

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



№ 3-4  
Москва  
2015

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.

© Институт  
искусствознания,  
2015  
© Вопросы  
театра, 2015

**Вопросы театра/  
PROSCAENIUM.  
M., 2015**

ISSN 0507-3952

---

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

## **Information for authors**

**The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they completely suit the following requirements:**

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs, and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: voprosy\_teatra@mail.ru;
5. examination of manuscripts holds Editorial Board of the journal.

**The article should be attached with:**

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

**For graduate and doctoral students required:**

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor's, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

**The rules for design of text and illustrations:**

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. all notes are marked with continuous numbering and are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 250 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

---

**Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.**

**Materials submitted without complying with these requirements will not be considered.**

**All of these parameters due to new rules established in 2008 by the Higher attestation Commission of the Ministry of education and science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».**

The State Institute for  
Art Studies

Problems  
of Theatre/  
PROSCAENIUM.  
M., 2015

ISSN 0507-3952

# Содержание

## PRO НАСТОЯЩЕЕ

### *Вокруг «Золотой маски»*

- 9** О «Золотой маске» и Ассоциации критиков, которой пока нет, но которая, видимо, будет

### *Театральные события*

- 22** **Вадим ЩЕРБАКОВ**  
Pushkin-шоу
- 26** **Марина ТИМАШЕВА**  
Равнодушная природа театра
- 30** **Марина ТИМАШЕВА**  
Сон о полноте бытия

### *Театральный дневник*

- 33** **Елена ГОРФУНКЕЛЬ**  
Будем как дети
- 40** **Елена ГОРФУНКЕЛЬ**  
Рев народа и архивная театральность
- 46** **Александр КОЛЕСНИКОВ**  
«Выкупать надо душу-то из аду кромешного...»
- 51** **Татьяна ТКАЧ**  
Неприкаянные, или Хмельные горки
- 55** **Екатерина КРЕТОВА**  
И что это за драма – ставить оперу
- 58** **Андрей ГАЛКИН**  
Уснувшее королевство
- 61** **Марина ТИМАШЕВА**  
Мозаика сцены-4

### *Мастер-класс*

- 78** **Юрий БУТУСОВ**  
Об Эфросе, о театре, о себе...
- 91** **Сергей ЖЕНОВАЧ**  
«Читайте Эфроса»

### *Фестивали*

- 107** **Татьяна ТКАЧ**  
Неслучайные встречи под крышей Балтийского дома
- 115** **Нина ШАЛИМОВА**  
И все-таки смысл...  
«Островский в Доме Островского»

### *Хранилища памяти*

- 120** **Надежда ХМЕЛЁВА**  
Как мы делали музей БДТ

### *Диалоги*

- 123** **Марина ЗАБОЛОТНЯЯ**  
Петербург–Берлин и обратно

### **Главный редактор:**

В.А. Максимова

### **Редакция:**

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  
Е.В. Сальникова  
Н.В. Сиповская  
Ю.М. Соломин  
Е.И. Струтинская  
Е.Я. Суриц  
Д.В. Трубочкин  
И.П. Уварова  
О.М. Фельдман  
В.В. Фокин  
И.М. Чурикова  
А.Я. Шапиро

# Содержание

## *Портреты*

- 128** **Дмитрий ТРУБОЧКИН**  
«Сатирикон»: лицо театра. Очерки
- 137** **Елизавета КЕШИШЕВА**  
Режиссерский и не только портрет Дмитрия Крымова  
в 4-х частях с эпилогом

## *Прощания*

- 154** **Елена ГОРФУНКЕЛЬ**  
Алексей Девотченко: каким он был

## *Книжная полка*

- 157** **Алла ВЛАДИМИРСКАЯ**  
Преображение Души в Мелодию

## *Новый театр, старая сцена*

- 159** **Владимир КОЛЯЗИН**  
Петер Штайн ставит Кляйста

## *Люди, годы, жизнь. Юбилейное*

- 196** **Вера МАКСИМОВА**  
«Судьба ко мне благоволила...»  
К юбилею Юлии Борисовой

## PRO MEMORIA

### *О пластическом театре*

- 220** **Анна КОНСТАНТИНОВА**  
Три юбилея пластической драмы

### *Истоки, традиции, рифмы*

- 237** **Алексей КАРАБАНОВ**  
От «Интернационала» к Гимну СССР

### *Европа и Россия*

- 264** **Лия ЖДАНОВА**  
Путь повести Джона Стейнбека «Луна зашла» к советской сцене

### *Из истории европейского театра*

- 273** **Мария БЕРЛОВА**  
«Не только зрители и не просто актеры»
- 286** **Татьяна ШОВСКАЯ**  
Средневековая чешская игра «Аптекарь»

### *Театральная старина*

- 300** **Людмила СТАРИКОВА**  
К 250-летию основания  
Московского публичного регулярного театра



# The contents

## PRO PRESENT

### *Around the Golden mask*

**9 About the Golden mask**

### *Theater events*

**22 Vadim SHCHERBAKOV**

A Pushkin Show

**26 Marina TIMASHEVA**

Indifference Nature of Theatre

**30 Marina TIMASHEVA**

A Dream about Fullness Existence

### *Theatre's diary*

**33 Elena GORFUNKEL**

«Let be the kids»

**40 Elena GORFUNKEL**

The roar of people and archival theatricality

**46 Alexander KOLESNIKOV**

Soul escapes from hell

**51 Tatyana TKACH**

Drinkers as provocative myth

**55 Ekaterina KRETOVA**

What's a drama – to stage an opera

**58 Andrey GALKIN**

The drowsy Kingdom

**61 Marina TIMASHEVA**

Theatrical dairy

### *Master-class*

**78 Yury BUTUSOV**

About Efros, about the theater, about oneself...

**91 Sergey ZHENOVACH**

«Read Efros, please»

### *Festivals*

**107 Tatyana TKACH**

Not sudden meetings under bultic roof

**115 Nina SHALIMOVA**

So, here is a burden...

### *Memory storages*

**120 Nadezhda KHMELEVA**

How we create a Museum

### *Dialogues*

**123 Marina ZABOLOTNYAYA**

Petersburg–Berlin and back

### **Editor in chief:**

Vera Maksimova

### **Editorial Staff:**

Aleksandr Vislov

Marina Timasheva

Vadim Shcherbakov

### **Editorial Board:**

Alexey Bartoshevich

Vladimir Kolyazin

Konstantin Raikin

Dmitry Rodionov

Irina Rubanova

Ekaterina Salnikova

Natalia Sipovskaya

Yuriy Solomin

Elena Strutinskaya

Dmitry Trubotchkin

Irina Uvarova

Oleg Feldman

Vladimir Fokin

Inna Churikova

Adolf Shapiro

# The contents

---

## *Portraits*

- 128** **Dmitry TRUBOTCHKIN**  
Satyricon: theatre's outlook. Essays
- 137** **Elizaveta KESHISHEVA**  
A «portrait» of the director D. Krymov

## *Obituaries*

- 154** **Elena GORFUNKEL**  
Alexei Devotchenko: what was he like

## *Bookshelf*

- 157** **Alla VLADIMIRSKAYA**  
Transformation Soul into Melody

## *New theatre, old stage*

- 159** **Vladimir KOLYAZIN**  
Peter Stein directing Kleist

## *People, years, life. Anniversary*

- 196** **Vera MAKSIMOVA**  
«Destiny favored me...»

## PRO MEMORIA

### *About plastic theatre*

- 220** **Anna KONSTANTINOVA**  
Three anniversaries of Plastic Drama  
Modris Tenisons, Giedrius Mackevičius, plastic drama «Overcoming»

### *Sources, traditions, rhymes*

- 237** **Alexey KARABANOV**  
From «International» to the anthem of the USSR

### *Europe and Russia*

- 264** **Liya ZHDANOVA**  
John Steinbeck's «The Moon Is Down» in the soviet dramatizations

### *From the history of european theatre*

- 273** **Maria BERLOVA**  
«Not only spectators and not simply actors»:  
Court theater in Sweden during the rule of Gustav III

- 286** **Tatyana SHOVSOKAYA**  
The medieval czech play «Mastičkář»

### *Theatre olden*

- 300** **Ludmila STARIKOVA**  
Celebrating the 250-year anniversary  
of Moscow public regular theatre foundation

# ПРОХАСТОЯЩЕ





## О «ЗОЛОТОЙ МАСКЕ»

И АССОЦИАЦИИ КРИТИКОВ, КОТОРОЙ ПОКА НЕТ, НО КОТОРАЯ, ВИДИМО, БУДЕТ

### ДЕРЖИТЕСЬ, ТОВАРИЩ КАЛЯГИН!\*

Скромные попытки Министерства культуры РФ и Союза театральных деятелей реформировать театральную премию «Золотая маска» (частично поменяли состав экспертного совета) привели к беспрецедентному шуму и, можно сказать, бунту. Нет, шумели не режиссеры, не актеры и не публика – о попрании своих прав к небу возопили «критики». Правда, два режиссера к ним примкнули – К. Серебренников и К. Богомолов.

Они заявили: недопустима унижительная ситуация, в которой их творчество судят недостойные члены вновь сформированного экспертного совета. Ведь там есть несколько фигур, не испытывающих неземного блаженства от спектаклей Серебренникова и Богомолова! Новый совет приступит к работе только в 2016 г.

Глава Союза театральных деятелей А.А. Калягин был настолько изумлен, что выступил с публичным увещательным письмом, в котором призвал новаторов смирить гордыню. Не помогло. В соцсетях поднялась буря, в СТД полетели письма от «критиков», недовольных скромными (я бы даже сказала – робкими) попытками СТД и Минкульта реформировать «Золотую маску», и, наконец, сто критиков решили создать собственный союз. Ассоциацию театральных критиков. Для того, чтобы...

Для чего? Вообще-то занятие критикой требует известной аскезы. Критик обязан быть независимым и одиноким. Забыть про славу, деньги и любовь. Иметь мужество всегда говорить свое мнение, какое угодно острое, но только свое! Но в последние восемь – десять лет в среде именно театральных критиков образовалась принципиально иная ситуация: многие из них сделались подозрительно единодушны. Они точно стояли на общей платформе, где высшей ценностью было следование в некоем (воображаемом)



Т. Москвина

фарватере условного «европейского» театра и явный разрыв с «традицией». Критики сгруппировались и поделили огромный мир театральной России на «движуху» и «отстой». В театры, где, по их понятиям, царил «отстой», они не ходили вообще, о чем сами заявляли публично (главный редактор журнала «Театр» призналась, что не была в сорока московских театрах вообще никогда). Поскольку СМИ публиковали преимущественно их мнение и именно они заседали в экспертном совете «Золотой маски», театры быстро почувствовали руководящую и направляющую тенденцию.

Многие театральные деятели живо поняли: чтобы о тебе написали, чтобы тебя выдвинули на премию, надо подавать выпуклые «знаки согласия». Ставить «новую драму», приглашать режиссеров «из списка». Тогда в твоём театре появится не один – а группа



критиков. С одобрительными хитрыми улыбками на лицах. Радикальный переворот: не критик зависит от театра, а театр зависит от критика! Точнее, от нескольких критиков... Но если мы имеем сговор и групповщину, если одни явления мощно поддерживаются, а другие топят в забвении, то какая же это критика? Это уже не критика, а... мафия. Тем более обнаружили вещи, немыслимые раньше: критики состоят на службе в том или ином театре, ведут там «спецпрограммы» – и при этом они изображают независимых экспертов и воспевают театры, в которых служат. Я не думаю, что эстетические взгляды многих критиков – только видимость, прикрытие обыкновенной борьбы за власть и деньги, все, конечно, сложнее. Но очевидно, что общероссийские коррупционные процессы не обошли стороной культуру.

А как иначе понять дружный вопль возмущения тем, что в новый состав экспертного совета «Золотой маски» вошли вполне почтенные люди, доктора искусствоведения, театроведы с многолетними публикациями о театре, с книгами? Правда, не входящие в «группу», как, например, театральные обозреватели «Новой газеты» М. Токарева. Больше никаких изъятий, кроме как неучастие в «мафии», у Токаревой нет. Но группа критиков почувствовала вкус власти, и как акулы, вкусившие каплю крови, не могут остановиться и сдерживать аппетит, так и наша стая продолжает негодовать и бушевать, хотя уже показался хвостик поезда, увозящий их недолгое господство. Театр делается не критиками. Театр делается не для критиков. Критики обязаны знать свое место. Критика – хорошая интеллектуальная работа, она нужна и театру, и обществу, увлекательно написанная статья о театре хоть немножко, да украшает ноосферу. Но место критика в театральном процессе второстепенно.

Не может ни отдельный критик, ни группа критиков снимать и назначать художественных руководителей, указывать театру, как и куда ему развиваться (разве в виде доброго совета), намеренно топить тот или иной театр в забвении. Это приметы не критики, а

спецорганизации, жаждущей власти, на которую она не имеет ни малейшего права.

Так для чего «критики» собираются объединяться в Ассоциацию? Чтобы, имея много досуга, которого вовсе нет у активных профессионалов театра, сутками беснуясь в соцсетях, продавливать какие-то свои галлюцинации как эстетические законы? Травить несогласных, договариваться, «кому быть живым и хвалимым, кто должен быть мертв и хулим»? Чтобы мнимой деятельностью заслонить от себя тот ужасный факт, что никому настоящему не нужно их мнение, что их терпят то по необходимости, то по тщеславию, неизбежному у деятелей театра? «Эти негодяи, однако, раздают премии» (Вас. Розанов). Но и все эти премии – пустые черепки, пена дней, гримасы времени.

У актера Игоря Миркурбанова, к примеру, есть «Золотая маска», а у Олега Меньшикова ее нет. Это о чем-то говорит? Это отменяет тот факт, что лучше Меньшикова мало найдешь актеров не то что в России – в мире! Недавно я разговаривала с молодой актрисой, приехавшей в Москву с Сахалина. Она увидела спектакли «Мастерской Петра Фоменко» и испытала удар молнии. Она решила, что или она будет участницей именно в таком театре, или бросит театр вовсе. Сила любви к фоменковскому театру определила жизнь актрисы, теперь она замечательно играет в Студии театрального искусства Женовача. Театр делается ВОТ ТАК. Театр делается ЭТИМ – страстью, радостью, восторгом, силой и глубиной впечатления.

**Татьяна МОСКВИНА**

\* <http://argumenti.ru/culture/n511/421288>

### **ЧТО СКАЗАЛА МАРГАРИТА, ПРОЛЕТАЯ НА МЕТЛЕ\***

Спасибо вам, коллеги, противники реформы «Золотой маски», написавшие председателю СТД Калягину письмо о защите от Министерства культуры. Кто-то называет это выдающейся акцией гражданского неповиновения, кто-то партийным сговором, кто-то – борьбой за влияние. Среди подписавших – люди уважаемые и люди антисанитарные, нежные



М. Токарева

стилисты и свирепые нонконформисты, те, кто сбивает в стаю, и те, кого сбивают, лгущие расчетливо, как кинокритик Алена Солнцева, или искажающие истину под присмотром старших товарищей, как музыкальный критик Юлия Бедерова. По глупости или невеждению – все вместе вы еще раз продемонстрировали настоящую цену коллективизму.

Нет, не удаления Кокшеневой требует эта критическая общественность, а роспуска всего совета: «На "Золотую маску" давит Министерство культуры, и именно с этим связана череда скандалов, потрясших ее...» Надо «сформировать новый, не вызывающий сомнений в идеологической тенденциозности и предвзятости».

То есть вы, вчера наводящие мосты с Владиславом Сурковым, вы, сегодня получающие зарплату в театрах, чьи лидеры – любимые актеры президента со всеми вытекающими, вы, борцы с властью, припадающие к коленям того, кто только что, как большой артист, припал к коленям этой самой власти, – подозреваете меня, Ольгу Егосину, весь новый экспертный совет в корысти сотрудничества с властью?! В «Борисе Годунове» Някрошюса, только что показанном Москве, народ ползет к государю в

колодках: что ж, чувство театрального у режиссеров много острее, чем у критиков.

Вам не удастся навязать нам эти роли. Критик – есть текст, наши тексты в открытом доступе.

Спасибо и вам, местные иконы стиля, Кирилл Серебренников и Константин Богомолов: ничто так не лишает иллюзий, как ваше самообнаружение на Facebook. И все же надеюсь: вы способны поставить спектакли, которые понравятся всем отборщикам, кроме тех, кто заранее решил, что все с вами ясно.

Спасибо за то, что в густо заваренной при вашем участии каше из либералов, патриотов, интересантов и идеалистов, вскипела вся гниль нашей театральной державы.

Спасибо, Мария Евсеевна Ревякина, исполнительный директор фестиваля (по совместительству директор Театра Наций), что вопреки всем лайкам в поддержку противников реформы вам достало сил на грозный окрик: «Прекратите – спонсоры уйдут!» Что приостановило троллинг-проект по провалу будущей «Золотой маски».

**Марина ТОКАРЕВА**

\* <http://www.novayagazeta.ru/columns/70469.html>

### **ВОЙНА БЕЗ ПРАВИЛ...\***

После объявления нового состава Экспертного совета двое режиссеров немедленно заявили (правда, никаких официальных шагов не предпринимая), что их не устраивает персональный состав экспертов. А параллельно один из новых экспертов «ЗМ» в газетном интервью открытым текстом заявил, что Кириллу Серебренникову «хватит давать "Маски"», публично продемонстрировав немислимую для эксперта предвзятость.

В результате теги Серебренников-Богомолов-Кокшенева запестрели при упоминаниях «Золотой маски» в СМИ. К режиссерам обратился Александр Калягин, объясняя, что критиков, увы, нельзя подбирать по собственному вкусу и заказывать, как десерт в ресторане. Новый же Экспертный совет запросил у своего члена Капитолины Кокшеневой объяснений по поводу некорректного интервью.



О. Егошина

А конфликт выплеснулся на медиапростор, и в него стали подбрасывать дрова с разных сторон. Запахло скандалом. И – пошла писать губерния. Все споры вокруг «Маски» немедленно из плоскости эстетики перешли в плоскость идеологии. А если точнее, столкновение позиций превратилось в войну без правил. Затеявших скандал Богомолова и Серебренникова публично обвинили в «растлении детей и театрального процесса». А часть вошедших в Экспертный совет критиков обвинили в мракобесии, ангажированности и попросту в «прикормленности властью». <...>

Критик – это его статьи. Назвать «наимитами Министерства культуры» меня или коллегу из «Новой газеты» Марину Токареву можно только в расчете, что никто не сумеет зайти в Интернет и погуглить все столбов наших более чем неллицеприятных статей о Министерстве культуры в целом и его отдельных представителях (похоже, их набирается больше, чем у всех обвинителей суммарно).

Ненависть и страх – прекрасная почва для конспирологических теорий, порождения воображаемых монстров и неконтролируемых выплесков глупости и злобы. Появление столь диких подозрений и столь диких

обвинений, их распространение возможно только в густой атмосфере вражды.

В этом смысле происходящее вокруг «Золотой маски» – наглядная модель нашей реальности, где любое бытовое столкновение перерастает в глобальное противостояние и дает повод вцепиться друг другу в глотку. Раз в три года ротировать экспертов или через год? На 100 процентов или на 70? Выбирать экспертов из двухсот критиков страны или из нескольких десятков, как было до сих пор? <...>

И вот театральный мир разделился на «своих и врагов». И где уж тут цвести разным эстетическим предпочтениям. И к черту спор о прекрасном! Одни идут в Экспертный совет как в битву, чтобы бороться «за скрепы» от лица всех патриотов, другие идут бороться «за новое искусство» от лица всех либералов.

И то и другое смущает.

Мне до сих пор казалось и кажется, что любой критик ценен и важен прежде всего своей неповторимостью и отдельностью. Вступая в любую партию, занимая любую сторону, критик неизбежно превращается в клкера того или иного направления или имени...

А ведь как там у Бродского: «Моя песня была лишена мотива, зато ее хором не спеть» <...> Любая война оставляет после себя выжженное пространство. А поле битвы, как известно, достается мародерам.

**Ольга ЕГОШИНА**

\* <http://www.teatral-online.ru/news/14528/>

### **НОВЫЙ «СОЮЗ МЕЧА И ОРАЛА», ИЛИ «РОССИЯ ВАС НЕ ЗАБУДЕТ»**

В России появилась Ассоциация театральных критиков. Появилась спонтанно – так примерно в далеком 1917-м рождались боевые отряды солдат и матросов, хотя казалось бы нынешняя ситуация – если судить по социальным опросам – далека от революционной. В день объявления о создании («свистать всех наверх!») в нее сразу же записалось 105 человек, спустя почти неделю к этим застрельщикам добавились еще десять. Значит, не так уж далеки они были от прочего театрально-критического народа.

Я в нее не вошел. Мне, правда, и не предлагали. Но если бы и предложили – не вошел. Меня утешает, что нет в ней еще десятка известных имен, которых, как и себя (прости, Господи!), я не отнес бы к последним или даже предпоследним театральным критикам, все – имена известные: Марина Токарева, Марина Тимашева, Ольга Галахова, Ольга Егошина... Я насчитал около 20 мне известных имен, столичных и провинциальных критиков, регулярно пишущих о театре, которых в списках нет. Думается, не случайно. Вместе с тем, в уже опубликованных списках едва ли не половина, во всяком случае, больше трети для меня, регулярно читающего статьи о театре самых разных критиков, приятных мне и неприятных, – люди неизвестные, имена их я увидел впервые в числе членов Ассоциации театральных критиков. И это тоже вряд ли случайно.

Есть такое понятие – презумпция невиновности, по аналогии я когда-то сформулировал свое – презумпция ума, предполагающее, что другие люди изначально умны. Исходя из этого, всякая организация – можно предположить – создается не просто так. Люди объединяются, когда окончательно понимают, что в рамках уже существующих структур они не смогут решить свои накопившиеся проблемы. Какие организации до сих пор могли предложить в этом смысле свои «услуги» театральным критикам? Союз театральных деятелей, например. Или – Союз писателей, один из них – из, кажется, пятнадцати.

А какие у критиков в принципе могут быть проблемы?

О, они есть! И немало.

Первая не так давно была обнародована одним нашим коллегой (он в списках не значится), когда он получал из рук президента какую-то высокую награду. Он тогда успел сказать, что театральных критиков до сих пор нет в существующем реестре профессий. То есть официально никаких театральных критиков в России нет, и первое, ради чего имеет смысл объединяться, – это борьба за признание нашего трудного дела, хотя я согласен с коллегой, Мариной Тимашевой, которая не так давно заметила, что

шахтерский труд – все-таки тяжелее работы эксперта фестиваля «Золотая маска».

В последние годы территория, на которой критики могли бы высказываться, стремительно сужается, как та самая шагреновая кожа, хотя вряд ли можно сказать, что критики направо и налево разбрасываются своими непомерными желаниями (шагреновая кожа, кто помнит, зависла и стремительно сокращалась из-за разнообразных желаний ее владельца). Писать, грубо говоря, почти уже некуда, а профессиональные издания, последние из оставшихся, с грустью констатируют, что авторов на серьезные статьи приходится искать днем с огнем. Вот вам, пожалуйста, и третья – профессиональная – проблема. Но Ассоциация возникает на гребне совсем другой волны.

В предисловии к интервью с Мариной Давыдовой, одним из членов инициативной группы по созданию этой самой ассоциации, в газете «Известия» можно прочесть, что «организация призвана объединить театральное сообщество, для того чтобы отстаивать свободу творчества». Хотя, например, свобода творчества в России, как известно, гарантирована Конституцией, да и не доводилось до сих пор сталкиваться с тем, чтобы кто-то из критиков публично пожаловался на то, что ему в той или

Г. Заславский





другой газете, в том или другом журнале запрещают, к примеру, хвалить очередную премьеру Константина Богомолова или – намеренно возьмем сюжет политический! – «Болотное дело» Театра.doc. Или, наоборот, требуют то или другое изругать. Это – про свободу творчества. Места для того, чтобы воспользоваться этой свободой, немного и с каждым днем все меньше и меньше, о чем уже сказано выше, но сейчас, судя по словам инициаторов, – совсем не об этом речь.

В самом интервью М. Давыдова откровеннее: «Чиновники диктуют нам свои законы, навязывают свои представления о прекрасном. Мы объединились, чтобы этому противостоять». Откровеннее, но не конкретнее. Потому что сразу хочется сказать: вот конкретный пример, – история с «Тангейзером» в Новосибирском театре оперы и балета. Спектакль снимают, критикам никто не мешает высказать свое отношение сначала – к спектаклю, потом – к тому, что от режиссера требуют внести поправки, а потом – и к тому, что спектакль, к сожалению, сходит со сцены. Но критикам явно хочется большего: не рецензировать театральный процесс, а как минимум – координировать, а лучше – рулить. Но это – не совсем театральная критика и к свободе творчества это никакого отношения не имеет. Тут сошлюсь на слова обозревателя «Новой газеты» Марины Токаревой, попавшей под арт-обстрел театральных критиков, как раз тех, кто вошел в Ассоциацию как будто бы ради того, чтобы отстаивать свободу творчества: «Я приветствую создающуюся ассоциацию критиков, но, во-первых, считаю, что для независимости критику не нужно ничего, кроме одинокой решимости, во-вторых, больше не верю в акции цеховой солидарности». Она же в финале справедливо задает «цеховикам» вопрос: «Прежде чем декларировать независимость новой критической ассоциации, может, стоит отказаться от статуса госчиновников, арт-директоров, таких или иных государственных соержанок?»

Или вот читаем: «Одна из задач Ассоциации – создание платформы для диалога со всеми участниками театрального процесса». Что это может значить? Критик научит

режиссера правильно воспринимать критику? Невозможно, во всяком случае пока ни у кого не получалось. Зато критик может «научить» режиссера «правильно ставить», чтобы спектакль угодил в фестивальный формат. Но это уже не диалог, тут права Давыдова: «Диалог подразумевает разговор двух сторон, если одна сторона хочет говорить, а другая диктовать условия, это уже не диалог». Разница, вероятно, в том, кто диктует. Люди, привыкшие диктовать, с трудом расстаются с этой привычкой, с этим прошлым трудно расстаться смеясь.

О принципиальности нового сообщества, мне кажется, уже можно судить не по словам, а по делам. Театральные критики (кстати, далеко не все) восстали против утвержденного на очередном секретариате Союза театральных деятелей нового состава экспертного совета фестиваля «Золотая маска». В частности, из-за того, что в этом году, по мнению возмущенных критиков, экспертный совет как-то не так собирался, а чуть ли не главное, что вызывает протест, – что включили в него одного совсем уж плохого человека. И двое – вероятно, особенно демократично и либерально мыслящие дамы – в знак протеста вышли из экспертов.

Прошла неделя, вместо тех двоих в экспертный совет ввели двоих других, а та, которая всех прогрессивно и либерально мыслящих не устраивала, так и осталась на своем месте. И – ничего. Впереди – обычная рутинная работа по выбору лучших спектаклей, актеров, режиссеров... Из-за чего же ругались?

Или вот еще: критики восстают против страшного предложения менять экспертов каждый год, чтобы одни и те же не могли сидеть на одном месте по два, а то и по три-четыре года подряд, перетекая, как в сообщающихся сосудах, из экспертного совета в жюри и обратно. И вот, кричат во весь голос, что нет у нас такого количества хороших и независимых критиков. И тут же объединяются в ассоциацию, куда сразу же записывается 115 человек. Ну, тут и дураку станет понятно: или требование правильное и критиков у нас в стране еще хватает, во всяком случае – для регулярной ротации в экспертном совете «Золотой маски», или в эту новоиспеченную Ассоциацию скопом



вписали и хороших, и плохих, и зависимых, и независимых. Все просто, надо только захотеть разобраться.

Вообще, поскольку совершенно очевидно, что протестная волна поднялась как раз из-за вполне совместного желания Союза театральных деятелей и Министерства культуры России, то есть двух организаторов «Золотой маски», разобраться в бесконечных и почти повторяющихся из года в год вопросах и претензиях, очень кстати подоспела очередная пресс-конференция с традиционным объявлением номинантов национальной премии. Многие успели уж порадоваться: как же хорошо потрудились эксперты, как взвешенно выбрали – и тех, и других, и традиционалистов, и новаторов, никого не обидели. Но достаточно углубиться в список, чтобы понять, что не все так гладко в этом желании угодить и тем, и другим, хотя, честно говоря, я такого желания не увидел. Да и не должны эксперты стараться понравиться всем. Задача другая – выбрать лучших, а они могут быть и по ту, и по другую сторону воображаемого «театрального центра».

В номинации «Лучшая работа режиссера в драматическом театре» – 24 номинанта, правда, Юрий Бутусов состязается не только со всеми другими, но и с самим собою как режиссер сразу двух выдвинутых в этом сезоне спектаклей, один из которых он поставил в Театре имени Ленсовета, которым руководит в Петербурге, другой – «Бег» в московском Академическом театре имени Евг. Вахтангова. Как выбирать жюри из 24-х? Возможно ли вообще такое? И не свидетельствует ли такое столпотворение режиссеров о небывалом расцвете театра в России? Но где и кто успел объявить и обрадоваться такому расцвету?

Как всегда, или – выражусь корректнее – как не в первый уж раз, сомнения вызывает номинация «Эксперимент», в которой в этом году выдвинут среди других проект «Прикасаемые», созданный в сотрудничестве Театром наций и Фондом поддержки слепоглухих. Появление таких социальных проектов можно только приветствовать, но можно ли сказать, что каждый год такие проекты продолжают оставаться экспериментальными? И вообще – в какой

мере социальные проекты следует оценивать наравне с профессиональными театральными работами? Во всяком случае почти все мною виденные такие спектакли всегда неминуемо воспринимались в контексте благих намерений авторов и исполнителей, а это все-таки – не то, что следует рассматривать в спорте высших достижений, то есть, прошу прощения, – в рамках национальной и профессиональной премии. Ведь организаторы неизменно подчеркивают – и правильно делают, что подчеркивают, – что «Золотая маска» – это премия, которой профессионалы награждают профессионалов.

Вопросы вызывает и деление спектаклей на большую и малую форму, довольно причудливое. Скажем, спектакль Минусинского театра «Колыбельная для Софы» проходит по разряду большеформатных, а «Самоубийца» Сергея Женовача – это почему-то малая форма. Хотя по меркам Студии театрального искусства играют его в их большом зале. Там, правда, всего 234 места, но и в Минусинске немногим больше – 309 мест.

Наверное, так удобно, ведь и без «Самоубийцы» Женовача за большую форму сражаться будут 15 спектаклей со всей России. То есть обнародованный список номинантов, на мой взгляд, как раз и убеждает в том, что премии «Золотая маска» очень нужны реформы она очень нужна и поэтому должна обязательно сохраниться, но реформы, тем не менее необходимы. И возмущения критиков тут неуместны, куда уместнее поставить вопрос о профессионализме таких экспертов, которые в номинации «Лучшая мужская роль» могут поставить в один ряд работу Олега Табакова в спектакле «Юбилей ювелира» и участие в спектакле «Гоголь-центра» «Обыкновенная история» Алексея Аграновича, который для режиссера спектакля Кирилла Серебренникова ценен был, думается, как персонаж в чистом виде, в том числе и как известный в своей области продюсер, режиссер разнообразных пышных церемоний и торжеств.

Читая все, что уже написано членами инициативной группы о своей Ассоциации, больше всего вспоминается речь Остапа Бендера, создавшего обывателей провинциального

городка с очевидной целью – собрать «членские взносы». Но для начала надо же что-то сказать. И Бендер говорит, говорит красиво, позволю себе напомнить его прекрасную речь: «Жизнь диктует свои законы, свои жестокие законы. Я не стану говорить вам о цели нашего собрания – она вам известна. Цель святая. Отовсюду мы слышим стоны. Со всех концов нашей обширной страны взывают о помощи. Мы должны протянуть руку помощи, и мы ее протянем. Одни из вас служат и едят хлеб с маслом, другие занимаются отхожим промыслом и едят бутерброды с икрой. И те и другие спят в своих постелях и укрываются теплыми одеялами. Одни лишь маленькие дети, беспризорные, находятся без призора. Эти цветы улицы, или, как выражаются пролетарии умственного труда, цветы на асфальте, заслуживают лучшей участи. Мы, господа присяжные заседатели, должны им помочь. И мы, господа присяжные заседатели, им поможем». Детей вычеркиваем, вписываем театральные критиков, которые, как только что выяснилось, тоже оказались без призора. И вот, нашлись добрые люди, готовые им помочь.

**Григорий ЗАСЛАВСКИЙ**

### **СКАНДАЛ?.. СКАНДАЛ!**

Не знаю, то ли смеяться, то ли плакать?! Мне и в голову не приходило, что за два дня в России можно запросто найти сто с лишним театральные критиков, желающих вступить в нарождающуюся Ассоциацию. Объявлено, что количество их в ближайшее время дойдет до двухсот. Узнаю энергию и деловитость инициатора начинания – Марины Давыдовой. А я-то думала, что профессия критика редкая, «штучная»; что для овладения ею мало окончить специальный вуз, ежедневно или время от времени появляться на страницах прессы – немногих и уменьшающихся в числе специальных журналов, более или менее влиятельных газет, в которых вдруг начали исчезать – «отменяться» – отделы культуры; или, не боясь опротиветь друг-другу и читателям, изо дня в день, – возникать в интернете, что является приметой, плюсом и минусом нынешнего времени.

Ничего против Ассоциации не имею. Хочется соединиться – Бог им в помощь. Вот только очень уж их много, и при этом столько неизвестных имен. И так скоро все сорганизовалось. А сейчас наступила пауза. Ну что же?.. Сидим и ожидаем еще сто обещанных персон.

В театральном деле секретов не бывает. У всех и всюду друзья и знакомые. Кто-то просит совета. Кто-то возмущается. Кто-то просто доверчиво рассказывает, как было дело.

Одних – особо желанных – приглашали живым телефонным обзвоном. Других – через электронную почту. Третьих – телефонными «эсэмэсками» в дальние провинциальные города.

Случались и такие переговоры между столицей и дальними городами:

– У вас кто-нибудь о театре пишет?

– Да нет, кажется...

– Ну, хоть что-то?.. А может, говорят, обсуждают?..

– Эти, кажется есть...

– Очень хорошо, годится!

В интернете вдруг обнаружила маленькое фото очаровательной девочки-блондинки. Под ним подпись-просьба: «Ой, я тоже хочу вступить!»...

Публикуя коллективные письма с оповещением о будущей Ассоциации или с просьбой-требованием (похожим на ультиматум) о роспуске экспертного совета «Золотой маски» на 2017 год председателю СТД Александру Калягину, подписываются фамилиями по алфавиту. Пугают количеством. А в другой раз – перечисляют названия российских городов – Екатеринбург, Казань, Краснодар, Москва, Новосибирск, Пермь, Самара, Санкт-Петербург, Улан-Уде, Хабаровск, Челябинск, – дабы создалось впечатление всей страны, которая подымается за плечами Ассоциации («Вставай, страна огромная...»). Завидное самоуважение! Если все получится так, как желают инициаторы «проекта», то из всех уже существующих гильдий Союза театральные деятели – режиссерской, сценографов – эта новая будет самая влиятельная (быть может, в потаенных желаниях организаторов). Тогда

возникнет небывалое: театральные критики встанут надо всем! Судя по их нынешнему поведению в профессии, подобное вполне возможно. Старый («большевистский») лозунг, хоть и не озвучен, но слышится и подразумевается неизменно: «Кто не с нами, тот против нас!» Ну, не видишь ты в начитанном радикале, создателе забавных и злых капустников Богомолове лидера сегодняшней новой режиссуры, а в Серебренникове с его таинственным «Гоголь-центром» – театального режиссера вообще, значит, ты дурак (или дура), черносотенная сволочь и консерватор-реакционер. Кстати, при всей категорической неприязни к нынешним бюрократам, к власти, «Гоголь-центр» подарен Серебренникову именно крупным чиновником Сергеем Капковым, что явился в Москву аж с Чукотки и был назначен «на культуру»; карьеру начинал расклеиванием афишек на губернаторских выборах миллиардера Абрамовича, а года два назад исчез, растворился, сгинул по необнародованным причинам, то ли на время, то ли на всегда. А еще раньше смелым протестантом Серебренниковым в Театре под руководством Олега Табакова был поставлен спектакль «Околоноля» по роману Владислава Суркова, супервлиятельного помощника Президента. Убогий, скучный спектакль по бездарному, подражательному роману быстро выбыл из репертуара.

Оба – Серебренников и Богомоллов – недавно объявили о своем выходе из участников-претендентов на премию, но не в 2016-м, а в следующем – 2017-м, – в знак несогласия с составом нового экспертного совета. Долгонько ждаты! Тем более что официального письменного, – как положено, – заявления руководству «Золотой маски» пока не поступило. Все интернет да интернет! В порядке объяснения Серебренников, поблагодарив руководителя «Золотой Маски» – «большущее уважение Maria Reviakina» (так!), написал, что не хочет, чтобы его спектакли смотрели и оценивали люди, которые «написали на меня и театр, в котором я служу, множество подлых доносов и пасквилей». С ним солидарен Богомоллов в том что он еще не дошел до той степени



В. Максимова

падения, чтобы его спектакли «оценивала компания Кокшениевой – Егошиной – Токаревой», приглашенных ныне в экспертный совет премии. Странное соединение – двух едва ли не самых талантливых нынешних критиков, виноватых лишь в том, что они работы модного Серебренникова не принимают, и одиозной, с сомнительной репутацией Капитолины Кокшениевой – менеджера, а не театроведа по второму образованию, никогда театром особенно не занимавшейся, выступления которой в театральной среде неизменно вызывают скандал. Кстати, Токарева с Егошиной лишь после трудных и долгих уговоров согласились работать рядом с Кокшениевой. (Не читал, что ли, Серебрянников ни тех, ни другую?..) Примечательно, но когда в знак недоверия к процедуре отбора, из-за предвзятости, нечестности, субъективности наград от «Золотой маски» отказались несколько известных режиссеров и актеров, в их числе легендарная Галина Волчек, оскорбленная не за себя, а за свой «Современник», – никакой реакции не последовало. Была тишина.

Теперь же по поводу ухода Серебренникова и Богомолова. Среди критиков, а не режиссеров, не актеров-профессионалов разразился скандал, который не столько потрясает, сколько забавляет публику, озабоченную ныне куда более серьезными, глобальными, трагическими проблемами.

В итоге, Ассоциация сегодня должна родиться, организоваться потому, что Богомолов и Серебренников в 2017 году покинут «Золотую маску». (Не передумают ли? Времени-то впереди много!) Еще потому, что один из заместителей министра на одном из совещаний в ближней к Москве провинции в спектаклях радикальной режиссуры (в том числе и лауреатов «Золотой маски») обнаружил тенденцию к разрушению России и оплевыванию русского человека. Еще из-за запрещения оперы «Тангейзер» в Новосибирске, поставленной Т. Кулябиным и освобождения от должности директора оперного театра Б. Мездрича (из-за изображения Христа в борделе и на афише между ног дамы легкого поведения). И, наконец, потому необходим роспуск экспертного совета и учреждение Ассоциации, что в совет приглашена все та же Капитолина Кокшенева.

Причины выглядят мелковато, по-женски (или по-бабьи) несерьезно. Что и неудивительно. Подавляющее большинство изъявивших желание «вступить» – дамы. (По известным причинам, Роман Должанский, Глеб Ситковский, Павел Руднев в счет не идут.) Программа и устав, структура Ассоциации на настоящий момент не существуют. Как объявлено зачинателями, создаются спешно. Руководителя принципиально не будет. Зато уже есть некий возглавляющий совет. Там все те же имена и лица: Давыдова, Должанский, Ситковский, Руднев, Солнцева, еще и Шендерова, Груева, Степанова... Чтобы вступить в Ассоциацию нужно позвонить, или написать письмо и сказать о своем желании. Решать голосованием будут те, кто успел добежать первым. В высшей степени интересно, как это произойдет, если знаменитой, сверх популярной среди массы читателей и в профессиональной театральной среде

петербуржанке Татьяне Москвиной (например), с ее талантливыми книгами, статьями, газетой и популярными радиопередачами, вдруг придет фантазия «вступить», – она у Шендеровой, или Груевой, или матерного ругателя в интернете Должанского станет спрашивать и ждать их решения?

Старших в списках Ассоциации нет или почти нет. Разве что провозгласившая себя «миротворительницей», известная ленинградская скандалистка Марина Дмитриевская, глава «Петербургского журнала», в большинстве статей которого, публикуемых под разными именами, ощутим ее критический почерк; которая, якобы пребывая «над схваткой», учит коллег на какие фестивали им ездить, что одобрять, а что нет. Без нее на моей памяти не было ни одного скандала в северной нашей столице. Травля Товстоногова в последние, закатные его годы. Грязнейшее истолкование самоубийства актера у Додина, которое задолго до торжества нынешней желтой прессы было поставлено в вину выдающемуся режиссеру. И Александр Моисеевич Володин на том свете «порадуется», прознав, как с телеэкрана обошлась с ним его энергичная проповедница, подруга и устроительница фестиваля его имени. «Романтически и артистически» закутавшись в клетчатый плед, со стаканом чая в подстаканнике, при свете настольной лампы поведала «городу и миру», как очень некрасивый мужчина Володин, имевший очень некрасивую жену, был равнодушен к красивым женщинам, желал каждую из них (как тут не вспомнить провинциальное, вологодское прошлое нынешней петербуржанки!).

Из самых старших назван блистательный Вадим Моисеевич Гаевский. Ура! Такой восторг! Такое великолепное прикрытие и оправдание еще не родившейся Ассоциации! Лидер предстоящего сообщества – Давыдова – ликовет в интернете. Но одновременно знаменитого мэтра и подставляет. Если верить ей, то Гаевский компьютерным набором, а следовательно, и электронной информацией не пользуется, предпочитает старую пишущую машинку. Значит, об Ассоциации узнал по слухам.





И «самопредложился», возжелал. А серьезно ли это – вступать в организацию (партию), то бишь Ассоциацию ничего в точности о ней не зная? Милой Давыдовой доверяясь? Что ж, тоталитарная система уродовала не только людей официозного софроновско-суровского круга, она искажала и самых умных, одаренных.

А что, собственно, они будут делать? Борьбаться за свободу? А кто их сегодня так уж угнетает? Истории с Кулябиным, пожалуй, и маловато. Никогда не смотрю спектакли по пленкам, а тут от начала и до конца отсмотрела новосибирский скандальный «Тангейзер». Ничего, кроме рядового, на среднем музыкальном уровне представления, не увидела.

Чем так достало нынешних новых критиков православие? Увы, я – человек неверующий, но очень желавший бы верить. Однако кто сказал, что человеческая вера зависит от нынешних попов? Сегодня да и прежде тоже. Толстой как-то обходился без них. И Пушкин писал свою «Гавриладиу» (от которой время от времени отказывался). Если Бог есть, ему наплевать, что там внизу, на грешной и грязной земле о нем говорят. Не наплевать тем старухам и старикам, которые сохранили веру. Или в отчаянье, сегодняшней бедности и заброшенности за помощью и утешением к ней прибегают, на нее уповают. Оскорбительно верующим в Бога молодым, которых медленно и неуклонно, но становится все больше.

Для кого стараетесь, с пеной у рта защищая новосибирского режиссера с его богохульством? Кого так откровенно презираете? Сажать недавних Пусси Райт не стоило. Довольно было дать им как следует по шее или по заду. (Искусством театра или балагана в их хулиганстве возле храмового алтаря и не пахло.) Но где они теперь? Безголодые, петь они не могут. Попробовали сделать из них правозащитниц, но убрали с телеэкранов за косноязычие, неспособность внятно произвести даже чужие заученные тексты.

Кто же объединится в Ассоциацию? В Москве известно десять-двенадцать имен.

Талантливый, ныне действующий театровед старшего поколения (когда-то очень давно напугавшая профессоров ГИТИСа на

вступительном экзамене великолепным рефератом и тем, что знала все, чему они собирались ее учить) сказала о них: «Когда их читаешь, кажется, что один единственный критик пишет про один единственный спектакль».

Необходимо терпение, чтобы ждать, когда критиком тебя назовут не только друзья-товарищи (по дружбе и любви), но прежде всего люди театра – режиссеры, актеры, желательны и зрители, наиболее просвещенная их часть, а значит – немногие, ибо ходит ныне на спектакли менее двух процентов российского населения. В цветущие, «высоко подъемные» театральные годы зрителей было куда больше. А вот благости и ангельской дружбы-любви между критиками и людьми театра не было никогда. Это органически связанные, хоть и противостоящие профессии. Были ссоры, столкновения, в том числе и довольно резкие, даже грубые. Помню о робкой попытке Аркадия Николаевича Анастасьева, Юрия Сергеевича Рыбакова и меня, «младшенькой», сообщить на обсуждении, что «Тихий Дон» БДТ нам не очень понравился, потому что Григорию Мелехову – его играл гениальный Олег Борисов – как бы подсказывали выход из трагедии к спасению, то бишь из Белой Армии в Красную. Тогда-то от дальней стены переполненного зала на последнем этаже сгоревшего и ныне перестроенного под магазины Дома Актера (на углу улицы Горького и площади Пушкина) раздался гневный, рокошующий бархатный голос Георгия Александровича Товстоногова: «Я не обязан слышать дурь критиков!» Реплика, сокращаясь до единственного слова: «Дурь!», была повторена несколько раз, прерывая наши запинаящиеся выступления. Рыбаков, замечательный редактор журнала «Театр» в самую лучшую, «золотую» пору, и Анастасьев, с которым Товстоногов дружил, вечером напились, я от унижения – проплакала ночь напролет. Но какое-то время прошло и взаимная любовь с великим режиссером-диктатором, взаимное уважение восстановились. Через неделю или через месяц Георгий Александрович позвонил, позвал приехать в Ленинград, что-то

посмотреть, обсудить во время предстоящих гастролей.

Сегодня своих апологетов, пропагандистов, воспевателей не слишком ценит даже их главный подопечный – режиссер Богомолов, не раз писавший и говоривший в интервью об удручающем интеллектуальном уровне тех, кто пишет о сегодняшнем театре.

Как будет работать Ассоциация – такое критическое множество – при наших-то расстояниях? Летать, ночевать в гостиницах? Собираться в арендованном просторном помещении? Смотреть столичные спектакли, на лучшие из которых билеты очень дороги? Кто будет платить за все это? Господин Прохоров через сестру-посредницу? Или новый меценат – господин Ходорковский, в лондонский клуб которого – «Открытая Россия» – (как сообщил интернет) к восторгу московских соратников, Марина Давыдова была приглашена? Какая уж тут несвобода? Какая цензура? После скандальных номеров ее журнала «Театр» – украинского и о геях – бери или получай присланный по электронке билет бизнес-класса и поезжай куда глаза глядят! Кто мешает высказываниям нынешних протестантов? (С ними спорят, не соглашаются, ругаются... Или и это, по их мнению, нежелательно?)

Бедные, не знали они, что такое цензура! Крестом перечеркнутое служебное удостоверение и – вон из газеты, журнала, института на улицу! Недопущение к профессии на всю последующую жизнь! А оставалось до «перестройки» добрых двадцать пять лет. И сколько талантливых, великолепных, честных погибло, спилось, зачахло, умерло в работе не по призванию, а по необходимости! Сидели лифтерами, истопниками, гардеробщиками... Презирали лгущих и приспособленцев. Изобретали приемы борьбы. Написать статью на творения Софронова, Сурова, Вирты – подобную тем, что сегодня, во вполне безопасное время, восхваляли сочинение таинственно влиятельного, высокопоставленного г. Суркова, воплощенное «революционером-оппозиционером» г. Серебренниковым, – значило навсегда потерять репутацию. Стыд, совесть, профессиональная

этика, искренность и честность тогда не были только словами.

Среди будущих «ассоциаторов» есть люди с именами, есть – в большинстве – совершенно безвестные, которые желают «приобщиться». Есть фигуры, вызывающие недоумение. Почему, например, главный и неустанный отборщик, летающий по необъятным российским просторам, разговаривающий с театрами тоном усталого ментора, куратор многих фестивалей Лаевский – критик? Или Тихоновец, которая обсуждает спектакли на уровне учительницы младших классов? В журнале «Вопросы театра» мы переписывали ее втроем, но так и не поняли, что же такое нынешний Хабаровский ТЮЗ.

Марина Токарева сказала категорически точно: «Критик – это текст».

Я бы предложила такую квалификацию «ассоциативного» множества. Человек 12 – максимум 15 критиков-газетчиков из Москвы и Петербурга. Театроведы – лишь Давыдова и Дмитревская (о великолепном Гаевском нечего говорить!) – в абсолютном меньшинстве. О театроведении нынешняя критика, похоже, забыла. У обеих дам, в отличие от других, есть не только книги, но и театроведческий уровень мышления. Тогда как у коллег, уже пятидесятилетних, не имеется не только книг, но и серьезных статей. Все маленькие, двухстраничные, похожие друг на друга и по оценкам, и по словам.

Далее – и в куда в большем числе – журналисты-газетчики, репортеры, интервьюеры, информаторы и пиарщики, по тем или иным причинам пожелавшие заняться театром. Подавляющее большинство – пока еще безымянное – встанет за спинами известных, в оценках будет присоединяться к ним, состоять в «множестве», в «коллективе», тем самым у себя дома в провинции, на местах, увеличивая свой вес и значение. Общаться, наверное, чаще всего (если Ассоциация не разбогатеет) будут по скайпу и мобильным телефонам. Так что решать станут все те же – московские, куда реже – петербургские критики, которых и театр, и коллеги отлично знают.

