traditionalistic performances in the Emperor theaters and the experience of the experimental training studios were reflected in the post-revolutionary work of the Master. *The first in the world futurist theater* imitated Meyerhold's devices in 1913. Meyerhold became a leader of the *Theatrical October Revolution* with the slogans of "Constructivism" and "Biomechanics". And the pioneering performance in 1922 of the *The Magnificent Cuckold* became an unsurpassed specimen of the actor on stage as part of the Meyerhold's school.

Key words: *The Magnificent Cuckold. The first in the world futurist theater*. Constructivism. Biomechanics. Babanova. Ilyinsky, Zaichikov.

Irina Sirotkina**Mysterious Dr. Petrov, biomechanics, Tefizkult and Vsevobuch**

The term, biomechanics, is applied to the theory and practice of human movements and it exists both in science and theatre. Historically, there were several myths about biomechanics. One of them is that biomechanics was invented by the founder of the Central Institute of Labour A.K. Gastev around 1921 as the name for movement studies conducted by the physiologist, N.A. Bernstein (this version has even entered the Russian Wikipedia). It has been suggested that, from there, V.E. Meyerhold had borrowed the term for his own training system. The description, however, is neither complete nor trustworthy. I try to demonstrate the role which certain events linked to the development of physical culture in Russia, played in the history of biomechanics. The re-assessed picture includes the medical doctor and theoretician of movement, P.F. Lesgaft, the medical doctor and athlete, A.P. Petrov, the Red Commissar, N.I. Podvoiskii, and the poet, Ippolit Sokolov.

Key words: biomechanics, Vsevobuch (Chief Administration for the National Army Training), Tefizkul't (Theatre-lising Physical Culture), V.E. Meyerhold, P.F. Lesgaft, A.P. Petrov, N.I. Podvoiskii, Ippolit Sokolov

BOOKSHELF

Ilya Smirnov**Master Class by Victor Rozov**

The Surprise for Life is memoirs of the largest Soviet playwright about a hungry child, the work *at the factory in three shifts*, about World War II, where he got a severe wound and miraculously survived, and, of course, about the theater. According to the reviewer, the book captures not only a unique experience, but also Viktor Rozov's approaches to the main business of his life. They combine to a clear and logical system and those who acquainted with it is to assume, firstly, the secrets Rozov's drama (which is much more modern than what today arrogated to itself the title of *new drama*), and secondly, the purpose of the theater. Rozov's book could be an excellent tool for students of theater schools, because it answers the fundamental question: Why? What is the supreme goal of the profession, to which students are prepared?

Key words: drama, theater education, the history of the Soviet theater, actor's and director's theater, theater economy, the role of the artist in society.

RUSSIA, EUROPE AND AMERICA

Beatrice Picon-Vallin.**And Longer than Century Lasts a Theatre. Russian Theatre in France: tours, meetings, productions, educational projects**

The article is devoted to the more than 100-years experience of interaction of the Russian and French theatrical cultures, as it is seen from the banks of the Seine. Starting with a tour of the Moscow Art Theatre and ending

with the joint project of M. Langhoff and the troupe of the Saratov Youth Theater, the author seeks to take into account the lessons and shocks of fundamental values that made Russian theatre in the minds of French artists, critics and the public.

Key words: French theatre culture, the Moscow Art Theatre, A. Tairov, V. Meyerhold, Y. Lubimov, L. Dodin, P. Fomenko, A. Vasiliev

Olga Panova.**Blackface minstrelsy: modelling black image in the American popular culture**

Negro plantation life skits performed by blackface white actors became a genre of popular American musical theatre in the 1810-20-ies. Blackface minstrelsy was a way to cooptate marginal and exotic figure of a black slave in the American culture. At its height in the 1830-1850-ies minstrelsy was a slapstick comedy show with music, singing, and dancing. Minstrel show had a basic established structure and a certain repertoire of archetype characters. Blackface minstrelsy influenced considerably over H.Beecher Stowe's famous novel *Uncle Tom's Cabin*, which had a great retroactive impact on the minstrel stage. In the first decades of the 20ieth century minstrelsy became a part of movie industry as well as ragtime and jazz era.

Key words: American theatre, blackface minstrelsy, black characters, musical, dancing, popular show, Thomas Dartmouth "Daddy" Rice, H.Beecher Stowe.

Ekaterina Artamonova,**To the history of theatre management in Seville: the appearance of the corral theatres.**

The subject of this article is the history of three theatre spaces in Seville «Corral de Don Juan», «Corral de Doña Elvira» and «Corral de las Atarazanas». They played a significant role in the formation of the Spanish theater. Based on documents, the author makes the reconstruction of each corral, searching their similarities and distinctions. Focus is made on the scheme of the theatre organization in Seville of the XVI-th century. The appearance of a particular theater space for performances played a decisive role in the history of Spanish theater.

Key words: Spanish theatre of XVI century, performance culture of Seville, corrals, history, theatre space.

Natalia Smirnova-Grynevych**Conceptual theater of Sasha Waltz**

Article devoted to the work of the German choreographer Sasha Waltz. Critics almost unanimously attribute it to postmodernism. Basing on the examples from several productions by Sasha Waltz author argues that conceptual theater, claiming the philosophical understanding of the world, can be emotionally intense and full of dramatic tension, that the principle of documentary does not contradict to conditional nature of ballet.