У Марины Давыдовой, единственной из всех, есть книга-бестселлер статей и очерков



о современном театре – «Конец театральной эпохи». Со множеством смысловых неточностей, фактических ошибок, однако талантливая, яркая и полезная. Но вот что написала в позитивном, даже восторженном послесловии к ней Инна Натановна Соловьева, учитель и профессиональный воспитатель Давыдовой: «Если Давыдова мажет, то более всего там, где ей нечто представляется – с чужих слов – само собой разумеющимся. Мажет, наспех соотнося то, что нынче перед ней, то, в чем она участник, – с тем, что было до нее, “до ее времени”. Русская грамматика не знает “*rasse immediat*”, времени только что прошедшего. Так вот насчет “*rasse immediat*”: Давыдова не умеет подкармливать свой ум пищей из чужих рук. Она обречена терять свои самые сильные и вроде бы неотъемлемые свойства, если вступает на почву, о которой у нее представления не свои, а понаслышке. Времени, при ней же отошедшего в “*rasse immediat*”, она не знает. А от других слышала пошлости о нем... Войди она сама, как историк, в пору гражданского и эстетического порубежья, не осталась бы при банальностях, в которых нет правды... Не писала бы про линию баррикад, разделяющую общество... О, Господи! Ну какие там баррикады – мягкий распад, старческое бессилье. Слабое взаиморастворение режима дефис общества... Ну какие мечты насчет справедливости...».

И еще хочется напомнить о том, что некогда сказал на Всероссийском режиссерском форуме Петр Наумович Фоменко.

«Хотелось бы не забывать наши главные до недавнего времени слова – работа, жизнь, вера, божий дар... Островский не боялся слова – “товарищи”. Если мы потеряем то, что было, значит нам делать больше нечего.

*Театр не способен что-либо переделать в мире, но имеет очень сильное влияние...*

*Превысить “лимит” ошибок опасно.*

*Проект – противное слово, когда говорят о спектакле. Это значит, все наперед знать. Спектакль – это не проект. “Кастинги”!..*

*“Проекты”!.. Диффузия языков. А нам бы подумать о том, как сохранить связь с корнями русского театра.*

*Я ни в чью веру не вмешиваюсь... Но хорошо бы создать какой-то близкий круг возле себя...*

*Горькое счастье – научиться учить, а не руководить... Жизнь покажет, кто чей ученик, кто чей учитель...*

*Ученики предадут или не предадут.*

*М.А. Чехов уехал, его предали, это – трагедия. Великим педагогом он стал не в Англии и Америке, а раньше, дома, в России. В эмиграцию повез свои педагогические “наработки” и открытия. Но учил за рубежом, главным образом, “богатых старух”.*

*Если мы потеряем то, что было, значит нам делать больше нечего.*

*Не надо тащить нас вперед. Это ведь означает быть ближе к смерти. Хорошо бы пятиться спиной, глядеть себе под ноги, помнить о корнях.*

*Зависти нет. Есть тревога.*

*Сегодня – меру жизни определяет успех. Все мы говорим о деньгах. Потом себе дорожке станет.»*

**Вера МАКСИМОВА**

Разговор об Ассоциации критиков и «Золотой маске» будет продолжен в следующем номере «Вопросов театра».

Вадим ЩЕРБАКОВ

## PUSHKIN-ШОУ

*С отменным упорством Театр Наций не жалеет средств, чтобы причинить московской публике счастье знакомства с творчеством выдающихся западных режиссеров. Последним достижением на этом пути стало бодрое зрелище, сочиненное Робертом Уилсоном на основе сказок Пушкина. Результат международного сотрудничества, мягко говоря, впечатляет. Пушкин здесь оказался прочитан глазами иностранца, а шоу исполнено русскими актерами, слабо оснащенными для такого ремесла.*

Живой оркестр. Портал обрамлен гирляндой разноцветных лампочек. Сразу вспоминаются чаплиновские «Огни рампы» – варьете, мюзик-холл, закордонный вариант нашего балагана. Под стать порталу занавес – черный, с яркими аппликациями: кораблик, фигура Гвидона, дизайнерская графика букв в названии спектакля. Когда он начнется, окажется, что аппликации размещены на разных планах и эффектно разъедутся в стороны. За занавесом обнаружится силуэт большого дуба, на ветке

которого сидит отнюдь не русалка, а Евгений Миронов с бутылкой в руке.

Занятно. Авторы зрелища явно демонстрируют свое намерение прогуляться по грани пошлости, высокохудожественно поиграть с аляповатым кичем. Справедливости ради стоит сказать, что по большей части им это удается. Однако выскочивший из-за дуба

Сцены из спектакля  
«Сказки Пушкина».  
Фото Lucie Jansch





плюшевый кот со светящимися когтями, на мой взгляд, к числу побед хорошего вкуса причтен быть не может.

Спектакль катится дальше, оркестр жарит вполне эффектную средне-попсовую музыку, актеры старательно выполняют рисунок, а зритель начинает понимать, что игра в балаган оказывается самодовлеющей задачей. Ведь балансирующий человек выглядит вполне энергично, но долго наблюдать за его не имеющими развития позитурами – тоскливо.

Фирменные уилсоновские задники-экраны из светлого материала, заливаемого светом холодных тонов. Роскошные костюмы, обувь и парики. Выбеленные лица и черные рты. Все это смотрится очень авантажно. И криком кричит: авторский дизайн, высококачественные материалы, технологичное производство; мы – подлинный бренд, мы – продукция мелкосерийной фабрики «Уилсон и партнеры»!

Безусловную узнаваемость стилистики всех спектаклей режиссера можно бы отнести к тому очевидному обстоятельству, что большой художник всегда живописует свой собственный мир. Меня же нисколько не раздражают, например, вариации одной и той же музыки, которые Нино Рота писал по просьбе Феллини для каждого его фильма. Почему же здесь авторский прием выглядит столь удручающе?

Надо полагать потому, что в «Сказках Пушкина» материал литературного первоисточника, столкнувшись с миром Уилсона, не вызвал в последнем сколько-нибудь значимого ответа. Полученный результат ничуть не сопоставим, скажем, с теми картинами Феллини, которые были инициированы продюсерами («Сатирикон», «Казанова» или новелла из «Трех шагов в бреду»). В них первоначально чуждый импульс прорастал яркими авторскими образами. Здесь же гора явно родила мышь. И это очень странно, если учесть, что материал был выбран самим Уилсоном.

Про что играется его спектакль в Театреаций? Вроде бы про любовь – финальный хор, резов исполненный всем актерским составом спектакля, прямым текстом утверждает, что мы, люди, ищем одну лишь любовь. Поэтому даже история Балды имеет в подоплеке козни

Попады, проявляющей очевидный эротический интерес к дюжему работнику.

Но это намеренная обманка!

На самом деле уилсоновские «Сказки Пушкина» желают быть спектаклем про игру, про ее волшебную, живородящую силу.

Персонаж, созданный режиссурой и г. Мироновым, в программке уклончиво назван Рассказчиком. Однако сюртук, цилиндр и бакенбарды недвусмысленно намекают, что сказки рассказывать будет автор. Наверное, создатели спектакля, делая Пушкина рыжим, не хотели дразнить патриотически настроенных гусей. Им оказалось важно подчеркнуть, что персонаж – лишь какая-то часть или сторона Солнца русской поэзии.

Ведь их Пушкин – откровенный клоун, рыжий балаганный гаер. Внешне он, правда, страшно напоминает сумасшедшего Шляпника из бёртоновской экранизации «Алисы в стране чудес». И это очень мешает, ибо играть г. Миронову в Джонни Деппа как-то даже неуместно!

Здесь Пушкин вызываете однок. Европейски образованный поверхностный болтун, кривляка – оба лицейских прозвища поэта (Француз и Обезьяна) явно учтены. Он бездумно порхает на пажитях русского фольклора, чтобы сделать своим слушателям хорошее развлечение. Чувствуется плохо пересказанный Уилсону Абрам Терц, с его Пушкиным-шармером, вскочившим в отечественную поэзию на тоненьких эротических ножках.

Ну, пусть не на тоненьких и не шибко эротических, но герой г. Миронова сноровисто скачет на острых каблучках, ловко взмахивает ногой и преизящно делает ручкой.

Конечно, в природе пушкинских сказок очень много игры. Однако игра, во-первых, – не равна игровости. А во-вторых, игра у Пушкина наполнена поэзией. Именно поэзия даже шалости придает иное измерение.

Сколько ни искал, я не смог обнаружить в афише автора инсценировки. Означено лишь, что «драматургом проекта» является г. Должанский. С него, следовательно, и спрос за грубо обрубленного «Золотого петушка» и прочие, никакой логикой не проверяемые





несообразности. Влас Дорошевич когда-то острил, описывая, как одноногий Хома Брут и безрукий Раскольников в ужасе улепётывают из российского театра, где власть захватили страшные люди с ножницами и банками клея. Что же, прогресс налицо – теперь те, кто во времена Дорошевича назывались «авторами переделки», гордо именуются проектировщиками драмы!

Блок писал, что всякий балаган – это таран, пробивающий брешь в любой мертвечине.

Развивая его мысль, Мейерхольд выводил из балагана свою теорию гротеска, который умеет ошарашить зрителя подлинной неожиданностью. В известном смысле, балаган – как и сказка – призван взломать корку повседневной рутины, разрубить своим деревянным мечом пути полумертвых метафор общего пользования, чтобы взрослый усталый человек смог превратиться в ребенка и пережить красоту простых чувств, почувствовать боль и радость от азбучных истин.



В спектакле Уилсона множество аттракционов. Некоторые заняты и провоцируют культурные ассоциации – например, Рассказчик снимает цилиндр, а под ним обнаруживается копна непослушных рыжих волос – ни причесть, ни пригладить. Сразу вспоминаешь, как Пушкин не умел, по его словам, всех своих ушей спрятать под колпак юродивого. Некоторые вполне нелепы – вроде шеренги из размноженной статуи Командора вместо тридцати трех богатырей. Иные несносны, как весь Балда

в виде Здоровяка Ганса из немецкой сказки, с его теплой фуфайкой, подтяжками и черными штанами с лиловыми «разговорами».

Однако главным недостатком спектакля становится, на мой взгляд, почти полное отсутствие поэзии.

Она посещает развлекательное шоу лишь однажды – в начале «Сказки о медведице». У левой кулисы первого плана сидит в кресле-качалке Рассказчик и отлично читает по книге замечательную пушкинскую стилизацию русского сказа-заплачки. На арьерсцене – удивительной красоты небо; по флангам – редкие схематичные силуэты голых деревьев. Из глубины прямо на зрителя очень-очень медленно движется-плывет дама в длинном плаще. Не Медведица, а прямо Незнакомка, Мария-звезда! Она же Ангел чистой красоты, донна Анна, сон Татьяны и прочая прочая...

И вдруг из-за портала появляется какое-то чудовище с лицом, заросшим седыми волосами, в японского покроя костюме и с палкой в руке. Так, наверное, выглядела бы маска русского мужика в театре Кабуки, если бы японцам XVIII века взбрела в голову дикая мысль ввести такого в свои сюжеты. Этот монстр уверенно замещает собой поэзию, которая отлетает безвозвратно, и не упомнить, чем там, на сцене, дело заканчивается. Ибо последующая суета забывается тут же.

Отсутствие поэзии делает балаган Уилсона мертвым. И спектакль превращается в демонстрацию более или менее изобретательных приемов. Игра не рождает жизнь, но лишь овеивает ее ледяным дыханием.

Дивные «горизонты» Уилсона холодны и пусты как небеса атеиста. К сожалению, пустым получился и этот спектакль. А потому его скучно смотреть, скучно о нем думать, скучно писать. За сим, пожалуй, стоит прервать дозволенные речи, чтобы и мой читатель не заскучал.



Марина ТИМАШЕВА

## РАВНОДУШНАЯ ПРИРОДА ТЕАТРА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР НАЦИЙ. «СКАЗКИ ПУШКИНА»

Режиссер и сценограф Роберт Уилсон (в разные годы московские фестивали включали в афишу его «Персефону», «Игру снов», «Последнюю ленту Крэппа») впервые сделал оригинальный спектакль для российского театра.

В прологе на «неоновом» светящемся дубе сидит не то рыжий клоун, не то сумасшедший шляпник, не то чеширский кот, не то конференсье заокеанского ревю – он же Рассказчик, он же – неподражаемый и неотразимый Евгений Миронов. Живой оркестр исполняет музыку «*Coco Rosie*» (написанную для спектакля специально), на которую положены многократно повторяемые, с детства знакомые слова: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». От «Руслана и Людмилы» остался только сей сказочный зачин, а Русью в спектакле «пахнет» не больше, чем традиционными театрами Японии и Китая, а также искусством аниме, итальянской комедии дель арте, немецкого кабаре, интернациональной клоунады, американского комикса и музыкального шоу. В том же прологе стройным хором исполняется «любовь это все, что нужно нам», то есть переведенные с английского и положенные на другой мотив слова «*all you need is love*», принадлежащие, вроде бы, не Пушкину.

Портал по всему периметру украшен мигающими, переливающимися лампочками, и в этой рамке в странных, неестественных позах предстают «живые картины» – персонажи в черных нарядах и головных уборах, стилизованных под кокошники. Рыбак выйдет на сцену похожим на китайского или японского крестьянина со старинных гравюр, в головном уборе, знакомом по картине Ван Гога («Безбородый рыбак в зюйдвестке»).

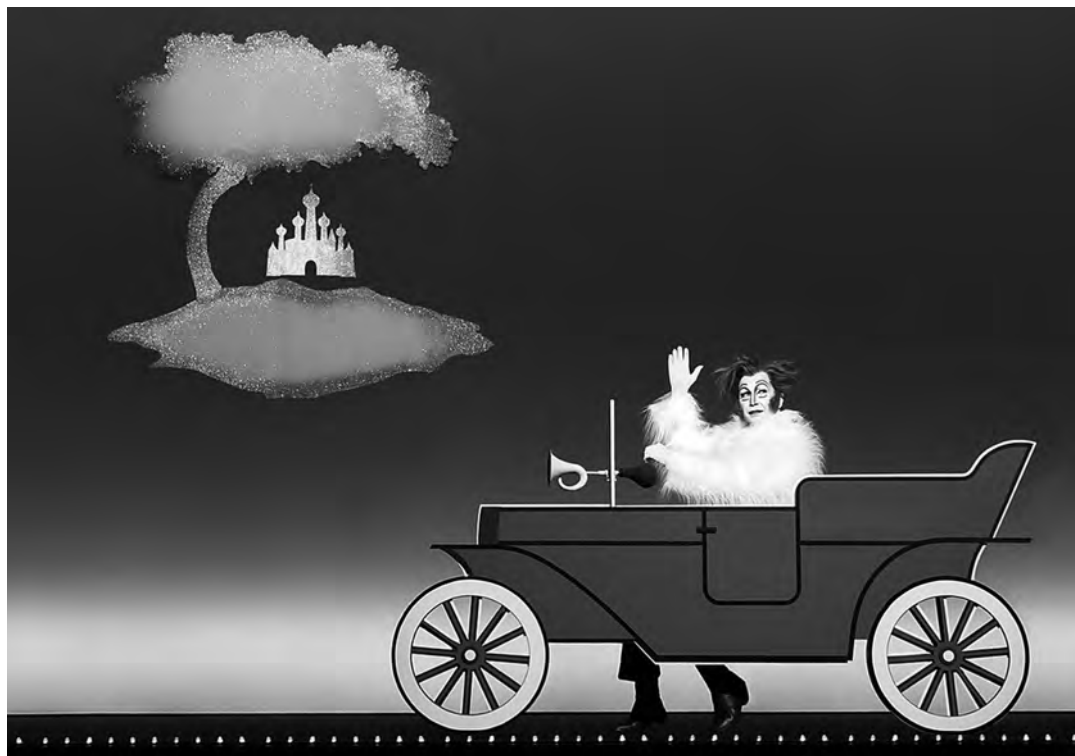
На выбеленных лицах актеров нарисованы чужие лица, напоминающие маски театра Но, гримы театра Кабуки (гримировали даже язык, так сделано и в «Сказках Пушкина»),

современную раскраску готов (белая пудра, темная подводка вокруг глаз, черная или кроваво-красная помада). Парики с высокими «шипами» и «ирокезами» (как прически готов) в спектакле тоже имеются. Пластика актеров отчасти связана с движенческими техниками восточных театров, отчасти – с арлекинадой. Все персонажи похожи на заводных кукол, но «завод» у каждой строго индивидуален. Задача чрезвычайно сложна: актеры поют, танцуют, исполняют диковинные пластические пантомимы, при этом нельзя ни на секунду замешкаться, иначе выбьешься из графика (музыки, компьютерных программ и так далее) ипустишь все действие под откос. Слава русской театральной школе – со всем наши актеры справляются, даром что обучены в другой системе. Точнее других на премьере были Александр Строев (Рыбак), Дарья Мороз (Медведиха, Царь Дадон), Ольга Лапшина (Попадья), Татьяна Щанкина (Старуха), Елена Николаева (Золотая рыбка, Лебедь), Черти (опять Александр Строев и Олег Савцов).

Уилсона называют режиссером-художником, с тем же успехом можно назвать балетмейстером, одно неоспоримо: спектакли действуют в первую очередь на зрение. Сценические картины изысканны и хранятся в памяти чрезвычайно долго.

Зрелище по преимуществу выдержано в черно-белых тонах (исключая рыжий парик Рассказчика; цветное изображение острова Гвидона, покачивающееся на фоне светлого экрана; яркий замок из «Золотого Петушка», отзывающийся цветами Билибина; шаткую деревянную церквушку, словно сошедшую с полотна Лентулова; шатер шамаханской царицы, залитый голубым светом, да всполохи красного в разных сценах).

В музыке соединяются джазовые стандарты и нестандарты, неофолк (этника), эстрадные



Сцена из спектакля  
«Сказки Пушкина».  
Фото Lucie Jansch

мелодии, кабаретные зонги, рэп и стилизации под классику. Отдельные реплики и смены сцен отбиваются хлещущими или щелкающими ударными (прием используется в японском театре, в «Сказках Пушкина» это еще и щелбаны Балды, которыми он награждает Попа).

В труде «Исторические корни волшебной сказки» В.Я. Пропп пишет, что в ней нет точного напоминания о какой-либо определенной стадии культуры: «Здесь смешиваются и сталкиваются друг с другом различные исторические циклы и культурные стили. Здесь сохранились только образцы поведения, которые могли существовать во многих культурных циклах и в разные исторические моменты». Возможно ли, что Уилсон знаком с книгой Проппа? Вряд ли, скорее, сам пришел к такому же выводу. Он выводит на сцену жанры, виды и приемы искусства разных стран и эпох: от ярмарочного балагана до современной вампирской саги, от кукольного до оперного театра, от фанерных фигурок до высоких

компьютерных технологий. Узнаваемые черты, микшируемые в неожиданных сочетаниях, переплетаются, переключаются, взаимодействуют между собой и порождают новый мир необыкновенной, воистину волшебной красоты.

Боб Уилсон пишет собственный текст поверх пушкинского: жанр постановки можно определить как данс макабр (аллегория о бренности человеческого бытия, в которой персонафицированная Смерть ведет людей к могиле, первые «Пляски смерти» XIV века представляли собой серии рифмованных девизов, служивших подписями к рисункам и живописным полотнам; так и стихи Пушкина могут служить девизами к театральным рисункам Уилсона).

К этому сюжету обращались писатели, поэты, композиторы (Гете и Бодлер, Рильке и Стриндберг, Блок и Брехт, Брюсов и Оден,

*Pro настоящее**ФМ*

Сцена из спектакля  
«Сказки Пушкина».  
Фото Lucie Jansch





Сен-Санс и Мусоргский, Лист, Бриттен и Шостакович), а также группы, играющие в стиле «*goth metal*» или «*death-rock*». Данс макабр или театральный аналог «*death-rock*». Недаром на программке изображен коршун, похожий на черного ворона (того, что напал на Царевну-Лебедь, или того, что вылетел из стихотворения Эдгара По, или того, который становится символом смерти в народных песнях; недаром в финале дважды звучит: «Мы все сойдем под вечны своды – и чей-нибудь уж близок час»).

Еще раз сошлемся на толкование образов русских сказок у Проппа: Баба Яга – не злая колдунья, а страж потустороннего мира. В нескольких сценах спектакля появляются женщины-оборотни: загадочная рыбка, говорящая по-человечьи; заколдованная Царевна-Лебедь и Шамаханская царица. Сходство персонажей подчеркнуто костюмом-гримом-пластикой-интонацией: блестящие серебристые наряды, блески на лице, медитативная речь, кукольный жест руки. Рыбка похожа на ундину, она дарит Старухе корыто, сильно смахивающее на гробик. Шамаханская царица – и по пушкинскому замыслу – дама мистическая. Но! Если еще и Царевна-Лебедь выглядит inferнальным персонажем, то это вступает в вопиющее противоречие с сюжетом сказки.

«Загробному» миру, видимо, принадлежит Медведиха – точеный темный силуэт на светлом фоне, контурное теневое изображение.

Именно этот сюжет становится кульминацией спектакля. Сперва он разыгрывается безмолвно, как пантомима. Воссоздать по ней жуткие обстоятельства решительно невозможно. Но по окончании пластической миниатюры на сцену выходит Евгений Миронов (в гриме не то старика, не то старухи), усаживается в уютное кресло и читает саму сказку. Если при сведении текста и изображения могло возникнуть недоумение (Медведиха Дарья Мороз так элегантна, что любишь актрисой и не испытываешь ни малейшего сочувствия к героической матери), то при «раздельном» изложении (картинка – сама по себе, текст – сам по себе) – его не возникает. Сперва очень красиво, потом (Миронов драматически выразителен) – очень страшно.

За исключением этой сцены, ничто в спектакле простых человеческих чувств не вызывает, одно лишь чувство эстетического восторга. Театр Уилсона выступает в роли «равнодушной природы», сияющей непревзойденной красотой и совершенно безразличной к человеку (Евгений Миронов дважды подряд читает стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть и равнодушная природа красую вечною сиять»).

Сомневаюсь, что для выражения плодотворной идеи: «Друзья, давайте все умрем – к чему нам жизни трепетанье?» – подходят именно СКАЗКИ Пушкина. Но такими проблемами никто себя особенно не обременял. К Александру Сергеевичу подошли механически: взяли ножницы и настригли из собрания сочинений куски, подходящие для иллюстрации собственных настроений. Автор поэтической инсталляции Роман Должанский выбрал сказки о рыбаке и рыбке, о царе Салтане, о Медведихе, о попе и Балде, о Золотом Петушке, от «Руслана и Людмилы» оставил только пролог, а «Спящей царевной» почему-то вовсе пренебрег. В расположении фрагментов – что после чего – не прослеживается никакой логики. Тексты иногда купированы, иногда слова переданы другим персонажам. И если я узнаю персонажей и обстоятельства в японизированном или готическом формате, то потому, что хорошо помню первоисточник, а если люди не помнят его или не знают (иностранцы), то вовсе не поймут, в чем состоят развязки сюжетов царя Салтана, Балды или Золотого Петушка. Не воспримут и сказочной морали. Впрочем, она волновала авторов спектакля не больше, чем авторские права давно покойного поэта. Вы спросите: зачем тогда они сохранили строки: «Сказка – ложь, да в ней – намек»? Наверное, потому что логика интересовала их еще меньше.

Марина ТИМАШЕВА

## СОН О ПОЛНОТЕ БЫТИЯ

ТЕАТР ПЕТРА ФОМЕНКО. «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ»

*Пока в мире творится Бог весть что, пока другие режиссеры, опираясь на классические тексты, пробуют силы в политологии и социологии, Иван Поповски развеял общую тоску и подарил зрителям Театра Петра Фоменко возможность наслаждаться чистейшим образцом чистейшей театральной прелести. «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой». Три с половиной часа пролетели как несколько минут, в конце первого акта актеров провожали бурными аплодисментами, в финале зал буквально стонал от восторга.*

В 1991 году Иван Поповски поставил с выпускниками ГИТИСа «Приключение» по поэтической пьесе Марины Цветаевой и прославил курс, на котором учились «первые сюжеты» будущего Театра Петра Фоменко. Галина Тюнина была Анри-Генриеттой, нынче, в «Сне в летнюю ночь», она – возвышенная Ипполита и женственно-беззащитная Титания, Андрей Казаков – тогда – Казанова, теперь – Ткач, Карэн Бадалов был слугой Казановы, стал мудрым, скептическим и ироничным Тезеем-Обероном, Рустэм Юскаев был Педантом, а тут – вдохновенный Плотник, он же – режиссер самодеятельного театра. Из «старших» занят еще Кирилл Пирогов (Починщик мехов, он же – Фисба).

Возможно, помимо воли Ивана Поповски, над комедией нависла легкая тень меланхолии: время от «Приключения» до «Сна» пролетело так быстро, что мы не заметили, как маленькие «фоменки» оказались «старшенькими». Оно, однако, оказалось не властно ни над их физической формой, ни над их талантом, ни над их уникальными умениями. По-прежнему упоительно владение стихотворной формой, и смысл слов не тонет в изысканной мелодии, и мелодия не разрушается текстом. И строится призрачный мостик между «Приключением» и «Сном», двумя историями страсти, измен и переплощений: «Зачем вы здесь? Зачем на ложе / Нисходит этот лунный луч».



Сцена из спектакля.  
Фото А. Бессер



Иван Поповски «поклонялся» не только собственному «Приключению», но и спектаклям других режиссеров. «Сну в летнюю ночь» Питера Брука, в котором летали на трапециях актеры-эльфы. Двум шекспировским комедиям из репертуара театра («Двенадцатая ночь» и «Сказки Арденнского леса»). «Триптиху» Петра Наумовича: когда афиняне заводят речь о псовой охоте, память самовольно воспроизводит голос Кирилла Пирогова: «Пора, пора, рога трубят». «Гигантам горы» (Евгения Каменьковича по пьесе Пиранделло), где тоже вставал над сценой круглый и холодный лунный лик, и персонажи бродили среди свисающих с колошников кукол в человеческий рост, и было не разобрать, где люди, где – куклы. А в летнюю ночь над сценой летают светящиеся платья-абажуры-кринолины-клетки, и в них заточены музыканты, и тоже не понятно, откуда льется музыка и что за существа мерцают-прячут в воздухе. Конгениальный перевод на язык сцены атмосферы таинственного леса, полнящегося волшебными созданиями и звуками (над образом спектакля трудилась целая команда, обозначенная в программке «П.О.П.», художник по костюмам – Ангелина Атлагич; художник по свету – Владислав Фролов; хореограф Олег Глушков, руководитель музыкального ансамбля Марина Раку; хормейстер – Оксана Глоба).

«Сон в летнюю ночь» связан и с «Театральным романом», который Кирилл Пирогов поставил по Булгакову: представление о Пираме и Фисбе, разыгранное во дворце ремесленниками, пародирует (даже на уровне текста) репетиции Московского Художественного театра и реакции «основоположников»: Тезей, словно Станиславский, учит «играя льва, искать, где он – заяц» и возмущается неверно расставленными смысловыми акцентами, а Ткач убеждает всех, что не надо крови (помнится, булгаковский Иван Васильевич тоже возражал против стрельбы). И строка «Все, что случилось, рассеется как ЕСЛИ БЫ случилось» отзывается «магическим если бы» Станиславского. Но главное сходство состоит в том, что как «Театральный роман», так и «Сон в летнюю ночь» – песнь торжествующей, я бы сказала, любви к ТЕАТРУ.

Недаром спектакль открывает Распорядитель празднеств Амбарцума Кабаняна – воплощенный дух театра, невесомый, грациозный, чем-то похожий на молодого Николая Цискаридзе (в лесных сценах он станет волшебным духом Робинотом), и дивный звук колокольчика приглашает к началу представления, и недаром Тезей с Ипполитой рассматривают народных артистов (то бишь артистов из народа) в бинокль и предъявляют им анекдотические претензии. Весь реквизит, использованный в оформлении, – можно сказать, тряпочки да веревочки. И у Фоменко тоже так было (река из голубой ткани, актер с перекладиной за спиной – чучело огородное), и сам Поповски – большой мастер по части любовного «разоблачения» машинерии старинного театра – ручной, требующей богатой фантазии и ужасно уютной. В спектакле «Времена года» Театра Камбуровой режиссер наглядно представил историческую, можно сказать, реконструкцию: как рабочие сцены тянут вперед-назад листы фанеры с нарисованными волнами, чтобы изобразить море, как льют сверху воду, изображая шторм, как сыпят снег на голову актерам, как из-под сцены высовывают «выплывшую» рыбку. В «Сне в летнюю ночь» таз на деревяшке отлично заменяет луну, соломенный веночек – лвыню гриву, а деревянный меч воткнут актером себе в подмышку так ловко, что впору поверить: закололся прямо на наших глазах. Конечно, в том добром старом театре не было компьютеров и художников по свету не было, а потому даже ткани смотрятся теперь совсем иначе, при определенном освещении они могут выглядеть то мраморными дворцовыми колоннами, то гибкими лианами волшебного леса, то силуэтами странных существ. Сочетание сверхсовременных технологий с самыми допотопными театральными «иллюзиями» рождает необыкновенно оригинальный и сильный эффект.

Прекрасные молодые драматические артисты (Серафима Огарева, Ирина Горбачева, Юрий Буторин, Александр Мичков) тоже, видимо, пришли из области новых технологий: работают как мимы, клоуны, акробаты и воздушные гимнасты, будто обучались не только в театральных вузах, но и в цирковых

училищах. По условиям пьесы молодые влюбленные не могут видеть лесных духов, и на этом в спектакле построена уйма потрясающе смешных изобретательных трюков: вот Робин нахально пристаёт к девушке, но ей мерещится, что ее щекочет паутинка, то барышня идет по лежащему на полу Робину как по тропинке, нисколько не ощущая «почвы» под ногами, то поссорившиеся Лизандр и Елена лупят по щекам не друг друга, а затесавшегося между ними все того же несчастного Робина. Каждый из четверых бестолковых влюбленных пробует заполучить того, в кого влюблен, то есть покрепче его ухватить и удержать, но объект смутных желаний упирается, и в итоге все тела перепутываются в ужасно сложной и отчаянно смешной пирамиде. Поссорившиеся соперницы нападают друг на друга, раскачиваясь на тканях-лианах, то есть ведут воздушный бой, что обезьяны в лесу. Юноши сражаются в танцевальных ритмах фламенко: устрашая противника, бьют чечетку. Елена обвиняет-опоясывает Деметрия спасательным кругом (то есть, свернувшись клубком, вешается на него в самом прямом, физическом, значении слова), потом как-то лихо – раз – поменялись местами, и уже она качает партнера на руках. Титания летает по воздуху над развевающимся полотнищем ткани (под ним, конечно, прячутся актеры, которые поддерживают Галину Тюнину на весу и передают ее с рук на руки, но эффект полета – абсолютный). Робин раз десять подряд вскакивает из партера на сцену и обратно: прыжки с места, без разбега, сцена довольно высокая, трудно поверить, что такое вообще возможно. Лизандр (Александр Мичков) врет Гермии (Серафима Огарева) про чистоту помыслов, одновременно настойчиво подлезая к ней под одеяло. Елена (Ирина Горбачева) гоняется за Деметрием (Юрий Буторин) по всему залу и по всем балконам, и застывает на тонюсеньком металлическом поручне, да еще всем корпусом накренившись к неверному воздыхателю (устойчивость и балансировка как у канатоходки). Деметрий, отчаявшись избавиться от преследовательницы, ее душит, но ей от милых рук все нипочем: «Ах, задохнулась от бега я», – жеманно твердит она.

Конечно, это спектакль не только о любви к театру, но и о любви вообще: ведь в нем действует аж четыре пары, проходящие разные стадии этого чувства. Нет, пять, считая самую невезучую чету, то есть Пирама и Фисбу.

Режиссер взял перевод Осии Сороки, и он звучит иначе, современнее, живее прежних (чего стоит одна только «пожизненная шестипенсия» или оптимистическая присказка «на сцене куролесят – никто их не повесит», а от воспоминания о «нюниной гробнице» я буду смеяться до слез еще много лет).

А что делают с залом Андрей Казаков (Ткач, он же – Пирам), Кирилл Пирогов (Починщик мехов и Фисба), Рустэм Юскаев (Плотник) Никита Тюнин (Медник), Олег Нирян (Столяр), Степан Пьянков (Портной) не поддается описанию, потому что они почти ничего не делают, ну, поведет смущенно ладошкой или пробежит этаким Фисбой-молодушкой-поскакушкой Пирогов, ну, пробубнит без всякого выражения, на полном серьезе свой текст Андрей Казаков, а зрители заливаются счастливым, здоровым смехом (при этом в спектакле нет ни грана пошлости, жирной характерности, самодовольного гримасничанья).

Иван Поповски сделал вместе с постановочной группой и актерами то, что хотел получить на собственную свадьбу шекспировский Тезей: зажег «живой и пылкий дух веселья». И прекрасно продолжил историю самого поэтического и поэтичного театра России. И расколдовал дух ИГРЫ, ее изысканного озорства, лукавого притворства. И вернул людям ощущение полноты бытия. И в светском (полнота бытия как чувственное непосредственное удовольствие от жизни), и даже в религиозном значении понятия (время как будто распаивается в вечность, и человек объединяется со всем сущим). И то и другое подразумевает, что обычный ход времени замирает. Мгновение останавливается. Оно прекрасно.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## БУДЕМ КАК ДЕТИ

Для Григория Козлова проза Достоевского давно предмет глубокого внимания. И театрального сочинительства. Начав с «Преступления и наказания» (питерский ТЮЗ, 1992), он перешел к «Ловеласу» (по «Бедным людям», малая сцена ТЮЗа), потом легендарный – «культовый» – как и «Преступление и наказание» – «Идиот» (2006) в рамках санкт-петербургской театральной Академии, а теперь этот же спектакль с немалым успехом идет на сцене театра «Мастерская», который Козлов возглавляет с 2010 года. Наконец, «Братья Карамазовы» в нынешнем сезоне. И это еще не совсем все, потому что на афише «Мастерской» появился камерный спектакль «Иван и черт» – работа молодого режиссера, ученика Козлова Андрея Горбатого. «Иван и черт» – дополнение к «Братьям», но сделанное в другом роде, другим почерком, нежели «Братья Карамазовы». Черт – мистическая «шутка», она пригодилась для психологического этюда с гротеском и музыкой, – в таком духе поставлена глава из большого романа. В ней главное – игровой импульс, свобода приемов и сочетаний, некоторая безудержность веселья, присущего молодым в схватке с классикой. Учитель – Григорий Козлов – режиссер более строгого театра. Возможно, менее фантастического.

К тому же объем романа не уместается в объеме спектакля «Братья Карамазовы», и глава об Иване и черте пожертвована малой сцене. При этом Козлов не боится больших хронотопов, если того стоит избранный предмет сочинения. «Тихий Дон» по роману М. Шолохова идет практически в течение целого светового дня. Четырехчасовой «Идиот» остановлен режиссером на 206 странице романа по двум причинам. Во-первых, потому, что в Достоевском, как бы его ни любить, нужна мера («Достоевский, но в меру» – Томас Манн), чтобы не скатиться в мелодраму или гиньоль. Для трагедии

же требуются исключительные, я бы сказала, «взрослые» силы. Это сценические опасения. Есть и идейные: гуманизм Достоевского, который так располагает к нему театр (искусство для народа!), имеет роковую черту, за которой сострадание становится категорией психиатрии, а не искусства. Ведь тем и было необычайно «Преступление и наказание» в ТЮЗе, что любовь и вера в человека там осеяли всех персонажей, весь мир, устроенный

Ф. Климов – Алеша







по закону братства и сострадания, и всякие сомнения в смысле человеческого существования отменялись. Сострадание вызывал и несчастный Родион Романович Раскольников (что вообще-то не согласовывалось с театральной традицией). В «Идиоте» Козлова три Мышкина представляли три варианта актерского (индивидуального) оправдания героя, или спасения его: неврастенический, реалистический и комедийный – именно так!

Вторая причина, по которой не весь «Идиот» был инсценирован Козловым (и, по моему, планов продолжения «Идиота» нет), – свойство этой режиссуры погружаться в романный мир; оно требует углубленности в каждую ситуацию, в каждый характер. Процесс постановки состоит в идентификации «слова» и «действия», в обнаружении подтекста, и время спектакля зависит от того, в какой временной объем уложится замысел. Выдержать такой



Сцена из спектакля

график полностью не удастся ни в «Идиоте», ни в «Братьях Карамазовых» – никакого театрального времени не хватит. Поэтому суд в «Карамазовых» дается скорее хроникой событий в репликах. С другой стороны, важен ли тут суд с прокурором, адвокатом, свидетелями? Да и загул в Мокром – лишь обозначение, тривиальная театральная рамка вместо

внутреннего смысла. Зрителей ведь нельзя обделить цыганами, роковыми женщинами, юмором, как нельзя обойтись и без «голосов», из которых состоит роман и которые звучат в спектакле. Отсюда зрительские и надзрительские пласты постановки.

И все же «Братья Карамазовы», несмотря на романную протяженность и разветвленный, многожанровый сюжет, умещены в один (!) спектакль, длящийся всего-то (!) пять часов. Финал – сразу обратимся к нему – это не финал романа, а финал Григория Козлова. Завершает спектакль монолог Алеши. Не Дмитрия Карамазова, осужденного безвинно на каторгу, что естественно было бы для фабулы, а речью Алеши Карамазова на похоронах Ильюшечки Снегирева. Этот умерший от чахотки мальчик на сцене не присутствует и вообще тема детей и подростков, воодушевившая некогда Анатолия Эфроса на спектакль «Брат Алеша», а много позднее и Сергея Женовача на спектакль «Мальчики», в спектакле Козлова практически отсутствует. Ее посланцем становится отец Ильюшечки, капитан Снегирев, и у него всего одна сцена: сначала Алеша передает ему деньги от Екатерины Ивановны, невесты Дмитрия, и тут же, со всеми литературными деталями (ставшими сценическими) капитан отказывается от денег, топчет их ногами в порыве гнева и особенной, как замечает Алеша, гордости бедных. «Бедность – не порок, нищета – порок». Эта нищета делает человека Достоевского крайне чувствительным – «Что я скажу моему мальчику? Что я взял деньги во искупление нашего позора?» И прочее. Почему Козлов в последней сцене все-таки выдвигает брата Алешу, в романе наставника детей? Вместо возможного «хорошего», как в «Преступлении и наказании» (ведь Аграфена Александровна идет на каторгу с Митей), конца спектакль выбирает напутствие на хорошее («Будем, во-первых, и прежде всего добры, потом честны, а потом – не будем никогда забывать друг о друге»). Наверное, потому, что это и есть главная (или сквозная) его, художника и мастера, мысль. Мысль о человеке, потерявшем детство и душевно обезображенном. И князь Мышкин выздоровел не благодаря

докторам и лекарствам, а благодаря детям. Когда он говорит Настасье Филипповне: «Вы не такая», – он уверен, что эта женщина осталась такой, какой была прежде, «до падения». Вера в ангельское происхождение человека до известной степени идеализм. Но «умиленно радостный голосок» хорошего конца неприятен как автору романа, так и автору спектакля. Поэтому хорошим финалом для драмы Карамазовых может быть только вера во что-то лучшее, когда-то, в будущем.

Держась за руки, одной линией вдоль рамп, персонажи спектакля выходят на поклонны. Такой финал отчуждает актеров от героев. Он соединяет театр и публику – столько в нем прямой речи.

Давным-давно у А.В. Эфроса Алеша Карамазов (Анатолий Грачев) тоже в финале призывал к добру и памяти. В Достоевском у Эфроса – равно как и в Чехове («Три сестры») – звучали отчаянные, истерические мольбы о спасении, и там Алеша, как поводырь, вел «стадо» к нему. Детей – раньше и прежде всех (да других Карамазовых там вовсе не было). У Козлова другая цепочка: Алеша – слишком «Карамазов», слишком родствен «карамазовщине», чтобы спасти других. Вопреки установившемуся с первых и особенно советских времен бытования романа пониманию «карамазовщины» – как «все позволено», – у Григория Козлова это данность человека в сплаве добра и зла. И должно быть человеку «все позволено», но что? Выбор за человеком. Карамазовы здесь, в спектакле, находятся в мире, где свобода выбора есть, но на лицах давно надеты маски, они заменяют лицо личной, игрой – подлинное чувство. Утрачивается инстинкт правды, веры, ценности. Ярчайшим выражением этих утрат стала в спектакле сцена встречи двух главных героинь – Глафиры Александровны и Катерины Ивановны (Есения Раевская и Вера Латышева). Она сделана с таким нарочитым сарказмом, что перекрывает сарказмы Достоевского. Две красавицы-соперницы соревнуются в кривлянии, не прикрывая его ни приличиями, ни актерством. Они обмениваются иудиними поцелуями и ласками. То есть актерство как раз и состоит в

том, чтобы быть как можно более вычурными и ненатуральными, лживыми до отвращения.

В таком кризисном состоянии человек не понимает себя, но им владеют худшие, «карамазовские» силы. В той же сцене (на театре двух лицедеек) при виде взаимных упражнений в ненависти срывается с места Иван Карамазов (Кирилл Кузнецов). Его возмущение и ядовитое «согласие» со всем, что, не слыша себя, кричит Катерина Ивановна, – это бунт. Он, как Мышкин с Настасьей Филипповной, срывает маски с зарвавшихся в притворстве женщин-детей. Достоевское слово «бунт» звучит в спектакле смело и радостно-отчаянно. Как будто бунт и есть путь освобождения. И таких бунтов много. Отец, Федор Павлович, не скрывает сладострастия и строит планы на будущие свои сладострастные потребности; это бунт плоти. Дмитрий – разрывает с благородством и благодарностью – снова бунт, против морали. Иван вовсе бунтует против устройства мира, а Алеша – бунтующий монах, и эту его мирскую суть задолго до самого Алеши понимает его духовный наставник, отец Зосима. В бунтари надо зачислить и Смердякова – пролившего кровь, практика «карамазовщины», напаявшего к финалу халат отца: бунт сыновний и сословный, обставленный как переодевание, комическое поползновение на трон.

Спектакль начинается с аудиенции в монастыре – с общего бунта в келье святого старца Зосимы. Тут и отец, и сыновья, и сам святой старец с пророчествами, и все, присущие бытовому скандалу обстоятельства: и коленопреклонения, и распря, и вопли с проклятиями. Грех «карамазовщины» и его искупление страданием – спроектированы в этом семейном аду, а страдают все Карамазовы. Отец – видениями предстоящего ада, Дмитрий – нечистоплотностью совести, средний брат – обидой на бога, младший – ну, младший по Достоевскому был просто чересчур краснощек и красив для монастыря: как не страдать такой здоровой и чистой душе? Спектакль начинается с очень высокого градуса скандала, как будто возвращая нас к тому Достоевскому, которого на театре не мыслили без криков и выражения чувственных крайностей.



В картине современного театра Григорий Козлов – художник, я бы сказала, упорной традиции: ведь у него сохраняется перевоплощение, сценический образ, жизнеподобие и кровная связь с литературой, ее высоким возрождающим началом. Рядом с театром постдраматического покроя спектакли «Мастерской» кажутся чуть ли не отставшими, по крайней мере, на поколение – по системе сценических средств и свободе от пут реализма. Но в художественно значимых итогах – а они и есть высшая ПОЛЬЗА искусства – Григорий Козлов в авангарде. У него есть, что сказать. И он знает, как это сделать, как и с чем обратиться к людям в театральном зале. Его опыт снова доказывает, что «дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Поиски в таком театре, где автор свободен от боязни быть несовременным, приводят к наилучшим формам. «Братьям Карамазовым» в «Мастерской» не мешают длинные платья у женщин и трости у мужчин, рясы и косоворотки, картузы и свечи; ведь этнография и бытовой историзм минимальны. В музыкальном же комментарии, состоящем из неожиданных цитат, на первом месте – вальс Шостаковича. Вальс в настроении полета, радости, так мало сходящийся со страстями героев, звучит регулярно как релаксация сжатых мышц, как выдох после спазмов дыхания, как знак «широко закрытых глаз». Минуты вальса наполняют воздух упоением, какой-то детской безмятежностью.

«Мастерская» – театр молодых. Их уже три выпуска – педагога Козлова, который не отделяет школу от сцены. Так, «Братья Карамазовы», подобно «Идиоту» и «Тихому Дону», начинались в стенах театральной Академии. Поэтому братья Карамазовы – сверстники литературных героев, а возрастные роли – учеба на ходу. И надо сказать, в основном удачная работа. Отца, Федора Павловича, играет Георгий Воронин (вообще-то задействованы два-три



исполнителя для каждой роли, это тоже педагогический ход; говорю о тех, кого видела в двух спектаклях). Глядя на него, понимаешь, какое малое значение имеет возраст исполнителя – куда меньшее, чем темперамент и характерность. Воронин играет бравурно, размашисто, иронично. Он отец всех безумствующих Карамазовых, и им движет жажда скандала – в криках и эпатаже, в широких жестах рук и вообще в пластике маленького большого человечка; в провокациях, грубых шутках, наглых и обидных выходках. В роли отца Зосимы – Игорь Клычков. У Зосимы, прислонившегося к стене, широко и глубоко открытые глаза, которым иногда не под силу видеть не келейную реальность, а «карамазовские» бунты. Он совсем молод – тихой молодостью мудреца. Ни седины, ни бороды, ни старческой согбенности – гримом и вживанием, может быть, меньше угодишь сцене, чем сосредоточенным вниманием. Значит, минус годы дают плюс в энергии, вложенной во внешне статичную, но по значимости сквозную роль. Совпадение в одном актере двух персонажей – Зосимы и адвоката Дмитрия Карамазова (роль второго плана на суде) – может быть, случайно (так сказать, производственная необходимость), и все же закономерно по замыслу: выше людского суда – праведный.

Некогда студенты Льва Додина и Аркадия Кацмана, в параллель эстраднему зрелищу под названием «Ах, эти звезды!», играли в учебном театре «Братьев Карамазовых» – там были заняты Николай Павлов, Татьяна Рассказова, Максим Леонидов, Ирина Селезнева, Петр Семак, Владимир Осипчук, Михаил Морозов. Именно тогда предубеждение (мол, такие сложные роли подвластны только очень опытным актерам) рассеялось. С молодежью авторы выигрывали Достоевского не обремененного традициями и косностью. Спектакль Козлова не кажется по этой части открытием: ведь Козлов уверен в молодости, она его союзница, пока что не подводившая. Кому бунтовать, как не молодым? Им задавать непростые вопросы и им же отвечать на них. И они, в отличие от «молодежного» Достоевского у раннего Додина, ближе к Достоевскому в «Бесах»

того же режиссера. Человек всегда Карамазов, любой Карамазов – человек: в этом сквозная линия братства, детства, выдержанная в режиссуре спектакля и в актерском исполнении.

С налету, с первой сцены устанавливается ритм торопящейся жизни. Как будто всем ее участникам, персонажам, осталось всего-то несколько часов до окончательного решения судьбы. Такой ритм – качество режиссерских эпопей Козлова. А ведь после «Идиота» (которому скоро шестьдесят лет!) у Товстоногова открылись совсем иные, неторопливые ритмы, и из поэтики сценического Достоевского был вычеркнут скандал как некое общее место, шаблон на театре. И вот Козлов возвращает скандал – повышенные голоса, даже драки, закулисный грохот, вульгарные перебранки, фиглярство... Но тут же на сцене происходят перемирия, объятия, признания... За сценой шумит дождь, гремит гром. Свет только кусками, мирками высвечивает общую темноту. Все неустойчиво, смутно во внешнем мире и в душе человеческой. Душ много. Инсценировка (спектакль называется «роман в трех частях») сделана так, чтобы все сюжетные вехи обозначились, чтобы пунктирно показались со сцены и детская страсть Лизы Хохлаковой, и суд над Дмитрием, и приход Алеши в мир, и освобождение Грушеньки от иллюзий юности, и гордость бедняка Снегирева, и самообманы Катерины Ивановны.

Не скупятся авторы спектакля, как и автор романа, на комедию. Моменты напряженных «разборок», мелодраматические пассажи (в эпизоде с поляками) запросто разряжаются актерскими импровизациями – чувство юмора, не снижающее общей патетики, у учеников Козлова развито отлично. Самая, пожалуй, смешная героиня, играемая даже с элементами гротеска – Катерина Осиповна Хохлакова, к которой Дмитрий пришел занять три тысячи, а получил (бесплатно!) лишь план обогащения когда-нибудь через золотые прииски. Обе исполнительницы – Мария Русских и особенно Ольга Афанасьева – не жалеют «благодетельницу»-лицемерку, этакого вредного и неисправимого ребенка. Мнимость доброты и сочувствия в героине Афанасьева





уснащает штрихами нескрываемой иронии. Курительная трубка во рту Катерины Осиповны вытаскивается лишь для того, чтобы заболтать нетерпеливого Дмитрия, но героиня прямо-таки излучает счастье, что дарит ему рецепт спасения.