Key words: Sasha Waltz, J. Kosuth, *Sasha Waltz & Guests, The Rite of Spring*, Mariinsky Theatre, Catherine Kondaurova, Alexander Sergeyev, Daria Pavlenko, Mary Wigman,

Summary

Pina Bausch, John Neumeier, *Dido and Aeneas, Medea, Romeo and Juliet, Hunting and forms, Continu, Matsukaze, Dialogue 09 - The new museum.*

OUR HERITAGE

Oleg Feldman.**The most significant in the actor is transformation****Alisa Koonen. Responses to the questionnaire of The State Art Science Academy (GAHN).**

Alisa Koonen filled the creative Questionnaire Form issued by Theatre Section of The State Art Science Academy (GAHN) during the season of 1922/23. Her responses reveal originality of the unique creative method used by Koonen, one of the most outstanding XX century tragic actresses, the leading actress of Moscow Kamerny Theatre.

Key words: questionnaire Form of The State Art Science Academy (GAHN), season of 1922/23, Alisa Koonen, actress' creative method.

Maria Berezanskaya**The theatrical principle in Mark Chagall's artistic mythology**

The article proves the idea that one of key instrument for creating Mark Chagall's artistic mythology is theatrical principle. The master is using not only the theatrical images but he also makes theatrical principle the way of world perception itself. The article demonstrates sources of Chagall's interest to theatrical, stage imagery. One the one hand, it is the Chasidic culture that is connected with carnival. On the other hand – there was a strong interest to theatre among modernist and avant-garde artists. The article retraces the formation of theatrical problematic in Chagall's work from the early Vitebsk period to end of 1960s. The main attention pays to the period of collaboration with Jewish chamber theatre (1920-1921).

Key words: Mark Chagall, myth, theatrical source in fine arts, circus, ritual, art of XX century, avantgarde.

Armen Kazaryan**The architectural idea of the People's House at Yerevan. Reflections on artistic method of Alexander Tamanyan**

It was an attempt to disclose the basis of architectural idea of the People's House (Opera Theatre) at Yerevan in this article. The project of the building was carried out from 1926 to the early-30-s by Russian architect, academician Alexander Tamanyan, an acknowledged founder of a new Armenian architecture. It is proposed to consider the architecture of the building and the Armenian period of Tamanyan's activity in the context of Art Deco, as well as to study the origin of plan of the People's House not only by reference to the rich world heritage, but also considering the search of a new forms of theatral building in third of the 20th century. For the first time I suggest that Tamanyan could been inspired by the structure and philosophical background of the first Getheanum, the theater in Dornach, created by Rudolf Steiner in 1913–1918.

Key words: People's House, Opera Theater at Yerevan, Alexander Tamanyan, Armenian architecture, Getheanum in Dornach, Rudolf Steiner.

HISTORY STEPS

Olga Egoshina**Foreign tour of the First MAT Studio, 1922. A Chronicle.**

Research is devoted to the foreign tour of the First MAT Studio. A. Lunacharsky, People's Commissar of Education, organized the tour and its start coincided with the death of E. Vakhtangov. But the trip to Europe was full of triumph. Critics from different countries varied in their articles praise to actors (primarily Michael Chekhov) and directors of the Studio. For the first time it was suggested there that the Studio is not a continuation of the Moscow Art Theatre, but a separate independent group with its own way in art.

Key words: The First MAT Studio, foreign tour, Michael Chekhov, Evgeny Vakhtangov, critics' mirror

PEOPLE, YEARS, LIFE

Lyudmila Polyakova**So long, so long...**

Continuation of the outstanding actress' diary devoted to her years of work in the Stanislavsky Theatre, in *The Taganka* Theatre, to her relationship with director Anatoly Vasiliev and participating in his legendary productions. Records cover the period of Lyudmila Polyakova's artistic maturity. The diary reflects the early years of her tenure at the Maly Theater as well.

Key words: A. Vasiliev, I. Raihelgauz, Y. Solomin, Stanislavsky Theater, *Serso*, Taganka Theatre, Maly Theatre

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

1–2. (вып. XV) 2014

Главный редактор В.А. Максимова

Предпечатная подготовка:

С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

Подписку на журнал «Вопросы театра» можно оформить по объединенному каталогу «Пресса России» (индекс 39877), во всех почтовых отделениях, а также в Агентстве распространения средств массовой информации ЗАО «АРСМИ»:

e-mail: info@arsmi.ru

Департаменте распространения печати:

тел. +7(495)789-44-45

Приобрести отдельные выпуски журнала можно в редакции, в киоске Государственного института искусствознания:

Козицкий пер., дом 5,

тел. +7(495)629-33-76.

А также в магазине «Театральные книги»:

Страстной бул., дом 10/34, тел. +7(495)629-94-84 и в киоске «Новая газета» на Пушкинской пл.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,

Государственный институт искусствознания.

Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: +7(495)692–29–49.

e-mail: voprosy_teatra@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075. Формат 70x100 1/16.

Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.