Смердяков – Андрей Горбатый, напяливающий на себя после убийства халат отца, – выглядит на первый взгляд увальнем, что актер и использует как обманную маску героя. Дмитрий Карамазов (Андрей Аладын, Антон Момот) в общем рисунке – молодой, буйный медведь, но неуклюжести в нем нет, а в исполнении Момота – это изящный хищник, если уж продолжить сравнение. Умный Иван в исполнении Кирилла Кузнецова – пожалуй, единственный, кому не до смеха. И без галлюцинаций он «взнервлен», как сказали бы во времена Достоевского, до предела. Нетерпимость в Иване болезненна и горяча. Параллель с Мышкиным возникает не раз – не потому, что актер и его персонаж похожи внешне. Напротив, Иван не добр и не харизматичен. Тут сходство в открытых глазах, в предельно открытом взгляде на человека. Алеша, как и в романе, заласканный всеми, в исполнении Федора Климова – юноша добросердечный, но не слишком нежный. В нем есть мужество и готовность брать на себя вину и боль других. Он деловит, его глаза обращены к земле, к ближним, и это еще один довод против монашества.

Хотя убийство отца Карамазова, Федора Павловича, по сюжету далеко от начала, ожидание его начинаются с той же первой сцены, с момента, когда «братья Моор» (по определению Федора Павловича) и их «злосчастный» отец встречаются у Зосимы. Отцеубийство – навязчивая и навязанная предопределением цель всей скандальной поспешности романа-спектакля. Поспешности еще и потому, что темпы взяты самые высокие. Разговоры быстры и никаких интонационных акцентов не разрешено. Велеречивости, декламации нет и в помине. Скорости речи созвучны бегу мысли. Русская вера, о которой говорят у Зосимы, – метания от полного безверия к экстазам молитв и исповедей. Это мучительная

вера, беспокойная и тревожная, будоражащая ум и сердце, крикливая, агрессивная. Главы-эпизоды сменяют друг друга в двух боковых выгородках, задернутых занавесками, а центральная часть сцены – помост (он же холм, лес и пр.), предназначенный для дуэтов. Здесь можно узнать и понять другого: брату – брата, женщине – мужчину. У художника, Михаила Бархина, такая же емкая простота декорации, костюмов, как и в мизансценах, такая же короткость, как в темпо-ритмах.

В предчувствии неотвратимости преступления (общего!), на стыке убийства и любви все начинают узнавать друг друга, – да и себя тоже. Кого на самом деле люблю, кого жалею, кого прощаю, кого жду. Поэтому зрелищные эффекты – гроза, гром в ночь убийства – снижены на несколько тонов (за исключением вышеуказанных театральных бесчинств в Мокром). Общение по-человечески – важнее. На глазах зрителей совершается то, что всегда в театре важнее – долгие и по-настоящему умные, искренние разговоры. Зал замирает в этих сценах.

Завершающий постановку монолог Алеши Карамазова для «Мастерской» имеет свой внутренний подтекст: на сцене воспитанники, дети режиссера. Они попадают, а иные уже попали в водоворот современного театрального потока. Быть добрыми и честными непросто на земле, а уж на сцене, на экране, за кулисами – еще труднее. Наставление в профессию, конечно, не главное в финале «Братьев Карамазовых». А в масштабах жизни призыв к памяти и добру, к детству звучит с безнадежной отвагой.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## РЕВ НАРОДА И АРХИВНАЯ ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

## «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ» В ТЕАТРЕ «МАСТЕРСКАЯ»

В «Мастерской» поставлен спектакль, состоящий из двух разных спектаклей. Есть и третья часть, но о ней менее всего хочется говорить: это туристский видеоклип по памятным местам Краснодона с эффектно-патетическим выходом на политическую злобу дня. Третья часть малоинтересна, тем более что роли синтеза она не играет и точки в споре двух больших частей не ставит. А сами эти две большие части, оптимально контрастные по отношению друг к другу, автономны. Должной или долгожданной искры этот контраст не высекает.

Итак, «Молодая гвардия» состоит из «Мифа» и «Документа». Режиссер, автор «Мифа» – Максим Диденко; режиссер, автор «Документа» – Дмитрий Егоров. Обе части отталкиваются от романа Александра Фадеева и от фильма Сергея Герасимова. Это и есть мифологемы, документально оспариваемые второй частью.

По правде говоря, Диденко мифу не подчиняется. Он его реконструирует средствами современной сцены. Он играет с ним. Он то весь находится внутри мифа, то отчуждается от него. Он стоит на еще не затвердевшей земле советской театральной эстетики и от нее легко отделяется, повинувшись воображению. Режиссер ничего из прошлого не пародирует, он пользуется языком некогда яркого и исторически ценного театрального века в своих целях. Жанр первой части может быть определен как театральная оратория. Большие хоровые фрагменты, игровые интермедии, мимические эпизоды соединены в зрелище плакатно-музыкального характера. Обязательно надо отметить музыку Ивана Кушнира – она, при всей ее «шумовой» конкретности, обладает подлинным трагическим

Сцена из спектакля





размахом. С этой музыкой, которая и дается фоном, и подкладывается под тексты, ораториальные качества спектакля возрастают и углубляются. Фрагменты «Ой, горе!» и прощальная песня уходящих «в дым» героев – замечательные эпизоды в общем же внушительном формате спектакля-оратории.

Вторая часть, «Документ», как это явствует из названия (и общего замысла), как раз имеет целью миф развенчать. Для этого продемонстрированы – на экранах (по обеим сторонам сцены) и в диалогах, восстановленных по архивам, – подлинные факты истории. Причем не только истории молодого гвардейцев, но и биографии Александра Фадеева. Что к «Молодой гвардии» прямого отношения не имеет, но искусство дойти до правды по всем направлениям перевешивает у режиссера чувство формы. Вторая часть поэтому кажется затянутой и перегруженной. То, что Фадеев содействовал запрету на издание сборника стихов Пастернака, конечно, подтачивает его репутацию, но ведь она и без этого проступка далеко не гладкая. И предсмертная записка, размноженная техникой ксерокс и розданная всем зрителям, – конечно, факт и правда, но здесь лишняя. Записка давно опубликована. Тем, кто интересуется жизнью и творчеством Фадеева, все изгибы его биографии известны, а молодым людям – которые и романа-то не читали (из всего зала прочитавших «Молодую гвардию» оказалось человек двадцать – старшее поколение) – сразу предъявлять длинный лист обвинений неизвестному автору (а после такой рекомендации и вовсе зачеркнутого для них навеки) – шаг поспешный. И роман не самый плохой, и другие сочинения Фадеева, в частности, «Разгром», – не самое худшее в эпохе соцреализма.

В архивно подлинной части спектакля, «Документе», есть очень хорошая и значительная цитата: звукозапись рассказа о том, как Фадеев сочинял роман. Перед ним встал выбор: либо писать роман, то есть художественное произведение, где вымысел и домысел не только допустимы, но и необходимы, ведь историк пишет о том, что было, а поэт о том, что могло бы быть. Либо писать хронику совсем недавних событий. Каждый из этих путей

имел свои удобства и неудобства. Можно сказать, кровь событий еще не засохла, тем более не вся истина, не все факты могли быть точно выявлены к 1946 году, когда по спешному заказу писатель работал над «Молодой гвардией». Фадеев выбрал роман, что было рискованно, и, как оказалось, рисковал он не столько исторической истиной, сколько собой: за все просчеты истории отвечать приходится ему. Спектакль это подтверждает.

Кто на самом деле был комиссаром отряда – Олег Кошевой или Виктор Третьякевич? И если Кошевой не был комиссаром, то какова причина вымысла и заблуждения на этот счет? А, вот, отвечает спектакль: отец Кошевого был чиновником, большой шишкой местного значения – вот и разгадка. Мать, Кошевая, заигнотизировала писателя своими выдумками о молодого гвардейцах и сыне. С ее нелегкой руки Олег Кошевой (тоже измученный и казненный) вошел в историю в неполюженном чине. Это выяснилось не сразу, и Фадеев до таких исторических подробностей не успел добраться. Предатель под фамилией Третьякевич в романе не фигурирует. Своего земляка в персонаже романа Стаховиче опознали краснодонцы, и с тех пор писателя, а не историков, обвиняли в искажении истины. Я вот только думаю: а не будет ли еще одного, очередного, расследования, на которые так щедро постперестроечное время, в результате которого окажется, что Олег Кошевой – комиссар, хотя и не «Молодой гвардии»? Ведь подобных организаций было много, и рассказать об этом – как подростки защищали родину – дело важное. Не обязательно с помощью архивной театральности, театра «док», а просто с помощью искусства театра.

В первой части, «Мифе», есть эпизод с Олегом Кошевым. Это монолог, который в фильме Герасимова произносится с истерическим отчаянием, но вдохновенно, по писанному идеологией закону. В фильме эту роль играл неординарный актер (не сделавший никакой карьеры, в отличие от других исполнителей ролей молодого гвардейцев) с каким-то особенным строением психики. Он выделялся среди других молодых актеров тем, что можно назвать усиленной неврастеничностью.

Актер-неврастеник в советском кино. Олег Кошевой в исполнении Владимира Иванова – это аффект героизма. Особенно в сцене расстрела. Что делает режиссер «Мифа»? Дает актеру тот же монолог, но произнести его герою можно, лишь преодолевая глубокий тормоз заикания, а когда, наконец, слова сказаны, Олег Кошевой падает на пол и бьется в эпилептическом припадке. Миф в этом «пазле» возвращается к своему истоку (или истокам), к нервности фильмового Кошевого, только в сниженном и даже психологически мотивированном варианте. Диденко понимает «миф» не как правдивую, или лживую, или наполовину лживую историю, а как зашифрованный театр. Он расшифровывает и оживляет его элементы, придавая подчас им расширенный сценический смысл. Как замечательно смотрится хор и хоровод девушек, одетых в простенькие ситцевые платица. Волосы распущены и закрывают лица. Возникает эффект треноса, трагического оплакивания, традиция которого уходит вглубь театральных веков. Закрытые лица – это и есть зримый знак скорби. Потом они откидывают волосы, собирая их в пучки на затылке и становятся комсомолками предвоенной поры.

Геометрический и парадный стиль советского героизма использован Диденко максимально. Построения, проходы, пластические танцы то молодоговардейцев, то фашистов. Линии, ряды, диагонали являются планами мизансцен. Это индивидуальный сценический стиль Диденко, опирающийся на традицию конструктивизма. Конструктивизма не в сценографии, а в режиссерском тексте. Таковы вообще предпочтения Диденко – театр почти «без слов», театр зримо-синтетизма, театр спортивно-зрелищной строгости, театр плаката и речевки. Знакомые и обновленные «картинки» советской театральной и кино поэтики возникают на сцене XXI века: строй врагов, наступающих на зал, встающие и падающие ряды юных героев, статуарные женские фигуры (величественная Родина-мать, или Елена Васильевна, мать Олега Кошевого, или метафора книги в облике женщины с лицом-маской в виде тома «Молодой гвардии»). Миф о бессмертии изображен круговоротом жизни-смерти. Казнь

молодогвардейцев повторяется не раз в течение всего «Мифа». Задник, расстрельная стена, принимает на себя последние отчаянные броски жертв. Заключительная «смерть» показана наиболее близко к киномифу. Это измученные и истерзанные дети, выводимые на казнь, и на спине Ульяны Громовой, как и должно, «вырезана» красная звезда. Из смерти в жизнь – в миф – снова и снова поднимаются юноши и девушки, обретая в таком возрождении некую мертвую и вечную, скульптурную однозначность, это падающие в никуда и встающие из смерти тела.

Ораториальная величавость, подчеркнутая – повторю – оригинальной и выразительной музыкой, в которой слышны «помехи» войны и поступь армий, в «Мифе» сменяется сценами-антрактами. Одна из них – лирическое «соло» немецкого офицера. Он исполняет высоким тенором какую-то слащавую песенку. Может быть, о пчелке, крупно показанной на экране. Потом он же сидит на авансцене, нога на ногу, отстраняясь от зверств подручных злодеев из предателей и садистов. Это, конечно же, штамп советского кино. Предателя, выдающего поименно членов молодежной подпольной организации, немец поит (за каждое имя по маленькой ложечке) кофе. Сцена также практически бессловесна. В ней давнишний сатирический пафос такого рода клишированных соцреализмом ситуаций, где фашист изображался бесчеловечным чудовищем с претензиями на культуру, сменяется не то чтобы вовсе вполне беззлобным юмором – скорее, игрой в острые маски. В «Бесславных ублюдках» Квентина Тарантино Кристоф Вальц сыграл фашиста с подобным остервенелым и спокойным удовольствием на лице от собственных зверств. Миф у Диденко достраивается отсылками к историческим пикам героизма – так появляется испанец (Рикардо Марин) с гитарой и маршем антифашистов XX века. Его убивают на взлете песни о свободе выстрелом из пистолета, протягивая судьбу любого героизма через весь XX век, а может, и далее.

Первая часть «Молодой гвардии» открывается «долгим» изображением Сталина. Это активированное общее место советской



официозной эстетики: лицо вождя, за которого (по легенде) поднимались в атаку, и лицо отца народов. На фоне длинной киноэкспозиции проклятого историей лица идет текст о начале войны, цитаты из обращения к «братьям и сестрам» и т.д. У актера (тот же Рикардо Марин), оглашающего этот текст, голос время от времени превращается в рев: микрофон специально поставлен слишком близко, он дает грубые искажения звука, но и рот говорящего распахивается до предела, чтобы выбросить в микрофон нечто патетическое, но нечленораздельное. Радостные вопли поддержки, «глас народа» (он звучит в записи) кажется звериным рыком, и весь народ вместе с диктором становится одним зверем. Это игра с мифом в поддавки. За давностью лет история «пригладилась» и определилась, оценки и отношение к прошлому однозначны, хотя и выражены сценически необычным способом: образом многоголовой гидры революции (большевизма, советизма), объединением людей в единство ревущей толпы.

Миф в изложении Диденко может показаться слишком далеким от реальности, пусть исторической, и несколько абстрактным. Значит, вторая часть и связывающий обе части конферанс призваны были восстановить баланс театральной фантазии на темы известнейшего советского мифа, катехизиса идеологии времен Сталина, и расследовать миф, вскрыть его неправды. Конферансье, Ведущий, он же лицо от театра в исполнении Максима Фомина, не устает разговаривать с залом. В первой части он также и внутри мифа, и вне его. Например, он берется объяснить, что такое «коктейль Молотова», – его останавливает немецкий офицер, на ломаном русском языке ссылаясь на запретительные статьи в уголовном кодексе РФ. В задачу Ведущего входит небольшая дискуссия о героизме, некоторые реплики «от себя», а во второй части Фомин – еще и Фадеев собственной персоной с грустными комментариями о самом себе, а Рикардо Марину даны две сцены, где он наигрывает Сталина. Правда о том, как Сталин общался с людьми, подданными, винтиками, в том числе с Александром Фадеевым, переместилась в сферу анекдотов и мифов. И

вот что выходит: вторая часть, хочет того автор или нет, творит другие мифы, потому что и молодогвардейцы, и Фадеев – темы, документально не закрытые до сих пор. Интерактивный просцениум связывает «Миф» и «Документ». Диспут о героизме в сегодняшней реальности вяловат (во всяком случае, таким выглядел он дважды, на двух спектаклях). Формулировка темы отдаёт далеким прошлым. От некоторых чересчур злободневных тем Ведущий уходит, намекая на рискованность их публичного обсуждения. О вине Александра Фадеева Ведущий повествует с благородным снисхождением. Именно он, Ведущий, выносит толстую пачку распечаток предсмертной записки Фадеева и раздает их залу. Акт этот, видимо, представляется режиссеру идейно важным: разговором о правде. Однако ничего нового в нем нет, и обращен он к явным неопитам, которые и роман не читали, и фильм не видели, и писателя такого не знают. Режиссеру второй части тоже тесно в границах публицистики, поэтому он из документов komponует своеобразную архивную театральность.

Вторая часть выигрывает в театрализации подлинных материалов, которые найдены были в архивах и музеях Краснодарона и Москвы. А именно: дневников, писем, записных книжек молодогвардейцев. Во-первых, это свежий человеческий материал, не застревающий на судебных заседаниях, протоколах, публикациях (а такого материала во второй части много – это и есть главный собирательный «документ»). Во-вторых, это очень хороший «пластилин» для актеров. Молодые исполнители «Мастерской» с удовольствием отдаются актерским задачам. В ритме эмоциональных перебивок и смене интонаций каждый из них появляется в локальном освещении – старообразными настольными лампами. Это юноши и девушки, которые до войны учились в школе, вырабатывали характер, были принципиальными и беспринципными, любили и дружили. Свет здесь, как и вообще в спектакле (художник по свету Дмитрий Албул), играет очень заметную и существенную роль: он своего рода исторический прожектор, фонарь, высвечивающий из прошлого живые, краткие, «говорящие» портреты



чудесных (так они сыграны) молодых людей. Выразительность света усилена зеркалами, которые держат в руках персонажи. Зеркала, отражающие, вбирающие, вырывающие из тьмы лица и фигуры, похожи на современные планшеты, айпады, и тут возникает странная, даже явно мистическая связь между поэтическим проникновением в прошлое и технологией информации сегодня.

Актеры, повторю, прелестны. То, что Ульяна Громова предстает начетчицей, отличницей в самом обидном смысле, нисколько не роняет ее мифический образ в глазах той части публики, что помнит романтический кинообраз, созданный Нонной Мордюковой. И не в том дело, что в фильме Герасимова Громова – не подлинный портрет, а в том, что Дмитрий Егоров, все-таки творит миф современной интерпретации. И слава богу.

В предвоенной экспозиции «Документа» много юмора, оправданного довоенным временем, а юмор прошлого всколыхнул актерские силы, которые слегка обескровлены монументализмом «Мифа», то есть первой частью. «Документ» сценически прост, потому что он построен на актерском этюде и демонстрации документа. Этюды чередуются друг с другом, переходя от лирических к шаржам; документы читаются и визируются экранами. Как только дело доходит до войны и проверки ядра мифа правдой (документами) настроение меняется – не только в смене настольных (домашних) ламп неверным мерцанием электричества и гулом наступающих вражеских сил. Свойства «театра-дока» начинают преобладать – что не удивительно, поскольку это цель режиссера. Но становится заметно скучнее. Процедура документирования затянута повторами. Например, сначала о награждении молодого гвардейцев званиями Героев Советского Союза говорится на сцене, а затем то же самое повторяется официальным голосом диктора. Конечно, дважды не звучит в этом списке имя комиссара Виктора Третьякевича, но ведь о несправедливости по отношению к нему уже подробно рассказано. Театральные приемы использованы Егоровым в изложении протоколов и газетных вырезок (на экранах), в цитатах из воспоминаний.

Впечатляет «разоблачение» Вали Борц: две актрисы ПОЧТИ повторяя друг друга, одновременно находясь на сцене, играют Валю правдивую и Валю, поддавшуюся идеологическому, а вместе с ним и житейскому давлению: девушка говорит и не то, и не так, как раньше, по свежим следам событий в Краснодаре. Различаются голоса Валь – у одной мягкой, «домашний», у другой – жесткий, «публичный». Это и есть театральность, поставленная на службу публицистике.

Слаб и жалок человек в «той» стране, – говорит нам документальная часть «Молодой гвардии». И страх пригибает, и одеты все как детдомовцы (подобный перебор «обезлички» допустил в своем в целом ярчайшем фильме «Стиляги» Валерий Тодоровский). С оценкой «Документа» той жизни нельзя не согласиться. И с этим трудно согласиться, потому что обе части – и мифическая, и документальная – едины в том, что погибали сотни и тысячи в тылу, не говоря уж о фронте (сцены допросов и истязаний есть в обеих частях). Однако не раз (и не только в натужной дискуссии) всплывает вопрос: а был ли это героизм? Миф отвечает скорее утвердительно, документ – скорее отрицательно.

Стремясь к театральному примирению, режиссер второй части Дмитрий Егоров погибших молодоговардейцев относит (буквально – но не сам, конечно, а участники спектакля подхватывают несгибающиеся тела расстрелянных) к памятнику, стоящему в Краснодаре, подставляя их в фотоизображение на заднике – умерших и бессмертных. Иначе говоря, «Документ» присоединяется к «Мифу» и даже позволяет сказать ему последнее слово в этой истории. И что это – выбор, согласие или признание неизбежности победы мифа в истории?

Превращение реальных людей, персонажей в скульптуры – маневр, сближающий обе части спектакля. О разнице же режиссур двух авторов (нечастый случай в театральной практике) одного спектакля говорят тематически сходные эпизоды. Боевая деятельность молодоговардейцев: у Егорова Сергей Тюленин выходит на небольшой подиум в зале и разбрасывает листовки; у Диденко Сергей Тюленин (кстати, в обоих случаях один актер – Антон Момот),



держа в руках бутылку с зажигательной смесью, как бы бросает ее в линейку врагов, но этот «взрыв» как бы ловит крайний фашист и передает его как эстафету до другого края, и бутылка оказывается в руках офицера. Это пантомима с длинным сюжетом, танец взрыва, в пару минут «рассказанная» пластически история о террористическом акте и захвате террориста.

Первая часть, «Миф», строится из фрагментов, разделенных занавесом – он регулярно открывается и закрывается. Такая раскадровка упрощает зрелище, или же его упрощает злополучный, красный, слишком обыденный занавес, ходящий туда-сюда. Вторая часть, «Документ», – вся идет при полностью открытой сцене, и это композиционно, конечно же, гораздо сложнее. Первая часть вся построена на музыке – это огромный плюс; во второй есть музыкальные вставки бытового характера, они кратковременные иллюстрации. Сходны обращения к немецкой песне – во второй части это колыбельная, посланная в радиоэфир материю погибшего на восточном фронте офицера.

Сцена из спектакля

Только в первой части немецкая песня о пчелке – активный эпизод, характеризующий чуть ли не целую нацию, а во второй части – она лишь звуковой фон.

Оба автора – и Максим Диденко, и Дмитрий Егоров – ученики Григория Козлова. Их режиссерский почерк не похож на почерк учителя. И это закономерно. Диденко тяготеет к новому лаконизму и эпической многогранности, его модели из эстетических запасников театра; Егоров – мастер актерского театра, правдивого жизненного пространства и актуальных тем. Диденко присягает советскому театру (который для него, скорее всего, только миф). Егоров обличает – даже не театр, но советскую идеологию (и находит в себе силы не сушить театр документом). Может быть, у своего наставника они взяли одно общее правило: убедительность. И, возможно, выражать ее надежнее каждому по отдельности. Убедительней будет. Мне ближе искусство из искусства (театр из театра).

Александр КОЛЕСНИКОВ

## «ВЫКУПАТЬ НАДО ДУШУ-ТО ИЗ АДУ КРОМЕШНОГО...»

«СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ» В ГОСУДАРСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ

«Сердце не камень» Александра Островского вновь на сцене Малого театра, – пьесы здесь не было более пятидесяти лет. Сменилось несколько поколений артистов и зрителей. Сценическая традиция, если она и имела, утрачена. Ни пересматривать нечего, ни опереться не на что – нет мифологем. Соответственно нет и штампов. Действия интерпретаторов направляются лишь загадками самой пьесы, которые не раз в ее сценической истории обнаруживали себя. Ощутимы они и сейчас – как творческие, исполнительские, так и в более общем плане как взгляд на русскую духовную феноменологию.

Автор оставил в наследство много неопределенностей, расшифровка которых сама по себе драматургична.

Сердце не камень – к кому относится?

К героине, которая стоически, по-христиански терпела многие злоумышления и сжалась над своими мучителями, отпустила всех с миром и прощением? К жестокосердному Потапу Каркунову, перед смертью осознавшему собственную жизнь как сплошное надругательство над человечностью и запросившему прощения: «Поручаю душу мою богу...»? Или к Ерасту, который позволил втянуть себя в интригу против любимой женщины, а потом вышел из игры с раскаянием?

При этом «Сердце на камень» соткано из тем и фигур предшествующего творчества Островского, и мы видим их свободное обращение. Ераст, который выслушивает поучения больного на всю голову хозяина, – ну, чистый Егор Дмитриевич Глумов за конторкой, в разговоре с богатым дядюшкой. Он же, Ераст, прячет в смежной комнатке нехоти оказавшуюся у него Ольгу, как тот же Глумов – Мамаеву при появлении внезапно нагрянувшего Голутвина

(кстати, Василий Зотов – нынешний исполнитель роли Глумова в Малом театре).

Вера Филипповна старательно погружается в расчеты за своим столиком, подобно Купавиной; Константин, алчный племянник, съеденный мыслью о дядиных миллионах, что уплывают из рук, – одноприроден Мурзавецкому. Наконец, сам Каркунов, угрожающий пистолетом жене, как будто бы отсылает нас к Карандышеву: «Так не доставайся ж ты никому!» Есть тут свои волки и овцы, свои мудрецы и стряпчие, вся портретная галерея, которая отчасти провоцирует театр сыграть собирательную пьесу Островского.

Спор о завещании миллионного состояния купца Каркунова включен в интригу против прекрасной женщины – его жены Веры Филипповны. И то, что она прекрасна и чиста, придает особый оттенок всей грязной истории. Возникает дополнительная, а по сути главная, оппозиция человеческого благородства и злого уродства. В более обобщенном виде это вполне спор Добра и Зла, только на пространстве более камерном, менее заметном и эпичном, чем на романских просторах Достоевского. Но сходный по своей сути. И фраза главного героя даже на лексическом уровне указывает причину его острой спешки: «Выкупать надо душу-то из аду кромешного».

Всевластный миллионщик Каркунов, человек с каменным сердцем, еще вполне управляющий ситуацией и людьми вокруг себя – фабрикой и домочадцами, – почувствовал близость конца. Физического или морального – не важно. Но более всего в плане некой расплаты за несправедное прошлое. Чисто русское покаяние заставляет героя внезапно и ранит глубоко, после чего он начинает обратный отсчет прожитой жизни. Все это вслед за Островским воспринято



В. Бочкарев – Потап  
Потапыч Каркунов

и воплощено артистом Василием Бочкаревым крупно и как бы безмотивно. Мы не знаем, почему вдруг душа его Потапа Потапыча надорвалась и запросилась к очищению – видно, срок ей пришел. По русской литературной традиции – никаких внешних причин и быть не должно, чтобы человек стал готовиться к великому предстоянию. Внезапность, внешняя безмотивность и глубокая внутренняя причинность удивительно переданы артистом. И удивительно, каким непростым оказывается очистительный шаг героя. Спорадическое движение роли у Бочкарева и есть одновременно страдательный, пафосный, истерический, карикатурный до юродства путь к просветлению (поначалу – хоть какому-то). Провозгласить благочестие как цель и враз стать благочестивым не дано, это было бы слишком легко. Так он поначалу и мыслит, распределяя миллионные средства на молитвы за спасение собственной души. Эти мотивы, совсем недавно талантливо разработанные выдающимся артистом Малого театра на материале Достоевского (Фома Опискин в «Селе Степанчикове и его обитателях»), здесь сгущаются, достигая степени мощного актерского высказывания. Оно распределено и возрастает по всей роли, но сконцентрировано в финале. В наступающих сумерках, которые постепенно поглощают богатый дом Каркунова, Потап Потапыч быстро-быстро бормочет

молитву, боясь не успеть дочитать до конца, пятится вглубь сценического пространства... Слова Священного Писания наползает одно на другое, почти неразличимые; фигура героя как будто бы уменьшается в росте, тонет в полумраке; в последней мольбе душа человека жаждет упредить уход брэнного тела.

Внешние причины каркуновского внутреннего переворота рассыпаны по пьесе, но режиссер-постановщик Владимир Драгунов их собирает и концентрирует.

Спектакль свидетельствует (намекает) об исчерпанности определенного человеческого типа, о наступлении иного культурно-исторического, цивилизационного этапа в жизни России. На сцене уже не дремучий купеческий (домашний, лавочный) быт Самсона Сильча Большого, Дикого, Лютова, им подобных... Есть ощущение оконченности и распада традиционного уклада жизни, рождения (вторжения) новой культуры и новых людских отношений. В оформлении Марии Рыбасовой решительно изменен интерьер каркуновского дома. Мы попадаем в удивительное по своей элегантности жилище – с многоцветными стеклами-витражами, пластикой и фактурой, мотивами и линиями стиля модерн. Преодолена патриархальная тяжесть. Планировка широка и свободна, не стиснута обязательствами перед темным царствованием хозяина, начинавшего свое дело лет

тридцать-сорок назад. Сегодня его сейф, как и прежде, полон, но оснащен тайной «тревожной кнопкой», при нажатии которой фабричные мгновенно примчатся и расправятся с грабителями. В доме имеется телефон (здесь спектакль даже обгоняет время). Разорившийся и опустившийся племянник хозяина – Константин Каркунов – «прилюдно» и многократно принимает наркотики. Артист Глеб Подгородинский вполне современно, со знанием дела процедуру демонстрирует, высыпая порошок на тыльную сторону ладони, втягивая его носом, немедленно обнаруживая прилив бодрости и новых (идиотских) помышлений по дискредитации Веры Филипповны и захвату состояния, принадлежащего ей по закону. Поскольку эта деталь (формально – игра с предметом) устойчиво повторяется, то можно сказать, что во многом от нее возникает сама манера поведения персонажа. А именно: Каркунов-младший действует вроде бы целенаправленно, но в то же время как бы и в безобразном бреде, что сказывается в его пластике, непрерывной динамике, в захвате пространства – ближних и дальних планов сцены; в метаниях от стола к столу, от двери к двери, от партнера к партнеру... Редкий случай рождения в драме почти балетной партии, которую в Большом театре мы бы назвали гротескной. Неумоимость движений, эмоциональный «завод» талантливого Подгородинского увлекают, но манипуляций с наркотическим порошком, «балетности», пожалуй, и многовато, чересчур для Островского.

Намеренный стилистический сдвиг пьесы – из указанного автором времени в более позднее, почти предчеховское – рождает ряд режиссерских инициатив. Исчезла, например, ключница – старуха Огуревна, из вечных хранительниц (хранителей) русского дома – кто чай подаст, уложит, уgomонит домочадцев, присмотрит за вещами и хозяевами. Подобные персонажи написаны, сохранены и поздним Островским. Но в спектакле Владимира Драгунова, видимо, померла Огуревна от долгого служения дому, который теперь управляется Человеком (так обозначено в программе). Неразговорчивый и решительный, он ловко владеет длинным бильярдным кием; без

слов, кивком головы, согласно воле хозяина, устанавливает начало и конец пребывания посетителей, – физически надежный сотрудник, своего рода тайная полиция Каркунова. Артист Станислав Сошников в минималистской манере сумел многое рассказать об укладе дома и «фобиях» хозяина, более всего – о подступившем к горлу страхе, который заставляет купца прятаться в дальних комнатах, поручив место своего обитания неусыпной охране. Режиссерская находка лаконична, убедительна и к месту.

Молодые герои – Вера Филипповна (Лидия Милюзина) и приказчик Ераст (Василий Зотов) живут в новом культурном пространстве и его представляют. Одетые с иголочки и со вкусом, они как бы подняты на подиум. Внешне – почти идеальны. Но главное – они другие, чем их окружение. (Переход от вековой купеческой архаики к новейшей эстетике – 1900-х годов – демонстрируют костюмы Оксаны Ярмольник.)

Строгая, замкнутая, неизменно серьезная, ни разу не улыбнувшаяся Вера Филипповна – Милюзина – одной из моих коллег по профессии напомнила учительницу младших классов. Неплохое сравнение, если призвать на память русских женщин более позднего, чем у Островского, времени, почитавших долг учительства достойным и едва ли не единственно возможным в среде, где нравственные основы необходимо удерживать, в их поддержку проповедовать, а может быть, им учить. Так или иначе, но опасной ходульности в роли актриса избежала. Нет ничего назидательного в ее разговорах и общении с партнерами. Похоже, что с гнетом и грехами мужа и его среды она борется личной безупречностью и чистой, собственным поведением, умом и женским достоинством. Ее сила – в странном сочетании смирения и неколебимости в поступках и жизненных правилах.

С какой радостью ее «ловят» муж, родственники и знакомые, ожидая, готова ее падение, чтобы она стала вровень со всеми! Но она другая – актриса это передает. Ее инакость – еще и в красоте, подкрепленной нравственной силой, которая, однако, могла быть выражена сильнее, рельефнее проявиться в



## Театральный дневник



Л. Милюзина – Вера Филипповна

В. Зотов – Ераст

сценическом поведении героини – диалогах, реакция. Жаль, но почти исчезла глубокая религиозность Веры Филипповны, ее православная вера, у Островского – истовая и поэтическая. Режиссеру, а следовательно, исполнительнице, молодая супруга купца Каркунова видится в будущем чуть ли не горьковской Вассой Железновой. (Поэтому во второй половине спектакля у нее – неожиданно – очки на носу; хозяйственная сосредоточенность, уверенность, почти увлеченность в обращении с деловыми бумагами и деньгами.) Что ж – возможно и такое... В решениях и прочтениях своих пьес «необъятный» русский гений – Островский – многое допускает. Но хотелось бы большего разнообразия в роли, несколько монотонной; а еще – мягкости, женственности, трогательности, что не так уж и сложно для Лидии Милузиной, одной из самых красивых и способных молодых актрис Малого театра.

Повторим, что исполнительская традиция пьесы и главной роли скудна и почти не сохранилась даже в Малом театре, бережливом по отношению к своему прошлому, даром что Веру Филипповну играли Федотова и Ермолова. Наш знаменитый критик и театровед

Борис Владимирович Алперс писал, что текст Островского многозначен настолько, что открывается лишь через сотворчество автора и режиссера. Спустя пятьдесят с лишним лет после последней постановки «Сердца не камень» в Малом театре (1954) мы снова приходим к тому, что перед нами не «пьеса жизни» в ее классическом понимании, а одна из русских нравственных утопий, авторская установка которой каждый раз должна входить в контакт с меняющимися историческими, духовными и культурными реалиями времени.

Ераст в спектакле – фигура примечательная, но смутная и словно бы не договоренная. Будучи лицом подчиненным, как и Вера Филипповна, в исполнении Василия Зотова он ни в коей мере не выглядит забитым и подавленным. Артист обозначает дистанцию огромного размера между ним и его прямыми предшественниками из театра Островского – приказными подхалюзинского толка. Весьма привлекательный, хорошо воспитанный молодой человек заметно отстранен от обитателей дома, не скрывает своего превосходства над ними – над глупым племянником Каркунова в особенности. Страха перед жестоким

озорником-хозяином у него нет. И внезапное решение самодура не отдавать конторщику честно заработанные им деньги – не потрясает.

Его трудно заподозрить в черном коварстве. Кажется, и сам он до поры этого в себе не подозревает... Вопрос: зачем этому молчаливому, смелому молодому человеку интрига против женщины, которая не сделала ему ничего плохого? Нет ответа...

Что здесь? Легкомыслие? Временное помрачение? Мщение за отобранные деньги? Или пробывший в доме Каркунова немалое время, он уже проникся цинизмом к людям, к «святой» хозяйке в том числе, которую не любит, а по привычке красавца-мужчины (у Островского очарователя, «шармера» по амплуа) пробует соблазнить? Роль балансирует между двумя вариантами – вроде бы подлец, а вроде и раскаявшийся грешник. В спектакле чуть теплится вера в его обращение. Но чаще всего он Веру Филипповну поучает.

Отказываясь от огромного наследства и признаваясь мужу в том, что не выполнит его требования – остаться вечной вдовой, она не называет имя избранника. Исходя из этого, театр дает понять, что героиня если и выйдет замуж, то необязательно за Ераста, явившегося под занавес блестящим молодым человеком, нашедшим отличное место с хорошим заработком. (Как новое искушение безгрешной Веры Филипповны.) Выходит, что ее признание мужу лишь опасный «тест», уготованный напоследок себе и ему, который вызовет последнюю вспышку ярости Каркунова. Театр явно склоняется к такому решению. Вот только интересно ли, увлекательно ли оно?

В спектакле, поставленном по пьесе, где речь идет о «сердце», которое – «не камень», у обоих молодых героев нет ни любви, ни страсти, ни чувственного влечения. Любит, ревнует, жаждет мести, едва не убивает жену, молит о прощении один лишь старый Каркунов – Василий Бочкарев.

Вера Филипповна печальна и строга, к финалу – деловита. Ераст выглядит элегантным, красивым «сухарем». От этого и спектакль «сух».

Можно считать пьесу Островского и странной, и недоговоренной, и загадочной, но никак

не малодейственной. Жизнь в ней делает самые неожиданные повороты, персонажи возносятся и падают, и не только в нравственном смысле, а и в жизненно-конкретном.

Острые сюжетные положения, завязка интриги – ловушки для молодой простодушной женщины, саморазоблачение злодеев играют бегло, в проброс, «обозначаются», как будто бы не заслужив особых сценических усилий. Кульминации пропущены, все течет ровно и однообразно.

Из второстепенных персонажей одни (умный, ироничный, циничный Исая Халымов – Владимир Дубровский с женой Апполинарией – Ирина Жерякова) сыграны лучше. Другие (неверная супруга младшего Каркунова Ольга – Наталья Калинина, Иннокентий странник – Георгий Вавилов) хуже. Ирина Жерякова спасается мастерским характерным портретированием своей бывалой и опытной, несмотря на молодой возраст, героини. Но все перечисленные – лишь бытовые фигуры, не слишком связанные с основным действием.

Жаль молодых артистов: работали-работали, текст выучили, а зачем – не понятно. Актеры проговаривают ситуации, а не разыгрывают их, не претворяют в действие и переживание. Режиссер как будто надеется, что старая пьеса вывезет сама собой.

Сюжет излишне просто подходит к финалу. Зрителю «доложены» итоги. Звучат проникновенные слова Островского, но у молодых исполнителей театр живого человека, света и добра не возникает. Нравственная утопия Островского, искавшего, как и Достоевский, «абсолютно прекрасного человека» и находившего его на подмостках русского Театра, читается лишь благодаря замечательному Василию Бочкареву.

Спектакль укрепляет нас в мысли, что пьеса познана лишь на уровне текста, хотя известно, что добросовестное считывание слов не гарантирует серьезного художественного результата и живого современного отклика.



Татьяна ТКАЧ

## НЕПРИКАЯННЫЕ, ИЛИ ХМЕЛЬНЫЕ ГОРКИ

«Пьяные», поставленные режиссером Андреем Могучим на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова, вызвали бурный отклик у публики и рецензентов. Спектакль выдвинут на «Золотую маску» в шести номинациях. Андрей Могучий создает на самых разных сценах панораму многомерных миров. И мы, с некоторыми оговорками, вправе причислить его к тем приверженцам «фантастического реализма», что стремятся показать невидимое глазу. Реальность для Могучего – отправная точка путешествия в непознанное и (или) потустороннее. Взятый к постановке материал – проза или пьеса – становится мотивом, поводом для сочинительства, забавной, смешной, иногда дерзкой игры с культурным архетипом. Классика превращена в его спектаклях в миф, с которым режиссер ведет необходимый ему для постижения своего места в мироздании диалог.

Значения слов, понятий, смыслов в созданных им спектаклях неуловимы, они уносятся потоками эмоций, состояний, чувств. Тайнами иных миров заморозило сочиненное им на сцене Александринки «Счастье» (по мотивам «Синей птицы» и других произведений М. Метерлинка). Из пространства возвышенных мечтаний и умозрительных идей в загробный мир, мир без теней попадали герои Сервантеса («ДК Ламанчский» «Балтийского дома»). «Натуральное хозяйство в Шамбале» по пьесе А. Шипенко (тоже в «Балтийском доме») предлагало варианты встреч с титанами-тиранами, обретшими комические черты: Лениным, Гитлером, Сталиным... (эпохального размаха «Шамбала» подтолкнула режиссера, ранее работавшего на камерных площадках, к освоению больших сцен).

Сценические создания Андрея Могучего часто исключают внятность мотиваций, причинно-следственных связей... Это могут быть воспоминания – личные (как в «Школе для дураков»

по прозе Саши Соколова или в «Пьесе, которой нет», созданной с Е. Гришковцом для театра-фестиваля «Балтийский дом», в «Изотове» по мотивам пьесы М. Дурненкова «Заповедник» на сцене Александринки). Могут быть фантазии с отсылками к истории страны (как в спектакле «Между собакой и волком» по мотивам прозы Саши Соколова на базе Формального театра и театра «Фабрика искусств» или в «Иванах» Александринки). В «Петербурге» по роману А. Белого режиссером (с благословения бывшего императорского театра) была предпринята попытка показать, как мечтания о будущем, идеи общественных перемен вынашиваются в стенах Михайловского замка, там, где совершенно царевичество.

На сценических подмостках Андрей Могучий создает тревожное единство трех миров, обозначаемых в древних сказаниях как навь, явь и правь, обитатели которых вступают в диалог друг с другом без какого-либо напряжения.

Пространство–Время, затягивающее в жерло Вечности жителей Земли, – вот метасюжет Могучего, который вовсе не исключает социальной подоплеку его постановок. Андрей Могучий, говоря о вечности, сиюминутно современен.

Не потому ли герои в его спектаклях лишены индивидуальных черт и уникальных судеб? На подмостки выходят типажи. Режиссер почти всегда показывает людей случайного сообщества, являет «группу лиц без центра», создает некий «коллективный собирательный портрет» на фоне, которым может служить эпоха, ситуация, сновидение, сказка и даже наваждение.

Героев-одиночек увидишь редко: только Алиса, сыгранная Алисой Фрейдлих, и два Дон-Кихота – Александра Лыкова в «Балтийском доме» и Лии Ахеджаковой в Театре Наций. Может, потому что Могучий, оглядываясь на



Сцена из спектакля  
«Пьяные».  
Фото С. Левшина

двадцатое столетие и всматриваясь в недавно наступивший век, видит, что на арену исторических событий вышли массы, поглотившие героя-одиночку?

«Пьяные» продолжили искания режиссера, за которым закрепилась слава новатора, безбоязненно идущего на самый рискованный эксперимент. Но все же здесь особый случай. Этот спектакль – третья за три года постановка Андрея Могучего как художественного руководителя театра, взявшего имя Г.А. Товстоногова и тем самым заявившего верность Мастеру. Она предполагает незыблемость нравственных законов, поиск первопричин явлений и поступков, исследование проблемы выбора и обостренное внимание к Личности, способной принимать всю полноту ответственности на себя, а значит, и утверждение актера как главной фигуры на театре.

А у Могучего, лидера Формального театра, своя программа. Свой мир, в котором человек едва ли не игрушка мироздания. В развитие прежних тем «Алиса», «Что делать», «Пьяные» показывают блуждание неприкаянного человека по мирам нави, прави и яви. «Алиса» рассказывает о смертельном беге по кругу бытия, о нави, невозможности освобождения от прошлого, от детских ужасов, о тоскливой попытке найти и обрести себя. На фабулу сказки Льюиса

Кэрролла накладывается личный сюжет актрисы Алисы Фрейндлих, в подтексте считывается и биография ее театра, после ухода мастера потерявшего почву под ногами. Круженье неприкаянного в поисках выхода и цели.

«Что делать» рассматривает попытку провалиться в будущее, к пространству прави, провоцируя зрителей на дискуссию о значении красоты и правде «новых людей». Лишенный вопросительного знака заголовок смещает акценты романа Н.Г. Чернышевского. Вместо программы (катехизиса своего времени) – недоумение и растерянность: мол, что же делать... Инициатор разворачивающихся на сценических подмостках событий здесь не Вера Павловна (Нина Александрова), начитавшаяся умных книжек и устремленная к музыке сфер, не Рахметов (Виктор Княжев), который носит при себе дощечку с гвоздями, на которой якобы спит. Центральной фигурой сценического повествования становится комментатор (Борис Павлович), именуемый в программке Автором (судя по спектаклю, автор представления). Ощущение растерянности и неприкаянности героев усиливается к финалу: на сцене среди жухлых листьев остаются двое. О социальных переменам речи нет. Сегодня опьянение идеями преобразования и воплощения идеала Красоты в России, по мысли режиссера, кажется, уходит.



Трилогию об исканиях – режиссера, театра, быть может, и всей страны – итожат «Пьяные». Как отмечали многие, эта постановка стала первым обращением Андрея Могучего в БДТ к драматургии (заметим – современной!). В анонсе к «Пьяным» на сайте подчеркнута: «Не случайно эпиграфом к пьесе стоит стихотворение Омара Хайяма: *“Все, что видишь ты, – видимость только одна. Только форма, а суть никому не видна. Смысл этих картинок понять не пытайся, сядь спокойно в сторонке и выпей вина”*».

Казалось бы, пьеса И. Вырыпаева с присущей ей темой двоимирия, стремлением героев оказаться в иной реальности и, осознав смысл существования, найти цель своего пути в яви, должна быть близка Могучему. К тому же драматургия – пусть и неустойчивой конструкции, без точных векторов конфликта – важна для режиссера, тяготеющего к зрелищности («Алиса») и интеллектуальной повествовательности («Что делать»). Но режиссеру глубоко чуждо богоискательство героев Вырыпаева, которые на вечеринке, вдрызг пьяные, выясняют отношения друг с другом и поминутно зывают к Богу. Для драматурга их сентенции важны, а у режиссера, не вызывая иных чувств, кроме насмешки. Хмельные откровения на сцене в устах персонажей нашей действительности – пустая болтовня о духовных смыслах.

Андрей Могучий обезличивает героев: все одеты в черные костюмы и смокинги. В программке возраст каждого персонажа (как и у автора) точно указан. Зритель видит клерков разных поколений от тридцати до пятидесяти лет с женами (М. Игнатова, Е. Попова), с подружками – моделями (В. Павлова, А. Кучкова). Людей, достигших «степеней известных» и тех, что еще не обрели желаемого статуса.

В прологе плюхается в лужу и залиvisto хохочет «красивая молодая девушка» Марта (Карина Разумовская), ей-то и попытается помочь выбраться из грязи директор крупного международного кинофестиваля Марк (Валерий Дегтярь). Проститутка Роза (Юлия Дейнега) объявится чуть позже. И фантазиями о неземной любви невольно спровоцирует участников мальчишника (Р. Насыров,

В. Княжев, Р. Барабанов, Е. Славский) на разговору о Боге.

Чтоб исключить малейшую возможность слезливой сентиментальности, режиссер (вместе с художником по костюмам Анной Сердюк) вырядил «ночную бабочку» в балетную пачку, алую пернатую жилетку и драные колготки. В финале, вырвавшись из удушающих объятий директора кинофестиваля, помятая Роза уползает на четвереньках, вещая, словно Маргарита, в откровении о новом Иисусе Христе – Марке.

Жанр пьесы Ивана Вырыпаева неопределенный: скользит от мелодрамы к философской притче. Но режиссеру чужд высокопарный слог, сентиментальные сентенции, надрывный слез о неслучившейся любви. Андрей Могучий выбирает в качестве ключа к «Пьяным» жанр трагифарса и создает сценическую зарисовку нашей жизни, после болотной топи превращенной... нет, не в американские – хмельные горки.

Режиссер говорит о «Пьяных» Вырыпаева: «Конечно, это не бытовая пьеса, в ней присутствуют все элементы нового романтизма. Любовь – главная тема пьесы. Любовь к божественному в человеческой природе. Опыание в пьесе не носит бытовой окраски, его нельзя понимать буквально, это метафора просветления, ощущение подлинного течения жизни, любви, чуда, происходящего прямо сейчас. В течение одной ночи с героями происходят чудесные превращения. Эта ночь – момент свободы и надежд. У всех людей есть шанс изменить свою жизнь к лучшему – об этом спектакль». Позвольте не поверить в серьезность этого заявления. Режиссер не скрывает иронии по отношению к хмельным героям, разглагольствующим о высоком. Спектакль начинается кадрами, видимо, индийского кино, показанного на международном фестивале, директор которого явится перед публикой пьяным вдрызг. Фильм идет без звука. Пылкость проявлений страсти в любовных объяснениях при полной тишине пугающе комична. Люди кричат, зывают – никто их не слышит. Титры усиливают ощущение абсурда: «Смерти нет, прекрасная Гюльбахар!» Слова из фильма, повторенные в



## Pro настоящее



Сцена из спектакля  
«Пьяные»

финале спектакля, озвучит директор фестиваля: сдавливая горло беспомощной девчонки в белой, туго накрахмаленной балетной пачке, он будет повторять, как заклинание: «Смерти нет, прекрасная Гульбахар!»...

Жесткому выверенному смыслу подчиняет «броуновское движение» персонажей сценография А. Шишкина. Художник вывел героев на резко наклоненный помост, покрытый сначала мягкими матами: по ним, увязая как в болотной топи, цепляясь друг за друга, демонстрируя чудеса эквилибристики, пытаются передвигаться нетрезвые герои. Во втором действии оголенный скат напоминает горки, с которых то и дело соскальзывают участники хмельных разборок. На площадном помосте неприкаянные люди ищут опору. Но кругом – подмена. Вместо духовной вертикали – какие-то штыри, вместо стен – веревки, как в загоне... Почва то уходит, то ускользает из-под ног.

Сам род занятий персонажей комично не определен (точная примета наших дней): менеджеры, пиарщики, банкиры, клерки (в ходу определение «офисный планктон»). Из чувств – любованье собой, жалость к себе. Разговоры – о Боге, исканиях Духа, о «духовных скрепах».

Андрей Могучий чурается сатиры. Актеры изящно создают пластический рисунок роли, не впадают в карикатуру, не утрируют ни жестов, ни интонаций персонажей. Играют

мастерски. Наконец-то собрался сценический ансамбль, которым всегда был славен БДТ. Именитые и молодые артисты остроумно, внятно и легко рассказывают о неприкаянности: актерской, своего театра, своей страны. Режиссер представил графичную, ироничную зарисовку действительности. Создал собирательный сценический портрет самых распространенных типов постперестроечной России.

И все же... Прежде постановкам БДТ был присущ поиск сути. «Пьяные» этого не предполагают. Усилия артистов направлены на форму, не на содержание. Личности здесь и быть не может – это у Достоевского бился над «последними вопросами» спивающийся Мармеладов, давно это было.

Быть может, виновато время, которое вывело на арену истории унылых людишек, не заслуживающих сострадания? Или дело во мне? «Пьяные», – утверждает режиссер, – для свободных людей, свободных от стереотипов. Разрушая стереотипы, Иван Вырыпаев приходит к новой искренности, которую, мы надеемся, почувствует зал». Каюсь, «новой искренности» в сценической интерпретации Большого драматического театра я не ощутила.

Екатерина КРЕТОВА

## И ЧТО ЭТО ЗА ДРАМА – СТАВИТЬ ОПЕРУ

СЕРГЕЙ ЖЕНОВАЧ И ДРУГИЕ

Стремление драматических режиссеров к постановкам опер в Большом театре неиссякаемо. Вполне обозримая ретроспектива: Някрошюс «Сказание о невидимом граде Китеже...», Сокуров «Борис Годунов, Седебренников «Фальстаф» и «Золотой петушок», Додин «Пиковая дама», Бородин «Кармен»... «Зачем?» – недоумевают музыканты. «Как зачем?», отвечают сведущие люди – Во-первых, интересно. Во-вторых, прибыльно. В-третьих, позволяет выйти на мировой уровень. А то, что нет музыкального образования – так это не беда. Даже наоборот – неумение прочесть партитуру обеспечивает изрядную степень свободы и независимости от этих назойливых черных значков, которые непонятно по какому принципу расселись на пяти параллельных линейках. И еще какие-то решетки – как на клавишах мобильного... Лучше об этом и не думать. Ведь, слава богу, есть текст либретто.

Но здесь – новая беда: тексты-то в либретто какие-то дебилные! Смешные прямо тексты. Слова повторяются, иногда даже целые строчки. И ничего нового не происходит – действие останавливается, скука смертная... Бедный режиссер буквально в тупике: крючков на линейках прочесть не может, а буквы на бумаге – лучше и вовсе не читать.

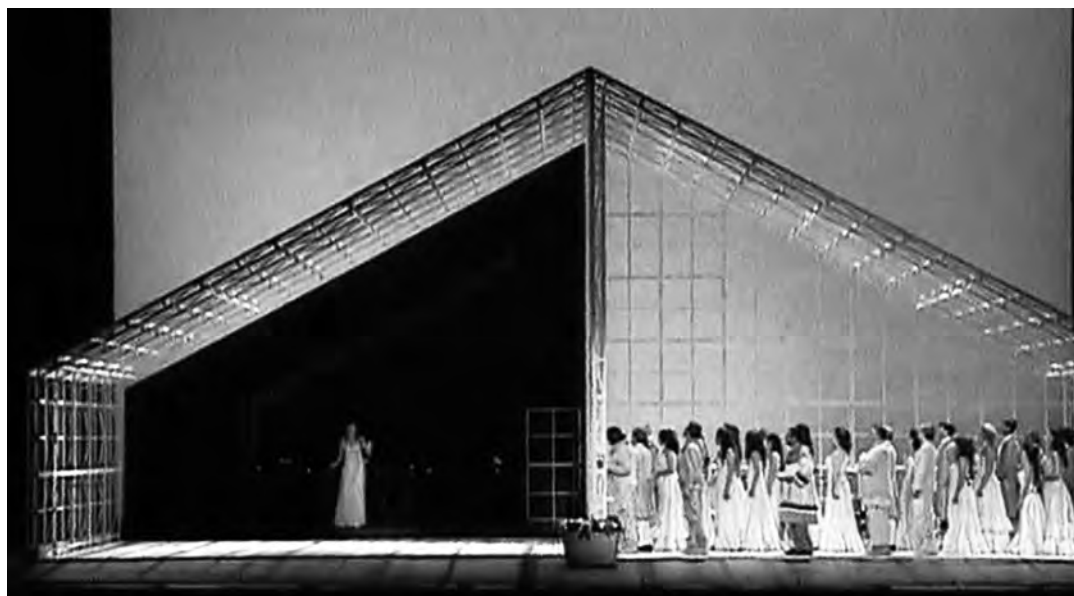
Но драматического режиссера голыми руками не возьмешь и на мякине, то бишь на партитуре, не проведешь! Он отлично знает, что делать – его этому Мейерхольд научил: надо СОЧИНЯТЬ спектакль. И он сочиняет. В чем заключается этот процесс и как на него реагируют певцы, с которыми он проводит репетиции, – отдельная тема, достойная того, чтобы быть подробно исследованной в каком-нибудь специальном труде. Только вот с жанром надо определиться – то ли это будет фельетон, то ли юмористический рассказ. Чаще всего артисты откровенно



С. Женовач

глумятся над творцом, пользуясь его неосведомленностью. Буквально, как мы студентами над добряком-майором, преподававшим у нас начальную военную подготовку – НВП. К примеру: «Николай Миронович, можно мне выйти на минутку, а то я на лестнице доминантсептаккорд оставил, боюсь, унесут» А Николай Миронович в ответ: «Идите, конечно! Как можно быть таким забывчивым?!»

Но сейчас не время и не место для забав. Тема серьезная: один из лучших драматических режиссеров Сергей Женовач, известный своей любовью к русской литературе и к художественному слову, решил поставить в Большом театре «Иоланту» – изумительную оперу Чайковского с очень внятным сюжетом и глубоким религиозно-философским смыслом, который нынче – ни для кого не секрет. Да еще и в содружестве с Владимиром Федосеевым, замечательным дирижером, известным своим трепетным отношением к русской музыкальной классике и прочтению музыки Чайковского. Не ставящий опер в России (почему – вопрос к нашим оперным



Сцена из оперы «Иоланта»

интендантам), Владимир Иванович много работает с оперной классикой в Европе. А его концертное исполнение оперы «Иоланта» можно смело назвать эталонным прочтением партитуры Чайковского.

Но... Как пишет иногда робот в гаджете, «что-то пошло не так». Федосеев за неделю до премьеры выходит из проекта. За пульт становится Антон Гришанин, а Женовач, как будто испугавшись чего-то, лепит невообразимый замес из псевдоконцертного исполнения и псевдодраматического спектакля. Певцы как-то справляются со своими партиями, а оркестр то ли объявляет бойкот (иначе трудно объяснить уровень исполнения – ниже всякого допустимого предела), то ли просто не понимает, чего от него хочет дирижер.

На сцене – что-то вроде теплицы, собранной из легких конструкций и поделенной на две секции: слева – темно, справа – светло (художник Александр Боровский). Задник изображает темные небеса с полной луной. В теплице – пюпитры. В темной зоне, натурально, мыкается Иоланта (слепая ведь!). Выходит дирижер Антон Гришанин. Оркестр начинает играть... Нет, вовсе не вступление к «Иоланте», как, возможно, ожидал наивный

зритель. Несмотря на кикс и фальшь в первом же такте, публика все-таки узнала сюиту из балета «Щелкунчик». Да, конечно, наличие «Щелкунчика» в этом спектакле нельзя назвать совершенно неожиданным: еще сам Чайковский предполагал такое объединение своей балетной сюиты с небольшой по продолжительности оперой. И сам Федосеев как будто собирался их объединить. Однако запараллелить сугубо концертное исполнение сюиты со сценическим действием «Иоланты» – вряд ли приходило в голову композитору или дирижеру. По крайней мере, результат вышел весьма нелепый: оркестр сыграл все номера сюиты – публика слушала их вместе с Иолантой (Екатерина Морозова), которая сопровождала свое прослушивание самодетельной мимикой. Тем не менее казалось, что эти звуки пришлись ей по вкусу. Чего нельзя сказать о слушателях в зале, весьма удивившихся неточности интонации, неритмичности и прочим показателям неудовлетворительной игры оркестра, который, казалось бы, такую вещь, как «Щелкунчик», должен играть с закрытыми глазами.



Зрители, глаза которых были все-таки открыты, стали додумывать концепцию: возможно, одетые в камзолы оркестранты во главе с дирижером по замыслу создателей спектакля должны были ощутить себя в положении слепой Иоланты? А потому и играли так – не глядя? Впрочем, дальнейшее развитие событий обнаружило, что не только слепота, но и глухота периодически одолевала маэстро, который никак не мог в соответствии с заповедями великого дирижера Евгения Светланова «поделиться флюидами» с музыкантами и певцами. Скорее всего, по причине их (флюидов этих) отсутствия.

После «Щелкунчика» все-таки решили перейти к партитуре оперы. Светлая часть стала заполняться какими-то скрипачами. Они сели за пюпитры, однако играть не стали – ограничились имитацией. Было это довольно неприятно, так как имитировали они халтурно, беспорядочно шаря смычками по струнам. К счастью, вскоре им это надоело, тем более, что появился женский хор – подружки Иоланты с бокалами вина и фруктами в руках, которые сели к лжемузыкантам на колени и стали вести себя, как... как девицы полусвета (по-моему, мы нашли интеллигентный эвфемизм). В их числе была и кормилица Иоланты Марта (Евгения Сегенюк), очень недовольная тем, что Иоланта периодически ее отвлекала – куда как приятнее потягивать спиртное и трепать шалуна-скрипача, чем выполнять просьбы девушки с ограниченными возможностями.

Возникло реальное опасение, что режиссер увлечется неведомо откуда взятой им темой обличения безнравственности окружения Иоланты. В воображении уже стали являться образы каких-нибудь космических туристов Роберта (Игорь Головатенко) и Водемона (Олег Долгов), но здесь произошло что-то странное. Внезапно решив, что радикализма уже довольно и все уже и так увидели, что он не хуже других, Женовач напрочь свернул свою режиссерскую программу, сделал вид, будто он ничего такого не делает, не шалит, починает примус, как булгаковский Бегемот. И вообще – у него тут

почти что концертное исполнение. А потому вдруг выстроил всех персонажей в шеренгу, заставив их вот так простоять весь спектакль. Паралич, случившийся у режиссера, который вдруг панически испугался куда-то двигать оперные фигуры, развился настолько глубоко, что даже в сцене операции Иоланте и врачу (Эльчин Азизов) было строго запрещено покидать сцену и куда-то там удалиться. Поэтому оба они остались стоять, прикованные к своему месту: Иоланта в темной теплице, а врач в освещенной. Слушать при этом текст либретто было очень смешно.

Конечно, мы понимаем, что режиссер был мотивирован исключительно благими намерениями (правда, забыв, что именно ими вымощено) и тем самым хотел проявить пиетет по отношению к опере. Но зато по отношению к артистам он поступил довольно жестоко. Стоять неподвижно по стойке смирно – это даже в концертных исполнениях не принято: артисты обычно сидят на стульях и встают, когда приходит их очередь петь. Если еще учесть, что наряжены они были в толстые вязаные инопланетные костюмы (действие происходит где-то в созвездии Тау Кита), а софиты безжалостно зажаривали их живьем, можно только снять шляпу перед их мужеством. Да и вообще о певцах следует сказать именно в контексте их подвига: они стали жертвами двойной беспомощности – режиссерской и дирижерской. И потому выходили из этого дурацкого положения как могли – используя весь арсенал своего таланта, профессионализма, опыта... Кому-то это удалось больше, кому-то меньше. Но было бы несправедливо придирается: в условиях, когда дирижер не понимает, что дирижирует, а режиссер не ведает, что режиссирует, певцам можно только посочувствовать.

Андрей ГАЛКИН

## УСНУВШЕЕ КОРОЛЕВСТВО

*Алексей Ратманский поставил «Спящую красавицу». Не собственную оригинальную версию и не редакцию классики, а «аутентичную реконструкцию» – спектакль, основанный на изучении исторических источников и воссоздающий, минуя позднейшую редактуру, облик постановки М.И. Петипа. Премьеру «реконструированной» «Спящей красавицы» показал весной American Ballet Theatre, а в сентябре спектакль переехал в Европу, в миланский театр Ла Скала, в копродукции с которым был осуществлен дорогостоящий проект.*

В новейшей истории балета это уже вторая попытка возродить шедевр М.И. Петипа в том виде, в каком он вышел из рук мастера. Первую – собственно и давшую начало целому ряду «аутентичных» постановок классики – предпринял в 1999 г. в Мариинском театре Сергей Вихарев. Спектакль получился тогда компромиссным. Хореографию, которая в основном повторяла шедшую на петербургской сцене с 1952 г. редакцию К.М. Сергеева, дополнили исторические детали, у Сергеева отсутствовавшие, но в большинстве своем известные по другим редакциям. Общее впечатление определял поэтому не столько хореографический текст, сколько

восстановленное старинное оформление<sup>1</sup>. Эклектичное и пестрое, порой комическое по сочетанию красок<sup>2</sup>, часто вступавшее в противоречие с композицией классических ансамблей – оно, казалось, призвано было наглядно доказать многократно повторенный в работах по истории театра тезис о невысоких художественных достоинствах театральной живописи конца XIX в.<sup>3</sup>

Алексей Ратманский, разумеется, не планировал повторять сделанное до него. На то, что результат в этот раз будет не просто иным, чем у Вихарева, но и качественно лучшим,

Сцена из балета







позволял рассчитывать прежний опыт работы Ратманского над классикой. «Корсар», выпущенный им в 2007 г. в соавторстве с Юрием Бурлакой в Большом театре, стал наиболее совершенным примером «реконструкции» старинного спектакля. А «Пахита», единолично реконструированная им в Мюнхене за полгода до премьеры «Спящей красавицы», явилась первым опытом восстановления не только структуры, мизансцен и хореографии, но и техники танца столетней давности.

К воссозданию танцевального текста Петипа в «Спящей красавице» Ратманский подошел с исследовательской обстоятельностью. Среди перечисленных им самим источников реконструкции (помимо традиционных для аутентиков записей из «коллекции Сергеева»<sup>4</sup>) указаны «довоенные съемки спектаклей труппы "Ballet Russe" из Австралии, старые съемки спектаклей лондонского Королевского балета и русские постановки разного времени. Также много деталей пришло из рецензий на оригинальную постановку, рисунков, свидетельств очевидцев, фотографий и так далее»<sup>5</sup>.

Подобная скрупулезность – притом что зритель в массе своей заведомо не оценит масштаба проделанных изысканий – способна вызвать лишь уважение. Она действительно привела Ратманского к ряду открытий. Например, в партию балерины в адажио «свадебного» *pas de deux* третьего акта балетмейстер вернул *developpé* вперед и назад – движения, ранее встречавшиеся в адажио *pas d'action* нерид и призванные перекинуть хореографический «мостик» от первой встречи принца Дезире с видением Авроры к счастливому воссоединению героев. Возникшие в том же *pas de deux* многочисленные пантомимные детали напомнили, что Петипа порой вводил игровую конкретику даже в чисто танцевальные, не связанные с развитием сюжета, ансамбли.

Не обошлось – впрочем, в таком сложном проекте вряд ли могло обойтись – и без разочарований.

Самым большим из них стало оформление, основанное на эскизах Льва Бакста к

дягилевской постановке «Спящей красавицы» 1921 г. Выяснилось, что художник, много и плодотворно работавший для «нового балета», плохо понимал специфику балета академического. Придуманные им для танцовщиц удлиненные тюники-платица с провисшей юбочкой совсем не подходят для классики (почему сегодня нельзя было просто «посадить» нарисованные Бакстом костюмы на каркас пачки – осталось неясным). Шестерка пажей, сопровождающих фей в прологе, где каждый танцовщик одет совершенно иначе, чем пять остальных, разбивает группы большого адажио – их фигуры, в каких бы точках сцены они ни размещались, невольно притягивали к себе все внимание, не давая сосредоточиться на композиции целого. Некоторые костюмы вызывают, прямо скажем, странные ассоциации – например, белый корсаж с бретельками и такого же цвета юбочка принцессы Авроры в третьем акте до боли напоминают корсет и нижнюю юбку, заставляя предположить, что в предсвадебном волнении героиня забыла надеть поверх них платье.

Список хореографических потерь реконструированного балета следует открыть вариацией феи Виолант. Почерпнутый из нотации текст с простым стоянием на вступительные такты и невыразительными *attitude effacée* в первой части невыгодно контрастирует со знакомыми по современным редакциям *pas*, идеально передающими волевой характер музыки номера. Лишь недоумение способна вызвать возвращенная в третий акт старинная вариация принца Дезире<sup>6</sup>, состоящая из бесконечных суевливых заносок и к тому же поставленная поперек музыки<sup>7</sup>. Насколько уместнее и по набору движений, и по рисунку выглядело здесь соло, сочиненное К.М. Сергеевым!

Однако не частные открытия и неудачи стали главными в новой «Спящей красавице». На первый план в спектакле вышла реконструированная старинная техника танца. То, что в «Пахите», классическая часть которой ограничивается парой номеров в первой картине и *grand pas* в третьей,



можно было воспринять как интересный эксперимент, в «Спящей красавице», с ее четырьмя ансамблями-кульминациями, оказалось определяющим смысловой посыл спектакля. Все эти заниженные *passé*, сокращенные в амплитуде большие позы, вращения на полупальцах, старинные позиции рук, совершенно чуждые современным исполнителям, заострились в их передаче до гротеска, превратив танец в движущееся подобие карикатур братьев Легат. А это, в свою очередь, сместило акценты в четко выстроенной системе выразительных средств оригинала.

У Петипа классический танец – уходящий корнями в седую старину, но в то же время остающийся искусством цветущей молодости – передавал образ нетленной красоты. Его приносили в дар новорожденной Авроре добрые феи. Его ресурсы разворачивались в партии повзрослевшей принцессы. На контрасте с таким – изытым из хода времен – образом героини старый балетмейстер выстраивал хореографическую характеристику принца Дезире и его окружения средствами историко-бытового (то есть имеющего точную пространственно-временную локализацию) танца. В «Спящей красавице» Ратманского намеренно архаизированная классика уже не может выполнять ту же драматургическую функцию. Теперь она «рассказывает» не о бессмертной красоте принцессы Авроры, а (пользуясь словами сказки Ш. Перро) о том, что «одета она была, как его (принца. – **А. Г.**) прабабушка, и в старомодных фижмах»<sup>8</sup>. Впрочем, подобному смысловому сдвигу не приходится удивляться. Он свидетельствует лишь о том, что Ратманский последовательно воплотил свой замысел. Обращенная в прошлое реставраторская установка балетмейстера привела к появлению спектакля – музейного экспоната. С точки зрения истории в нем интересно почти все. Ну а решить, хороша ли «Красавица» «даже в таком костюме»<sup>9</sup>, каждый зритель волен самостоятельно.

<sup>1</sup> Костюмы И.А. Всеволожского, декорации Г. Левота (пролог), М.И. Бочарова и И.П. Андреева (первый акт), М.И. Бочарова (первая картина второго акта), К.М. Иванова (вторая картина второго акта) и М.А. Шишкова (третий акт и апофеоз).

<sup>2</sup> Петизанский вальс первого акта, например, был одет в бело-сине-красные цвета то ли российского, то ли французского флага.

<sup>3</sup> Справедливости ради нужно отметить: следующие опыты восстановления балетов XIX в. в оригинальном оформлении показали, что у служивших в Императорских театрах художников были и очень удачные работы. Просто «Спящая красавица» не входила в их число.

<sup>4</sup> Записи хореографии спектаклей Мариинского театра начала XX в., выполненные по системе хореографической нотации В.И. Степанова и вывезенные после революции из советской России бывшим режиссером Мариинского балета Н.Г. Сергеевым. Ныне хранятся в Гарварде.

<sup>5</sup> Alexei Ratmansky – Simple and Wise, a Q&A about Ratmansky's Sleeping Beauty for ABT By Marina Harss // DanceTabs. <http://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmansky-simple-and-wise-a-qa-about-ratmansky-s-sleeping-beauty-for-abt>. Перевод с англ. автора.

<sup>6</sup> На петербургской премьере «Спящей красавицы» в 1890 г. принц Дезире не исполнял вариации (на ее музыку танцевали феи Серебра и Сапфиров). Записанное в нотации и восстановленное Ратманским соло появилось в спектакле позднее. Наиболее вероятным автором является исполнивший его Н.Г. Легат.

<sup>7</sup> В полном соответствии с записью хореографии в нотации, т. е. не по вине современного постановщика.

<sup>8</sup> Перро Ш. Спящая красавица // Волшебные сказки Перро. / Пер. с фр. И.А. Тургнева. СПб.: Типография М.О. Вольфа, 1867 (Репринт. – М.: Снег, 2012). С. 35–51. С. 44.

<sup>9</sup> Там же. С. 44.

## Литература

Зозулина Н.Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы» (1) // Балет ad libitum. 2009. № 2 (16).

Зозулина Н.Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы» (2). Пролог // Балет ad libitum. 2009. № 3 (17).

Зозулина Н.Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы» (3). Пролог. Вокруг феи Сирени // Балет ad libitum. 2009. № 4 (18).

Константинова М.Е. Спящая красавица/ М.Е. Константинова. М.: Искусство, 1990. (Шедевры балета).

Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX в. / В.М. Красовская. Л.-М.: Искусство, 1963.

Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю.И. Слонимский; под ред. Д.В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956.

Марина ТИМАШЕВА

## МОЗАИКА СЦЕНЫ-4

**ТЕАТР им. ЕВГ. ВАХТАНГОВА.**

**НОВАЯ СЦЕНА.**

**«ПАРАД ПРЕМЬЕР»: «МИНЕТТИ»,  
«ВОЗЬМИТЕ ЗОНТ, МАДАМ ГОТЬЕ»**

Новая сцена Театра им. Евг. Вахтангова открылась программой «Парад премьер». Начало броское, эффектное. Можно было назвать «парадом премьеров», поскольку в спектакле «Возьмите зонт, мадам Готье» заняты Юлия Борисова и Андрей Ильин, а в «Минетти» – Людмила Максакова и Владимир Симонов.

Две драматические постановки объединяет не только место (новая сцена) и не только время выпуска (октябрь 2015 года), но и визуальное решение. В первом случае сценограф Максим Обрезков, во втором – Адомас Яцовскис, однако без программки зритель ни за что не сообразит, что художники – разные. Очевидно, стилевое единство осознанно и оговорено заранее. Черное пространство залито безжизненным, лунным светом. Он расходится сверху расширяющимися лучами – иногда кажется, что сцену окутывает туман.

Зима. Холод. В «Мадам Готье» снег входит с первой же фразы радиодиктора (предупреждает об усиливающемся снегопаде) и с действующими лицами, смахивающими снежинки с воротников пальто. В «Минетти» – уже настоящая снежная буря: вихрь снежинок сильным потоком устремляется на сцену из левой кулисы, бьет прямо в лицо тому, кто оказывается на его пути. Кажется, начиная с «Маскарада», снег становится действующим лицом многих спектаклей Туминаса.

Колористическая гамма: черно-белая, не считая вкрапления оттенков теплого коричневого (в «Мадам Готье» – много чемоданов, в «Минетти» – всего один). В костюмах преобладают те же краски, но при активном участии серого и «всполохов» красного (в «Минетти» – еще лиловые ливреи и платье Дамы). Зрительно две премьеры вахтанговцев похожи, будто мы имеем дело с диалогией, главные действующие

лица которой – бывший актер (Минетти) и бывшая актриса (мадам Готье). Действие обеих частей происходит в отелях. Не так уж важно – в Остенде или в штате Масаччусетс, поскольку – в соответствии с режиссерскими интерпретациями – речь идет не о конкретном месте, а, скорее, об «отеле между двух миров» (так называется очень репертуарная пьеса Эрика Эммануэля Шмита). Наши герои попадают в некое мистическое пространство между жизнью

Ю. Борисова – Мадам Катрин Готье. «Возьмите зонт, мадам Готье». Театр им. Евг. Вахтангова.  
Фото В. Мясникова





Сцена из спектакля  
«Минетти».  
Театр  
им. Евг. Вахтангова.  
Фото В. Мясникова

и смертью, бытием и небытием, бьюлю и небьюлю. Многие подробности, помимо света, с самого начала работают на создание сюрреалистического эффекта. В «Минетти» – зеркало, множасшее все фигуры и предметы (так, как оно «работает» в «Онегине»); черные высоченные шкафы, одновременно напоминающие кладбищенские склепы в «Мадам Готье», персонажи, являющиеся на сцену из воспоминаний: карнавальная толпа в «Минетти» или маленькие дети в «Мадам Готье». Два сочинения очень разного свойства – пьеса Патрика «Странная миссис Сэвидж» (полностью переработанная режиссером Владимиром Ивановым) и пьеса Томаса Бернхарда, таким образом, сведены к единому знаменателю. За знаменатель взята, скорее, Бернхард. Но дальше начинаются различия, и они принципиальны.

В спектакле «Возьмите зонт, мадам Готье» от сюрреализма и мистики остаются решение пространства, свет, цветовая гамма, флеш-беки – маленькие интермедии с участием детей, да еще телефон, по которому некий голос управляет управляющим отелем (Андрей Ильин). Джон Патрик подобных сложностей не предусматривал, у него отель как отель, ничего загробного: «Это большая комната, обставленная стильной мебелью, со множеством кресел,

обитых ситцем. Обои – светлые и приятной расцветки. Большой ковер покрывает почти весь пол». Кажется, будто В. Иванов нарезал на отрывки «Странную миссис Сэвидж», добавил метафизики от Э.Э. Шмита и подпустил ассоциаций с «Визитом старой дамы» Дюренматта (Юлия Борисова не так давно сыграла Клару Цаханассьян в «Пристани»: Клара прибывает в городишко, чтобы вершить правосудие, а мадам Готье заявляет, что «каждый должен получать по заслугам»).

Можно, конечно, оценить точность пластического рисунка Марии Бердинских (мадам Барб), посмаковать некоторые реплики, вкусно поданные Артуром Ивановым (Огюст Готье), полюбоваться обаятельной Асей Домской (Сара), но наши маленькие радости никак не повлияют на результат. Все «психологические» эпизоды актеры (и очень хорошие актеры!) играют по поверхности, на уровне текста, без второго плана, будто подробного и внятного разбора им никто не предлагал. Вместо того чтобы дать актерам рисунок эксцентрический, гротескный, пригодный для «трагифарса» или «иронической трагедии», режиссер предложил им законы бытового правдоподобия и (или) комедийной характерности. Ну, что может сделать Андрей Ильин, если ему



предстоит играть не то апостола Петра, не то площадного иллюзиониста, не то заурядного управляющего отелем (вместо вполне определенного врача психбольницы, каковым он был в пьесе Патрика)?

Хорошо сделанная пьеса (про богатую даму, которую ее отвратительные дети упаковали в психбольницу, дабы заполучить наследство) лишилась обаяния простой истории, сюжетной и жанровой определенности, ее ткань не выдержала дополнительной метафорической нагрузки. Спектакль сам завис между мирами разных жанров и художественных стилей.

Смысл театрального сочинения ничуть не глубже того, что предлагал драматург (не стоит гоняться за материальными благами, все, что нам действительно необходимо, это – любовь), и он не стоит того, чтобы переносить действие из «Тихой обители» в отель между двух миров. Не из-за чего, строго говоря, было городить огород и переписывать старую хорошую пьесу, в которой Юлия Борисова без всех этих фокусов сыграла бы прежнюю, без оккультизма, миссис Сэвидж.

Впрочем, Юлия Борисова превосходна. Дело в том, что она никогда не сбивается ни на ползучий реализм, ни на грубоватую характерность. Она демонстрирует чудеса вахтанговской школы и чудо прекрасной актерской индивидуальности: в ней заключен живой театр, она не перевоплощается и не вживается, между ней и персонажем, безусловно, есть значительный зазор, но в какой-то момент начинает казаться, что действует и говорит не мадам Готье, а сама Юлия Борисова. В умозрительном мире, придуманном режиссером, царит ее героиня: лукавая и упрямая, кокетливая и вздорная, грациозная и капризная, жестокая и сентиментальная, сильная и слабая, аристократичная и обычная, умеющая любить и ненавидеть, прощать и мстить. Ее Величество Актриса и Женщина. Обожаемая, почитаемая, блистательная.

В спектакле «Минетти» должен царить Его Величество Актер. Тот самый, реальный человек по имени Минетти, сыгравший в одной из постановок самого себя в одноименной пьесе Бернхарда. На самом же деле здесь царит

Режиссер, Римас Туминас. Он не кромсает пьесу, он жестко следует излюбленному жанру трагикомедии и «настраивает» на него весь ансамбль, он создает атмосферу Амаркорда, только не солнечного, южного, теплого, а прохладного, петербургского или венецианского. Ладно, пусть будет – Северной Фландрии, как в пьесе.

Не очень молодой, но физически мощный актер Владимира Симонова в рваных перчатках, стоптанных башмаках и торчащей из-под брюк тесемкой кальсон как будто дожидается в отеле директора театра. Сразу ясно, что ждет он того, кто не придет, что никто не назначал ему свидания и не собирался приглашать на роль Короля Лира; что он пришел в тот город, где когда-то ему было хорошо; в тот город, в котором милая девушка в сереньком платье ждала его, а не какого-то другого возлюбленного; в тот город, в котором он вместе с толпой друзей шатался по улицам и валял дурака; в тот город, в котором сыгранного им Лира признали театральные критики. Что он пришел в этот город умирать. И все, что с ним происходит, есть его предсмертная галлюцинация. Мысли его путаются, мечутся между персонажами, которых он играл, его увольнением из театра, которому он служил, рассуждениями об обществе и классической литературе. Сам он то затихает и делается похож на человека обыкновенного, то – чаще – впадает в грех лицедейства и произносит текст, будто не выбравшись из кожи действующего лица, то есть провинциального трагика, величественного и жалкого одновременно. Ерничает, фиглярствует и рвет страсти в ключья. «Когда мы воплощаем трагедию, это всего лишь комедия», – кажется, что мысль эта близка автору спектакля (можно сказать, что это очень важная, если не важнейшая, для всего его творчества тема).

Туминас действительно располагает отель между фарсовым и трагическим, театральным и человеческим, мистическим и реальным, между прошлым и будущим, между жизнью и смертью. Сумрачное пространство. Музыка (композитор Фаустас Латенас), внезапный и громкий шум волн, ветер, врывающийся в



помещение, наметающий не только снег, но еще и персонажей (супружескую пару преклонных лет, страшного карлика в черном плаще, целую толпу арлекинов, пьеро и коломбин). Одни ничем не отличаются от земных людей, другие – от масок комедии дель арте, третьи – от зловещих привидений.

Кто она, эта Дама Людмилы Максаковой, в длинном старинном платье, в туфлях на высоченных каблуках, с вуалью, прикрепленной к высокой прическе, стягивающей лицо, ограничивающей мимические возможности? Постаревшая любительница абсента (у Бернхарда – шампанского) или Смерть собственной персоной, равнодушно наблюдающая конвульсии того, за кем прислана на этот раз?

Кто он, этот Влюбленный клоун, сыгранный Максимом Севриновским на тончайшей грани лирики и буффонады? Альтер эго героя? Душа поэтического театра (М. Севриновский прекрасно читает Мандельштама, монолог Сирано де Бержерака и сцену на балконе – и за Ромео, и за Джульетту) или дух площадного балагана (когда «плачет» двумя огромными струями воды, как настоящий клоун в цирке)?

Кто он, этот тощий, маленький, на полусогнутых ножках-шарнирах человек, переставляющий тяжелый чемодан гостя с места на место (превосходная пластическая пантомима Максима Мальцева)? Неприметный, навсегда испуганный служащий отеля или ожившая марионетка?

Наверное, все они – образы театра. Как та маска работы Энсора, которую Минетти повсюду возит за собой в огромном чемодане, но никому никогда не показывает.

Спектакль едва ли не сильнее, чем с пьесой Бернхарда, связан с живописью Джеймса Энсора («пляской смерти» арлекинов, пьеро и коломбин на его полотнах) и с его мироощущением: «Я с радостью спрятался в одиночестве, где миром правит могущественная и сверкающая маска».

**МОСКОВСКИЙ ТЕАТР  
ПОД РУКОВОДСТВОМ ОЛЕГА ТАБАКОВА.  
«МАДОННА С ЦВЕТКОМ»**

Театр-студия Олега Табакова открыл сезон небольшим фестивалем, приуроченным к

юбилею своего лидера. В афишу вошли только спектакли самой «Табакерки», в том числе две премьеры. Одна называется «Мадонна с цветком» (по книге Марии Глушко), вторая – «Вий».

1941 год. Молодая героиня отправляется в эвакуацию, в пути рождает, оказывается с младенчиком в чужом городе. Семье мужа лишний рот не нужен. Кормящая мать мыкается по чужим домам в поисках пропитания для себя и ребенка. Представить себе это невозможно, а выжить, оказалось, можно, и не просто выжить, но – в самых диких предлагаемых обстоятельствах – сохранить себя. Собственно об этом и говорится в спектакле про войну с женским лицом.

Книга Марии Глушко называется «Мадонна с пайковым хлебом». Театр предложил свой вариант, видимо, для привлечения публики и сделал это зря, потому что в самом тексте содержится сущностное противопоставление: героиня смотрит на изображение «Мадонны с младенцем» и сравнивает: им тепло, они сыты, сын Мадонны умрет взрослым, а мой новорожденный может умереть в любую минуту. Малыш не умрет, потому что почти все люди, которых встретит Нина на своем пути, – ангелы-хранители. Они приютили ее и спасли ребенка.

Александр Марин сделал добротную, без своеволия, инсценировку автобиографического романа и поставил спектакль, похожий на очень сильную работу выпускного курса института. Это отчасти связано с тем, что в нем заняты, по преимуществу, молодые актеры «Табакерки», и с тем, что на маленькой сцене художнику (А. Марину) особо разгуляться негде, он использует подвижные серые шкафы-ширмы, массовка выполняет обязанности рабочих сцены, потом из нее выделяется тот или иной персонаж, затем в нее возвращается, чтобы в следующей картине появиться в новом образе. Все актеры, кроме исполнительницы главной роли Юлианы Гребе (дебют студентки третьего курса и настоящее открытие сезона), играют по несколько персонажей. Она очень точна в нюансах: то наивная, доверчивая, то подозрительная, то обессиленная, то вновь обретающая надежду (окрыленная). Гребе «отвечает» за психологическое проживание и



А. Лаптева – тетя Женя.  
«Мадонна с цветком».  
Московский театр  
под руководством  
Олега Табакова.  
Фото К. Бубенец

переживание, остальные действующие лица взяты довольно условным приемом, часто – характерными красками, которыми все отлично «рисуют», особенно Алена Лаптева и Наталья Качалова. Существование актеров не кажется эклектичным, режиссерский ход не вызывает возражений, поскольку рассказ ведется от первого лица, от имени Нины, а все остальные люди, населяющие сцену, приходят из ее воспоминаний (правда, к финалу исполнительница роли тети Жени Алена Лаптева сбивается на психологические подробности: делает она это замечательно, но прием, который отстраняет героиню от того времени, в котором происходит действие, не выдержан). В спектакле этом нет никаких постановочных фокусов, традиционный театр, зато он задевает за живое. История трогательная (без лишнего пафоса) и в каком-то смысле поучительная: по крайней мере, заставляет устыдиться собственного нытья по малейшему поводу. Сыграна она строго, с большим достоинством и чувством меры.

**МОСКОВСКИЙ ТЕАТР  
ПОД РУКОВОДСТВОМ ОЛЕГА ТАБАКОВА.  
«ВИЙ»**

Режиссер и автор инсценировки – Василий Сигарев, благодаря которому на наших глазах

брюки превратились в шорты, живописная мистика Гоголя, – в монохромную «социалку», а сам Гоголь в унылого автора «новой драмы» XXI века. Тенденция не нова: вместо того чтобы придумать оригинальное сочинение, изменим до неузнаваемости чужое. Возьмем старый советский фильм и сотворим римейк при помощи собственных измышлений, которые все до одного противоречат замыслу автора. Перепишем «Алые паруса» Грина так, что в них появится бордель, а за нежной барышней приплывет не прекрасный принц, а пожилой чудак с геморроем. И так – повсеместно. Или вот «Вий»...

Как все помнят, на Хому Брута нашла ведьма. Спасая свою жизнь, он ее одолел. Но, уже мертвая, Панночка решила взять реванш. Отец ее, Сотник, принудил Хому три ночи провести возле ее гроба. Три ночи вокруг него гарцевала и водила хоровод нечистая сила. Хома погиб, нечисть тоже загнулась. Так у Н.В. Гоголя. А у В. Сигарева иначе: Хома вместе с двумя подельниками изнасиловал и до смерти забил невинную Панночку. Отец ее берется мстить и, одного за другим разыскивая мерзавцев, отправляет их на тот свет. В заслугу Сигареву можно поставить то, что свою концепцию прорабатывает он последовательно и без логических сбоев (обычно у современных авторов бывает иначе).

Некоторые идеи в их сценическом воплощении все же не слишком понятны: то ли Сотник

с четверкой жутковато-добродушных слуг инсценирует хоровод нечистой силы, дабы свети насильника с ума (Дмитрий Бродецкий, Евгений Миллер, Алексей Усольцев, Владислав Наумов передеваются с этой целью из белых рубах с шароварами в черные пальто с высокими поднятыми воротниками, над которыми торчат не человеческие, а петушьи головы), то ли ведьмаки и впрямь беснуются возле гроба Панночки, то ли все это вообще мерещится запертому в темном помещении Хома. Вия в спектакле нет. Зрители терпеливо ждут спецэффекта, но немилосердно обмануты: Хома видит Вия в собственном зеркальном отражении. Гибнет он, получается, от осознания, что сам и есть – жуткая нечисть. За этим финалом следует своего рода постскрипtum: молоденький бурсак (Павел Табаков), принимавший участие в насилии, приходит в дом Сотника с повинной, и его отпускают на все четыре стороны. Определенно судить о том, есть ли мораль в произведении Гоголя, не возьмусь, а вот за сочинение Сигарева в нравоучительном плане можно не беспокоиться: он поставил спектакль о пользе своевременного покаяния. Под его пером «Вий» Гоголя стал местами походить на «Преступление и наказание» Достоевского, хотя речь персонажей то и дело сбивается на

современный лад: «В Гоголи бы тебя, – говорит Дорош Хома, – по червонцу бы за лист имел».

Есть отдельные хорошо сочиненные сцены (например, полет Панночки на раскачивающейся над сценой клетке, в которой прячется Хома, или вставной номер, когда люди Сотника «пускаются в пляс», не вставая с лавок, и выбивают дробь кружками по столу), но в целом



Я. Троянова – Панночка.  
«Вий».  
Московский театр под руководством Олега Табакова.  
Фото К. Бубенец

Сцена из спектакля «Вий».  
Московский театр под руководством Олега Табакова.  
Фото К. Бубенец



действие топчется на месте. Концепция есть, а жизни нет. У Гоголя сказано, что Хома – веселого нрава, а у Андрея Фомина он – помятый унылый тип (а что ему еще играть, если Хома – заурядный преступник, старающийся бежать от наказания?). Люди Сотника и сам Сотник, Хозяйка дома на хуторе (Яна Сексте), Панночка (Яна Троянова) – все одним миром мазаны, все однообразно отвратительны (словно по замечанию Хома: «дрянь, а не хутор»).

Декорация все два часа несменяемая, серого тона, быстро наводит тоску. Сцена обшита жестяными листами, кринки и глиняные чашки заменены алюминиевыми бидонами и кружками (как в тюрьме). На крюках вдоль стен болтаются куриные тушки, время от времени Яна Сексте щиплет из них перья, как будто жрица культа вуду.

Сигарев явно видел спектакли других режиссеров, в которых все это уже было: и куры, и лопаты, и шинели без головы (так, что кажется: ходят сами шинели). То, как Хома Брут крестится (обводя рукой лицо по кругу), живо напоминает находку Евгения Миронова в Иудушке из «Господ Головлевых», правда, там он водил рукой вверх-вниз.

О голову несчастного Андрея Фомина многократно бьют сырые яйца – не ясно, зачем, но противно. Жалко продукт. Жалко актеров: в грязи их валяли, роли с ними не разобрали, прекрасная актриса Яна Сексте то полы моет, то кур ощипывает, Розу Хайруллину (уже в который раз) заняли в бесполой и бесплотной роли (Сотника), и все приемы, все интонации она сама слепила из того, что было (и за что такая немилость мощной и разнообразной актрисе). Жалко их. А персонажам спектакля сочувствовать нужды нет.

### **МХТ им. А.П. ЧЕХОВА. «МЕФИСТО»**

Роман Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры» написан в 1936-м году. Главное действующее лицо – актер, перешедший на сторону Третьего рейха. Одной из лучших его ролей был Мефистофель. Ни для кого не секрет, что у Хендрика Хефгена был реальный исторический прототип – актер и директор Государственного театра Берлина Густаф

Грюндгенс, с которым в молодости Клаус Манн дружил, оба были социалистами, рыцарями левой идеи. После войны легко прошел денацификацию, продолжал работать, в 1963 году покончил жизнь самоубийством.

В театре теперь принято ставить спектакли по тем произведениям, которые связаны в нашей памяти с кинофильмами. Перечислю только недавние постановки – «Нюрнберг» в РАМТе по сценарию к фильму Стенли Крамера, «Морское путешествие 1933 года» в Моссовете – привет «Кораблю дураков» того же режиссера, и вот теперь – «Мефисто». По книге К. Манна снят фильм (лауреат Оскара, лауреат Каннского фестиваля) Иштвана Сабо с Клаусом Марией Брандауэром в главной роли.

Речь во всех перечисленных спектаклях идет об определенном историческом отрезке времени и о том, как люди определяются относительно фашизма. Тема примерно общая: цена компромисса, постепенное уничтожение личности, обслуживающей власть, которая открыто вывела себя за рамки человеческой морали.

Все эти спектакли можно расценивать как предупреждение (*warning*): «Если ты пьешь с ворами, опасайся за свой кошелек. Если ты ходишь по грязной дороге, ты не сможешь не выпачкать ног».

Таких случайных совпадений не бывает, из столь дружного тематического выбора можно сделать вывод, что режиссеров, принадлежащих одному поколению (Бородин, Еремин, Шапиро), что-то основательно беспокоит в сложившейся общественной ситуации, что в происходящем им видится призрак нового, Четвертого рейха, причем, скорее всего, они видят, как он бродит не по Европе или Америке, а по России.

С моей точки зрения, аналогии между фашистской Германией и современной Россией, в которой правительство можно ругать не только безнаказанно, но еще с пользой для карьеры и кошелек, – нелепы и кощунственны, но я допускаю, что беспокойство А. Шапиро не конъюнктурное, а искреннее. Тем более что его всегда интересовала социальная проблематика. Не говоря уже о «Страхе и отчаянии в Третьей империи» Рижского ТЮЗа, он и

## Pro настоящее



А. Кравченко –  
Хендрик Хефген,  
Я. Гладких – Барбара.  
«Мефисто».  
МХТ им. А.П. Чехова.  
Фото О. Черноуса

в Москве ставил «451 градус по Фаренгейту» Брэдбери («Эт Сетера») и «Рок-н-ролл» Тома Стоппарда (РАМТ) – о пражской весне и Хартии-77. Режиссера уже тогда волновали аллюзии с современной Россией: «Гавел написал открытое письмо о том, что дела у нас в Чехословакии идут хреново, общество погружено в апатию, налицо паралич духа и тенденция к самоуничтожению, то есть то, что мы зовем посттоталитаризмом».

В эпиграф к новому спектаклю А. Шапиро мог вынести политический комментарий Мефистофеля: *«Достигло крайнего размаха/ Укоренившееся зло. Все потеряли чувство страха/ Жил тот, кто дрался, так и шло./ Шло, падало, плелось, тащилось./ Пока совсем не развалилось./ Никто в том не был виноват. Всем значить что-нибудь хотелось./ Выгадывал второй разряд./ А первым это лишь терпелось./ Однако этот ералаш/ Не по душе стал лучшим людям./ Они задумали: Добудем/ Порядок. Император наш/ Нам не оплот в борьбе суровой./ Давайте выберем другого,/ Который ВЛАСТНОЮ рукой/ Нам будет обновленья знаком,/ Чтоб сочетать счастливым браком/ И справедливость и покой».*

Мысль понятна, но в спектакле высказывание вышло вялым: будто режиссер замахнулся, а ударить не решился. Если бы ему

хватило духа быть последовательным в рамках той аналогии (с моей точки зрения, ложной), которую он принимает, тогда он вывел бы на сцену человека, похожего на своих добрых знакомых, – Олега Табакова или Евгения Миронова... И провел прямую параллель между ними и Хефгеном.

А. Бородин и Ю. Еремин взяли готовые киносценарии (с некоторой правкой), а Шапиро для МХТ сделал оригинальную инсценировку. В ней часто произносят слово «русский», в немецком театре играют спектакль из мифологической жизни русского царя (на сцене показаны репетиции в кокошниках и ушанках); рассуждают о большевиках, с которыми герои солидарны, пока молоды; строятся в пирамиды, очень похожие на изображения упражнений по биомеханике Мейерхольда.

В первом акте воображение зрителя поражает количество разноцветных роскошных занавесов, общим счетом 12. Они раздвигаются один за другим, при каждой перемене места действия, и постепенно открывают пространство (в какой-то момент переносят нас из пышного императорского в революционный, со стенами белого кафеля, театр «Буревестник»). Работа художника Марии Трегубовой эффектна, не похожа ни на что из прежде виденного и метафорична: актер меняет личины, как меняются на





сцене занавесы. Никогда не поймешь, сколько их еще у него в запасе (можно было поиграть так же с разными исполнительскими техниками, но, к сожалению, фрагменты «Фауста» и «Гамлета», включенные в спектакль, играют как во МХТ, а не как в немецком театре тех лет).

Во втором акте оформление резко меняется – сцена распахнута, голый человек – на голой земле, спрятаться ему негде. Хефген все еще лицедействует, но мы видим его на просвет, на рентгене истории. Видим его «дно».

Всю жизнь наш герой помнит свое унижение: когда мальчиком пел в хоре, старался всех перекричать и всех превзойти, а учитель-дирижер велел ему заткнуться. Хендрик Хефген сделал все для того, чтобы никто никогда больше не смел с ним так обращаться. Стал одним из первых актеров Германии, пошел на сделку с режимом, и что услышал от премьер-министра? То самое: «Заткнись».

Премьер-министра Николай Чиндяйкин играет физически мощным, уверенным в своих силах, презирающим своего визави. Он искушает, испытывает Хефгена, проверяет, на какую еще низость тот способен. В его устах текст Мефистофеля («могу стереть с лица земли всю вашу обезьянью клику») звучит воистину устрашающе. Актерам только кажется, что власть зависит от них. На самом деле все ровно наоборот.

Шапиро не торопится однозначно осудить Хефгена (дело не только в том, что он изредка спасал от нацистов своих друзей, но и в том, что режиссер понимает положение Хефгена – главы театра: ему надо защищать коллектив).

Клаус Мария Брандауэр играл дьявольскую, безнравственную природу таланта: Фауста и Мефистофеля в одном лице. Хефген в исполнении Кравченко – ни тот, ни другой. И не Гамлет, которому себя уподобляет. У Алексея Кравченко получается не слишком умный человек, свой парень, для которого похвала толпы, слава важнее всего на свете. Он не злой, не циничный, чувствует (не сознает, а именно чувствует), что поступает дурно, и ищет себе оправдания. Утешает себя тем, что «подтачивает систему изнутри». Скрывается за персонажами, будто вся его жизнь – театр, нечто несамделишное. В кино (фрагмент черно-белого

фильма, искусно стилизованного под старину, включен в спектакль) играет бравого тореро, дразнит громадного быка и явно представляется самому себе таким же героическим «раздражителем» власти. Он не кажется талантливым, скорее, – заурядный карьерист, деятель, администратор, смекалистый мужик, умеющий оказаться в нужное время в нужном месте и успеть добраться до «кормушки» раньше других. В самом А. Кравченко нет той лицедейской, протейной природы, которая заставляет неотрывно следить за Брандауэром и пробовать понять, когда его Хендрик снимает маску, когда надевает, когда «играет» и когда совершенно искренен. Выбор А. Кравченко на главную роль безусловно определен режиссерской интерпретацией, но она, на мой взгляд, снижает температуру смысла. У А. Шапиро получается, что некая амбициозная посредственность продана за деньги, власть и влияние. Но от нее и не приходилось ждать чего-то иного. А тогда нет краха, крушения личности, к которому подводит своего героя Клаус Манн. Трагической история Актера становится тогда, когда речь идет о гибели огромного и подлинного таланта, подписавшего договор с дьяволом ради того, чтобы быть первым в ИСКУССТВЕ: «Свобода это – игра».

Очень тонко и точно сыграна завязка романа Хендрика и Лотты (незаметная только ее мужу – генералу). И то, как позже Лотта (Лариса Кокоева) поздравляет Nicolette фон Нибур (Александра Ребенок) с помолвкой: ясно, что готова выцарапать сопернице глаза. Чрезвычайно пластически выразительна Елизавета Мартинес Карденас в той сцене, где Джульетта уводит чернорубашечники. И очень драматически выразительно бунтует национал-социалист Миклас Андрея Бурковского: он отправляется на смерть едва ли не «ходом» еврейского танца. В спектакле много запоминающихся картин и хороших актерских работ: Артем Быстров – Отто Ульрихс, Миклас, Николай Чиндяйкин – премьер-министр, Лариса Кокоева – его жена, профессор Станислава Любушина, Гедда – Марии Зориной. Но свита в театре не может играть короля, то есть заменить главного героя.

Поэтому скажу, что плетью обуха не перешибешь, фильм Иштвана Сабо оставляет намного более сильное впечатление, чем спектакль, и при упоминании этого названия я буду вспоминать Брандауэра, а не Алексея Кравченко.

### **МОСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР «СФЕРА». «ОБРАЩЕНИЕ В СЛУХ»**

Создатель «Сферы», ее основатель – недавно ушедшая из жизни Екатерина Еланская. Теперь театр возглавляет Александр Коршунов, один из лучших актеров Малого театра. О театре заговорила пресса, спектакль «Безотцовщина» (молодого режиссера Владимира Смирнова) поехал на разные фестивали, скорее всего, та же судьба ждет премьеру Марины Брусникиной – «Обращение в слух».

Брусникина часто работает с современной прозой (от Виктора Астафьева до Тимура Кибирова), открывает ее для театра, сама делает инсценировки. «Обращение в слух» сделано по одноименной книге Антона Понизовского (дебютный роман стал финалистом национальной литературной премии «Большая книга»–2013). Отзывы звучали исключительно восторженные: «Не так много книг, которые я сегодня могу посоветовать прочитать своим друзьям. Эту – буду настаивать, чтобы

прочитали» (Леонид Парфенов), «“Обращение в слух” – огромный прорыв в современной русской прозе» (Татьяна Лазарева), «Понизовскому удалось решить сложнейшую художественную задачу... Старинный по замаху и абсолютно современный по материалу русский роман» (Виталий Каплан, журнал «Фома»).

В Швейцарии, в «Альпотеле Юнгфрау» случайно встречаются четверо персонажей: супружеская пара лет 40–50-ти, молодой ученый и его знакомая. Все они – русские. В книге общение их спровоцировано не только тем, что из-за вулканического извержения они застряли в отеле на неопределенное время, но и тем, что оба мужчины профессионально занимались творчеством Достоевского. Из спектакля эта мотивация, как и долгие беседы о Достоевском, изъяты, но тень его над сценой витает, поскольку «тунерзейский квартет» обсуждает вечные «проклятые вопросы», действие происходит там, откуда приехал Мышкин, а молодой герой-идеалист (так в спектакле) слегка похож на князя. Нынче он – антрополог, в рамках научного исследования изучает «русскую душу», записывает интервью с носителями этой души, то есть с простыми людьми, не горожанами, с теми, кто вырос на земле, а не на асфальте. Эти свободные повествования,



Сцена из спектакля  
«Обращение в слух».  
Московский драматический театр «Сфера».  
Фото Е. Никитченко



монологи – подлинные, их записал (по тому же принципу) сам Понизовский и включил в свою книгу. Методика похожа на ту, которую используют документальные театры.

Режиссер предложил точный ход: актеры, выступающие от лица реальных людей (интервьюируемых), сидят среди зрителей, в разных рядах шестигранного амфитеатра (так выглядит зал театра). Вычислить их заранее невозможно, даже если знаешь Надежду Перцеву или Ингу Ободину, то предполагаешь, что они просто пришли посмотреть спектакль. Свои народные истории («моя народная мудрость», – как шутит поэт Виктор Коваль) они рассказывают прямо с мест, но при этом их лица даны крупным планом онлайн на черно-белых экранах, то есть можно смотреть на живых людей, а можно – стилизованное под документальное кино.

Четверка главных действующих лиц размещается по центру зала. Они обсуждают и комментируют видеointервью, которые записал молодой герой. В книге Федя не понимает смысл некоторых слов («заточка», «монтировка», «вилы») и обращается к старшим с просьбой ему помочь. В спектакле подобной мотивации нет, поэтому кажется, что люди смотрят видеоролики и болтают просто так, от нечего делать.

Монологи реальных людей, даже рассказанные на приеме контраста, то есть живо и весело, все равно воспринимаются как страдальческие. Так кажется мне, но каждый из четырех комментаторов слышит что-то свое, в меру, скажем так, собственной испорченности. Они интерпретируют тексты на свой лад, и в результате одна и та же простая, бесхитростная житейская история обретает несколько совершенно разных толкований. Мы словно бы получаем отражения одного и того же лица в четырех разных, довольно кривых, зеркалах. Из достоверных монологов не так уж много можно узнать о личности рассказчика, зато реакция на них довольно полно характеризует слушателей-комментаторов, то есть сами они тоже отражаются в зеркалах подлинных историй, но без искажений. Житейские рассказы служат им только предлогом для того, чтобы высказать

давно сформулированное, готовое отношение к родной стране и русскому народу. Спорят в основном мужчины. Их мнения полярны: совершенно циничное у старшего члена «экипажа» и прекраснодушно-идеалистичное у младшего. К сожалению, аргументы старшего более конкретны, да к тому же актер Дмитрий Ячевский намного точнее, чем молодой коллега Дмитрий Бероев, поэтому мысли его героя понятнее и в споре он одерживает верх, что прямо противоречит логике автора книги. Если суммировать их высказывания, выйдет следующее: для Феде – страна «многострадальная», «богохранимая», для Дмитрия Всеволодовича – «пугало для всего мира, страна-пугало и народ-пугало». Для одного – народ-труженик, народ верующий, народ страдалец, для другого – народ примитивный, первобытный, инфантильный, спившаяся нация. Старший совершенно отделяет себя от России («И не мой, и не ваш этот народ, не надейтесь! Смотрите: все разное! Лица разные, кожа разная, глаза разные: у вас осмысленные глаза, у Лели вон осмысленные глаза, а не свиные, – ровно ничего общего между нами! – А как же язык? Если мы говорим на одном языке... – Ай, конечно, мы не говорим на одном языке! “ЛТП” выясняли: в вашем языке нет ЛТП, в их языке нет – что там было? – компаративной этимологии. И Достоевского никакого нету в их языке! И церковных этих... Три матерных слова в их языке, все! Мы раз-ны-е!»).

Федор уверен, что несет ответственность перед людьми и отвечает за них. Дмитрий Всеволодович Белявский твердит: «Ничего тут не сделаешь. Ни-че-го. Только валить. Мотать. И чем дальше, тем лучше». Для старшего существует эталонная европейская цивилизация, до которой русским еще карабкаться и карабкаться. Для младшего: современная европейская цивилизация несет зло, а не благо. Спор продолжается, выходя за рамки «загадки русской души», говорят о Боге: Дмитрий кощунствует, Федор религиозен. Спорят, в чем вообще разница между людьми (старший уверяет: «Все просто. Если в канаве валяется и мычит – животное. Если лакает дрянь, нюхает, не знаю, лижет, колет... – животное! – Ага. Ясно. А вы человек. – Я человек, пока я веду себя по-человечески.

Если я буду каждое утро жрать ханку – я тоже быстро стану животным»).

Иногда соглашаешься с одним оратором, иногда – с другим. Но за этими абстрактными спорами (все же Понизовский – не Достоевский) забываешь те конкретные монологи реальных людей, из-за которых ведутся дискуссии. А именно они – самое ценное, что есть в спектакле. То, насколько актеру удастся быть убедительным (тем более сидя бок о бок со зрителями), зависит от его профессиональных умений и таланта. В спектакле очень хороши абсолютно органичная Надежда Перцева (полное впечатление, что рассказывает собственную историю) и Инга Оболдина (утрирует, не скрывает актерской природы, но созданному ей образу веришь).

Название книги и спектакля пишется раздельно «Обращение в слух», как обращение в веру. «Обращение в христианство. Внутренний переворот. Не слушал, не слышал встречного-поперечного, а слышал только себя – и вот постепенно-постепенно начинаю оборачиваться к нему лицом... обращаться», – пишет Понизовский. Обращение спектакля выражено в финале прямо: «Не слушаем. Не желаем. Желаем говорить сами. Интерпретировать. Реагировать. Комментировать. Поправлять». Это послание кажется сегодня жизненно необходимым: не надо интерпретировать то, что человек говорит, не надо подходить к его рассказу с готовым идеологическим клише, нужно просто слушать и слышать.

В самом спектакле – очень много проблем. Неубедительной, лишенной образной нагрузки и нефункциональной, показалась декорация Наны Абдрашитовой. В книге дано описание вида из окна, прекрасный пейзаж, а здесь – ни малейших его признаков (хотя оставлена реплика: «Лучший вид... лучшие виды в Швейцарии...»). Интерьер напоминает не о дорогом отеле, а о том, о котором героини книги Понизовского говорят с презрением: «Самый дешевый в Беатенберге кабачок, с грубыми лавками вместо стульев и длинными дощатыми столами. В виде декора здесь были развешаны допотопные лыжи». На сцене деревянный стол, четыре скамьи, над ними нависает нечто

вроде фрагмента изразцового камина, в виде декора – не лыжи, а охотничьи трофеи, головы оленя, лося, кабана и медведя. В режиссерском решении не прослеживается уподобления четверых постояльцев этим животным.

У Понизовского в книге отношения двух мужчин и двух женщин прописаны довольно внятно, и они развиваются, а в спектакле – увы, между ними ничего не происходит. Актеры просто говорят и говорят, между словами и мотивацией нет зазора, стало быть, нет игры и объема. Текст не «посажен» на действие. Его можно слушать с закрытыми глазами. Иногда же и текста не хватает: например, из книги ясно, что привлекло Лелю к Дмитрию Всеволодовичу, чем он ее «соблазнил» – интересными и оригинальными рассуждениями о Достоевском. А в спектакль эти рассуждения не вошли. И стало решительно не понятно, что могло привлечь приятную молодую женщину к этому негодяю.

Книга А. Понизовского – роман воспитания. По мере развития дискуссии, по мере развития отношений развивается его главный герой – Федор. Взрослеет. Это книга о том, как умный мальчик становится благородным мужчиной. В спектакле с ним не происходит ничего подобного (свидетелем его духовного роста служат только произносимые слова).

Кажется, что режиссера идеи произведения волновали больше, чем живые люди, и актеры – исполнители четырех главных ролей – оказались в этой ситуации «рупорами идей».

Вышло прямо по тексту «Обращения в слух»: «Закон искусства: хочешь художественно – прости-прощай любая идея... А желаешь “идею” – рисуй лубок».

### **НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ЛИТВЫ И ТЕАТР «МЕНО ФОРТАС». «БОРИС ГОДУНОВ»**

«Борис Годунов» Эймунтаса Някрошюса был представлен сперва в Москве в рамках «Сезонов Станиславского», а потом – в Петербурге на фестивале «Балтийский дом».

У этого сюжета есть предыстория. Пару лет назад Фонд Станиславского договорился с Э. Някрошюсом о совместной работе:

режиссер ставит «Бориса Годунова» в Москве с российскими актерами (благо такой опыт имеется: тот же Фонд выпустил «Вишневый сад», потом Театр Наций – «Калигулу» Камю, а в Большом театре Някрошюс сделал оперу «Макбет»). Борисом должен был стать Михаил Ефремов (напомним, что одним из самых мощных Годуновых русской сцены был его отец, Олег Ефремов). Спектакль не состоялся. По официальной версии, серьезно заболел кто-то из родных режиссера, и он не мог долгое время находиться в другой стране.

Трагедию Пушкина Някрошюс поставил на родине, в Литве, и занял в главной роли Сильвиуса Трепулиса (молодой актер, можно сказать, премьер театра «Мено Фортас», сыгравший главные роли в «Песне песней» и во «Времена года» Доннелайтиса, Рогожина в «Идиоте», Мефистофеля в «Фаусте»...).

Многие полагали, что в 2015 году из Литвы в Россию приедет политически-актуальная агитка про вечно кровавый режим. Не дождалась. В спектакле Борис не похож ни на русского царя, ни на царя вообще. Обычный с виду человек. Он молод, но нельзя сказать, чтобы силен. Кажется, что давно совершенное преступление вымотало его, обескровило,

лишило витальной энергии. Он действует механически, в силу долга и необходимости, но живет в страхе и ожидании расплаты. Он совершенно измучен совестью. Такому Борису не просто сочувствуешь, его по-настоящему жалко. На двух его монологах зрители плакали. Такого, кажется, в истории театра не было.

На первый план выступает главный противник Бориса, и это – не Гришка, а Шуйский. В исполнении выдающегося литовского артиста Арунаса Сакалаускаса этот человек наделен исключительным мягким обаянием и свой редчайший дар использует на все сто: ему, подлейшему интригану, доверяют. Шуйский не слишком многословен, но, глядя на Сакалаускаса, постоянно «слышишь» внутренний монолог циничного, жестокого, умного политика. Физически ощущаешь движение его мысли, и от движения ЭТОЙ мысли становится холодно и очень страшно.

Шуйский – предводитель, скажем так, боярства: всех этих голицыных, мосальских, басмановых, а с ними вместе и «честных людей» – дворян, как Афанасий Пушкин. Разного звания, но одного рода – предателей. Афанасий Альгирдаса Градаускаса – вторая по омерзительности фигура спектакля.



Сцена из спектакля «Борис Годунов». Национальный драматический театр Литвы и театр «Мено Фортас». Фото Д. Матвеева



*«Что пользы в том, что явных казней нет,  
Что на колу кровавом, всенародно,  
Мы не поем канонов Иисусу,  
Что нас не жгут на площади,  
а царь/ Своим жезлом не подгребает углей?/  
Уверены ль мы в бедной жизни нашей?/  
Нас каждый день опала ожидает,  
Тюрьма, Сибирь, клубок иль кандалы,  
А там – в глуши голодна  
смерть иль петля».* Текст Афанасия Пушкина со сцены может быть произнесен по-разному, в зависимости от режиссерской трактовки. Някрошюс отдает его вертлявому истеричному «мажору» в модных очечках: доверия его словам нет и быть не может.

Някрошюс обладает поразительным умением передать через актеров то, что, казалось бы, можно описать только знаками или кодами. В предфинальной сцене Феодор видит из окна бояр: «Это Голицын, Мосальский. Другие мне незнакомы». Из реплики следует, что убивать царевича идут не чужие дяди, неведомые враги, а те, кого мальчик прекрасно знает, его «родня», кто его с рождения нячил, кто с ним играл. Отчего-то других режиссеров нимало не волновало это, самое жуткое, место пушкинской трагедии. Они проходили мимо слов царевича. А Някрошюс не прошел. Он возле них остановился.

Шуйский подходит к Феодору, тот доверчиво протягивает ему руку и идет с ним – долго-долго, мучительно долго – по сцене. Боярин что-то говорит (мы не слышим), что-то показывает, кажется, шутит. Ясно, что вот так они и гуляли много лет: старший вел младшего за ручку, что-то попутно ему объясняя или рассказывая забавные истории. И вот так, улыбочиво, мягко, Шуйский уведет царевича в дом, где – вместе с другими – его и растерзает.

Что самое сложное в работе над «Борисом Годуновым»? Почему не припомнишь ни одной значительной удачи, связанной с этим произведением, если не считать запрещенного спектакля Юрия Любимова: иногда – та или иная роль хороша, та или иная картина, но целое будто не дается. Проблема, как считают филологи-пушкинисты, таится в самой конструкции пьесы. Она состоит из множества картин; действие происходит то в Кремле, то на площади, то в Польше, то в Литве;

ужасное количество персонажей (61); две противоборствующие силы (Борис и Гришка) ни разу не встречаются, а главное, можно сказать, действующее лицо – убиенный отрок – на сцене не появляется; Отрепьев исчезает внезапно, заснув на поле боя; Борис входит в пьесу только в четвертой сцене и исчезает за четыре сцены до финала. Иными словами, надо искать, как обойти многочисленные преграды, чем объединить все эти места и времена действия.

Някрошюс умеет объединять образами. На сцене – диагональ лестницы, ее боковая стена, обращенная к публике, – колумбарий, видны могильные плиты с полустертыми надписями. Стена Собора или Мавзолея. Поодаль – большой макет, напоминающий сталинскую высотку. Посреди макета – часы. Не те, что на Спасской башне, но все же большой «государственный» циферблат (сценограф Марюс Някрошюс).

Николка Повиласа Будриса выходит на сцену в безмолвном прологе. Ложится на ступени. Борис, спускаясь по лестнице, переступает через него. Переступает, то есть преступает. И далее именно Николка (а не призрак царевича Димитрия) будет преследовать Царя. Николка – как совесть Бориса, чистая часть его души. Весь в белом. Против черного царя (художник по костюмам Надежда Гулятьева).

Николка прибавляет белую рубашу на палку-крестовину, а потом переворачивает перекладину и получается из рубахи тряпка, которой он моет пол. И на влажном полу поскользнется, как на крови убиенного младенца, выходящий на сцену Борис.

Ксению и Феодора – детей Бориса – играет одна актриса (Иева Тришкаускайте). Сцена Бориса и дочери сводится к тому, что он беспрестанно передает ей носовые платки (текст купирован, но ясно: она все время плачет, он утешает).

В народных сценах эффект огромной толпы создан, хотя актеров не так много: все они обуты в тяжелые деревянные «валенки», они же – котурны, они же – «испанские сапожки», они же – колодки, они же – подставки под



коленями «обрубков», безногих инвалидов. Когда эти деревяшки снимают и ставят в ряд, получается рисунок зубчатой кремлевской стены. В одном эпизоде откуда-то является ангел: щедущий мужичонка с крылышками, – хозяйственные бабы ощипывают его и набивают перышками подушки. Луч света проходит по лицу Бориса, а за ним – по лицу царевича, луч движется, как раскачивающийся язык колокола, который вскоре зазвонит по Борису и по Феодору.

Режиссер «сшивает» разрозненные листы пьесы образами-символами. Часто его спектакли действовали на зрителей именно плотностью визуального ряда, поэтических метафор. В «Борисе Годунове» их (если сравнивать с «Гамлетом», «Макбетом», «Отелло», «Маленькими трагедиями» или «Фаустом») не так уж много. Некоторые из них кажутся мне линейными, лобовыми и грубыми: как жест Гришки Отрепьева, запускающего руку в штаны и там сжимающего ее в кулак, или как тот эпизод, в котором Николка вторит П. Павленскому и «прибивает» мошонку гвоздем к сцене. Это упрощает суть высказывания и лишает его объема. В сцене Самозванца и Марины повсюду валяются разноцветные резиновые шланги. С одной стороны, такой своеобразный фонтан, с другой – шланги похожи на змей, а Самозванец зовет змеей Марину. Но физическое действие (борьба со «шлангами») мешает зрителям воспринимать текст, отвлекает внимание, и в результате из памяти стирается все, кроме того, что актеры путались в шлангах и напоминали не героев русской истории, а Лаокоона и его сыновей из античной мифологии.

По счастью, у Няркошюса есть иные умения: сколько бы символов он не вывалил на наши головы, мы все равно запомним, что происходило в этот момент с человеком (вспомним хотя бы сцену Тузенбаха – Багдонаса перед дуэлью). Так что в моей памяти останутся не башни Кремля и не кроваво-красные фонари вместо звезд на башнях, а молодой истерзанный правитель, зловещий боярин и то, как он ведет на заклятие царевича Феодора.

#### «ТЕАТР. ЧЕХОВ. ЯЛТА»

Ялтинский, седьмой по счету, фестиваль очень необычен. Жюри есть, а отборщиков нет. Сроки его проведения известны, стало быть, попроситься может каждый. Но только такой каждый, кто в состоянии оплатить проезд, проживание и питание. То есть Ялтинский театр формирует программу, продает билеты, обеспечивает все, что связано с установкой декораций и репетициями, и не берет денег за аренду. Тут важно понимать, что – не взимая этой арендной платы – театр сам себя обкрадывает, потому что – ВНИМАНИЕ – у него нет никаких иных источников финансирования! То есть он живет на свои деньги. Здание – прекрасное, большое, было построено 100 лет назад, но довольно долго в нем располагалась филармония. В 2008 году Путин с подачи Александра Калягина договорился с тогдашним президентом Украины, что здание отремонтируют на российские деньги и туда вернется театр. Ремонт сделали отличный, но на все остальное уже не хватило. То есть театр даже коммунальные платежи оплачивает сам. У него нет своей труппы. Можно сказать, что это прокатная площадка. Но директор Николай Семенович Рудник не только деловой, он очень образованный, истинно привязанный к театру человек. Поэтому как-то ухитряется в течение года сэкономить и на бережливо сбереженное провести фестиваль (то есть целую неделю театр занят только фестивалем, на котором особо заработать невозможно).

Ситуация двойственная: с одной стороны, плохо, что нет настоящего отбора, потому что рядом с отличными спектаклями могут оказаться совсем самодетельные. С другой – хорошо, что никакие эксперты не навязывают свои довольно шаблонные представления фестивальной афише. В итоге она получается по-настоящему пестрой. Фестиваль открывает, к примеру, превосходный спектакль Крымскотатарского академического музыкально-драматического театра Симферополя – высочайший уровень постановочной культуры и исполнительского мастерства (такого количества красивых людей,

## Pro настоящее



Сцена из спектакля «Аршин мал алан». Крымскотатарский академический музыкально-драматический театр. Симферополь. Фото М. Розенштейна

Ара Геворкян.  
«О вреде табака».  
Театр АРММОНО.  
Армения, Ереван.  
Фото М. Розенштейна

собранных в одно время в одном месте, я вообще никогда не видела), а через несколько дней выступает совершенно самодеятельный коллектив из Непала. Симферопольцы показывают спектакль «Аршин мал алан» (помните знаменитую кинокомедию по мотивам оперетты Гаджибекова с Рашидом Бейбутовым) и получает Гран-при (да еще диплом актеру Эльдару Джелилову), спектакль непальцев «Неудачливая мать» не имел никаких шансов на премии, но все равно интересно: я думала, что привезут маски-шоу, что-то, связанное с буддизмом, индуизмом, яркое, красочное, мифологическое. Не тут-то было. Показали социальную драму о деревенских бедняках, о том, что у людей нет денег ни на еду, ни на врачей. Наверное, на маски тоже не хватило. С точки зрения эстетической – театр беспомощный, зато интересно познакомиться с реальными проблемами обычных людей.

Любопытно, что хоть особенного отбора нет, какие-то тематические совпадения очевидны. Например, тема разоренной деревни, разрушенного хозяйства – хоть в «Марьином поле» Тульского областного ТЮЗа (там, стало быть, русская деревня), хоть в «Мусульманине» Мензелинского татарского драматического театра. И там, и там – еще и про возможность встречи с любимыми по ту сторону земного бытия. И почти во всех



спектаклях идет речь о том, что у разных народов происходит все одно и то же (пусть в разное время) и что лучше было бы жить в мире с соседями, дорожить своими традициями и уважать чужие.

Случилось на фестивале событие, которое можно считать международной сенсацией. Актер из Армении Ара Геворкян играл моноспектакль по чеховскому «О вреде табака». Но он просил подняться на сцену зрителей, которые раньше курили, и с лекцией обращался напрямую к ним. Одним из участников интерактива стал турецкий актер Эрдан Топос, то есть он вышел на сцену и вместе с коллегой разыграл сценку, после чего они пожали друг другу руки. А на следующий день



на пресс-конференции журналист Наталья Добрынская спросила у них, понимали ли они, что совершили? В ответ на это оба встали с мест, снова пожали друг другу руки, и турецкий актер сказал, что считает актеров послами мира, и если они будут друг от друга отворачиваться, то от кого еще ждать разумного поведения. Пару лет назад на фестивале в Петербурге я наблюдала, как представители театров Армении и Азербайджана делали вид, что не замечают присутствия своих коллег. Так что это был сильный эпизод. Произвел впечатление.

Вторая история, напротив, грозила обернуться международным скандалом. На банкете московская актриса, выпив больше, чем следовало, решила почитать стихи (делает она это хорошо), но ее выбор пал на «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, и на то конкретное место, которое касается национального вопроса: «Тьмы татар на Польшу хлынули рекою...». Выслушав стихи, коллектив Крымскотатарского театра (а они специально для фестиваля впервые играли спектакль на русском языке) дружно поднялся и уехал в Симферополь. Не то, чтобы это было сделано демонстративно, но все же обида была понятна. И что же? На заключительной церемонии, которая проходит в форме капустника (каждый театр-участник фестиваля выступает со своим номером), Крымскотатарский театр показал фрагмент своего спектакля «Аршин мал алан» с переиначенным текстом, один из героев действия говорит возлюбленной: «Мы и Пушкина читали», – и цитирует то же самое место из «Бахчисарайского фонтана». Тем самым актеры, режиссер Ринат Бикташев и худрук театра Билял Билялов показали, что не станут в ответ обижать ни другие народы, ни саму актрису, ни Пушкина Александра Сергеевича.

В том же капустнике звучали и грустные нотки. Симферопольцы сказали, что раньше «ездили на гастроли по всему миру, а теперь только по Крыму». Это – проблема серьезная. Граждане России с паспортами, выданными в Крыму, не могут получить Шенген. Демократичная Европа, принимающая так

называемых беженцев из Эритреи или Сирии, у которых хватило денег, чтобы добраться до Венгрии, но тамошняя мирная жизнь им не пришлось по душе, и они просятся в Германию, где им больше достанется, эта самая доброжелательная и толерантная тетушка Европа не выдает крымчанам виз. Люди оказались виноваты в том, что хотели говорить на родном языке, что проголосовали на референдуме за то, чтобы быть Россией. Более того, наказали тех, кто вовсе не голосовал или голосовал против. Вот вам и свобода слова со свободой выбора. В итоге актеры не могут принимать участие в международных фестивалях Европы, Америки и других стран, которые придумали все эти санкции.

А как зал смеялся на спектакле «Записки сумасшедшего» Гоголя, привезенном из Турции, услышав акцентированную актером реплику: «И оттого уже во Франции большинство признает веру Магомета». Во времена Гоголя такое могло прийти только в голову безумцу. И что теперь? А интрига «Аршин мал алан», казалось бы, архаичная, связанная с укладом начала XX века, когда произведение и было сочинено (люди не могут жениться, на ком вздумается, жених не видит жену под платком, невеста не может перечить воле отца), как выяснилось, вовсе не устарела.

Реагировал зал и на текст Григория Горина из «Поминальной молитвы» (привез Ногинский областной театр): «Просто об эту пору из Киева не ездят». Ведь не приехали – ни просто, ни сложно – из Киева, с Украины даже те, кто все годы поддерживал фестиваль в Ялте, выступал, получал награды, заседал в жюри. Задача жюри здесь, кстати, необычайная: оно определяет судьбу Гран-при, а всем остальным участникам форума достаются дипломы с различными формулировками. Иными словами, обиженных нет вовсе.

Юрий БУТУСОВ

**ОБ ЭФРОСЕ, О ТЕАТРЕ, О СЕБЕ...**

РАЗГОВОРЫ В КАРЕТНОМ САРАЕ



Анатолий Эфрос

ПРОСТРАНСТВО МАСТЕР-КЛАССА

Одним из центральных событий широко отмечавшегося в этом году 90-летия со дня рождения Анатолия Эфроса стала подготовленная Театральным музеем им. А.А. Бахрушина насыщенная и содержательная выставка, посвященная выдающемуся режиссеру. Здесь же – в Каретном сарае – новом выставочном зале ГЦТМ в течение нескольких дней проходила и главная, по мнению организаторов, часть юбилейной программы «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса»: беседы с известными театральными деятелями – постановщиками и театроведами.

Многие из этих встреч выходили далеко за пределы узкопрофессиональных, становились живым и увлекательным разговором о сущности театра, о поисках и обретениях себя в искусстве, да, пожалуй, и о смысле жизни... Порой они превращались в напряженный диалог, порой вырастали в подобие исповеди.

Нашему журналу показалось важным зафиксировать сказанное в ходе некоторых из этих мастер-классов. Мы начинаем с записей диалогов с режиссерами Юрием Бутусовым и Сергеем Женовачом. Стенограмма печатается с некоторыми сокращениями и стилистической правкой, неизбежной при переводе заранее не заготовленной эмоциональной устной речи – в письменную.





– Я в потрясении от количества собравшихся в Бахрушинском музее людей. Нужна пауза, чтобы я пришел в себя. Тем более, я не совсем понимаю, что такое мастер-класс.

*Вопрос из зала:*

**– С чего начинается ваша работа над спектаклем?**

– Трудно ответить. Есть обстоятельства, которые должны совпасть. События, которые совершаются вокруг, ощущения внутри меня... Необходимо возникновение какого-то человека, актера, который будет, условно говоря, моим представителем в пьесе. Это очень важный момент, и если такой человек появляется, есть уже пятьдесят, а может быть, и больше процентов, что пьеса начнет во мне «прорастать». У меня все связано с людьми, с конкретным человеком прежде всего. Я, конечно, понимаю, что такое актуальность, но для меня очень важно наличие чувственной актуальности во мне и в актере. И еще мне кажется, что это не мы находим пьесы, а пьесы находят нас. (Красивая фраза!) Есть какой-то багаж, есть пьеса, которая лежит в портфеле, а в какой-то момент приходит к тебе.

Они делают этот выбор, – мне так кажется, я так чувствую. Они живые, я отношусь к ним как к живым. А дальше наступает ужасный для пьесы момент: я должен ее как бы уничтожить, чтобы потом родить в себе заново. Пьеса должна пройти какой-то путь внутри меня, и для этого мне необходимо ее... убить. Это происходит буквально. Я беру ножницы, разрезаю текст на части и, словно в припадке безумия, перемешиваю куски, а потом начинаю механически их складывать. Иногда это дает результат. Дальше приходит следующий этап – работа с пространством, работа с художником. Наступают очень игровые, что ли, отношения с пьесой! Я ее ненавижу, я ее ломаю, потом пытаюсь ее строить, потом я ощущаю, что она умнее меня (это всегда бывает). Я начинаю пьесу слушаться и вдруг понимаю, что это абсолютно бессмысленно, потому что она меня поглощает, и я как-то вдруг теряюсь. То есть у меня сложные отношения с пьесой. Я не могу сказать, что я ей доверяю, но я доверяю импульсу, который в ней есть.

Для меня колоссальное значение имеет ее название – слово или несколько слов, которые во мне звучат и отзываются. Я думаю, что настоящая драматургия и в названии таится.

Иногда хочется быть школьником и делать разбор, которому учили на уроках или на занятиях в институте, порой заходить в тупик. Не знаю, насколько это помогает, но, наверное, это необходимый этап.

У меня с пьесой – длительные взаимоотношения. Я меняю название, даже начав репетировать. Наверное, это признак моего непрофессионализма, но так случилось. Начав работу, в какой-то момент, по разным обстоятельствам, я вдруг понимаю, что должен что-то поменять. Так было несколько раз в моей жизни и почти всегда оказывалось правильным решением.

Мне кажется, что наше дело очень интуитивное. Я все время стараюсь «слушать» свою интуицию. Это принципиальный момент. Взаимоотношения интуиции, разума и еще каких-то моментов – очень сложный процесс. Иногда с ужасом думаешь: неужели интуиция ничего не скажет? Мне кажется, нужно задавать очень много вопросов самому себе, пьесе, миру. Я часто хожу по улицам, ни о чем специально не думаю, и вот хождение-брожение по Петербургу и Москве или по «Сапсану» из вагона в вагон – помогает. Вдруг всплывают какие-то образы, возникает внутренний диалог с людьми, с действующими критиками в том числе. На самом деле мы все находимся в диалоге, во внутреннем диалоге. Друг без друга не можем.

Я спрашиваю, когда же наступит время «Гамлета»? Когда Алексей Вадимович Бартошевич скажет – вот оно, наступило, пришло? Сейчас мне кажется, что время для «Гамлета» где-то совсем рядом. Опять-таки это связано с личностью, с личностями. Обезличивание сегодня происходит из-за телевидения, в частности, и вообще от меняющейся жизни. Невозможно делать «Гамлета», не имея Гамлета. И ты ищешь этого человека, ты все время ждешь, что он придет к тебе. Позвонит в дверь... Невозможно проходить мимо таких шедевров, таких текстов, мыслей. Не



Ю. Бутусов

хочется ничего актуализировать, хочется просто-напросто быть в диалоге, пусть даже неправильном, кривом, косом, но таком, в котором ты можешь проявиться; там, где есть ты. Мне кажется, когда идет разговор о выборе пьесы, ты все равно ищешь себя в пьесе. А потом ты собираешь вокруг себя какую-то команду и надо заставить их, чтобы они нашли себя там, в пьесе. И дело не в том, что человек должен играть роль, надевать какой-то костюм, осваивать предлагаемые обстоятельства чужой жизни... Конечно, через все это нужно пройти. Но как сделать, чтобы вот этот человек был перед тобой – живой, а не в кавычках, ряженный; чтобы почувствовать кровь и нервы этого человека. По сути, это в каком-то смысле изменение или разрушение тех правил, которым меня учили. Мы говорили об образе, о характере, а теперь это кажется не очень важным, не очень интересным. Сейчас все время хочется разрушать какие-то установки, чтобы создать новое или даже не новое, но свое. Так я чувствую. Мне обязательно нужно войти в конфликт, этот конфликт продуктивен для меня. Поэтому, с одной стороны, ты понимаешь, что встречаешься с великими текстами, а с другой – я их разрушаю для себя. Звучит не очень красиво, но этот конфликт мне лично необходим. Я пробовал по-другому – не конфликтовать, а дружить. Плохо получается. Не получается

вообще. И мне плохо, и Чехову плохо, и всем плохо в результате.

**– А ваш репетиционный метод менялся со студенческих лет до сегодняшнего дня, способ репетиции?**

– Ну, конечно, менялся, хотя, в принципе, какая-то точка, от которой я отталкиваюсь, она все-таки оставалась неизменной. Я предоставляю огромную свободу актерам, если актеры соглашаются на это. Я предпочитаю не работать с теми, кто не соглашается. С теми, кто не открыт, с теми, кто выполняет какие-то установки. Мне кажется, что мы должны забывать все, что мы знаем. Это какая-то очень правильная и нужная для режиссера и актера позиция. Потому что знания все равно никуда не денутся, они сидят в нас, и они все равно рано или поздно всплывают. Если возникнет какая-то необходимая среда.

Я думаю, что человек, имя которого написано за моей спиной, Анатолий Васильевич Эфрос, определил для меня смысл моих взаимоотношений с актерами и репетиционным процессом. Ничего важнее репетиции и тех людей, с которыми ты работаешь, не существует. Когда я выбираю актера, я выбираю человека, конечно. Не мастера, не большого или известного исполнителя, а человека, с которым, как тебе кажется, тебе будет интересно, потому что ты с ним проведешь четыре месяца по 10 часов каждый день. Это огромная жизнь.

Конечно, «Репетиция – любовь моя» – не только название одной из книг Эфроса, это фантастическая фраза. Я помню, был такой период, когда мне казалось, что она очень пафосно звучит. У меня произошел такой случай. Еще до института я был в одном маленьком театре у Вениамина Михайловича Фильштинского (он замечательный педагог, я думаю, что все его знают). В один из дней я прихожу в этот театр и вижу, что на стене приклеены бумажные буквы: «Репетиция – любовь моя». И мне почему-то стало плохо... И я совершил хулиганский поступок: эти буквы снял. Потом был страшный скандал, но почему я так сделал, – даже не могу объяснить. В меня вселился бес противоречия, хотя сама фраза – это единственное, что можно сказать о театре точно. Стопроцентно. Если нет репетиции, нет свободы, доверия; если нет открытости, когда мы можем час сидеть и ни о чем не разговаривать, а просто тупо молчать, смотреть друг другу в глаза, пить чай, потом встать, выйти, вернуться; если это не получается, все остальное – бессмыслица. Смешно, нелепо, странно называть это работой, но это и есть работа, невероятная работа – услышать, проникнуть, залезть в человека. И чтобы он залез в тебя. Но для этого ты должен быть абсолютно голым. Не бояться быть дураком, некрасивым, неумным, дебилом каким-то... Когда это получается, мы можем достичь невероятного. И получается какое-то поле, когда вообще не понятно, кто и что тут делает – актер, режиссер, художник? Кто этот человек? И тогда думаешь:

конечно же, это сделал Чехов. Ну, конечно же, это он – Чехов, Шекспир, Беккет... Они создали это «поле», в которое ты попадаешь, и какие-то струны начинают в тебе звучать. Если получается – это высшее счастье. Я не понимаю подхода: сейчас я вам расскажу, а потом вы сыграете. Никого не хочется обижать, но бывает, что артисты говорят нелепую, по-моему, фразу: «Ты нам скажи, а мы сыграем». Это страшный самообман. И конец тебе.

**– Но все равно перед началом работы есть обсуждение с артистами...**

– Конечно, есть, а как же!..

**– А вы говорите, раз – и все поменялось...**

**Так резко...**

– До этого два месяца может вообще ничего не происходить. До этого может быть огромный путь. Люди все мы разные. У кого-то есть кредит доверия, у кого-то нет. И даже если человек этого хочет, совершенно ничего не значит. Потому что он попадает в поле не почти, а просто интимное. Я не знаю, может быть, это неправильно. Я ничего про это не знаю. У меня так получается. Если этого не происходит, я чувствую бессилие... Иногда нужно спровоцировать очень конфликтный разговор. Как было в одной из последних моих работ, в «Беге». Мы – совершенно разные люди и долго шли друг к другу. И я вдруг понял, что мы заходим в эмоциональный тупик, из которого необходим

К. Хабенский – Клавдий,  
М. Трухин – Гамлет,  
М. Пореченков – Полоний.  
«Гамлет». МХТ



## Pro настоящее



Сцена из спектакля  
«Бег».  
Театр им. Евг. Вахтан-  
гова.  
Фото Е. Чеснокова

выход, необходим и разговор, который очень часто бывает конфликтным, который может быть вообще не связан с пьесой, а связан с тем, что сегодня произошло что-нибудь страшное. На репетициях «Бега» это был момент, когда убили Немцова. Тогда мне показалось, что наступил поворот в нашей работе. Это никак не отразилось в спектакле, но в те мгновения была невероятная встряска, и она нам помогла. Не в смысле, что мы стали говорить о политике, – совсем другое... Когда ты делаешь спектакль, невероятно важно все, что происходит сегодня утром, что случается за 5 минут до репетиции. Даже от того, как ты вошел в театр, все может поменяться. И еще, мне кажется, очень важен момент импровизации, готовность поменять свои установки, почувствовать сегодняшний день, сегодняшнее настроение. Конечно, нужно готовиться к репетиции, но иногда очень важно сбить этот настрой. Театр прекрасен тем, что он – абсолютно живая структура. Наверное, это банальные слова, но только в театре человек встречается с человеком, и все происходит здесь, сейчас, сию секунду. И с музыкой, и с живописью другие взаимоотношения, я уже не говорю про кино. В этом уникальность театра, которую ничем не заменить. Не знаю, куда меня сейчас понесло...

Вот мы говорим слово «этюд». Ну, пускай будет этюд. Прекрасное слово, оно дает легкость.

Такая простая игра. Но она, с одной стороны простая, с другой – очень сложная, потому что ты слышишь себя, понимаешь, что ты хочешь сделать и выразить, освободиться от давления текста – это все непростые вещи. Но игровое поле репетиций – это то, что осталось во мне со школьной скамьи. Я думаю, сейчас я более свободен, чем был раньше... Актеры – ты боишься их все время.. Ужасно. Нужно к ним приходиться, и они на тебя смотрят. Это правда, я не кокетничаю, это действительно так.

Каждый раз, когда начинаешь работу, возникает ощущение полного бессилия, и непонимание, и страх невероятный. Очень страшно. Я ужасно плохо начинаю всегда. Тяжело, мучительно. Это необходимо преодолевать, совершать невероятные, колоссальные волевые усилия. И еще всегда хорошо иметь оппонента, который тебе говорит про действие и про событие. Я все время пытаюсь выбрать такого человека. Специально. Спрашиваю: а что скажет, условно говоря, Володя? И Володя начинает ругаться, потому что он ничего не понял. Мы начинаем конфликтовать. И из этого конфликта начинается нечто. Либо я принимаю его точку зрения, либо не принимаю, но это очень важно. Или ты выбираешь человека, который, как тебе кажется, ничего не понимает, но правильно чувствует. Спрашиваешь его шепотом: «Что тебе нравится?» Иногда это бывает



помреж, иногда звукорежиссер. Или какой-то актер, который скажет: да, это хорошо, делай, делай, не слушай никого...

Все равно страшно интересно, когда ты не знаешь, что ты делаешь. Неинтересно выполнять какие-то установки или то, что уже известно. Интересно, когда непонятно. Когда ты заходишь в лес, ты же не знаешь, что там, за деревьями. Ты идешь, а там грибы, комары кусаются, какие-то животные на тебя нападают... Ты проходишь какой-то путь, что-то с тобой происходит, и ты меняешься, пройдя этот путь. А иногда нужно засесть и ждать, пока пробежит олень. Вот он! ЕСТЬ! Попал! Поймать – это тоже очень важный момент: умение ждать, умение терпеть, умение быть в засаде.

Восприимчивость и режиссерское, и актерское, и человеческое – одно из самых важных для меня. Актер, с которым мне хотелось бы встречаться, должен обладать способностью *не воспроизводить*, а *воспринимать*. Не действовать, а бездействовать. Быть не внешне, а внутри активным.

Меня спросили, изменилось ли что-то со временем?.. Конечно, изменилось. Мне кажется, я стал больше доверять артистам. Я всегда им верил, но сейчас – и это очень важно – для меня они не исполнители, а мои товарищи, коллеги, люди, которые вместе со мной *сочиняют*. Мне кажется, у меня появилось чувство ответственности. Я хочу, чтобы они хорошо выглядели, чтобы им было интересно, чтобы они были красивыми, содержательными. Может быть, иногда я из-за этого вхожу в противоречие с пьесой. Я чувствую, что в тексте чего-то не хватает, и я начинаю что-то туда вдувать. Мне кажется, что в театре артист и репетиция важнее текста.

**– Какова роль музыки в ваших спектаклях? В них всегда много музыки.**

– Я люблю музыку. Для меня это тоже драматургическая структура. Театральная, сценическая структура строится на музыке. Я пробовал ставить без музыки – ничего не получилось. Я заскучал очень быстро. Хорошая музыка – это музыка, которая меняет атмосферу. Вот так можно сказать. Если она включается и мы чувствуем – что-то поменялось, это значит, хорошая музыка.

**– Кто были ваши учителя и считаете ли вы, что важна преемственность театральной школы? Может ли пригодиться опыт прошлого в нынешнем движении? И еще такой вопрос: кто из режиссеров современных и тех, кто были, вам интересен? Интересен ли Анатолий Эфрос?**

– А как может быть иначе? Как может в тебе не жить то, что было до тебя? Я просто не понимаю, как это возможно. Даже если ты говоришь, что все это надо забыть, но оно в тебе есть, и ты с этим живешь, в каком-то диалоге находишься. Мой учитель, Ирина Борисовна Малочевская, ученица Товстоногова, работала с Кацманом – легендарным петербургским педагогом. Она и сейчас здравствует, слава Богу! Наш курс был ее единственным режиссерским курсом.

Мучительно дотошная и совершенно живой человек, Ирина Борисовна воспринимала все, что ей было непонятно, но интересно, – абсолютно на ура. Мне кажется, она научила нас чувственному пониманию происходящего на сцене. Ее аналитическим способностям я все время сопротивлялся, но возникал эффект двойного удара: с одной стороны – аналитика, с другой – абсолютная чувственность. Что-то правильное и нужное...

Школа была очень строгая и хорошая. Первый год шесть раз в неделю занимались танцем, балетным станком. До сих пор все спрашивают – зачем? Никто не может объяснить, но было так, и я за это невероятно благодарен. Что-то делалось с нами, мы становились красивыми, подтянутыми.

Мне трудно говорить про спектакли Анатолия Эфроса. Я видел их совсем на излете. А «Женитьбу», например, – только по телевизору. Но я с наслаждением читаю его книги и делаю это постоянно. Его «Книга четвертая» – это что-то невозможное, чистая поэзия. Конечно, он поэт. То, что я видел, производило впечатление, но все-таки это было восстановление, уже другие артисты играли, во всем чувствовалось уходящее. Так что со спектаклями Эфроса у меня сложно, но тем не менее он для меня живой, еще и потому, что он фантастический писатель, читать его наслаждение. Погружаешься в эфросовский



мир и понимаешь, насколько он прекрасен. Обладать такой наивностью, такой откровенностью и такой силой непросто. Что касается традиции, мне кажется, что в театре говорить о традиции довольно сложно. Очень часто можно убить этим все хорошее, что существует сегодня. Театр связан с людьми и очень живым процессом. Можно размышлять о соотношении новаторства и традиции, хотя нарочно оригинальным не будешь, но я считаю, что органика должна быть во всем. Если я буду делать что-то такое нарочно «не так» – сразу станет понятно, и это мгновенно «считает» зрительный зал.

**– Что дает ваш выход на сцену в спектакле «Чайка». Помогает или это вам тяжело?**

– Мне не тяжело. Это абсолютно органично возникло во время репетиционного процесса, который складывается всегда непредсказуемо. Кто-то из артистов не пришел на репетицию, и я понял, что не буду зависеть от этого никогда. Если человек не приходит на репетицию, будет играть другой. Мы зависим друг от друга, а я не хочу, чтобы моя жизнь зависела от съемок очередного сериала. Либо этот артист будет рядом, либо будет найдено другое решение. В какой-то момент мне нужно было заменить отсутствующего Трибунцева. А однажды я решил не выходить на сцену, потому что спектакль не должен зависеть и от меня. Значит, я должен сделать так, что если я заболелю или что-то другое со мной произойдет, актеры играли бы без меня, чтобы это было возможно. У меня своя жизнь, и там все так устроено, что, в принципе, я могу и не выйти. Я поставил себе такое условие. К счастью, пока этого не случилось, я надеюсь, и не случится. Однажды перед началом я сказал актерам, что сегодня не буду участвовать: «Давайте пройдем все без меня, чтобы вы не запутались» и т.д. Но минуты через три я понял, что это абсолютная бессмыслица. Дело не во мне, а в том, насколько это уже вросло в структуру, в кишки спектакля, без этого невозможно.

Не знаю, сколько еще будет жить «Чайка» в «Сатириконе». Но честно признаюсь, что, играя в ней, я получаю удовольствие. Ну, я нервничаю, конечно, но сказать, что для меня это



А. Стеклова – Нина.  
А. Трибунцев – Треплев.  
«Чайка». «Сатирикон».  
Фото В. Родман

тяжело, – это не так. Вообще для меня лично «Чайка» очень важный спектакль. И по человечески, и по отношению к театру, и по отношению к жизни – очень важный.

Про спектакль часто спрашивают: «Слушайте, а про что он вообще?» И мы в двух-трех словах пытаемся сформулировать ответ. Нелепо! Я вот думаю: когда мы слушаем Чайковского, мы можем сказать – а про что его Пятая симфония? Наверное, кто-то может, но я не могу. Попадаешь в это поле, и оно тебя несет...

Что касается музыки, мне она помогает... Ее может быть много или мало. Но вот я прихожу на какой-то спектакль, и у меня не возникает вопроса: «А почему у вас мало музыки?» Значит, сколько надо, столько и есть.

**– Вы оперу любите?**

– Не могу сказать, что я большой специалист в этом вопросе, но люблю. Вообще люблю театр. Мне доставляет наслаждение быть в театре. Прихожу на оперу, даже самую скучную, сажусь и наслаждаюсь.

**– Бывает такой момент, когда заканчивается энергия, когда ты не знаешь, где**



**взять силы... Откуда их черпать, как взрывать себя постоянно, не бояться тратить до капли?**

– Я думаю, что это очень индивидуальный момент, поэтому какой тут может быть совет...

**– Бывают ли у вас такие спады? Что вы в этом случае делаете?**

– Борюсь с собой. Никакого совета тут нет. Я не знаю... Наесться не надо перед спектаклем... А если серьезно, то это момент концентрации, и очень важна внутренняя установка, которую каждый сам для себя находит. Думаешь ли ты о зрителе или не нужно тебе про него думать? Или наоборот – нужно войти с ним в контакт... Разозлиться на кого-нибудь или, наоборот, полюбить? Я советую конфликтовать с залом. Говорю артистам, что зрители наши враги. Нет, тут какой-то другой смысл. Но не то, что мы пришли друг друга гладить и нравиться друг другу. Возникают конфликтные взаимоотношения.

Перед «Чайкой» мы собираемся каждый раз за три часа до начала. И целый день проводим вместе – до двенадцати ночи. Невероятно! После спектакля очень долго сидим, не можем разойтись, Каждый раз это по-разному происходит, по-разному начинается. То, что мне нравится в этом спектакле, – что он абсолютно живой (сейчас уже можно сказать), почти неуправляемый. Он, конечно, подчиняется нашим волям, но идет всегда по-разному. Иногда люди вскакивают в середине спектакля с криком: «Это не Чехов!!!» И убегают. Были такие случаи, и они влияли на нас. Вообще, «Чайка» – как бы «не спектакль». Это то, что я пытаюсь делать и дальше развивать, чтобы стало «не спектаклем». Это совсем другая встреча. Она происходит здесь, сейчас, с нашими нервами. Не рассказ про кого-то, о чем-то, что было, а о том, что происходит с нами, здесь, сейчас. Время спектакля должно равняться реальному времени сегодняшнего вечера. Это не вырванный кусок из жизни – два часа, а дальше я пойду в ресторан или еще куда-нибудь... Это, знаете, как в самолете. Самолет летит очень быстро и может наступить такой момент, когда время останавливается и ты как бы растворяешься нем. Ты

становишься частью времени. А бывает, время так долго, скучно тянется... И получается, что время отдельно, и я как бы отдельно. Хотя время – важнейшее составное нашей жизни, мы живем во времени и пространстве. Это физическая константа, которая с нами постоянно взаимодействует.

Действие продолжается каждую секунду. А мы почему-то себя от него отделяем... Длинный спектакль, короткий спектакль – как про это не думать? «Я не пойду на спектакль – он такой длинный», – часто слышишь. Но какое счастье, когда кто-нибудь говорит: «Я сопротивлялся все первое действие, мучился, думал: ну, сколько это будет продолжаться?! А потом в какой-то момент расслабился и так мне хорошо стало. Случается, когда “мое время” совпадает со временем спектакля, и мы “соъемся в экстазе”». <...>

**– Как научиться не бояться?**

– Никак нельзя научиться. Люди, которые не боятся, либо дураки, либо врут.

**– Я про тот страх, который мешает совершать очень важные для тебя шаги... В частности, в профессии.**

– Очень трудно, невозможно не бояться. Я захожу сюда, и здесь такое количество людей. Умных, красивых. Что я могу сделать? Я страшно боюсь. Наверное, какой-то психотренинг должен быть. Другой жизни тебе не дадут.

Мы ничего не знаем. Мне кажется, очень важный момент – незнание. Важнее в жизни и в профессии *не знание, а – незнание*. И не нужно этого бояться. Может быть, надо разозлиться на себя, себя не любить. Хотя многие говорят обратное – я люблю себя, и мне комфортно. Я часто про это думаю. Такие разные установки. Человек говорит: я люблю себя и не могу слушать, когда меня ругают, когда критикуют, мне кажется, это меня зажимает... Я не верю в это.

**– Как возникают сценографические решения в ваших спектаклях?**

– Очень хороший, интересный и важный вопрос. Спектакль зависит от того места, где я репетирую. Не бывает отдельно репетиций и отдельно существующего, придуманного пространства. Большая проблема для театра, потому что ты, вроде бы, должен пространство

«сдать» раньше, чем начать репетировать. Поэтому приходится все время хитрить, обманывать. Говорить, что, вот, не успели, что через две недели сдадим... Мне необходим месячный репетиционный период, во время которого я начинаю приносить в любое помещение все, что вокруг валяется. Я все несу: песок, деревья, камни, железные занавесы, что-то еще... Я не могу долго разговаривать, мне становится скучно. Мне хочется создать среду... И точно так же, как и музыка, – это не только выразительное средство спектакля. *Пространство возникает на репетиции*, помогает актеру включиться, создает атмосферу, которая потом остается в спектакле.

Для того чтобы актер включился, ему нужно поставить дверцу какую-нибудь. У меня почти в каждом спектакле есть дверь. В «Беге» только нет, по-моему. Потому что там в дверь не убежишь. Дверь, ширмочку какую-то надо поставить, потому что артист – он же артист! – он не может быть в пустом пространстве, ему нужно к чему-то прислониться. И он должен понять, откуда он приходит! Это вообще один из главных вопросов профессии – откуда появляется актер. Персонаж, актер – назовите как угодно. Но откуда он появляется? По сути дела, это и есть решение. Когда-то я делал «В ожидании Годо» и понял, что герои там должны появляться ниоткуда. И тогда мне стало ясно, как делать спектакль. Когда я понял, что нет ничего – ни дверей, ни окон, ничего конкретного. Есть только небо, земля и космос. Тогда артисты стали по-другому репетировать, у них начали работать другие «механизмы».

Важнейшая вещь профессиональная – понимание, как создать среду, чтобы актерский организм правильно заработал. Если дверь – это одна ситуация. Если вдруг исполнитель возникает из темноты – это совершенно другая психофизика. Если он падает с колосников или выползает из-под земли – еще что-то. Пока я не понимаю, откуда появляется артист, я вообще почти ничего не могу придумать. Для меня это и есть сценография, она, таким образом, ищется прямо на репетициях. Параллельно, конечно, происходят встречи с художником в кафе и обсуждения, и разговоры, которые могут быть



Сцена из спектакля  
«В ожидании Годо».  
Театр Ленсовета.  
Фото В. Васильева

очень абстрактны. Обязательно делается макет – я считаю, это необходимо. Возникает целая стопка эскизов. Но для меня не существует придумывания пространства вне репетиции. Саша Шишкин – просто замечательный, очень большой художник не только потому, что он создает решение, но потому что абсолютно открыт миру, воспринимает его. С ним невероятно интересно разговаривать.

«Чайка» – это, по сути, репетиционное пространство театра «Сатирикон». Потолок такой же. Артисты говорят: давайте повесим веревку – ладно, повесили. А потом смотришь эскиз, сделанный три месяца назад, и видишь там эту веревку...

Режиссер должен мыслить *сценографически*. Иначе он ничего не сможет сделать. Обычно начинаешь так: на сцене ничего не будет, будет пустота. Это ощущение, конечно, быстро



заканчивается. Но я вам скажу: надо стремиться к нулю. Надо стремиться к Черному квадрату. Потому что Черный квадрат (для меня это так) – абсолютно великая вещь, потому что это не пустота. В Черном квадрате есть все. Это Космос, абсолютная формула Космоса, в котором тоже есть все. Говорят: «Что такое? Я тоже так могу!..» Нет! Никто так не может, потому что там есть все. Я к этому стремлюсь. Может быть, когда-нибудь и получится. Я вообще очень часто во время работы много смотрю живописи. Все время живопись, живопись, живопись... И вдруг происходит какой-то толчок: я так хочу. Невозможно брать идеи непонятно откуда. Все равно ты их черпаешь из книг, из музеев, из музыки, из общения. Из того, что вокруг тебя. А вовсе не из того, что у тебя нечто гениальное внутри сидит. Нет. Оно находится снаружи, только нужно это каким-то образом в себя впустить. Так мне кажется. Поэтому живопись – все время, и музыка – все время... А чем еще наполняться? Я не знаю. Разве что театром, другими спектаклями других режиссеров...

Тут был вопрос – про преемственность, про опыт, про мастеров, – на который я толком еще не ответил. Я всех наших больших режиссеров, конечно, очень ценю и смотрю их спектакли с удовольствием. И Гинкаса, и Някрюсюса, и Фоменко... Но все равно главным для меня всякий раз является уникальность живого театрального дела – именно это неповторимо и удивительно. Мне кажется, за это люди любят театр, может быть, даже не осознавая этого. А может быть, еще и за то, что это странно и очень быстро умирает. И даже не понятно хорошо это или плохо, потому что проходит так быстро...

Теперь про традиции... Есть театры, которые пытаются оставаться верными своим традициям, своим корням. Но у меня ощущение, что все-таки это смерть. И пока не придет новый человек – ничего не будет. Нельзя очень долго трясти каким-то знаменем. Не получается. Невозможно быть таким, как Фоменко, невозможно быть таким, как Товстоногов. И не надо. Надо хотя бы попытаться стать другим. Это не значит, что станешь. Но это же и есть уникальность. Ну как можно стать Эфросом?

Невозможно. Сколько бы ты не повторял заклинаний... Можешь рассказывать, какое на тебя это производит впечатление, как ты это творчески перерабатываешь... Но ты не будешь таким никогда. Ну вот, не буду я в два метра ростом! Страсть как хочу! Но – невозможно! Хочется быть красивым блондином. Но ты такой, какой есть. Кривой, косою – но ты такой. В этом и есть смысл.

Понятно, что не надо останавливаться на достигнутом. И иногда хочется поменяться страшно. Я буду меняться! Я начну новую жизнь! И я не скажу, что это пустые слова. Нет. Я сделаю другой спектакль. Не получилось. Но сам ты получаешь от этого столько, что потом получится. Вообще, самое удачное – неудача. Потому что после удачи очень тяжело. А после неудачи такая энергия возникает! Не знаю, нужно назвать их удачами или неудачами, но у меня были спектакли, которые прошли очень мало раз. В Театре Ленсовета как-то я делал спектакль «Вор» Веслава Мысливского: он во мне давно жил. Но когда я посмотрел спектакль Марка Захарова с Леоновым, – а это было что-то невероятное, – то я уже не знал, зачем мне ставить эту пьесу. Однако во мне это жило, так что я понимал – если не сделаю, буду страдать. И я сделал. Прошел спектакль 9 раз. Это была совершенно дикая, неприемлемая для Ленсовета история, театр моей работы категорически не принял. У меня там с главным артистом не очень заладилось. Он долго репетировал очень хорошо, а потом: «Все, отойди, парень! Помолчи, сейчас я играю! Ты говорил два месяца – хватит!» Я сидел в кулисах и плакал. В полуобморочном состоянии вышел на поклон, поскольку ничего не узнавал в том, что происходило. Там была семья: отец и три сына. Сыновья – студенты, молодые ребята, замечательные, и мама была артистка прекрасная, но все, что жидилось на роли отца, – рассыпалось. Однако многое выросло из того спектакля, получилось позже, в частности, с Шекспиром. Там я впервые (как мне теперь кажется) вышел «за границы», ощутил какую-то иную мощь, другое пространство. Первые три своих спектакля я сделал в очень маленьком, камерном пространстве, а здесь понял, что я их





отжил, вдруг получил прививку неба, Космоса и теперь уже не могу от этого отделаться.

Для меня событием невероятной важности был мой спектакль «Иванов» в МХТ, не принятый театром, который тоже прошел 9 раз... Там тоже имелись замечательные актерские работы: у Наташи Рогожкиной, Игоря Золотовицкого, Наташи Швец. Там были какие-то прекрасные вещи. В результате все по разным причинам не очень срослось, но это важнейший для меня спектакль, один из моих любимых. Я попытался запустить время в обратную сторону, и мне кажется, что это очень правильная идея по отношению к пьесе Чехова. Потому что Чехов начинает пьесы с того, чем они должны заканчиваться. Я это не придумал, Чехов сам мне это подсказал. А может быть, я где-то это и прочитал. Наверняка. Потому что об этом написано очень много. Есть прекрасные исследования Зингермана, из которых можно всегда вытащить что-то. Там между строк много вложено. Если начинаешь с ним взаимодействовать, спорить – рождается новый смысл. Вообще мне кажется, что позиция спора с кем угодно – с учителем, драматургом, книгой – самая

Сцена из спектакля  
«Вор». Театр Ленсовета.  
Фото Э. Зинатуллина

правильная. Надо войти в спор, в конфликт и непременно что-то родится. Нужно обязательно ругаться и с педагогами. И когда они чем-то недовольны, нужно или доказать им, или же вовремя понять, что перебор пошел...

**– Вы говорили о состоянии экстаза между артистом и публикой, и это состояние, как мне кажется, в ваших спектаклях во многом выражается экстатическим танцем. Как он возникает?**

– Дело в том, что я люблю не только оперу, но и балет... Ну а потом, ведь в этом же и состоит чудо театра. Это искусство, в котором есть все. Это же абсолютно открытая структура, где может быть все, что хочешь. И слово здесь, возможно, далеко не самое важное. Может быть, у меня есть какое-то недоверие к слову. Но кроме всего прочего, я просто очень люблю танцевать.

**– Когда вы репетируете, вы чувствуете, что нужно заканчивать репетиционный процесс?**





– Обычно это дирекция театра определяет.

**– А если не определит, получается, что может и не быть конца, финала репетиций?**

– Нет, так не может быть. Ну, 3–4 месяца, а больше четырех месяцев это уже плохо. У меня был такой случай – я репетировал 8 месяцев пьесу «Гамлет», но не потому, что я так хотел, а потому что артистов никогда не было в театре. Это было неправильно. Долго не надо репетировать. Надо репетировать интенсивно, плотно. Потому что сделанное сегодня завтра уже начинает тебе не нравиться.

**– Ваше отношение к сегодняшней ситуации с фестивалем «Золотая маска»...**

– «Золотая маска» – важный институт в нашей жизни, имеющий 20-летнюю историю. Мы можем иронизировать, но это важно. И вдруг – по-другому не скажешь – такой «наезд» на «Золотую маску», которая поддерживает театры в провинции, уделяет внимание театральному общению, развитию театра... Нам говорят, что «Золотая маска» дает премии спектаклям, которые разрушают общество, которые провоцируют скандалы... И мы все должны в чем-то оправдываться, что-то объяснять... Это ужасно портит настроение. Приходится думать про какую-то ерунду. В жизни ведь имеется разное. И плохой вкус, и убийцы – все, что хочешь. Но оттого, что ты запретишь об этом говорить, ситуация не поменяется. <...>

А вообще настоящее в искусстве отличить непросто. При том, что его, по-моему, невозможно и спутать ни с чем. Оно достает тебя, что-то с тобой совершает. Когда говорят, что искусство беспомощно, что театр, в частности, ничего не может переменить, я в это не верю. Именно театр сделал мою жизнь интересной, не бессмысленной. Он со мной все время что-то делал. Когда говорят, что театр ничего не может, я не понимаю. Как это так? Люди меняются. Они погружаются в совсем другое пространство. Их жизнь становится лучше. Они могут совершать благородные поступки под влиянием театра.

**– А плохие?**

– Не знаю про плохие. Чтобы театр мог спровоцировать какой-то плохой поступок?.. Не знаю. Не верю.

**– Если бы не было режиссуры, чем бы вы стали заниматься?**

– Я бы, наверное, играл в футбол. У меня был очень непростой момент в жизни, когда меня брали в детскую спортивную школу при «Зените». И передо мной стоял сложный выбор. Но я решил – театр. Видимо, понял, что я слишком слабый, а профессиональный спорт – очень жестокий мир. Я понял, что у меня просто не хватит физических сил, которые природа мне дала, хотя я очень хорошо играл.

**– Часто говорят, что ваше искусство близко к немецкому экспрессионизму. Как вы относитесь к этому течению?**

– Мне кажется, что это суждение имеет основания. Экспрессионизмом я очень увлекаюсь. И в живописи тоже. Одна из моих любимых картин – это «Крик» Мунка – икона экспрессионизма. Она дала импульс направлению. Когда я делал «Войцека», очень этой культурой интересовался и сейчас продолжаю. Это не значит, что я не люблю ничего другого, но когда я читаю про «экспрессионистские мотивы» у себя, – я радуюсь. Бюхнер повлиял на то, что я стал делать. Хотя есть у меня такой режиссерский ключик. Я, например, когда ставлю, условно говоря, Бюхнера – я делаю Шекспира. А когда я ставлю Шекспира, то говорю себе, что делаю Достоевского. Я как бы себя обманываю. Для меня важно «сбить прицел», что ли, изменить точку отсчета. Но экспрессионизм – это круто.

**– Существует ли для вас разница в работе с актерами московскими и питерскими?**

– Мне кажется, нет. Есть какое-то одно поле, когда я чувствую себя комфортно. Оно, правда, труднодостижимо, но это поле свободы, импровизационности... Нет, я не ощущаю никакой разницы. Другое дело, что имеются более *взрослые* артисты, они менее способны на движение. К ним, может быть, какой-то другой подход нужен, но это одинаково, что в Москве, что в Петербурге. А так – все люди... У кого-то больше амбиций, у кого-то меньше. Кто-то в 70-летнем возрасте, как ребенок, а кто-то в 30 – закорюченный. И ничего сделать невозможно.

Я стараюсь разговаривать с артистами, как со студентами. Для меня нет никакой разницы. Я думаю, что правильнее забыть про опыт

*Pro настоящее*


А. Смоляков – Иванов.  
«Иванов».  
МХТ им. А.П. Чехова

актера, когда ты начинаешь работать. То есть позиция ученика и студента самая верная, плодотворная. Такой, например, Константин Райкин. Это его особенность очень важная. Но далеко не все такие. Я очень переживаю, что актеры снимаются в сериалах и почти перестают работать в театре. Место актера, конечно, в театре. Там его тренинг, там смысл его жизни, его профессия. Там артист становится личностью. А сериальная продукция (я говорю о тенденции, наверное, есть исключения), превращает актеров в людей, которых используют. И они уже не могут сойти с этого пути, боятся быть нелюбимыми, боятся, что их не поймут. Так очень часто и происходит в действительности. Когда зритель видит актера в новом качестве, происходит отторжение. Я не знаю, почему я стал про это говорить. Просто это связано с ежедневными мыслями о профессии. Вроде бы все понятно, все правильно, надо зарабатывать, но так грустно от этого становится. Теряется личность, стирается совсем. Это не мой плохой характер. Просто печальная реальность нашей жизни.

**– Есть ли у вас любимый поэт, любимое стихотворение? Писали ли вы когда-нибудь стихи?**

– Писал. Но это было давно, в детстве. Ну, не в детстве, конечно, а в юности, лет в 16. Писал, но ничего не помню. А сейчас я очень много читаю Бродского. Что-то невероятное для себя открываю и артистов провоцирую на это чтение. Вот тоже один из моих путей работы «с временем и пространством». Это раздвигает границы. Мы выходим за рамки истории. В конце концов, режиссура – это способ рассказать историю по-другому. Так Фасбиндер сказал. Рассказать, но по-другому. Все равно от этого никуда не деться. Это и есть главный интерес огромного количества людей, занимающихся театром и воспринимающих театр.

### **Литература**

1. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975; Книга четвертая. М., 1993.
2. Зингерман Б.И. Очерки драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979; Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
3. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994; Театральные хроники конца XX – начала XXI века. М., 2013; Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М., 2014.



Сергей ЖЕНОВАЧ

## «ЧИТАЙТЕ ЭФРОСА»

Как вас много, я даже растерялся... Я думал, будет камерно. Я очень рад тому, что так широко отмечается 90-летие Анатолия Васильевича Эфроса. Я рад тому, что вижу перед собой так много молодых лиц.

Прежде чем начать нашу беседу, я хочу в очередной раз признаться в любви к этому удивительному, тонкому, мудрому, деликатному режиссеру. Я не учился у Анатолия Васильевича, вернее, я не прямой его ученик. Так получилось, что режиссурой я решил заниматься благодаря Эфросу. Мне было лет 14, когда в Краснодар, где я жил, приехал на гастроли Театр на Малой Бронной. Билеты были по 4 рубля 50 копеек – это было очень дорого. Я не знал ни фамилий артистов, ни названия театра, ни режиссера. Просто попал на спектакль «Ромео и Джульетта» и, помню, сидел в 11-м ряду, сбоку. Помню, как выходят артисты и Смирнитский начинает кричать куда-то в высоту: «Две равно уважаемых семьи...». Прежде я, конечно, как все пацаны и девчонки из провинции, хотел быть артистом. А тут понял: хочу это все придумывать, это все организовывать, очень хочу именно этим заниматься. Осознал – только так и должно быть, по-другому быть не может. Второй спектакль, который просто меня сразил, был «Дон Жуан». После него я бритовкой вырезал портрет Эфроса из афиши. Повесил его над своей кроваткой. И стал вырезать из газет – кстати, не так много их было – интервью, рецензии. Я просто стал «эфросоманом». И конечно, хотел ехать к нему учиться.

Но поступил в Краснодаре в Институт культуры – все-таки страшно было ехать в Москву – и, приезжая в столицу на каникулы, шел в Театр на Таганке и Театр на Малой Бронной (у меня было две страсти). Я смотрел спектакли Эфроса по 5–6 раз, а то и больше. Я мечтал поступить на тот его курс, на котором учились Борис Юхананов, Володя Клименко, но очень сильно

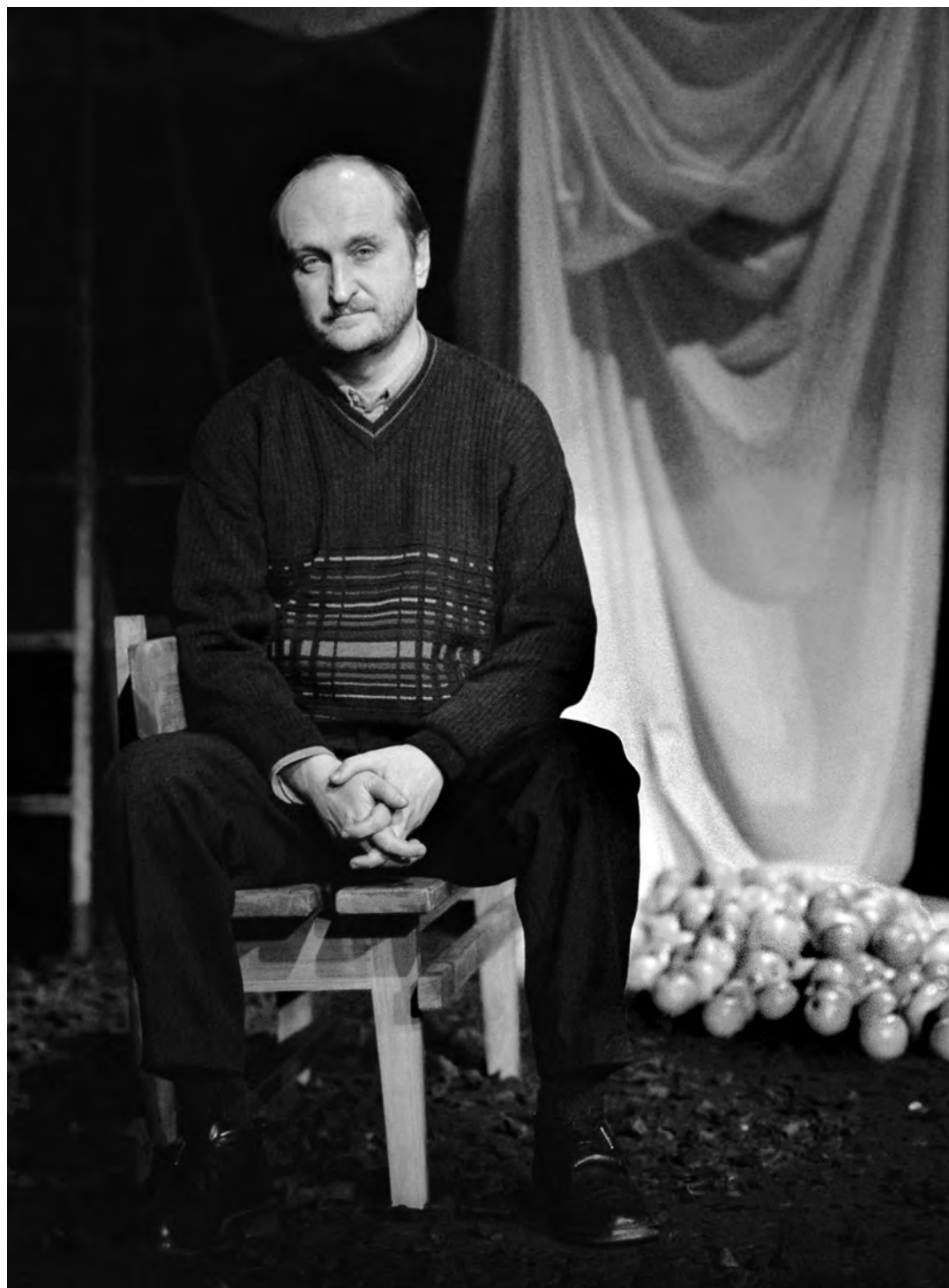
заболел после армии, лечился больше года, после чего попал на курс Петра Наумовича Фоменко – моего учителя и очень близкого человека. Что в Анатолии Васильевиче больше всего меня подкупало – его умение разбирать текст. Сегодня оно как-то уходит. Сейчас все увлекаются собственными сочинениями, придумками, проповедуют «живое ради живого», становится не важна композиция, содержание порой выглядит банально, главное – чтобы живо было, по-горячему. Как говорится – горячо будет, а за вкус не ручаюсь. Музыка гудит, артисты орут, бегают, кричат – увлекательно!.. Позже приходит послевкусие, возникают вопросы: про что, собственно, смотрел, что в сердце осталось? А после спектаклей Анатолия Васильевича очень многое оставалось в тебе. Он умел удивительным образом и деликатно так вскрыть содержание пьесы, что, казалось, никакого другого содержания здесь быть и не может.

У него есть такое понятие в книге – смысл как «изогнутая проволочка». Так вот у него все было, как эта изогнутая проволочка, и многие темы он с ее помощью, что называется, закрыл. Очень трудно, например, после его спектакля смотреть другую «Женитьбу», и сам я, наверное, никогда не смогу, не рискну к этой пьесе подойти, потому что тот смысл, который Эфрос открыл, и то, как он это сделал, – неповторимо. Когда я смотрел его спектакли, казалось, они все про меня. Сейчас это чувство редко возникает. Ты смотришь про других, каких-то дядей, про тетей... Но не про меня.

А какие удивительные, деликатные, тонкие, мудрые пространственные решения! Эфрос всегда работал с великими художниками, и лучшие спектакли сделал с Давидом Львовичем Боровским. Сейчас многие мизансцены иллюстративны – искусство мизансцены тоже теряется. У него же они были очень глубоко

*Про настоящее*

*ЭМ*





внутренне продуманны. Он был постановщиком внутреннего смысла. Постановщиком каких-то невидимых вещей. Это очень редкое качество.

И, конечно, все мы были буквально повернуты на его книжках. Его первую книжку я даже с собой захватил. Оформил ее Давид Львович. Видите, она специально такого формата, чтобы можно было в карман пиджака положить и на ходу листать. Для нашего поколения это была Библия. Я ее знаю почти наизусть. И сейчас, когда возникают какие-то сложности и проблемы в театре, открываешь ее, перелистываешь несколько страниц и возвращаешься в профессию. И называется она тоже потрясающе: «Репетиция – любовь моя». Сегодня свойство любить то, чем ты занимаешься, любить артистов, художников, любить зрителей, тоже уходит. Мы все немножечко самовыражаемся. Выпендриваемся. А вот когда ты любишь и хочешь что-то рассказать, поделиться, взволновать из-за любви – это совсем другая, перво-данная история.

Книжка начинается прямо на обложке. Это, конечно, Давид Львович придумал, я не сомневаюсь. «Я люблю каждое утро приходиться к актерам, с которыми я работаю. Мы знакомы уже давно». Дальше открываю и вижу лица Ольги Яковлевой, Николая Волкова... И дальше: «Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня всей жизни. Если после мучительных репетиций даже получится хороший спектакль, это не искупит потерь».

Для нас Эфрос был не просто режиссером. Для меня это огромная часть моей жизни, то, без чего никого из нашего поколения, наверное, не было вовсе.

Вот я и объяснился в любви Анатолию Васильевичу. Вы – молодые, читайте Эфроса! Сейчас много вышло замечательных изданий его книг. Когда устаешь от чего-то, когда вера в профессию, кажется, уходит – читаешь его, и снова хочется работать, хочется сочинять, хочется горы свернуть. Вот.

*Вопрос из зала:*

**– Какие тренинги считаете наиболее эффективными для развития своих учеников?**

– Если вкратце – тренинги все хорошие. Но мне кажется, здесь самое главное – не стать их заложником. Есть люди, которые из них делают самоцель. Для них главное не себя совершенствовать, не овладеть профессией, а постоянно упражняться. Они все время упражняются, но на сцену выходят зажатыми, голосом не владеют, телом своим не владеют, и смотреть на них не интересно. А есть потрясающие артисты, которые тренингов не делают. Значит, все должно быть в меру. А самое лучшее – это, конечно, школа режиссерского факультета ГИТИСа, людей, которые там работают. И, конечно, Михаила Чехова. Без его упражнений, без его педагогической теории все это было бы не столь эффективно. Прежде всего, импровизация.

**– Как вы репетируете со своими актерами? Как вы помогаете им найти образ и вжиться в него, а потом его отпустить, чтобы актер не заигрывался?**

– Да образ мы как-то и не ищем... Возникает пьеса. Следом возникает некая затея. Дальше – решение, предчувствие спектакля. Дальше – то, что я называю «замес», или, другими словами, замысел спектакля. Затем, уже с художником, мы начинаем выдумывать. И спектакль начинает в тебе жить, существовать (до той поры, пока ты его из себя не исторгнешь, не сможешь успокоиться). А дальше ты пытаешься, в соответствии с тем, как ты это чувствуешь, как понимаешь, собрать людей. Сначала – анализ, разбор, затем разбор в пространстве, поиск соотношения себя и персонажа и общий поиск спектакля с художниками и артистами. А образ – это результат, к которому мы приходим. Когда Андрей Александрович Гончаров набирал на режиссуру, у него был любимый вопрос: какое качество нужно для режиссера? Он знал ответ и всегда ждал, когда этот ответ прозвучит. В скверике все друг другу этот ответ передавали: образное мышление. И когда ему говорили «образное мышление», он сразу радовался, сиял. Образное мышление – это воздух, без которого нельзя работать. Самое главное, как пишет Эфрос, это радость от работы, от того, что мы сочиняем спектакль. С художниками сочиняем пространство, с художниками по свету – атмосферу, с композиторами – звуковую



дорожку, с артистами – новую сценическую реальность. И наступает такой момент, когда устаешь делать спектакль. Когда становится не то чтобы скучно, но уже и не интересно, когда хочется что-то новое придумывать. Тогда хочется поставить такую задачу, которую до этого не решал, и, конечно, самое главное, как говорил Анатолий Васильевич, компания людей, которые вокруг тебя. Потому что без компании ничего сделать невозможно. Это такой вид искусства, где важно чувствовать плечо товарища. Это и художник – соавтор спектакля. Мне повезло: я работаю с мастером, с большим художником Александром Давидовичем Боровским. Я работаю и с потрясающими артистами (мне везет на артистов), и так получилось со студенчества, что мне для работы крайне важна компания. Если я не чувствую компанию, если человек на меня как-то косо смотрит и я на него так же кошусь... Так чего тогда с ним репетировать? Имеет смысл репетировать с теми, кто хочет и может настроиться на твою волну. Потому что репетиция – это всегда мучение, это всегда преодоление. Это всегда сдирание старых штампов и обретение новых, а потом – сдирание новых, когда они становятся старыми. Это постоянный болезненный процесс. И здесь очень важна атмосфера влюбленности, доверительности. Чтобы двигаться дальше, немножечко опережать собственные возможности, надо не выглядеть застегнутым на все пуговицы. Надо уметь заблуждаться. Без ошибок ничего не бывает. Самое главное – затеять спектакль, заварить его, влюбиться в компанию артистов, которая с тобой работает и не успокаиваться, пока спектакль не выйдет. А образы никуда не денутся.

**– Какими средствами актер может и должен поддерживать себя в постоянной форме?**

– Работать, только работать!.. Сниматься в кино у хороших режиссеров. Делать свои программы, репетировать. Когда человек много работает, он меняется, он развивается. Я стараюсь, чтобы мои ребята работали как можно больше. И не только со мной, но и в других местах, с другими людьми – это очень большая школа.

**– Говорят, режиссуру нельзя научить,**

**но можно научиться. Чему вы научились у Петра Наумовича Фоменко?**

– Те, кто знал Петра Наумовича, подтвердят: Фоменко и учитель – эти понятия находятся на разных полюсах. Он никогда никого ничему не «учил». Он не умел «учить». В ГИТИСе мы у него просили: Петр Наумович, ну хоть какую-нибудь лекцию прочтите нам. Говорят, на других курсах какие-то лекции читают, какая-то терминология там у них... У него же если были термины, то такие: «магический кристалл», «энергия заблуждения», «сверхидиотизм». Своя терминология и свои поговорки: «Не догоню, так хоть согреюсь». И когда мы к нему пристали с этой лекцией (а это был 4-й курс уже), он как-то напрягся. Но подготовился, пришел, достал какие-то бумажечки, надел очки и начал читать. О том, что должны быть темы, еще что-то... потом сам на себя разозлился и ушел. Петр Наумович – фантастический режиссер, он может нравиться или не нравиться, но он просто работает. Засучивает рукава и репетирует. А ты сидишь и смотришь. И если что-то при этом понимаешь – то понимаешь. А чего не понимаешь – наверное, никогда и не поймешь. Есть вопросы – задавай. Я ему задавал, он отвечал. Вот так шло обучение. Если Эфросу удавалось выстраивать невидимое во взаимоотношениях, то Петр Наумович обладал очень острым взглядом – он ведь сам музыкант и когда-то играл на скрипке, а кроме того, у него было еще филологическое образование. Он очень здорово чувствовал интонацию. Есть такая мысль, вроде бы расхожая, но довольно справедливая, что от артиста остается интонация, а от режиссера – мизансцена. Но у Фоменко было совершенно особое чувство интонации. Когда он учился в Школе-студии МХАТ (его оттуда выгнали, это была веселая история, он хулиганил, безобразничал, за что и поплатился), там был замечательный педагог Вершилов, актер Художественного театра, который говорил ему: «Да не нужно все это – действие, действие! Пойдем лучше поинтонируем!» (Много лет спустя ребята оказались заложниками этой интонации, этой канители, где нету запятых, где очень много междометий.) Он очень здорово чувствовал интонацию автора – Островского,



Чехова. У него было острое чувство сценичности, театральности. Вообще, он жил на какой-то планете, и там нет никого больше – только одни «фоменки». Они вот так ходят, вот так разговаривают, на стул они сразу не садятся, должны сначала кружочек вокруг него сделать, потом сесть на кончик стула, определенным образом руки положить... Он практически всегда делал свой театр – театр Фоменко. Поэтому ему было трудно до тех пор, пока он не обрел компанию людей, которая ему верила. Он очень здорово чувствовал форму. Он все время показывал. Какие интонации должны быть, как нужно говорить, как двигаться. И если артисты были настроены на это, фоменковское, получалось здорово. А если они сопротивлялись или обезьянничали, как в некоторых театрах, то возникала (как мне кажется) голая форма, которая не дышала жизнью. Он был великий формалист. И очень душевный человек. С ним выпивать было – одно счастье. Говорить о жизни – счастье. Он все время говорил: «Сережа, когда я буду старенький, не буду работать, ты меня приглашай... Я две вещи могу делать: ставить сцены выпивки и любовные сцены». Ему было 80 лет, а через месяц после этого разговора он ушел... Он дал мне возможность набрать свой курс в ГИТИСе, как бы передал дело, за что я ему очень благодарен. Я не знаю второго человека, который мог бы, находясь в здравом уме, в расцвете сил, отдать все ученику: а теперь ты, Сережа, работай!.. Этот поступок перевернул мою жизнь. Если бы не он, то не было бы, наверное, ни СТИ, ни много чего другого... Мне так по жизни везет, что я постоянно оказываюсь рядом с людьми большими, великими. Петр Наумович – мощная личность, возле которой было очень много неправды, и сейчас много легенд про него ходит, приписывают ему то, чего не было. Не люблю я эти книжки, которые сейчас про него издают. Я их не понимаю. А чему я у него научился?.. Вот фантастический человек рядом. И ты что-то впитываешь. Учиться можно только на своих собственных ошибках. Но очень важно при этом найти своего учителя. Найти человека, перед которым не будешь стараться выглядеть лучше, чем есть, или подстраиваться под него, подражать ему,

такого, которому будешь доверять. Он говорит: «Здорово, гениально». И ты понимаешь: действительно гениально, раз мастер сказал. Или он говорит: «По-моему чушь полная». Смотришь – действительно чушь. Очень часто молодых ребят калечит то, что они попадают не к своему учителю. И начинают с ним бороться. А бороться с учителями не надо. Их надо любить и воспринимать. И чем вы больше их любите, тем они больше вас любят, а только в любви и может возникнуть передача живого опыта. Должно быть желание общаться, желание делиться своими ошибками, проблемами. Петр Наумович всегда так говорил: «Я вас буду учить на своих ошибках». В учебе вместе с мастером свой лимит ошибок ты должен исчерпать. В театре уже не имеешь права ошибаться. В тебя вкладывают денежку, в тебя верят. Ты не можешь всех подвести, ты должен выигрывать каждый спектакль. Он может нравиться или не нравиться, но он должен состояться. А в ГИТИСе можно ошибаться. В этих ошибках, бывает, кроются ростки талантливых работ, новых идей. Вот так и учишься – благодаря общению, за счет того, что значительный кусок жизни посвящаешь совместной профессиональной работе с этими людьми. Это и есть самообучение.

**– Вопрос несколько мрачный, но я все же его задам. Хочется узнать ваше мнение о современном зрителе. Вот маленькая зарисовка из жизни. Это было в вашем театре, на спектакле «Брат Иван Федорович» по «Братьям Карамазовым». Спектакль исключительный, мне он очень понравился. Но после того, как он закончился, я слышу такой, возмущивший меня, разговор двух зрительниц... Одна говорит: «Я летом пыталась прочитать "Братьев Карамазовых", но не смогла». Вторая отвечает: «А я "Преступление и наказание" дочитывала в центре Флоренции».**

– Можно посмеяться, но повода для возмущения, мне кажется, нет. Ну, пускай во Флоренции, но все-таки она открыла Достоевского... И пришла на непростой спектакль. Вы многого хотите. Не все сразу. Сегодня театр очень разный. Кругом очень много хорошего и не очень. И, к сожалению,



нет критериев. Нет гамбургского счета. И никто уже не понимает, чем нужно восхищаться, а от чего нужно бежать. Сейчас из всякой чепухи делают событие, а мимо того, что действительно является событием, люди часто пробегают, не замечая. Они в этом не виноваты – такое время. К сожалению. Нужно быть снисходительным к людям. Сколько им лет, этим зрительницам – 19–20?.. Может, они и не должны в этом возрасте Достоевского понимать? Скажу про себя. Андрея Платонова я стал чувствовать и понимать только после 30-ти. И не стыжусь.

Я очень люблю нашего зрителя. В СТИ приходит публика, которая слышит. К нам идут люди, которые хотят о чем-то поразмышлять, подумать, а не просто скоротать вечерок. Если они сюда пришли, то это уже наши зрители, обижать их я не дам.

**– Эфрос уважал текст пьесы и старался по максимуму передать мысль автора. А сейчас многие режиссеры интерпретируют по-своему, перелопачивают, переписывают классику. Как вы к этому относитесь?**

– Когда Анатолий Васильевич ставил спектакли, он тоже был «осквернителем классики». Когда ставил первые спектакли Петр Наумович – он был осквернителем классики. И сегодня Римас Туминас, Юра Бутусов – осквернители классики. Понимаете, это было всегда. Потому что режиссура – это творчество. Это не библиотечное чтение, режиссер не должен слепо следовать авторской букве, и если написано «запел сверчок», то непременно включить фонограмму сверчка. Надо влюбиться в автора (без любви ничего не бывает), влюбиться в пьесу, почувствовать ее, вникнуть в ее особенности, освоить, чтобы потом иметь право присвоить. И дальше быть автором своего сочинения. Главное – передать дух и смысл произведения. Я не знаю, видели ли вы спектакль Льва Абрамовича Додина «Вишневый сад». Это очень примечательное, очень большое театральное сочинение. Там очень много своего текста. Но я вам говорю: это Чехов. Если это талантливо, если это сделано в любви к автору, если это расширяет мое понимание автора, открывает новый смысл – это здорово. Если же выпендрож и самовыражение, то

это не интересно. Все определяется талантом и теми целями, которые ставят перед собой люди. А режиссер свободен в том, что делает. Понимаете, к режиссерским интерпретациям классики зачастую так относятся, потому что у людей уже есть свое представление. Я ведь знаю, каким должен быть Митя Карамазов! Я знаю, какой должна быть Анна Каренина! А тут вышла актриса – совсем не то... Должно пройти 2–3 года, а то и пять лет, чтобы человек сказал: «Послушайте, а ведь это была действительно Анна!» У Анатолия Васильевича в «Дон Жуане» выходил Николай Волков: помилуйте, ну, какой он Дон Жуан?.. А сегодня мне совсем не интересно смотреть в этой роли на какого-то хлыща, мне хочется услышать Волкова. Но должно было пройти время, я должен был его прожить, пережить, чтобы понять, что человек опередил время. Куда легче опередить время в живописи: картины лежат себе где-то в запасниках... В один прекрасный момент их извлекают на свет божий. И тут начинается: «Ой, какой Ван Гог!» А этот Ван Гог никому не был нужен! И Пиромани был не намного нужнее... Так что, это не зрители виноваты. Просто театр опережает наше сознание. Пусть чуть-чуть, но опережает.

**– А бывают ли в современном театре какие-то чудеса? Вот вы приходите и видите, что чудо свершилось театральное?**

– Бывает, но редко: когда видишь то, чего сам не можешь сделать. Что-то другое. Иное. Но очень талантливое. Вот у Марка Анатольевича Захарова есть такая оценка: это я понимаю, это я могу, а вот это не могу, и это интересно... Конечно, есть такие спектакли. Вот я говорил о «Вишневом саде» Додина, который дал мне некий новый импульс, желание работать, думать. Мы с Александром Боровским и артистами много размышляли об этом, по-моему, замечательном сценическом произведении – сколько там открытий, откровений, поворотов неожиданных. В свое время очень сильный поворот в моем сознании произвел Робер Лепаж с «Обратной стороной Луны». Удивительный спектакль, где происходит сочетание очень жесткой сценической формы, сумасшедшей инженерии на сцене с потрясающей драматургией,



с удивительной игрой артиста. Можно только восхититься людьми, которые это придумывают, сочиняют, делают. Как говорил Пушкин, «мы ленивы и нелюбопытны». Надо ходить и смотреть: есть очень много удивительного. Просто жизнь нас иногда делает черствыми. Иногда мы устаем. Как послушаешь: плохой спектакль, плохой фильм... Очень много негатива накапливается. Нужно научиться его сбрасывать. А сбрасывать можно только открытым восприятием – кто-то что-то сказал, и все перевернулось, книжку прочитал – и что-то изменилось. Мне очень тяжело смотреть плохое. У меня сразу руки опускаются, ничего не хочется делать. Иногда попадается что-то стоящее у молодых ребят, у которых еще нет громких имен. А ты видишь, как ребята мыслят, пробуют себя в профессии. Я призываю всех идти в училища и смотреть, как молодые ребята работают – режиссеры, артисты, художники. И потом вырастают в больших мастерах.

**– Я хочу спросить о вашем отношении к театру, в котором нет актеров. Есть сейчас такое направление, когда в роли актеров**

**выступают сами зрители. То есть режиссер ставит зрителя в разные ситуации и работает непосредственно с этим.**

– Мне кажется, что любые поиски в драматическом театре – это здорово. Не всегда поиски должны заканчиваться победами. Это очень интересный момент – воздействие зрителей на то, что происходит. Когда зрители являются частью сценического действия. Только единственное, что мне кажется важным, – чтобы люди, которые этими опытами занимаются, были образованными. И понимали, что не они изобретают велосипед, что-то уже было сделано до них – тем же Ежи Гротовским. И тогда не придется тратить столько времени на то, что другим гениальным человеком уже было придумано. Есть много разных способов воздействия на зрителей, и сегодняшний театр этим занимается, особенно площадной, уличный театр, которого в Европе много. Они замечательно экспериментируют и по части вовлечения в действие зрителей, но, как правило, делают это очень умно и тонко. Я считаю, что сегодня не хватает поисков в театре, не хватает

обновления театрального языка, не хватает новых дерзких идей. Чтобы сейчас сказали «глупо», а потом, через два-три года: «Ой, оказывается, в этом что-то есть...». Нужно опережать, опережать. А нам сегодня хочется скандалов. И мы начали сочинять эти скандалы, выдумывать их. Ты придумай такой спектакль, который вызвал бы настоящий скандал, а не специально его устраивай по поводу.

**– Каковы успехи современной драматургии?**

– Никаких успехов, если честно.

**– Какие нынче отношения между театром и поэзией?**

– Не знаю... Был Театр на Таганке, который умел ставить поэтические произведения. А сейчас: театр сам по себе, стихи сами по себе.

**– В чем заключается функция, задача современного поэта и писателя?**

– Наверное, быть самим собой и делиться теми открытиями, теми откровениями, теми мыслями, которые тебе не дают покоя. Мне кажется, сегодня самое важное – это вопрос «про что» говоришь или делаешь спектакль. В свое время Станиславский придумал такой термин, который многим кажется скучным, школьным – сверхзадача. Можно другие слова придумать, новые термины, но если сверхзадачи нет, то ради чего, вообще, ты это завариваешь, ради чего ты столько людей заставляешь работать, чем ты хочешь поделиться, что ты хочешь открыть, какие хочешь мысли выразить?.. Раньше в институте заставляли: начинаешь придумывать спектакль – напиши на листочке сверхзадачу. Можно написать что угодно, просто красивые фразы. Но это не то, что выходит из сценического действия, не то, что возникает из сценической реальности. Пусть будет сверхзадачей то, что каждый зритель во время спектакля открывает для себя, переживает и что, в конечном итоге, становится его личным опытом. Сделать так, чтобы твои маленькие открытия стали личным опытом того, кто сидит в зале, – именно это, наверное, самое трудное и самое интересное.

**– Смотрите ли вы работы своих учеников? Среди этих работ – спектаклей Екатерины Половцевой, Егора Перегудова, Владимира**

**Смирнова – что-то вас радует, удивляет, интересует?**

– Меня за это ругают, но когда я выпускаю спектакль, то не могу смотреть чужие работы. В это время я вижу только то, что мы с Александром Давидовичем придумываем. У меня был такой случай, когда мы репетировали во МХАТе «Белую гвардию». Там наклонный помост, и как будто все предметы съехали по нему вниз. Так вот, я приходил после репетиции домой, и мне хотелось телевизор наклонить. Когда я в таком состоянии прихожу смотреть чужую работу, то я думаю только про свое. Есть такие режиссеры, которые смотрят чужой спектакль и на нем придумывают свой. Но я к ним не отношусь. Поэтому у меня активный «зрительский» период возникает в тот момент, когда я заканчиваю спектакль. Когда я начинаю готовиться к новой работе, я начинаю все впитывать. И тогда стараюсь смотреть почти все у своих ребят. У Володи я, к сожалению, не посмотрел еще «Безотцовщину» – не получилось. А вот у Егора последний замечательный спектакль – «Загадочное ночное убийство собаки» в «Современнике». И артист там замечательный – Шамиль Хаматов. Более того, все мои бывшие студенты ко мне приходят, звонят. Работа педагога ведь не заканчивается выдачей диплома. Она продолжается, и я счастливый человек, раз они не дают мне покоя. Профессия режиссера все-таки мужицкая, надо уметь держать удар, девчонки мои иногда приходят поплакать, пореветь за круглым столом у меня в кабинете. Выплачутся, а потом – за работу! Мне кажется, это так важно, что есть к кому придти поплакать. Я очень люблю своих ребят и не только своих. У нас сейчас на факультете очень хорошая атмосфера: нет места ревности и зависти между мастерскими. Когда я учился, была жуткая ревность. И курс Анатолия Васильевича отличался: его студенты вели себя, говоря по совести, безобразно. Они считали себя избранными. Мы же «эфросы», мы «васильевы». А тут какие-то «фоменки» ходят... Правда, потом, когда мы что-то показали, они присмирели. А сейчас «кудряши» радуются, когда получается у «женовачей», «женовачи» радуются, когда у курса Хейфеца что-то получается, «крымовцы»,





«каменьковичи»... Ребята переживают друг за друга, что очень правильно. Многие меня за этот настрой критикуют: только и делаете, что друг другом восхищаетесь!.. А я скажу: если мы не будем друг другом восхищаться – не получится талантливых ребят. Потому что грубостью, разочарованием жизнь всегда возьмет верх. Должен быть внутри противовес, чтобы сопротивляться. А это и есть школа. Это и есть четыре-пять лет, проведенные на третьем этаже ГИТИСа. Влюбленность в педагога, друг в друга... Я помню наш первый набор с Петром Наумовичем, где были сестры Кутеповы, Юра Степанов и почти все будущие знаменитые «фоменки». Думаете, сразу после первого зачета все заговорили «как гениально»? Все сидели и молчали. Смеялись, радовались 3–4 человека: Петр Наумович, Евгений Борисович, Сергей Васильевич... Остальные на нас мрачно косились, а мы: ой, как здорово, как хорошо! Именно из этого получаются хорошие ребята. А если все время их дергать – туда не иди, этого не делай, это бездарно – никакого толку не будет. Кроме того, что ему в какой-то момент захочется развернуться и ответить. Поэтому лучше перехвалить. Жизнь – жесткая штука, она еще свое возьмет. Поэтому нужно иметь запас прочности. Профессия эта жесткая – режиссура.

**– У меня немного личный вопрос: скажите, что нужно, чтобы работать у вас в театре?**

– Я буду отвечать штампованно. У нас не театр. У нас компания людей, которым в жизни посчастливилось. Она 10 лет уже существует. И 10 лет у нас есть счастливая возможность – при том, что у нас были разные периоды и разные времена, – заниматься тем, что мы хотим и что мы любим. Мы не формируем труппу. У нас работают те ребята, которые учились у меня в мастерской. Потому что мы «в ответе за тех, кого приручили». Вот режиссеров – тех не надо приручать. Наоборот, их надо оттачивать. Они должны идти в самостоятельную жизнь, строить свои дома, создавать свои семьи. А артистов надо поддерживать. Конечно, кто-то со временем уходит из театра. Кто-то разочаровывается в себе ли, в театре ли, кто-то в кинематограф переходит, а кто-то становится хорошим большим артистом. И я горжусь тем,

что мы сейчас вырастили несколько хороших, больших артистов, прямо-таки замечательных. Я повторяюсь. Нам повезло: сложилась так, что возникла компания, которая много лет друг друга знает и вместе работает. Ведь чем отличались спектакли Анатолия Васильевича Эфроса? Тем, что их делала компания людей, которые 25 лет прожили вместе. Он переживали и хорошие времена, и трудные времена, у них выработался свой птичий язык и отношения свои трагически-драматические, но это была компания. Такая компания была у Петра Наумовича, у многих замечательных режиссеров. Важно, что это именно компания, и любой другой человек, который приходит извне, компанию разрушает. Возникает другой театр (которых, кстати, очень много). Поэтому мы дорожим именно нашим театром, своей компанией. Конечно, бывают исключения, например, Кирилл Пирогов, «щучинец», пришел в «Мастерскую». Это случилось, когда я на курсе затеял спектакль «Шум и ярость» по Фолкнеру, очень мне хотелось сделать этот роман (тогда я был более дерзкий). Но я понимал, что сами мы не справимся, с двенадцатью студентами, а тут как раз выпускал курс наш друг Владимир Владимирович Иванов – он в свое время набирал наших ребят в мастерской Петра Наумовича, а потом получил право набрать свой курс в Щукинском училище. И я этих ребят соединил. Далеко не все прижились. В конечном счете, остался только Кирилл. И ему было очень трудно. Фоменко «не видел» его в репертуаре года три-четыре, наверное. Он сыграл у меня «Месяц в деревне», а потом стал одним из любимых учеников Петра Наумовича, вместе они сделали спектакль по Булгакову («Театральный роман»), он состоялся как режиссер, а сейчас пришел в педагогику, работает в Щукинском училище. Но пока обстоятельства складываются так, что в СТИ нет чужих. Пока вот такая домашняя рукодельня. Пока.

**– Есть ли у вас свой образ спектакля?**

– Режиссура это такая профессия, когда очень много говоришь. И порой, когда репетируешь, такие возникают фразы хорошие... Ребята их записывают, а я потом удивляюсь: «Это я сказал? Как интересно!» Точно так мы

записывали за Петром Наумовичем все его парадоксальные фразы. Мы даже хотели книжечку такую издать, но не дошло до этого. Поэтому я специально сейчас не буду умничать. Если говорить школьным языком, наверное, самое важное – целостность. У Анатолия Васильевича есть замечательный образ, когда он говорит, что все части спектакля должны быть притерты, – если за окно поднимаешь на подъемном кране дом, то, в случае плохого спектакля, я подниму одно окно, а если поднимаешь за косяк двери, то поднимется одна дверь. Но если дом хорошо спроектирован, сколочен, сделан, то он поднимается весь сразу, за что бы его не потащили. Это такая цельность конструкции, то, чего сегодня не хватает многим режиссерам, особенно молодым – целостность и единство образной системы. Талант режиссера – прежде всего, целостность образного мышления. Потому что актерская природа – это частность: приспособленность, интонация, пластический рисунок. А для режиссера важна цельность. И еще у меня есть изобретение. Я очень горжусь, что до этого додумался. Многим помогает. На втором семестре в ГИТИСе мы занимаемся русскими народными сказками. Мне кажется, что это очень полезная штука. Сейчас очень многие стали перенимать это и в других вузах. Именно не литературные, а народные сказки. Мы в них опираемся на разбор Проппа, потому что Пропп – человек с режиссерским мышлением. Учиться анализировать сказку – это практически учиться анализировать текст любой пьесы по Проппу (у него там своя терминология, но понятия-то одни и те же). И есть в сказках образ живой и мертвой воды. Когда героя порубали на куски и надо его оживить, то не дай Бог, если вы сразу его живой водой приспыснете – у него тогда отдельно рука начнет жить, отдельно нога, отдельно голова начнет глазами моргать... Его сперва нужно мертвой водой окропить, чтобы он сросся. Вот точно так – когда спектакль строишь. Многим режиссерам, особенно молодым, кажется, что каждая репетиция должна быть живая, интересная. Они хотят, чтобы каждая репетиция – это был спектакль. А то им скучно в зале сидеть. И когда этого не происходит, они впадают в панику. Но обязательно должен быть «мертвый

сезон», когда скучно, нудно, но с помощью мертвой воды голова должна сесть на плечи, к бедрам ноги прирасти. И только потом – живой водой. И он так пошел, пошел, пошел потихонечку... Один прогон, второй, третий, и чудо происходит. Я до этого додумался, этот образ многим ребятам помогает и мне самому тоже. Когда скучно сидеть в зале, перетерпи – это мертвая вода... Потом будет живое. Не спеши, а то сейчас вывихнешь все и будет неправильно. Пусть все срастется, пусть артист станет хозяином роли. Пусть распределится, привыкнет к мизансценам, привыкнет к костюму, к свету, к партнерам... А теперь нужно его эмоционально завести, что-то придумать... И пошло, поехало, ребята начинают чувствовать себя хозяевами спектакля.

**– Что для вас значит музыка к спектаклю?**

– Музыка к спектаклю – очень сложное понятие. Музыка в спектакле – это сам спектакль. Скажем, это его ритмическая партитура. Бывает, вообще фонограмма не звучит, но спектакль очень музыкальный. А иногда – ровно наоборот: музыка подменяет артиста, его эмоцию. Она просто, что называется, «дает настроение». Я особенно сильно раздражаюсь, когда сейчас на телевидение приходишь на передачу, с кем-то разговариваешь, такой, вроде бы, хороший диалог получился. Потом включаешь телевизор – а под тебя «подложили» какую-то музыку. Боже ты мой! Смотришь на себя, как на автомобиль, который едет по трассе, и музыка в салоне играет. То же самое на сцене. Я работаю с замечательным композитором – с Григорием Яковлевичем Гоберником. Он писал музыку ко всем нашим работам. И он все время сидит на репетициях. И начинает что-то придумывать только тогда, когда ставится свет. (А у нас и художник по свету замечательный – Дамир Исмагилов.) Так вот, Гоберник ходит, смотрит, думает. Музыка у него рождается после того, как он увидит прогоны, пространство, свет. Это рискованный, но творческий путь. Потому что музыка – это последний аккорд работы над спектаклем. Музыка может убить спектакль, а может и спасти его. Музыка – один из самых чистых видов искусства, поэтому с ней надо работать осторожно. Хотя мои студенты и бывшие



ученики порой смотрят на это иначе, а Юрий Николаевич Бутусов, который здесь тоже недавно выступал, без музыки вообще не может. Весь спектакль Бутусова – это музыка. Но здесь не может быть каких-то истин, только предпочтения. Мне кажется, что музыка хороша, когда она является действующим лицом. Когда она открывает какой-то новый смысл, что-то добавляет. А иногда она является иллюстрацией или фоном для эмоциональной жизни артиста. Я больше доверяю артисту. Если он может сыграть – мне музыка не нужна. Мне хочется артиста послушать. А вот если артист не может сыграть, тогда, наверно, нужна музыка. Потому что не все артист может сыграть – что-то должно придумать и режиссер, и художник, и композитор. Есть вещи, которые другими средствами выражаются. Поэтому и нужен режиссер. Чтобы все это скомпоновать.

**– Почему на режиссерский факультет вы набираете в основном мальчиков?**

– Нет, вы знаете, сейчас одни только девочки учатся, если честно. Мы бы как раз хотели ребят. Потому что (еще раз повторюсь), против природы вы не пойдете. Против вашей женской природы. Вот чего вы хотите в жизни? Если честно. Любви, правда? И семьи вы хотите. И детишек вы хотите. А театр требует нерво-трепки 24 часа в сутки. Какой там детский садик! Какое там в кафе сходить! Нет, вы должны тут сидеть и с монтировщиками материться и наверх лезть, чтобы что-то повесить, и подкрасить чего-то там... Театр – это круглосуточное понятие. Профессия режиссера требует волевых мужских качеств. Она требует полной преданности, бескомпромиссности, отказа от личных удовольствий. На режиссерский часто идут, потому что думают: «Ах, я буду главный, я буду командовать, ты иди направо, а ты – налево, ты здесь будешь так играть, а ты этак!» Это все обман. Режиссура – очень тяжелая профессия. Это профессия лидерская. Если мужская группа актерская, а женщина-режиссер с кем-то роман закрутила, то она и не режиссер практически. Ей уже не будут доверять. Нужно жертвовать многим, чтобы заниматься этой профессией. Я не пугаю, это объективное положение вещей. Есть, конечно, исключения.

Есть люди, которыми я восхищаюсь, – вот Катя Половцева. Она и двоих детей завела, и спектакль замечательный выпустила. Кому-то удастся. Например, потрясающему режиссеру Генриетте Наумовне Яновской вовсе не мешает, а даже помогает то, что она женщина. И хотя режиссер – это понятие вне пола, в ГИТИСе предпочтение отдают мужикам. Потому что девчонки часто просто убегают. Они забеременели, и их уже нет. И они правы. Главное – жизнь.

**– Скажите, а каким образом можно разглядеть в человеке будущего режиссера? На что вы обращаете внимание в первую очередь?**

– Вы про абитуриентов? Мы с ними занимаемся. Вступительные экзамены, пожалуй, самый трудный период в жизни педагога. Особенно когда набирается режиссерская группа. Я трачу на это месяца полтора-два ежедневно. Я сижу на всех режиссерских экзаменах. На всех прослушиваниях. Вначале это просто беседа минут на 7–10. Ты просто вылавливаешь неслучайных людей. Людей, которые действительно нацелены на театр, а не просто – девочка пошла на актерское прослушивание, там провалилась и решила, что хочет быть режиссером. Спрашиваю: «Что вы будете читать? – Цветаеву. – А еще что? – Больше ничего. – А у вас есть режиссерская экспликация? – Сейчас напишу». И напишет 2–3 строчки. Что «Чайка» – про любовь. А «Три сестры» – про веру в жизнь. Она это все напишет и потом будет доказывать, будет кричать, что я варвар, что я ей судьбу ломаю, что она может великим режиссером стать. Так что первый этап – отсеивание случайных людей. Дальше, когда вижу, что есть люди, которые читают книжки, видели какие-то спектакли, приносят какие-то макетики, я им даю задание: придумайте такой-то спектакль. Даю им этюды, импровизации. Этюды предлагаю показать тут же, не репетируя, чтобы в гитисовском скверике за них никто ничего не сделал. А бывает так: вы принесли замысел, затею, допустим, по Сухово-Кобылину – возьмите абитуриентов и за два дня срепетируйте. Покажите, что вы можете свои намерения через людей выражать. Таким образом, отбирается группа. На это мы тратим месяц примерно. Все ребята



через это проходят. Бывает, что заблуждаешься по поводу человека, потом мучаешься неделю и опять просишь его прийти. У меня были такие случаи. И в последнем наборе: двух человек отсеяли, а потом снова позвали. Это очень интуитивный момент. Сейчас на режиссуру не очень охотно идут. Идут девчонки в основном, которые не поступили на актерский факультет. Им по 16–17 лет. Они не понимают, что такое в 22 года поехать в Рязань, Ейск или Армавир и поставить там за три недели спектакль. Хотя у нас и сейчас на курсе есть очень интересные девочки. И у Леонида Ефимовича Хейфеца на курсе учатся одни только девочки. Мы страдаем от того, что мало мужиков идет. Профессия трудная, не всегда может прокормить, поэтому мужики выбирают другие профессии. И еще есть очень много преград, связанных с нашим государством. Сегодня нельзя получить второе высшее образование бесплатно. А на режиссуру невозможно поступать в 16 лет. Надо поступать в 23–24 года как минимум. Это должно быть второе бесплатное образование. Как и дирижерское. Ведь нельзя в 16–17 лет вести за собой оркестр. Так не бывает. А если бывает, то это исключение, которое подтверждает правило. Всегда очень трудно курс набирать, это всегда очень ответственно и безумно интересно. Угадать трудно, но иногда это происходит сразу. Я помню, пришел поступать Карбаускис, он – литовец, трудно говорит по-русски, принес «Месяц в деревне». Я спрашиваю: «Где у тебя все будет происходить, где место действия?» Он отвечает: «В малиннике». Это может не нравиться, но я понимаю, что у человека есть образное мышление. Потому что пьеса «Месяц в деревне» – про любовь. Едят малину и ведут диалоги о любви. Здорово! Самое же страшное на вступительных экзаменах – полюбить абитуриента. Если ты его полюбил, начинаешь переживать за него, тащить его к себе. Это неправильно. Идут дети артистов, дети твоих друзей. Очень трудно сохранить объективность. А надо сохранять. Для того, чтобы не калечить жизнь людям. Поэтому очень трудный период – не первый год, не второй, даже не выпуск. Самое трудное для педагога – набрать курс. Самое трудное и самое важное – кого наберешь, того

и выпустишь. Они сами будут обучаться – мы с этого нашу беседу начинали.

**– А бывала ли у вас в жизни неразделенная любовь?**

– Я думаю, что интересен не своими неразделенными любовями, – у меня вся жизнь неразделенная, все неразделенное. Я человек одинокий по жизни, поэтому занимаюсь только театром. Так уж сложилось. В этом и свои плюсы, и минусы, но так оно есть. Зато я наделен людьми, без которых я бы не смог ничего сделать. Это Анатолий Васильевич, с которым я был мало знаком, но если бы не было его спектаклей, его книжек, я бы, наверное, в театр не потянулся. Это Петр Наумович Фоменко. Это Роза Абрамовна Сирота – удивительный педагог, гениальный, потрясающий, которая помогла Георгию Александровичу Товстоногову в работе с актерами в той уникальной труппе, что была собрана в БДТ, которая много работала со Смоктуновским. И его князь Мышкин – это работа Розы Абрамовны. Она, по-моему, была слабым постановщиком, но, как никто, умела открыть артиста в роли. Умела найти ключик к каждому артисту, чтобы открыть актерский потенциал, открыть его возможности, его новые качества, средства выражения (с ней, кстати говоря, очень мучительно было работать – она могла и накричать, и надавить именно на то, на что тебе не хочется, чтобы давили). Алексей Вадимович Бартошевич – педагог потрясающий и прекрасный человек по жизни для меня очень много значит. Я уже не говорю про своего любимого Александра Давидовича Боровского, который соавтор всех моих спектаклей. И близкий человек. Для меня театр это не работа. Это образ жизни. Поэтому я не понимаю, что такое «начинается рабочий день», «заканчивается рабочий день». Ты и ночью думаешь, и днем. Идешь поесть, а в это время говоришь о театре. Пошел смотреть спектакль – думаешь про театр. Пошел смотреть кино – думаешь про театр. Театр вытесняет все остальное. Поэтому неразделенного очень много, но есть и разделенное. У меня это связано с профессией. Я очень многих людей не назвал, артистов не назвал, с кем мне посчастливилось работать. Посчастливилось



с замечательными артистами Малого театра и мхатовскими, так называемыми «звездами», и с фоменковскими ребятами – все-таки мы там три курса воспитали. Четырнадцать лет жизни «Мастерской» – это все наши воспитанники общие. И вот сейчас я свой уже четвертый по счету курс веду. В чем-то жизнь недодает, а в чем-то с лихвой возмещает. Все как-то взаимосвязано.

**– Можно вопрос в продолжение темы о живой и мертвой воде. Вы говорите, что мертвое нужно, чтобы все закрепилось, срослось. А как понять, когда уже пора оживлять, потому что можно же ведь, наоборот, упустить момент...**

– Это хороший вопрос. Когда идет первый разбор, так называемый застойный период, это всегда весело – ой, как здорово, а если мы вот так, а если вот этак! Но потом вы начинаете организовываться в пространстве. И начинаются мучения. Все не так, все бездарно, я не понимаю, куда я иду, что делаю... Наконец, сцена получилась. Мы делаем следующую. Потом еще одну. Но спектакль – не набор сценок. Бывает проблема на режиссерском факультете, когда студенты учатся жить сценками. Артисты играют сценки, режиссеры ставят сценки, а потом на прогонах это все якобы соединится. Ничего не соединится, если мы это не соединили в замысле. Если нету тех самых «изогнутых проволочек» Анатолия Васильевича. Есть сцены, которые артисту вообще играть не надо, а нужно пройти впроброс, а другая сцена важная, ее нужно сыграть, а эту отдать партнеру... Но все определяется только на «мертвых» прогонах. Нельзя выйти и сыграть каждую сцену, как будто ты в последний раз на сцене стоишь. А для того чтобы понять, как – должны быть прогоны. Прогонов 8–10 – вот это и есть мертвая вода, когда ты не играешь, а проверяешь, примеряешь. Когда вы покупаете новое платье – вы же проверите, как оно сидит, потом привыкнете и потихонечку будете обнашивать. Так же вы «обнашиваете» спектакль. Хороший артист – тот, который играет не роль, а спектакль, тему спектакля. Хороший режиссер – тот, который мыслит целым, а не отдельными кусочками. А для этого кусочки должны срастись, и на это нужно потратить время, мертвое, скучное, невеселое.

Если есть практики среди вас, они подтвердят, что это самое мучительное время, когда кажется, что все бездарно, что вы провалили спектакль. Это бывает у всех. Смотришь и думаешь: боже, какой поганый спектакль. Потому что артисты не играют, они только распределяются, а ты смотришь – и кажется, все пропало... Вот тут помогает правило – ничего, все прорвется, потихонечку... А происходит это за счет, как ни странно, зрителей. Когда появляются люди, они начинают смеяться, хохотать. Когда в зале сидят только режиссер, художник и художник по свету с мрачными лицами, то артисту играть не хочется! Однако стоит появиться любому сотруднику театра – просто зайти в зрительный зал, сесть – они сразу начинают играть. Потому что актеру хочется выразиться, ему хочется если не успеха, то понимания того, что он делает. Есть режиссеры, которые даже репетируют при зрителях, – артисты не позволяют себе расслабляться, трепаться, болтать. Я, наоборот, люблю интимные репетиции, чтобы вообще никого не было. Мне так кажется правильнее. Но понять, какой вы спектакль поставили, можно только когда появляются зрители. Потому что зрители расставляют акценты. Зритель дает дыхание, возникает взаимообмен энергии между артистами и залом. Как Станиславский говорил – моя система должна помочь вам быть талантливыми. Она не делает талантливыми, она только помогает. Если это вам не нужно – да, забудьте вы про эту сверхзадачу! Делайте, как вы чувствуете! Главное, чтобы вы умели сочинять и получать радость от этого сочинения. Все термины, все понятия мы сами выдумываем, только для того, чтобы получалось. Если получается без них – слава Богу. А нет – надо книжки почитать.

**– Скажите, какие из последних прочитанных книг вас потрясли до глубины души?**

– Последняя – это книга «Завирухи Шишова переулка» Эдуарда Кочергина. Он написал потрясающую прозу, я уже полкнижки прочитал, и мне не хочется, чтобы она закончилась. А еще у Кочергина есть такая книжка – «Записки планшетной крысы», там замечательный очерк о людях БДТ и очерк «Медный бог». Про Товстоногова. Вы много поймете из него про



режиссуру, про театр, про характер. Прочтите другие книжка Эдуарда Степановича. Прочтите «Ангелову куклу», «Крещенные крестами». Мало того, что он замечательный художник, он очень здорово пишет. Давид Львович Боровский очень здорово пишет, Бархин расписался... Художники взялись писать – это здорово. Еще – проза Евгения Водолазкина, замечательный роман «Лавр». Сейчас много новых интересных книг. А вообще мне очень нравится читать о людях, которые преодолевают проблемы в театре. Особенно в тот момент, когда трудно, я эти книжки люблю открывать. Мемуары Гиацинтовой «С памятью наедине». Она пишет о Михаиле Чехове, о Вахтангове, о Диком – это же все были ее однокурсники – как они сочиняют спектакль, как они проваливаются. Если хотите заниматься режиссурой, надо читать Мейерхольда. Ежедневно. Потому что, еще раз повторюсь, книги не всегда открываются. Наступает момент, когда они могут открыться, а могут перед вами и закрыться. Нужно их читать во времени. Помните (это стало почти анекдотом), Фаина Георгиевна Раневская рассказывала, как один артист посмотрел на Мону Лизу и сказал: «Она меня не удивляет». И она ему ответила: «Милый мой! Эта дама столько лет всех удивляла, что имеет право выбрать, удивлять вас или нет». Так и мы иногда читаем и говорим – что-то Мейерхольд не тот, что-то Арто не пошел... Это неправильно. Может быть, это в вас что-то не то. И еще надо обязательно найти себе учителя. Должен быть учитель, вовсе не обязательно тот, к которому вы приходите на лекции и занятия. Мне вот посчастливилось... Когда я жил в Краснодаре – ну, что такое поселок суконного комбината, я рассказывать не буду, – мне страстно хотелось читать, что-то знать, соображать. И один человек, старший брат моей одноклассницы, который тогда поступил в Кубанский университет и занимался американской литературой, написал мне список из 30–40 книжек. Это были Фолкнер, Сэлинджер, Хемингуэй. Я, естественно, многого не понимал, но заставлял себя понимать хорошее, потому что Паша не мог посоветовать плохую книжку, я доверял этому человеку. Сейчас он – профессор МГУ, специалист

по Марку Твену, Фолкнеру, и, кстати, недавно он мне открыл еще одного потрясающего американского писателя – Шервуда Андерсона. Он раньше не издавался у нас. Знали, что он великий – учитель Фолкнера, Хемингуэя – но мы его не читали. А вот сейчас есть возможность, он опубликован. Надо себя дрессировать, образовывать, это большой труд. А потом уже можно на этом труде и проехаться. Но потом.

**– А вы образовываете, направляете своих учеников или можете им сказать: смотри, что хочешь...**

– Дело в том, что они же поступают именно к нам. Пришли ребята – они пришли ко мне, к Юрию Николаевичу Бутусову, к Егору Перегудову... Вот мы все сидим перед ними. И знаете, первый вопрос какой? «А куда нам сходить? А что нам посмотреть? А какие книжки прочитать?» Мы для них – те, кем был для меня студент Кубанского университета Павел... Они потом могут разочароваться: зачем вы мне, мол, ерунду всякую предлагаете? Но вначале надо дать направление, тенденцию. Вот здесь сейчас проходит потрясающая выставка Андрииса Фрейбергса, и, если вы занимаетесь режиссурой, сценографией или театральной критикой, не прийти на нее в Бахрушинский музей не имеете права. Открывается выставка прерафаэлитов в Москве, как режиссер может на нее не прийти? Значит, он – не режиссер. В наше, советское, время (я просто чувствую себя тем человеком) для нас было счастьем пойти на хорошую выставку, попасть на концерт Окуджавы. Сейчас все стало легче, все очень просто, но смотреть нужно не только то, что модно и раскручивается в прессе, а прежде всего то, что советуется учителем. И если он говорит, что «Три сестры» Додина – это хорошо, то даже если тебе это не нравится, ты должен понять. Не понимаешь – заставь себя понять. Это очень важный момент. Легко сразу открыть Музиля? Или читать Фолкнера запоем? Или Пруста – все шесть книжек? Это труд огромный, поверьте! Но надо понять, что Пруста я обязан знать. И обязан знать Джойса. Иначе я чего-то не пойму в этой жизни. Я должен Проппа освоить. Иначе я не смогу анализировать пьесы. Это такая штука волевая.



А для этого должны быть учителя. У нас был педагог в ГИТИСе по зарубежной литературе – мне, повторюсь, вообще повезло с учителями, – Нина Петрова Банникова. Вот я говорю быстро, потому что привычка такая – минимум времени, максимум информации. А Нина Петровна говорила в десять раз быстрее... И она принимала экзамены. Нас было 10 человек в режиссерской группе. Она начинала в 10 утра и заканчивала в 11 ночи. Каждый отвечал примерно час-полтора. Она садилась: «Ну давай, рассказывай, чего ты не прочел? – Ой, простите Нина Петровна, "Дон-Кихота" не освоил, зато прочел вот это, это и это. – Хорошо, долги за тобой, а из того, что прочел, о чем ты хочешь говорить? – Ой, мне так понравился Чосер. – Рассказывай». Она заставляет тебя мыслить про Чосера. И поговорить с Банниковой час про то, что тебе интересно, а не про то, что написано в билете, – это был бесценный опыт. И мы после экзамена тут же бежали в Дом книги, покупали книжечку, несли ей, потому что лучший подарок для нее – книжка. Удивительный человек. Тебя учит не только тот педагог, который занимается мастерством, а просто интересные люди. Бывает одна встреча, мимолетная, но она тебя изменила, на тебя повлияла. Правда, при одном условии. Если вы нацелены меняться. Если вы хотите измениться, если от вас исходит инициатива. А когда так – «давайте, обучайте меня, живей» – ничего не получится. Это ведь особый талант – учиться. Мы сидим, допустим, на занятиях Розы Павловны Сироты – она разбирает пьесу. Все слушают. Но в кого-то попадает, а в кого-то нет. Это не значит, что плохая Роза Абрамовна или плохой студент. Просто не совпало, не произошло. Но если один человек понимает или два – уже хорошо, уже здорово. Мы однажды так устали, что все уснули на ее занятии. Вдруг – стук в стенку. Проснулись. Она говорит: «Продолжаем...». А еще сказала: «Хорошо, что вы уснули, значит, подсознание работает». Помните, как в фильме «Айболит 66»: «Это даже хорошо, что пока нам плохо». Нужно настроить себя на преодоление, потому что главное для режиссера – преодолевать. И побеждать. Не честолюбием

побеждать, а потому, что в тебя все верят, все ждут. И ты не имеешь права обмануть. Поэтому это такая ответственность, которая давит на тебя. И ты не можешь каждый спектакль делать гениальным, не всегда это получается. Особенно, когда у человека наступает или депрессивный какой-то момент, или усталость, или идет период накопления, или, не дай Бог, внутренняя старость наступает. Это нужно понимать, чувствовать, особенно театральным критикам. И не поднимать руку на святых людей, когда у них что-то не получается. Надо иметь мужество промолчать. Про позднего Товстоногова – промолчать. Что не получалось еще у кого-то – промолчать. Вот это мудрость. Нужно судить человека по его лучшим проявлениям. Вот это правильно.

**– Если режиссер ставит пьесу и пытается что-то высокое до зрителя донести, а зритель не всегда готов это принять, то что может помочь до него достучаться? Может быть, шутки какие-то, которые зритель поймет, и они заострят его внимание на том, что происходит. Или есть другие пути?**

– Если вы пробуете себя в режиссуре или в актерстве, вообще не думайте про зрителя. Не думайте до тех пор, пока он не появится в зрительном зале. Есть такая мысль, что зрители всегда правы. Но за них не надо бороться. Если вы хотите произвести на девушку впечатление, вы никогда на нее не произведете впечатления. Вы будете смешны. Вы расфуфыритесь, будете стараться быть лучше, чем вы есть... Она подумает: что это за манерный молодой человек. А если вы немножечко ее не замечаете, живете своей жизнью, она подумает: вот какой интересный загадочный молодой человек. Хорошие спектакли – они не увлекают, они втягивают, как в центрифугу.

Вы просто получаете удовольствие от репетиции – то, о чем говорил Анатолий Васильевич. Это большая часть жизни, и если она радость не приносит, то чего этим заниматься?.. А что напишет критик такой-то?.. А что скажет моя мама?.. А что скажут соседи?.. Не думайте вы про это. Но когда вы что-то придумываете, у вас должны быть хорошие советчики. Я всегда проверяю все на Александре Давидовиче

Боровском. А когда начинал – то перво-наперво шел к Евгению Борисовичу Каменьковичу. У меня в свое время был такой спектакль – «Владимир III степени», моя первая работа в мастерской Петра Наумовича. Сперва я просто делал кусочки из недописанной пьесы Гоголя. Всем понравились. Говорят: «Давайте сделаем спектакль». Я думаю: «Как же его соединить, не понимаю». Потом понял: они все мечтают о бале... и лакеи тоже. ... А что, если этим и попробовать объединить – раз господ танцуют, то они тоже танцуют... Такой вот лакейский бал. Чуть какая-то, идет спектакль, и вдруг в конце все пляшут... Я пошел к Каменьковичу. Он говорит: старик, гениально. У нас работала Алла Михайловна Сигалова – блистательный педагог по хореографии. Пошел к ней. Она говорит: «Сережа, делай сам, ты все понимаешь прекрасно». Я собрал артистов, начал им объяснять, поставил музыку, ну, какой я хореограф... Они начали спорить между собой, ругаться. Я сам стал под музыку двигаться, они стали двигаться, и мы за одну репетицию сочинили полбалета. Так я поставил балет. Мы с этим спектаклем потом очень много стран объездили, он, как мне кажется, получился. Ребята хорошо играли, и мы что-то гоголевское там нащупали. Любая затея, которая приходит в голову, если она не банальная, поначалу кажется глупой. Надо ее на ком-то проверить. Если вы в себе уже немножечко запутались, лучше кому-то позвонить, кого-то спросить. Только не думайте, будете ли вы иметь успех. Вот это слово «успех», оно многих людей сбивает с толку. Успех – это награда за работу. О нем вообще думать не надо. Есть он – спасибо! Нет – «пошли вон, дураки»...

Наступает момент – простите, ребята, кто занимается театральной критикой, – уже и читать-то ничего не хочется. А хочется с умным человеком поговорить. Не на уровне «понравилось – не понравилось», а на уровне размышления о профессии, о жизни. О взглядах на сегодняшнюю жизнь. Не надо думать про зрителя и заискивать перед ним. Сочиняйте спектакль, ловите удовольствие, мучайтесь, считайте себя бездарными, не спите ночей, потом снова радуйтесь. Да, может быть,

половина зала с вашей премьеры уйдет – ничего страшного. Зато вы шишки такие себе набьете, что следующий спектакль точно получится. Как закалялась сталь. Не надо этого бояться. Если есть вера, есть желание, если вы понимаете, что без этого жить не сможете, что это то, что дарит вам чувство полноты реальности, полноты жизни... Если вы не мучаетесь, если вы не выдумываете, не сочиняете, если вы не видите, как люди из зала уходят (а это унижительное чувство!), если вы через это не пройдете – то вы не можете заниматься режиссурой и не сможете понять, что такое режиссура. Но главное – ваша внутренняя потребность этим заниматься. Как потребность просыпаться, чистить зубы, умываться... Это должно быть потребностью. А то, что будут говорить про вас, не важно. Уже не важно.

#### Литература

1. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975; Продолжение театрального рассказа. М., 1985; Профессия: режиссер. М., 1989; Книга четвертая. М., 1993.
2. Гиацинтова С.В. С памятью наедине. М., 1985.
3. Кочергин Э.С. Ангелова кукла: Рассказы рисовального человека. СПб., 2003; «Крещенные крестами: Записки на коленках». СПб., 2009; Записки Планшетной крысы. СПб., 2013; Завирухи Шишкова переулка: Василеостровские притчи. СПб., 2015.
4. Боровский Д. Убегающее пространство. М., 2006.
5. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
6. Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет». Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М., 2014.

Татьяна ТКАЧ

## НЕСЛУЧАЙНЫЕ ВСТРЕЧИ ПОД КРЫШЕЙ «БАЛТИЙСКОГО ДОМА»

«Встречи в России» – международный театральный фестиваль стран СНГ и Балтии, который проходит в Северной столице под крышей театра «Балтийский дом». Семнадцатые «Встречи» посвящались 70-летию Победы в Великой Отечественной войне – это обозначило контекст и не сразу считаваемые связи представленных в программе постановок из Беларуси, Латвии, Таджикистана, Армении, Грузии, Узбекистана, Молдавии, Эстонии, Казахстана, Швеции, Израиля.

Фронтальная тема звучала лишь в некоторых представлениях. Обращаясь к артефактам, через игру с пространством-временем стремились к диалогу с прошлым: материалом повествования служили письма, хроника, документы – свидетельства участников и очевидцев.

Кадрами той поры начинался спектакль-концерт «Победа, одна на всех», подготовленный артистами театра «Балтийский дом» под руководством Владимира Тыкке. Не о героизме и подвигах фронтовиков шла речь в этой и других постановках – о том, как удалось остаться человеком, какой жестокой ценой достался опыт противостояния смерти.

От имени блокадных ленинградцев вели рассказ участники международного проекта «Первый день мира», осуществленного под руководством Юрия Томошевского. Из многих документальных эпизодов, случайных сколков судеб складывалось многофигурное панно – в память о тех, кто в каждодневном сопротивлении смерти не одичал, выстоял, не утратил веры.

Но так ли очевидна моральная победа человечества в той битве? На этот вопрос ответа не нашли создатели спектакля «Дедушка» Матиас Торнборнсон и Элиас Файнгерш (режиссер Пелле Олюнд, совместный проект IN-SITE THEATER и KEF THEATER, Мальме, Швеция). Они

предприняли попытку примерить на себя трагические судьбы своих дедов. Минуты барьеры времени и расстояния, шведские артисты – этнический немец и российский эмигрант – погружались в прошлое своих семей, они зачитывали зрителям письма воевавших друг с другом в минувшем веке солдат.

Взгляд на события менялся прямо на глазах: строки писем проецировались на делившие под разными углами сцену тюлевые занавесы – то черные, то белые. Обращаясь к потомкам жертв войны, актеры комментировали свой диалог с родными в метафизическом пространстве сцены. Когда, казалось, не хватало слов, подхватывали повествование звуки фагота (играл Элиас Файнгерш). И возникала атмосфера тоски, печали, веры. И об одних и тех же чувствах в одно и то же время говорили по обе стороны фронта и немец, и русский.

В глубоко личных историях не ощущалось ни жалостливых слез, ни восхищения стойкостью, ни боли утраты: на войне страдания привычны, повседневны. Волновало проявление самых простых эмоций: тоски по дому, страха стать калекой. Важным казалось лишь

Сцена из спектакля «Дедушка».  
Совместный проект IN-SITE THEATER  
и KEF THEATER. Мальме, Швеция



## Pro настоящее



Сцена из спектакля  
«Ромео и Джульетта».  
Русский  
драматический театр  
им. М. Горького.  
Астана

наше личное, интимное, а не огромная мировая история. Речь шла о людях, перемолотых войной, – война травмировала и тех, кто воевал, и тех, кто жил в тылу, и тех, кто был рожден позже. Война, по мысли создателей спектакля, породила только жертвы.

В спектаклях фестиваля война выглядит экзаменом на человечность. Итоги его совсем не однозначны. Вера в нравственную силу, разум человека подвергается сомнению. Не ново, что в эпохи эпических сражений личность нивелируется. Так или иначе, косвенно или впрямую, фестиваль затрагивал проблему последствий войны, повлекшей за собой гуманитарную катастрофу.

Не случайно «Встречи в России» открылись спектаклями «Ромео и Джульетта» Русского драматического театра им. М. Горького (режиссер Нурлан Асанбеков, Астана) и «Фауст. Сны» Гродненского областного театра кукол (Республика Беларусь) по произведениям И.В. Гете, К. Марло и Г. Сакса.

Историю «Ромео и Джульетты» актеры из Казахстана сыграли как трагедию расчеловечивания, неизбежную во времена всеобщей вражды. Показана пугающая логика взаимного уничтожения. Расплата – утрата наследия культуры. Одичание.

В прологе рабочие заняты реставрацией дворцовых стен. Они совершенно равнодушны

к изображениям кисти итальянских мастеров (художник-постановщик Юлдаш Нурматов). Один из них берется читать случайно попавшую ему в руки книжку и засыпает. И волей королевы Маб смешному сибариту-толстяку (Болат Кирибаев) его товарищи представляются участниками описанных Шекспиром событий. По замечанию Н.Я. Берковского, «игра снов освобождает спящих от тягостей и прозаизма, испытанного ими в часы бодрствования, она разрушает их реальный мир, как он есть, она улучшает его, и она же готовит их вступить в него вновь»<sup>1</sup>.

Шекспировский сюжет использован как предлагаемое обстоятельство для изображения современных отношений. Массой обезличенных подростков, не знающих, куда девать избыток сил, легко манипулируют главы кланов – Монтеки и Капулетти. Как в фильме Бэза Лурмана, на зрителей обрушивается лавина эффектов. В драках, стычках жестоких дворовых шаек, в движении, ритме – и беспощадность, и нежность чувств тинэйджеров (балетмейстер – Роза Бельгибаева, сценические бои – Нурбек Болотов).

Комично-идиллическая сценка появления кормилицы (Людмила Крючкова) на рынке сменяется пестрой картиной бала-дискотеки, а вскоре в ночной тиши случается нежнейшее свидание – жесты, изгибы тел в лирическом



## Фестивали



пластическом этюде гораздо значимее взаимодействие произносимых слов любви. Ромео (Сергей Маштаков) и Джульетта (Ульяна Штильман) слишком юны и своенравны, они бездумно ускоряют бег событий. В них «жар жизни». Их игра со смертью бесшабашна.

Остановить набирающий разрушительные обороты маховик пытается добряк Лоренцо (Болат Кирибаев). Его не причислишь к праведным мудрецам, философам Ордена св. Франциска – слишком простодушен. В программке он заявлен «братом», а не «отцом». Милый, улыбочивый монах здесь становится олицетворением человечности.

Что в мире этого спектакля неизбежно? Любовь? Она по юношеской своей пылкости здесь обречена погибнуть. Добро и Вера? Но толпа в безумном гневе вышвыривает миротворца за ограду, считая его виновником всех бед.

По мысли создателей спектакля, сохранна культура. У отреставрированных стен в финале представления – любовное свидание. Возможно, что проводником юной пары по лабиринту высоких чувств станет бессмертная пьеса Уильяма Шекспира.

В названии спектакля «Фауст. Сны» Олега Жюгжды равно значимы оба слова. Здесь Фаустом Александра Шелкоплясова вертит, как ему вздумается, пересмешник Мефистофель



Ларисы Микулич. Образ Гретхен предельно обобщен: возлюбленная Фауста мила, приветлива и хороша собой – не более того (Александра Литвиненок).

Спектакль начинается: Фауст спит за письменным столом. Он неопрятен и, видимо, нетрезв. Склонившись над утратившим интерес к познанию ученым, трое людей в робах осуществляют таинственный эксперимент. И пробудившийся от спячки немолодой мужчина вдруг решает, что его «грудь скорбью мира стеснена». Как ни пытается расшевелить ум Фауста искусный в постановке двусмысленных задач, азартный и коварный Мефистофель, наш герой не мыслит о Высоком. Им овладевает наваждение. Он заблудился в мире грез, не философских, а любовных. Оказался самонадеянным



«Фауст. Сны».  
Гродненский  
областной театр кукол.  
Республика Беларусь

Сцена из спектакля  
«Биография».  
Русский театр Эстонии.  
Таллинн

нелепым школяром. Соскочил с дороги просвещения, не справился с дарами Свыше.

Спектакль по структуре многосложен. Задуманы три плана: живой, актерский (мир земной), кукольный (мир идеальный), рисованный, данный проекциями на экране (мир фантазий). Однако эмоциональный диалог не состоялся. Зрители с интересом следили за монтажом приемов, игрой в масштабы (людей и кукол). Спектакль завершился атомным взрывом на экране. Расплата за аморализм – война. Таков итог истории, предложенной театром кукол из города Гродно.

Русский театр Эстонии (Таллинн) и режиссер Игорь Стрелкин привезли на фестиваль «Биографию», в которой Макс Фриш исследует проблему выбора. Бесстрастный Регистратор дает герою шансы переиначить жизнь.

На подмостках – огороженное канатом пространство (оформление Антония Копуярцева), где, как в загоне (или на ринге?), оказывается нелепый профессор Ганесс Кюрман (Сергей Черкасов). Он не способен переиначить свою судьбу даже под напором Регистратора (Дмитрий Косьяков), наделенного в спектакле едва ли не inferнальной силой. Профессор не желает делать свой выбор.

Решение принимает женщина – невозмутимо наблюдает сидящая среди зрителей Антуанета (Елена Тарасенко). Вершится пародийный суд, где подсудимый изначально обречен на роль трусоватой жертвы. Вместо исследования философских парадоксов, режиссер то ли осуждает пошлость нравов, то ли рассказывает историю об опытах над безвольным существом.

Эксперимент над человеком показан и в «Забавных опытах любви» (Театр Zero, Кирьято-Оно, Израиль). Герои трех чеховских новелл («Супруга», «Следователь» и «Враги») помещены авторами спектакля (Мариной Белявцевой и Олегом Родовильским) в операционную. Неординарный ход придал бытовым сценкам эпические черты и, пожалуй, даже космический масштаб: врачи показаны в спектакле полпредами высших сил. Но почему должно принимать на веру историю о том, как «подопытные» персонажи перед кончиной узнали о

смертоносной силе пошлости благодаря манипуляциям «врачевателей душ»?

А вот в «Собачем сердце» парадоксальное использование режиссером возможностей жанра, предложенных М. Булгаковым, позволило создать на сцене Русского театра Эстонии (Таллинн) необычный лирический спектакль, открывающий новый смысл, казалось бы, забук известной прозы.

Сочувствие режиссера Натальи Лапиной – всецело на стороне униженного и обездоленного существа, «маленького человека». В непривычном ракурсе увиден ненавистный автору «грядущий хам», хозяйски освоивший новую действительность. Вопреки логике автора, жалко Полиграфа Шарикова (Александр Жиленко). Того, кто переродился из большой беспородной дворняги и, обнаглев от испуга, решил отстаивать свои права. На сострадание есть резоны. Не по своей же воле пес-беспризорник, очнувшись от наркоза, проснулся «новым человеком» и в одночасье оказался вознесен на самую вершину – не только эволюционную, но и общественную, возглавил подотдел очистки города Москвы от бродячих животных.

Под сомнение поставлена в спектакле и репутация ученого. На шариковскую беду, исследования профессора Преображенского (Дмитрий Косьяков), дерзнувшего преобразить род человеческий, подошли для масштабного проекта создания нового человека: «Кто был ничем, тот станет всем». Присутствие на сцене суровых, неразговорчивых людей в кожанках не оставляет никаких сомнений в том, что ученый оказался под плотной опекой власти.

Конечно, не о советской системе идет речь в спектакле, скорее, об ответственности исследователей за сделанные ими открытия (особо опасные в эпоху новых биотехнологий).

Считывать коды фантастической булгаковской сатиры помогает сценография художницы Роситы Рауд. В центре пространства – башня В. Татлина. Устремленная в небо закручивающейся двойной спиралью конструкция «Мечта о будущем» вытеснила профессорскую комнатку-клетушку. Сцепка высоких идеалов, власти, науки, их жертв укрупнена мизансценически.

## Фестивали



Сцена из спектакля  
«Собачье сердце».  
Русский театр  
Эстонии. Таллинн

Сцена из спектакля  
«Забавные опыты  
любви».  
Театр Zero.  
Кирият-Оно, Израиль

Научный опыт проводится у основания конструкторивисткой «Мечты» – бездушную громаду подпитывают жизнью. Витают клубы дыма, блистают молнии, грохочут небеса – вздымая руки ввысь, священнодействует ученый-эстет.

Рядом с высокомерным прагматиком Преображенским, этим надменным почитателем «Аиды» Верди, Полиграф Шариков с компанией товарищей, вкусивших благ цивилизации и ворующих галоши со стойки, кажется последним оплотом человечности. Когда-нибудь они, возможно, захотят узнать, что там, «на берегах священных Нила».

В финале спектакля на огромной сцене «Балтийского дома» воеет, глядя в гулкую бездонность выси, никому не нужный, одинокий Шарик: «У-у-у-у-у-у-гу-гу-гу-уу! О, гляньте, гляньте на меня, я погибаю! Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою с нею». Зал виновато замирает. Чудится, что слышен стук продрогшего собачьего сердечка.

И в других спектаклях фестиваля «Встречи в России» – уже не в революцию, не на войне, а каждодневно – люди словно сдают экзамен на человечность.

К власть имущим рвется маргинальный Глумов (Карен Кочерян) в поставленном по пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» спектакле режиссера Александра Григоряна (Русский драматический

театр им. К.С. Станиславского, Республика Армения). Способ достижения заветной цели насмешливо-двусмысленно заявлен названием на афише: «Чем в люди выходят». Вряд ли этот спектакль из разряда эстетически изящных представлений. В предложенной сценической трактовке много общих мест. Не пожелавший смириться с ролью «маленького человека», предписанной обществом, маргинал рискнул провести свой социальный эксперимент, манипулируя, как куклами в пошлейшем балагане, нужными ему людьми.

Мораль заявлена в прологе вертепным зрелищем. Под незатейливую музыку в начале представления в танце выходят ярко разряженные (костюмы Инессы Севунец) персонажи.



## Pro настоящее



Сцена из спектакля  
«Истории Антоши  
Чехонте».  
Русский  
драматический театр  
им. В. Маяковского.  
Душанбе, Республика  
Таджикистан

Сцена из спектакля  
«Женское счастье».  
Театр «С улицы роз».  
Кишинев, Республика  
Молдова

Все наглядно, названо своими именами сразу. Глумов поначалу кажется единственным живым человеком среди марионеток. Приняв ради карьеры правила светских игр, он проходит путь нравственной деградации.

Тему подхватило «Женское счастье» (режиссер Юрий Хармелин, Театр «С улицы роз», Кишинев, Республика Молдова): персонажи чеховского водевиля обретали черты современников. Слуга Лука (Яков Грибиненко) оказался по совместительству тренером по фитнесу. А вдовушка Попова (Наталья Ермолаева) в траурном платье смело оголила спину – непристойность потаенных желаний вышла наружу.

В шутейные уроки этикета и неприязни к пошлости превратили актеры Русского драматического театра им. В. Маяковского (Душанбе, Республика Таджикистан) свой озорной спектакль «Истории Антоши Чехонте» (режиссер Надежда Славина). Поскольку вновь стала актуальна проблема всеобщей безграмотности, чеховские зарисовки разыгрывались как пародия на кадры синематографа начала века – нравоученье преподано как развлечение.

Прибегнув к номерной структуре, создатели юмористического представления показали нелепость мещанских представлений о прекрасном, а также продемонстрировали их гламурные аналоги.

Помимо мастерства стилизации, владения ритмом, точности формы и чувства меры в пародии, артисты донесли до публики странное чувство, замешенное на сопереживании и умилении. Пародия на романтизм и одновременно тоска по нему. Персонажи «Историй Антоши Чехонте» вступали в переключку с героями рассказов Зощенко. И трогательно, и смешно.

Попытку вместить свой личный опыт в классический сюжет предприняла режиссер Камилла Абдурахманова, сочинившая для Молодежного театра Узбекистана (Ташкент) мюзикл-феерию «Алые паруса». Режиссер решительно и вольно соединила символистскую историю с зарисовками из жизни современной





## Фестивали



«Алые паруса».  
Молодежный театр  
Узбекистана. Ташкент

молодежи. На подмостках столкнулись белые и черные фигуры. Горячее желание быть понятой привело к неминувшему упрощению: светлый мир Ассоль и Грея, темный – Эни и Дена. Фрагменты сюжета А. Грина, склеенные в произвольном порядке со сценами из наших дней, трудно узнать. Представление – с огромными экранами, шумами и телевизионными помехами – превратилось в высказывание: «Жить по расчету – плохо».

Сценические эпизоды «Алых парусов» собраны по принципу контраста. В баре «Сюрприз» звучит язык толпы и пошлости. Тусовщики в поблескивающих гляncем кожаных прикидах, ратующие за «конструктивизм в семейных отношениях», используют нелепые словесные конструкции. Их жизненное кредо коряво формулируется рифмованными строчками: «И без сердец мы под венец», «Спасем монетой бедную любовь». Как без улыбки слушать заверения мудреца в том, что он изучал «японские и финские сюжеты», или его слова «клянусь Экзюпери, Андерсеном тоже клянусь»? Небрежная игра словами, увлеченность формой провоцирует сумятицу на сцене.

Режиссер говорит о девальвации культуры, но сценическая фантазия по сказке Грина оказалась участницей этого процесса.

Одаренность режиссера Камиллы Абдурахмановой очевидна, и, пусть не во всем

удачная, постановка доказывает, что молодые люди живут в диалоге с классикой.

«Два джентльмена» – для молодежи о молодых. Дипломная работа недавно пришедших на профессиональные подмостки юных артистов пополнила репертуар Рижского русского театра им. Михаила Чехова (Латвия).

Классический сюжет стал поводом для озорной игры, «Два веронца» превратились в «Двух джентльменов», обозначив параллель с популярной «плутовской» литературой. События сравнительно мало известной комедии У. Шекспира, перенесенные в нашу действительность режиссером Игорем Коняевым, явлены каскадом остроумных номеров, охватывающих весь спектр задач по обучению актерскому мастерству. Шекспировские персонажи, принявшие в спектакле облик нынешних экстравагантных подростков (художник по костюмам Валентина Зачиняева), упражнялись в забавных вокализах (музыкальный руководитель Янис Мисиньш), танцевали (хореограф Гунта Балиня), устраивали смешные потасовки (трюки и бои – Рита Лурия) – в общем, артистично радовались жизни. Сделав ставку на зрелищность, создатели спектакля щедро угощали зрителей пенным коктейлем из разных жанров.

О прославлении природы, естественности проявления чувств в спектакле речи нет.





Сцена из спектакля «Два джентльмена». Рижский русский театр им. Михаила Чехова. Латвия

Образ урбанистического мира. На сценических подмостках – три огромных куба с открывающимися плоскостями. Поначалу герои используют их как личное пространство, прячась в свой украшенный эротическими картинками, закрытый от чужаков мирок. По ходу развития фантастической истории сдвинутые в ряд кубы образуют городскую стену, разрисованную граффити. Герои дефилируют на фоне портретов Мэрилин Монро и Че Гевары, Моны Лизы и выдающихся ученых (сценография И. Коняева).

Комедию Шекспира юные актеры разыграли как памфлет на нынешние нравы. Без лирики, романтики и сантиментов. Нет постоянства чувств, влечения спонтанны, переменчивы, нередко возникают из фантазий. «Да, будь у человека постоянство, / Он был бы совершен», – эти строки стали для спектакля ключевыми. Драйв и жажда приключений толкают тинэйджеров к безотчетному движению. Их

манит в дорогу своенравная прихоть, неумное желание тусоваться... Но не любовь. Когда всегда готовый к авантюрам Валентин (Марат Эфендиев) азартно убеждает трусоватого лукавого Протея (Максим Бусел) идти с ним, шекспировские строки напрочь утрачивают романтику звучания и обретают задиристый, ироничный смысл: «Чтоб чудесам земли дивиться вместе, / Чтоб, сидя дома, молодость свою / Ты не растратил в праздности порочной...», – ведь праздность для приятелей-соперников, да и вообще для персонажей «Двух веронцев» привычна.

Ирония в этом озорном, искрящемся придумками спектакле заменяет участникам запутанных событий мировоззрение. Опять перодия на романтизм – и в ней тоска. Юные герои, чураясь искренности, насмешничают друг над другом и над собой, артисты – над персонажами, а режиссер – над растерявшим идеалы современным миром. Счастливая развязка комедии Шекспира в трактовке Игоря Коняева выглядит чуть отдающей горечью издевкой. «Единый дом, единый дружный пир, / Единое безоблачное счастье!». Ну, кто сегодня всерьез в это поверит?

«Два джентльмена» получили приз им. К.Ю. Лаврова.

Соотношение и переключки тем, сосуществование на подмостках вымысла, реальности, фантастики, документальных свидетельств, игра временем и пространством – все это характерно для театра двадцать первого века. К произведениям классиков все чаще прибегают как к мифологической структуре, помогающей упорядочить жизнь, обрести утраченную после случившейся в XX веке нравственной катастрофы внятную систему координат, для того, чтобы создать целостную картину мира. Ведь именно миф, являясь важнейшей составляющей культуры, сдерживает общество, не дает ему распасться.

<sup>1</sup> <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/berkovskij-lekcii/romeo-i-dzhuletta.htm>

**Фото предоставлены пресс-службой  
Театра-фестиваля «Балтийский дом»**



Нина ШАЛИМОВА

## И ВСЕ-ТАКИ СМЫСЛ...

«ОСТРОВСКИЙ В ДОМЕ ОСТРОВСКОГО»

С конца прошлого столетия русский театр существует под знаком сплошного «пост»: постхристианство, постмодернизм, постструктурализм (он же – деконструктивизм), постдраматизм... Охваченная постмодернистским экстазом, режиссура занимается тем, что причудливо смешивает времена и пространства, историю и современность, реалии виртуальные и подлинные, жизнь и игру, героев и их отражения. А критика, пораженная модным постдраматическим синдромом, активно приветствует игровые смещения «всех, все и вся» со всем мыслимым и немыслимым на сцене.

В этой ситуации о традиционном для русского театрального искусства сценическом реализме упоминать как-то даже неловко – того гляди, запишут в «отстой», сошлют в маргиналы и вообще «сбросят с корабля современности». Однако нельзя не отметить, что спектакли, верные классической традиции исполнения, продолжают существовать на сцене, радуя зрителя как ни в чем не бывало (словно нет и не бывало никаких «пост»).

Сидишь, к примеру, в Малом театре, когда дают комедию «Правда – хорошо, а счастье лучше», играемую практически без купюр. Оглядываешь полный зал, слышишь дыхание публики, ее вздохи, смехи и всхлипы и понимаешь, что все разговоры об устарелости реализма – суший вздор. Или в Театре Маяковского на неспешных «Талантах и поклонниках» вечер проведешь – и убеждаешься в том же самом. Что уж говорить о милой сердцу русской театральной провинции! Какой замечательный там бывает Островский! Навскидку: «Василиса Мелентьева» во Владикавказе, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» в Брянске, «Последняя жертва» в Костроме, «Бальзаминов, Бальзаминов!..» в Вологде, «На всякого мудреца довольно простоты» в Нижнем Новгороде... Все эти спектакли могли увидеть столичные зрители, ибо

игрались они на сцене Малого театра в рамках фестиваля «Островский в Доме Островского».

Затеянный художественным руководством Малого еще в прошлом веке (1993 год!), фестиваль показал десятки спектаклей за это время. Ю.М. Соломин не единожды объяснял идею его проведения: показать московской публике лучшие провинциальные постановки Островского. Лучшие с точки зрения верности духу автора. Поначалу это была своего рода «гуманитарная помощь» театрам русской провинции, оказавшимся в эстетической изоляции после краха советской гастрольной системы. Но со временем проявился более общий смысл предпринятой акции: продление живой актерской традиции реалистического исполнения «пьес жизни», в пределе – демонстрация верности ценностям национальной театральной культуры.

Фестиваль, проводимый раз в два года, изначально ориентируется в основном на классический «формат Малого»: благородство тона, чистоту чувств, культуру сценической речи, мастерскую передачу жизни человеческого духа. Ориентиром для отбора спектаклей в фестивальную афишу служит актерское искусство Малого театра. Артисты Малого с давних пор познали тайну театральности великого драматурга, хранили в памяти секреты его исполнения и, доверяя душе и уму зрителя, с наслаждением предавались игровой стихии, окутывающей роли Островского. И, как оказалось, эта обаятельная традиция русского актерства не угасла. Едва ли не в каждой из увиденных на фестивале постановок можно было видеть ярко талантливую, крепкую, здоровую и здравую игру провинциальных актеров.

Как хорош был Виктор Стариков – Нещастливцев в белгородском «Лесе». Невозможно забыть грандиозного Валерия Мацапуру – Крутицкого и мощного Иосифа

*Pro настоящее*


Сцена из спектакля  
«Правда – хорошо,  
а счастье лучше».  
Курский государствен-  
ный драматический  
театр им. А.С. Пушкина

Камышева – Епишкина в брянском спектакле «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Изумительно играла Римма Мануковская Мурзавецкую в воронежских «Волках и овцах». Блистали Татьяна Угрюмова, Евгений Казаков и Лариса Окишева в северской «Последней жертве». Из костромских артистов отличались особо Владислав Гостицев в «Горячем сердце», Анна Заварихина в «Последней жертве», Эмиляно Очаговия в «Снегурочке». А какие роскошные актерские дуэты составляли Зоя Самсонова и Борис Александров в ульяновском спектакле «Правда – хорошо, а счастье лучше», Наталья Терентьева и Владимир Салопов в ярославских «Волках и овцах», Алина Кузнецова и Анатолий Горгуль в краснодарских «Невольницах»... Мгновения чистой театральной радости – лучшее из пережитого за прошедшие десятилетия на фестивальных показах.

Конечно, на фоне спектаклей Малого театра, обрамляющих фестивальные показы, отчетливее видно, что постановочная культура в провинции нередко хромает, костюмы (особенно дамские) оставляют желать лучшего, а световая партитура большинства спектаклей могла бы быть разнообразнее и богаче. Резок бывает разрыв между «первыми сюжетами» и исполнителями второстепенных ролей. Но провинциальных артистов роднит с их коллегами из

труппы Малого понимание театра как важного и серьезного дела жизни. Не встретишь равнодушного или циничного отношения к профессии, редко актерское самолюбование, сильна ответственность театра перед зрителями, очень чувствуется взволнованность актеров, оказавшихся на подмостках, где играли их великие предшественники и продолжают играть их знаменитые современники.

В зрительном зале царит атмосфера почти родственного единства. Много старых театральных знакомцев, которые «болеют» за своих, напряженно внимают речам действующих лиц, охотно отдаются всем перипетиям действия и вместе с тем внимательно следят за тем, как играют роли. Зрители на этих фестивальных показах отзывчивы на правду существования и чутки к игровой содержательности исполнения. Зал то сдержанно посмеивается, то громко хохочет, то затаенно вздыхает, то потрясенно молчит, встречает аплодисментами особо удачные актерские моменты, а там, где действие «проседает», сочувственно ожидает, когда оно снова оживится и «взметнет». Самые драгоценные мгновения – когда волна оживления прокатывается по залу, и одна тишина (напряженная, сосредоточенная) сменяется другой, полной прочувствованного и глубоко сопереживания.

Нынешний фестиваль – 11-й по счету – проходил в том же «рабочем режиме», что и в прошлые сезоны. На нем не выявляли победителей, не распределяли места и не вручали призов. Интрига как таковая отсутствовала. Но зато по окончании каждого спектакля проходила встреча артистов с критиками, сопровождавшаяся доброжелательным по тону, но выскательным по смыслу «разбором полетов». Приходилось высказывать и нелицеприятные суждения, что по определению нелегко. Но иногда это бывает необходимо, особенно когда речь заходит не о вкусовых предпочтениях, а о «сбитых» критериях сценической правды. Ведь встречи эти и происходят для того, чтобы поговорить о них и «сверить часы» по Островскому.

В этом смысле совсем не повезло прелестной комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше». Не порадовали ни сыктывкарские артисты, ни курские. (А последние еще и обиделись, в знак чего поднялись и покинули обсуждение.) Театры вроде разные. А болезнь у них одна: дурно понятая театральность – крикливая и аляповатая. Отсюда и грубость исполнения. Разухабистость вместо игрового

лукавства, жирные актерские краски вместо сочных и ярких, сила звука вместо полноразвучия и напористость вместо действенности. Работа на «форсаже», рутинных интонациях и постоянных уходах в крик. Главное – погромче, поскорее, погорячее. Пауз бояться, как ведьма – огня. В результате все играет отдельно и все оказывается главным. Но ведь так не бывает ни в жизни, ни на сцене. Режиссерские попытки взбодрить действие избитыми приемами, рожденными невзгодой когда и невзгодой кем, оказались вполне напрасны. Так уж получается, что прославленная сцена сама производит эстетический отбор: либо вбирает в себя родственный по духу спектакль, либо отторгает его как нечто чужеродное. Эти спектакли оказались отторгнуты – и сценой, и публикой, и критикой.

Зато два других – петербургская «Поздняя любовь» и рыббинские «Волки и овцы» – прозвучали свежо и звонко, хотя оба оказались далеки от принятого в Малом исполнительского «тона». Первый из них открывал фестиваль, второй был показан на закрытии.

Петербург и Островский – отдельная тема. Известно, что Александр Николаевич не

Л. Власов – Платон, Н. Пешкина – Зыбкина.  
«Правда – хорошо, а счастье лучше».  
Театр драмы им. В. Савина.  
Сыктывкар



Э. Спивак – Людмила, А. Кузнецов – Шаблов.  
«Поздняя любовь».  
Санкт-Петербургский государственный  
Молодежный театр на Фонтанке







С. Колотилова – Мурзавецкая.  
«Волки и овцы».  
Рыбинский драматический театр

жаловал столицу Российской империи и любил первопрестольную. Не случайно он считается специфично «московским» драматургом и преимущественно автором Малого театра. При жизни Островского артисты петербургской императорской сцены играли каждую его новую пьесу, но никому не пришло в голову на этом основании объявить Александринский театр «Домом Островского». К тому же ни в одной из 47 пьес действие не происходит в Петербурге. Москва, подмосковные имения и дачи, далее – везде, по всей России, но не в Петербурге. В связи с этим москвичи до отказа заполнили зал и начала питерского спектакля ждали с особым нетерпением. Что-то предъявят артисты Молодежного театра на Фонтанке, чем порадуют?

Спектакль Владимира Туманова чисто петербургский по атмосфере – холодной, сумрачной, гулкой и тоскливой. В игре актеров не найдешь задушевности, сердечности, жизненной теплоты – тех качеств исполнения, без которых Островский кажется невыносимым на сцене. И вместе с тем никакого жанризма, красок характерности, бытовых подробностей – игра

артистов резка по краскам, графична по рисунку и остра по очертаниям. (Особенно хорош Евгений Титов, играющий роль писателя Дормедонта смело и умно.) Маргаритов в исполнении Петра Журавлева предстает со сцены петербургским интеллигентом, волею обстоятельств сосланным в московское «захолустье»: внутреннее достоинство, осанка столичного жителя, умение соблюдать дистанцию. Той же стоической манеры держится его дочь Людмила (Эмилия Спивак). Нервная, натянутая как струна, готовая за свою любовь, как за идею, в Сибирь, на плаху и на костер. Почти народоволка (даже внешне), что непривычно, но убедительно, поскольку сжигает ее изнутри неподдельная жертвенная страсть. Как часто бывает у русских классиков, страсть, обращенная на «поддельного», «невсамделишного» возлюбленного. Вряд ли тот Николай, которого играет Андрей Кузнецов, способен измениться и переродиться под действием ее любви: псевдоромантической позы в нем много, а настоящей правды жизни почти совсем нет. От «благополучного» финала веет застарелым российским неблагополучием. Трезвое и горькое режиссерское прочтение пьесы дало в итоге глубоко продуманный и проработанный спектакль.

Украшением фестивальной программы стали «Волки и овцы», поставленные Петром Орловым на сцене Рыбинского драматического театра. В спектакле много остроумных режиссерских изобретений: трагифарсовая похоронная процессия (воспоминание о проводах в последний путь старика Купавина); исполнение Купавиной душещипательного романа под аккомпанемент арфы; ловля рыбы Беркутовым, явившимся в калиновскую глухомань в облике кандидата в калиновские депутаты; введение в действие неожиданных фигур (чего стоят хотя бы глухонемые попрошайки или явление Беркутова с медведем, оказавшимся одетым в звериную шкуру прирученным Горецким); отчаянное чтение Аполлошей Мурзавецким лермонтовских строк «Скажи-ка, дядя...»; тюремная кормежка обалдевшего от беркутовского натиска Чугунова; дверь с надписью: «Вот он», которая по ходу дела лукаво



«прикидывается» то крышкой гроба, то рамой портрета, а то и вовсе ведет в бесконечное никуда (в финальную черную немоту распахнутой настезь сцены).

Но режиссер не «сочинил» свой спектакль (это сегодня умеют едва ли не все постановщики) – он его «вычитал» из пьесы и сумел заразить своим озорным замыслом труппу. Старая, заигранная до дыр комедия заискрилась, засверкала самыми разнообразными «красками актерской живописи», если воспользоваться выражением любимого драматурга. Актеры играли увлеченно, азартно, затейливо и убедили зрителей, что владеют секретом органичной театральности, не теряя естественной выразительности даже при использовании фарсовых приемов.

Особенно хороши: темпераментная и сильная Светлана Колотилова – Мурзавецкая; ясная, простая и очень русская Алла Смоленкова, играющая Купавину с большой жанровой точностью; легкий и обаятельный Сергей Молодцов (Мурзавецкий). Живыми людьми предстали со сцены Клавдий Горецкий в симпатичном исполнении Павла Иванова, честный растяпа Лыняев (Эдуард Иванов), brutальный Беркутов, с большим юмором исполняемый Алексеем Батраковым, плутоватый Чугунов (Владимир Каюкин).

Зрители на этом спектакле очень много смеются, причем не только и не столько «над» (кем-либо или чем-либо), сколько «от» – от радости, что видят чистую и честную актерскую игру. Ансамбль создается на общем стремлении артистов к вскрытию человеческой сердцевины роли, того «нерастворимого остатка человечности», который можно считать сущностной чертой «человековедения» Островского.

Ныне принято за азбучную истину разделение театра на «массовый» и «элитарный» – фестиваль «Островский в Доме Островского» каждым своим спектаклем утверждает идею театра подлинно народного. Считается хорошим тоном спешно осваивать новейшие европейские технологии и громоздить на сцене небывалые постановочные сооружения – фестиваль «Островский в Доме Островского» не дает забыть о том, что истинный владыка сцены – актер. И еще одно: проводимый Малым театром фестиваль – это последовательное и настойчивое противостояние тенденции «обезнационаливания» нашего театра, защита подлинно национальных начал русского сценического искусства. Остается надеяться, что реалистическая традиция исполнения «пьес жизни» не угаснет и впредь. И мы еще увидим спектакли, достойно представляющие классический реализм на современной сцене.



Сцена из спектакля «Бедность не порок». Государственный академический Малый театр. (Спектакль шел вне конкурса)

Надежда ХМЕЛЁВА

## КАК МЫ ДЕЛАЛИ МУЗЕЙ БДТ

Театр не обязан иметь свой музей, это дело свободного выбора. Можно пополнять собрание, а можно сдать его на хранение в петербургский или московский музей. Бывают случаи, когда театр десятилетиями пополняет коллекцию, но наглухо запирает ее от зрителя. Например, к старинному зданию Мариинского театра за последние годы добавились концертный зал и Новая сцена. Но нигде не нашлось места для музея, хотя своим прекрасным собранием театр может гордиться не тайно, а явно. Напротив, Александринский театр не постыжился отдать под свой музей, работающий для публики в ежедневном режиме, огромную территорию. А Молодежный театр (не имеющий специально выделенного помещения) в этом году открыл экспозицию высококачественных копий из собраний театральных музеев и частных коллекций. Да, это не подлинники, но история театра все равно оживает и становится зримой.

БДТ к своей истории всегда относился трепетно – первый музей открыли уже в 1932 году, когда театру исполнилось всего 13 лет. Собрали и не растеряли коллекцию эскизов крупнейших художников XX века, фотографии (начиная от съемок Карла Буллы и стеклянных негативов), афиши и программы всех спектаклей, даже времен эвакуации. Серьезная реконструкция театра поставила перед ним задачу создать новую экспозицию музея. Экспонаты-то не стареют, а вот принципы экспонирования должны соответствовать времени. Прежняя экспозиция была сделана в начале 1980-х годов тогдашним Худфондом так, что (по свидетельству Э.С. Кочергина) Г.А. Товстоногов уволил ответственного за музей заместителя директора. Но переделывать ничего не стали. И только в 2011 году мне поручили найти современно мыслящего профессионала. Выбор пал на Михаила Бархина, так как он одновременно и театральный художник, и дизайнер интерьеров, преданный поклонник прошлого и знаток острой современной формы.

Потребовалось радикально пересмотреть концепцию музея. Мы решили воссоздавать объем спектаклей, чтобы помочь зрителям увидеть их через фотографии актеров в ролях, через эскизы художника и, что самое сложное, – через режиссера: динамика его работы музеем обычно неподвластна. Поэтому мы искали фотографии с общими планами и пространственным решением спектаклей, с отображенными мизансценами, пластическим рисунком. Для того чтобы уйти от музейного плоскостного «мгновения» к пространственно-временному объему спектаклей, стали активно использовать макеты, добавили в экспозицию подлинные костюмы и бутафорию. Бархин проектировал специальные витрины, а я искала экспонаты в костюмерном и бутафорском цехах. Находки были потрясающие: костюмы и бутафория к «Трем сестрам», «Мещанам», «Генриху IV», «Хануме», «Ревизору», «Истории лошади» Товстоногова. Особенной оказалась история костюма Олега Борисова к «Кроткой» – он играл ростовщика в сюртуке, пошитом для второй редакции «Идиота» 1966 года на князя Мышкина – И. Смоктуновского. Так один скромный костюм соединил не только двух героев Достоевского, но и двух великих актеров. На открытии музея Лев Абрамович Додин рассказал, что Борисов этой преемственностью безумно гордился. Но самой неожиданной находкой стали костюмы и бутафория «Короля Лира» 1941 года в постановке Г. Козинцева и оформлении Н. Альтмана.

Залов у музея два – и две великие театральные эпохи: 1920–1930-е годы и время Георгия Александровича Товстоногова. А в небольшом «переходном» зальчике между ними – закулисная жизнь. Здесь – лица режиссеров и художников: Товстоногов на репетиции, Кустодиев в инвалидном кресле и с лучезарной улыбкой, в окружении работников цехов, солдаты, отправляющиеся на фронт прямо из зала театра, актеры в футбольной форме, стоящие

## Хранилища памяти



Новая экспозиция.  
Первый зал

Новая экспозиция.  
Второй зал

навытяжку перед матчем, А. Володин, читающий труппе «Пять вечеров».

В экспозиции 1980-х многое определялось идеологией (на первом месте – революционная тема). Мы выбирали, исходя только из художественного уровня спектакля. На первый план вышел театральный авангард. Динамизм стилистических изменений, свойственный БДТ в 1920–1930-е годы, мы старались передать в экспозиции. Один раздел – эпоха революционного романтизма и мирискуснических отзвуков Серебряного века. В «Дон Карлосе» Ф. Шиллера – создатели БДТ: Н. Монахов в роли Филиппа II и Ю. Юрьев в роли маркиза Позы. Крупные планы постановочных фотографий – и все равно мощные образы. Юрьев скоро вернется в родной Александринский (тогда Акдраму), а Монахов станет ведущим актером театра, без него те годы БДТ представить невозможно. В экспозиции и «Женитьба Фигаро» П. Бомарше с блестящими подлинниками костюмов А.Н. Бенуа. К. Петрову-Водкину с воплощением замысла повезло меньше. Он создал полный комплект глубоких по мысли эскизов декораций и костюмов к «Борису Годунову» А.С. Пушкина, однако спектакль не был осуществлен. Но мы в память о великом мастере сделали стенд с его эскизами.

Отдана дань экспрессионистским постановкам – «Газа» Г. Кайзера и «Бунта машин» А. Толстого (режиссер – К.П. Хохлова, художник – Ю.П. Анненков). В музее хранятся фотографии массовых сцен спектаклей, мы их



увеличили, и они великолепно передали взвинченный ритм. А вот скрытый абсурдизм «Сэра Джона Фальстафа» У. Шекспира в постановке П. Вейсбрема и И. Кролля лучше всего передают эскизы костюмов Н. Акимова и фотографии артистов в этих костюмах.

1930-е годы – проба новых технологий, «индустриализация театра», но также и первые в истории БДТ постановки русской классики. Спектакли ставят ученики Вс. Мейерхольда К. Тверской и В. Федоров, а также В. Люце, С. Морщихин, А. Дикий. Появляются новые имена художников – М. Левин, В. Рындин, Л. Чупятов, А. Самохвалов, А. Тышлер, Н. Альтман. Театру присваивают имя М. Горького, и появляются очень удачные постановки его пьес – «Егор Булычев и другие» в режиссуре К. Тверского и «Мещане» в постановке А. Дикого. Все эти новые тенденции мы постарались отразить в отборе тех или иных спектаклей. Так особое место в экспозиции занимают сценические версии шекспировских пьес – «Ричарда III» режиссера



К. Тверского и художника А. Тышлера, «Короля Лира» Г. Козинцева и Н. Альтмана. «Жестокий век», 1930-е годы отразились именно в них, а не в обращениях театра к современным пьесам.

В БДТ (с 1921 года и до прихода Товстоногова в 1956-м) шел «Слуга двух господ» К. Гольдони в постановке А. Бенуа с блистательным Труффальдино – Н. Монаховым. Спектакль выдержал более 400 представлений и дважды возобновлялся заново – в 1941 и 1949 годах. Всем трем редакциям посвящены отдельные стенды. Завершает экспозицию этого зала «На дне» режиссера Л.С. Рудника: в декорации В.В. Дмитриева уже присутствует тот решительный поворот к психологическому театру, без которого невозможно представить эпоху Товстоногова. Великий режиссер художника Дмитриева очень любил.

Зал Товстоногова не похож на соседний – нет буйства красок, демонстративной отваги форм, пестрой мозаики направлений и стилей, разных творческих индивидуальностей. Зал монографичен. Кроме товстоноговских спектаклей, еще три, принадлежащие другим режиссерам, – «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта и Э. Аксера, «Мольер» по М. Булгакову в режиссуре С. Юрского и «Кроткая» по Ф. Достоевскому в постановке Льва Додина.

Ранние постановки Товстоногова визуальное довольно сдержанны, кажется, он не придавал большого значения этой стороне спектакля, внимание сконцентрировано на актере. И мы, представляя спектакли 1950-х – начала 1960-х годов сосредоточились на фотографиях. Например, сухой макет к «Варварам» М. Горького только испортит бы впечатлительные от потрясающе выразительных мизансцен и лиц Т. Дорониной, П. Луспекаева, В. Стржельчика, Е. Лебедева. Фотографии «Пяти вечеров» А. Володина одерживают победу и над простенькими костюмами В. Степанова, но фактуру времени они все-таки передают. Мы жестко разделили первую и вторую редакции «Лисы и винограда» Г. Фигейредо и «Идиота». И. Смоктуновский–Мышкин 1957 и 1966 годов очень разный.

Объемными получились «Мещане» М. Горького и «Три сестры» А. Чехова. Увеличенная

копия эскиза С.М. Юнович к последнему чеховскому акту помогла (вкупе с костюмами и фотографиями актеров) воссоздать атмосферу спектакля.

Товстоногов как-то написал, что с приходом Э. Кочергина он перестал придумывать декорации. Удивительный союз режиссера и художника дал изобразительную глубину спектаклям 1970–1980-х годов. Самый знаменитый спектакль Товстоногова – «История лошади» – помещен в центре зала и показан полифонически. В одной витрине – холщовый костюм Холстомера на фоне огромной фотографии Е. Лебедева в этой роли, в соседней витрине – костюмы князя – О. Басилашвили и Матье – В. Ковель на фоне фрагмента декорации Кочергина. С другой стороны – макет декорации и своего рода инсталляция к спектаклю, которую специально сделал художник. В подлинники долбленные ясли насыпали настоящего овса, а Кочергин накидал рядом холстин и укрепил все кожаной сбруей.

Роль Кочергина в создании новой экспозиции была огромна. Ведь длилась эта история довольно долго – менялись руководители театра, и музеем они не очень интересовались, только энергия и настойчивость Кочергина, помощь строителей и материальная поддержка Фонда театра сделали возможным открытие музея.

Слово «мы», которое я так часто использую в тексте, – это заместитель директора БДТ по наследию В. Каплан, хранитель фондов музея А. Баскинд, заведующая костюмерным цехом Т. Руданова, заведующая бутафорским цехом И. Магалина, заведующий мастерскими Д. Самойлов, макетчики М. Николаев и В. Лебедев, хранитель Фонда костюма Санкт-Петербургского Театрального музея Г. Погодина (она поразительно умело одела все костюмы на манекены).

#### Литература

1. Мокульский С.С. В борьбе за классику // Большой Драматический театр. Л., 1935.
2. Беньяш Р.Г. Товстоногов. Л.-М.: Искусство, 1961.
3. Хмельова Н. Художники БДТ. СПб.: БДТ, Русская классика, 2006.

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ – Алексей ШИПЕНКО

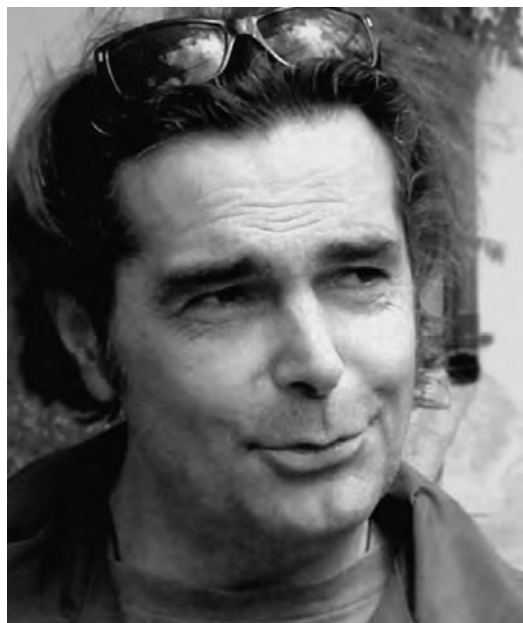
## ПЕТЕРБУРГ–БЕРЛИН И ОБРАТНО

*«Ты знаешь, какой-то частью существа я воспринимаю свою жизнь, как какое-то фантастическое кино, в которое попал, которое осуществляется, и я реально в нем живу. Я на самого себя смотрю и думаю: вот миф ходит. Встречаю Цоя, смотрю – еще один миф, два мифа встретились. Так, что они будут делать? Выпьют кофе, поговорят о чем-то, о ерунде о какой-то. А главное-то все равно происходит. Мы стоим, о ерунде говорим, а главные наши аспекты, они при этом молчаливом созерцании обмениваются какими-то делами, от которых зависит ход жизни во Вселенной. И не в одной, а во всех. Я как-то так это и воспринимаю. Ничего лучше за всю историю человечества я еще не видел. Никогда».*

### **А. Шипенко. «Смерть Ван Халена»**

...Представьте себе. Встретились театровед и драматург. Они едва помнили друг друга. Беседа получилась спонтанной, но серьезной. Их связывал слабенький *background*: робкое интервью театроведа с модным и самоуверенным драматургом, взорвавшим в 1980-е «нехорошими» пьесами театральное пространство, покоровившим самого Анатолия Васильева. Еще заумная рецензия критика на

А. Шипенко



постановку «Смерти Ван Халена» С. Спиваком в Молодежном театре. И впечатления молодости: «Ла фюнф ин дер люфт» Александра Галибина в Молодежном, «Натуральное хозяйство в Шамбале» Андрея Могучего в «Балтийском доме» и студийный спектакль М. Груздова «Верона» – тонкий, изысканный, атмосферный – на сцене уже не существующего ДК «Первой Пятилетки»...

Новая встреча состоялась в Петербурге, на международном форуме «Кино Экспо», куда приехал представлять свой фильм Алексей Шипенко. С тех пор прошло время, и фильм «Родина» добрался до наших экранов...

**Марина Заболотная.** Герой «Смерти Ван Халена» говорит, что воспринимает свою жизнь, как фантастическое кино. Но вот наступил век интернета. Кино и интернет – соперники?

**Алексей Шипенко.** Кино и интернет соперники только в системе капиталистических рыночных отношений, в которой мы все существуем. Кино как рынок, и интернет как рынок. На самом деле по интернету показывают кино и наоборот: это две визуальные виртуальные единицы, формой дополняющие друг друга. Они союзники, а не соперники. Точно так же, как кино и театр. Ни одна из возникших когда-либо форм не исчезает, они трансформируются, возникают новые миры, и так далее – в соответствии с первым законом термодинамики. Законом сохранения энергии.



– Ваша последняя работа в кино – фильм с символическим названием «Родина», сценарий вы писали втроем. Как распределяли между собой обязанности? Довольны работой?

– Втроем – это последовательность. Я присоединился на том этапе, когда сценарий уже был написан Андреем Мигачевым и режиссером фильма Петром Бусловым. Затем с режиссером мы еще раз прошли по нему. Сценарий изменился. Это обычная для кино практика.

– Скажите, другой язык и другая страна обитания меняют взгляды на жизнь, мировоззрение?

– Звучит, как если бы «взгляды на жизнь» имелись. «Мировоззрение» также неопределенное понятие, окрашенное обязанностью таковое иметь. Если понимать дословно, то это просто наблюдение за миром, за которым мы начинаем наблюдать уже до рождения. Наблюдение за миром в другой земле обитания другое. В другом языке, а точнее, в его отсутствии, оно – новое, опасное. В моем случае незнание другого языка заставило меня смотреть «сквозь» ЯЗЫК, видеть за ним невербальное общение. Мой «русский» опыт взаимодействия с языком подтвердился в другой стране – в нашем распоряжении нет почти никаких неокрашенных (и не нами!) слов, понятий, форм речи, мыслей, чувств, идей и проч. Каждый писатель знает эту растерянность: ты используешь некий инструмент, полагая, что контролируешь ситуацию, а на самом деле инструмент (язык) использует тебя.

– И как это было?

– Я стал избегать слов. Ситуации описывал при помощи ремарок и нескольких простых фраз бытового диалога. Иногда возникала потребность в коротком монологе, объясняющем (более или менее поэтически) в чем, собственно, дело. Количество страниц в пьесах заметно уменьшилось. Если в Москве надо было написать 70 и более страниц, чтобы передать суть, в Берлине пришлось ограничиваться десятью. Пьесы стали напоминать стихотворения или короткие рассказы. Так появились пьесы «Судзуки» и «Судзуки-2», которые поставил Томас Остермайер в «Баракке Немецкого Театра». Затем их ставили в Париже, Лондоне,



М. Заболотная

Барселоне, Нью-Йорке как современные немецкие пьесы. «Немецкая» тема была исчерпана в течение трех лет (были еще две радиопьесы – «Внутренний немецкий голос» и «Тайная мудрость»). Этого хватило. Россия и тема России была большой. Европа и тема Европы была значительно меньше.

В первый год после того, как я переехал в Германию, я поставил «Из жизни камикадзе» в берлинском «Фольксбюне», и это оказало на меня как на автора и режиссера практическое влияние. Это был первый сезон интендантства Франка Касторфа в этом театре. Касторф-режиссер радикально изменил немецкий и европейский театр постмодерна.

– Как вы вошли в чужое культурное пространство? Вас кто-то рекомендовал?

– Примерно с 1988 года крупное немецкое издательство «Фишер» приобретало мои пьесы, переводило их на немецкий и предлагало театрам. Происходило это главным образом благодаря активности Барбары Леман, переводчицы двух первых пьес. До того как завлит Касторфа – Матиас Лилиенталь – пригласил меня поставить в «Фольксбюне» мою новую пьесу, в этом театре уже шла «Ла-5 в воздухе». «Археология» была поставлена в «Шaubюне». Словом, мои пьесы знали Штайн, Грюбер, Касторф, Карп и др. К тому же мои пьесы на русском были поставлены в «Школе драматического искусства», и я сотрудничал

## Портреты

с Анатолием Васильевым – режиссером с мировым именем. Он прямо заявлял, что «открыл» меня, и это – абсолютная правда: в 1984 году я оставил для него на служебном входе «Таганки» рукопись моей первой пьесы – «Наблюдатель», через две недели позвонил ему, и Васильев предложил немедленно встретиться. В результате автору не понадобились «рекомендации» – он автоматически вошел в «чужое культурное пространство», потому что так же автоматически вошел в свое. И потом – это были годы «перестройки», политический интерес к русским поощрял к интересу культурному. Занавес был поднят.

– С тех пор встречались с Васильевым? Что-то видели из его последних постановок?

– С Васильевым с тех пор не встречался. Лет 10–12 тому назад я звонил на проходную «Comédie-Française», когда был в Париже, а Васильев там работал, но он либо не получил моего послания, либо не захотел встретиться. Из его «последних» постановок видел только «Плач Иеремии».

– Сегодня в России вас не ставят. А за рубежом?

– За рубежом ставят спорадически. Как правило, режиссеры, с которыми я уже сотрудничал. В большинстве случаев режиссер – я сам, в конкретном театре, например, в Португалии.

– Ощущаете ли свою реализованность?

– Помру – реализуюсь.

– Говорят, актеры не имеют национальности. Кого в вас больше – драматурга или актера?

– Актер – это очень большой архетип. Актер играет всегда. Он не принимает жизнь всерьез. Актер может сыграть драматурга. Драматург может написать актера.

– Который играет драматурга...

– Который играет в интервью.

– Прожить и пережить жизнь – одно и то же?

– Нет. Но на каком-то участке движения может стать одним.

– А какое у вас гражданство?

– РФ.

– Как по-вашему, русскому театру не избежать участи западного контрактного?

– Ничего в этом не понимаю. Вопрос, скорее, должен быть поставлен так: останется ли капитализм? Всякая система бесчеловечна.

– Жива ли ностальгия по психологическому театру, и какую актерскую технику вы предпочитаете?

– Техника Станиславского работает. Он холодно придумывал физические действия и делал персонажа горячим. Он был из образованной семьи. Изучал человека и разделял – на варианты поведения, реакции, подавления реакции и прочее. Словом, он большой мастер. Шекспир. Ньютон. Подходит им в компанию. Про Михаила Чехова много не знаю, но те две вещи, что слышал, подтверждают, что он тоже большой мастер. Иногда достаточно одной фразы или интонации фразы, чтобы ясно понять: этот знает, как уходить отсюда, шутя. Американское кино выросло из Михаила Чехова, а эта МАТРИЦА – американское кино – привела человечество с его восприятием реальности в полное душевное расстройство.

– В свое время вы оказались на гребне новой волны современной драматургии. Знаете ли вы, что происходит в ней сейчас?

– Знаю больше современную немецкую. Но я не интересуюсь пьесами как таковыми. Написанный ТЕКСТ может стать частью твоего ВРЕМЕНИ, но то же самое может сделать звук проходящего над головой поезда.

– То есть вы не интересуетесь театром? Ведь о драматургии можно судить по спектаклям.

– Театром интересуюсь, но трудно судить о драматургии по спектаклям. Те спектакли, которые мне нравятся, как правило, имеют не так много общего с драматургией в традиционном смысле слова. Это, как правило, визуальные спектакли, близкие к «движущимся картинкам», наполненные «пластическим смыслом», если возможно так выразиться. «Выразиться» – достаточно точное определение. Эти спектакли пытаются высказать правду, и поэтому они – выразительные.

– Изменилась ли сегодня функция театра, и почему вы пошли в кино?

– Я пошел в кино, потому что в него всегда ходил. Пропуская уроки, на утренние сеансы.



Функция театра заключена в том, что прямое воздействие на зрителя происходит в реальном времени и пространстве. Хороший спектакль и хороший фильм объединяет одно – хорошесть – и тогда нет ни формы, ни функции. Правда. Красота. Жизнь.

– *Есть ли в вас комплекс Тригорина, который «должен» все время что-то писать?*

– Нет.

– *Что вас страшит в жизни?*

– Жизнь.

– *Ваши отношения с религией?*

– Вообще, если честно, у меня давно уже ни с кем никаких особенных отношений нет. Религиям благодарен. Они очень помогли. Помощь окончена, опыт завершен и продолжается дальше.

– *Кто ваш герой сегодня?*

– Всегда один и тот же.

– *Ван Хален, Наблюдатель и др.?*

– Герой не меняется. Меняются его подвиги.

– *Вы перечитываете свои пьесы? Если да, узнаете в них время или сегодня прошлое воспринимается иначе?*

– Несколько лет назад несколько пьес перечитал. В тех пьесах герой или герои, в принципе, ничего не делали. Они исходили из того, что делать значит усугублять уже сделанное. Окидывая внутренним взором сделанное, герои удоставлялись, что сделано уже много, поэтому следует остановиться, потому что сделанное неприятно, тяжело, и всем от этого сделанного становится только гаже.

– *Помните какие-то сильные потрясения детства, перевернувшие ваш мир?*

– «Перевернувшие» – не совсем подходящее слово. «Потрясения» тоже. Это всегда было наблюдение, способ познания того измерения, где вдруг оказался. Что это за пространство? Кто здесь живет? Что со всем этим делать? Иногда очень красивый мир. Это помню. Знание, что тело умирает, тоже многое прояснило.

– *Наблюдение за наблюдающим за наблюдателями, т.е. хладнокровное состояние постороннего?*

– Это не хладнокровное состояние. Это дикая боль.

– *Кто, кроме вас самого, формировал ваш образ мыслей?*

– Семья, социум, школа и проч. Они формируют, как вы верно указываете, именно «образ мыслей», то есть некую матрицу, набитую понятиями, не нами найденными, не нами проверенными, принятыми и запущенными в использование. Никому это не приносит ни счастья, ни понимания, ни любви. «Образ» как интуитивное знание может остаться, но от «мыслей» следует отказаться. Они не наши.

– *В некоторых ваших пьесах («Натуральное хозяйство в Шамбале») ощущается влияние даосизма. Когда-то, не вчера, моя знакомая с умилением описывала жизнь вашей семьи в Германии как жизнь истинных христиан. Теперь вы с религией не «общаетесь». Но во что-то вы верите? Хотя бы, что дваждыдвачетыре?*

– «Верить» значит не «знать», а именно верить. По спокойном и честном рассмотрении мы должны признать, что «образ мыслей» большинства людей сложен из огромного количества «вер» и в действительности состоит из знания, принятого на веру.  $2 \times 2 = 4$  – это математическая условность, то есть снова «вера». В физике, например,  $2 \times 2 = 4$  – это приближение к четырём, 3 и т.д.

– *В вере и знании противоречия видят не все.*

– Марина, я также не нахожу противоречия. Вера переходит в знание и наоборот. Это вопрос движения.

– *Дваждыдвачетыре – вера Дон Жуана. Вспомнила вдруг пушкинскому «Дон Гуану». В конце Командор берет под ручку Дон Гуана и дружески, что-то говоря ему, уводит за кулисы.*

– То, что Командор по-дружески уводит со сцены Дон Гуана, осталось, а спектакль ушел.

– *Выходит, что вы – человек без мировоззрения, вне социума – занимаетесь кино. К кому вы обращаетесь через кино?*

– Почему надо обязательно к кому-то обращаться? Это что, обязательное условие в кино, театре или еще где-нибудь? Кино – это «мувинг пикчерз» (движущиеся картинки). То, что движущиеся картинки являются также товаром,

производством, рынком, не может изменить самой природы явления. Это просто движущиеся картинка.

– *А неподвижные картинка вас не вдохновляют? Рембрандт, Малевич...*

– Очень. Но и они «двигаются». У Рембрандта движется свет.

– *Какая профессия вас кормит в Германии?*

– Быть тем, кто ты есть. (В большинстве случаев за это не платят.)

– *Вы музыкой занимаетесь или это тоже проехали?*

– Музыкой заниматься не прекращал. Один мой хороший друг – замечательный гитарист Дима Пронин, – когда я попросил его трек для фильма и предупредил, что вряд ли смогу заплатить, ответил: «Наставник, я денег за музыку не беру».

– *Как поживает ваш театр в Португалии, о котором вы рассказывали на радио Марине Тимашевой?*

– Театр живет. Постоянно с ним сотрудничаю. Замечательные люди. Замечательный театр.

– *Иногда человек подменяет время странством, чтобы вернуться в молодость.*



*Или запах вдруг искажает реальность. И время исчезает.*

– То, что вы описали, есть «воспоминание счастья». Это состояние и есть искусство. Вспомнить себя настоящего. Но это не ностальгия, это совсем другое, хотя в переводе на русский – «возвращение домой».

– *Узок круг ваших поклонников в России, ваши пьесы вне поля зрения нашего театра. Здесь вы как бы чужой среди своих. Есть этому объяснение? Судя по вашему CV, «там» вы популярны.*

– Объяснение простое – я больше не пишу пьес про Россию, потому что в ней давно не живу, мне совершенно неизвестен современный русский «контекст» и «предмет разговора». Так как никто из российских театральных деятелей с тех пор, как я уехал, не предлагал мне написать для них пьесу, я этим и не занимался.

## **Алексей Шипенко. Досье**

Родился в 1961 году в Севастополе. В 1983 году окончил Школу-студию МХАТ. Был актером Таллинского русского драматического театра. Один из основателей московской рок-группы «Театр». «Первый скандальный драматург эпохи перестройки» и лидер «новой волны» в драматургии конца 80-х годов XX века. С начала 1990-х живет в Берлине, завоевал там репутацию «самого инсценируемого драматурга». Автор более сорока пьес (среди которых «Наблюдатель», «Смерть Ван Халена», «Сад осьминогов»; «Игра в шахматы», «Археология», «Натуральное хозяйство в Шамбале», «Комикадзе», «Судзуки-1», «Судзуки-2», «Трупой жив», «Волшебная лампа Бен Ладена»), двух романов и множества инсценировок. Его драматургические тексты оказались в центре театральных экспериментов Сергея Данченко, Бориса Юханова, Анатолия Васильева, Романа Виктюка, Валерия Бильченко, Андрея Жолдака, Юрия Любимова, Анны Лангхофф и Андреаса-Кристофера Шмидта.

Р. Магритт.  
«Препятствие пустоты». 1965



Дмитрий Трубочкин

## «САТИРИКОН»: ЛИЦО ТЕАТРА

ОЧЕРКИ

Два качества, как мне кажется, яснее всего характеризуют творческую жизнь К.А. Райкина от первых сценических опытов до сего дня: волнение и неуспокоенность. Его могучий, ошеломляюще-страшный рык «Не спи!», который заглушает любые децибелы на репетициях, знают все артисты, работавшие с ним. Теперь его слышат только студенты, ибо действующие артисты «Сатирикона» давно усвоили райкинскую привычку бодрствовать.

У Райкина есть и другое «фирменное» слово для артистов: слово сокровенное, которое сегодня в театре, кажется, не повторяет больше никто. «Круглый глаз». Нужен «круглый глаз»! Это означает: раскрой глаза, не теряя внимания, всматривайся, раскройся сам в «круглом глазе», превратись в абсолютное зрение и чутье, излучай свет и энергию, крепко держи перед собою партнера и зрителя. Если надо не моргать – не моргай! Чем «круглее» глаз, тем виднее его блеск, свет и молнии, тем больше открыта душа, сильнее сияние эмоции и мысли (у самого Райкина глаза всегда светятся на сцене). Когда у актера «круглый глаз», его энергия и жизнь обязательно изолюются со сцены и захватят зрителя.

Райкин как будто верен древнему учению, что глаз не столько отражает внешний, природный свет, сколько излучает внутренний свет души: чем богаче душа, чем сильнее душевная работа, тем сильнее излучает глаз. Трудно играть на сцене каждую секунду с «круглым глазом» – но куда деваться? Энергию из актерской природы, сколь угодно талантливой, высекает только труд. Такова многолетняя, неколебимая убежденность Райкина.

Его техника телесной выразительности сегодня почти совершенна, и он все время продолжает ее совершенствовать. На сцене он не просто бодрствует: он производит впечатление гудящего магнита, потому что создает энергию



К. Райкин.  
Фото А. Иванишина

мгновенной готовности к действию – вплоть до эмоционального «взрыва» в любую секунду. «Круглый глаз»; рот слегка приоткрыт, как будто для того, чтобы всасывать все токи жизни на сцене; лицо и тело устремлены к цели; пальцы слегка шевелятся, кисти рук иногда подрагивают; язык тоже хочет двигаться в ожидании действия (знаменитая райкинская мимика готовности к высказыванию и поступку – едва заметное «облизывание»). Его энергия то прибывает, то успокаивается, но никогда не исчезает совсем. Если обычные люди день за днем живут в основном на «первой скорости», то для



Райкина нормальная скорость духовной работы (реакции, восприятия, осмысления и проч.), наверное, седьмая или десятая.

Помня об этом непрекращающемся бодрствовании, легко понять, почему «Сатирикон» в период руководства К.А. Райкиным (с 1988 года) почти каждый год подбрасывал прессе и обществу новый повод для дискуссий. Самые видные театры Москвы переживали в начале 1990-х, по общему признанию, застой. «Сатирикон» же, находившийся вдали от центра Москвы и оказавшийся в очень непростом положении в первые годы после смерти А.И. Райкина (1987), ни в один сезон не дал повода говорить о своем застое. Каждый год хотя бы одно событие имело резонанс достаточный, чтобы кто-то громко высказал свои восторги, а кто-то и прокричал о своем негодовании; но ни один год не прошел в усыпляющей тиши.

Самое беглое перечисление названий памятных сатириконовских спектаклей последних

25 лет даст список, которым мог бы гордиться любой театр, благодаря разнообразию драматургии, участию выдающихся режиссеров, высочайшему техническому уровню спектаклей и устойчивому зрительскому успеху:

«Служанки» Ж. Жене (постановка Р. Виктюка, 1988); «Великолепный рогоносец» Ф. Кромбеллинка (постановка П. Фоменко, 1993); «Превращение» Ф. Кафки (постановка В. Фокина, 1995); «Трехгрошовая опера» Б. Брехта (постановка В. Машкова, 1996); «Гамлет» Шекспира (постановка Р. Стурюа, 1998); «Квартет» по комедиям Мольера (постановка К. Райкина, 1999); «Контрабас» П. Зюскинда (постановка Е. Невежиной, 2000); «Шантеклер» Э. Ростана (постановка К. Райкина, 2001); «Синьор Тодеро хозяин» К. Гольдони (постановка Р. Стурюа, 2002); «Ричард III» и «Король Лир» Шекспира

К. Райкин в спектакле «Своим голосом».  
Фото Е. Касаткиной





(постановка Ю. Бутусова, 2004 и 2006 соответственно); «Королева красоты» и «Сиротливый Запад» М. Макдонаха (постановка К. Райкина, оба – 2007); «Синее чудовище» К. Гоцци (постановка К. Райкина, 2008); «Тополя и ветер» Ж. Сиблейраса (постановка К. Райкина, 2009); «Вечер с Достоевским» по «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского (постановка В. Фокина, 2010); «Чайка» А.П. Чехова (постановка Ю. Бутусова, 2011); сольный вечер поэзии «Своим

голосом» в исполнении К. Райкина (2012). Несколько самых последних постановок Райкина – «Кухня» А. Уэскера (2014), «Однорукий из Спокана» М. Макдонаха (2014), «Все оттенки голубого» В. Зайцева (2015). Наконец, спектакль Е. Перегудова с выдающейся актерской работой Райкина – «Человек из ресторана» по повести И.С. Шмелева (2015).

Последние три года «Сатирикона» богаты не только событиями репертуарной жизни.



Сцена из спектакля «Кухня».  
Фото Е. Касаткиной

В сентябре 2013 года открылся Центр культуры, искусства и досуга имени А. Райкина. В составе этого Центра с 1 сентября начала свою работу Высшая школа сценических искусств – Театральная школа Константина Райкина, а с 13 сентября заработал огромный торговый комплекс «Райкин-Плаза».

Имена и изображения, как известно, вызывают самые большие споры. Когда впервые услышали фамилию Райкин в сочетании с «Плаза» и увидели, что Школа и Плаза не просто соседствуют, но имеют одинаковую эмблему – дом под деревом, – многие обиделись за Аркадия Исааковича. Многим показалось, что высокое искусство, связанное с именем А. Райкина, и открытая коммерция не сочетаются; что брэнд «Райкин» вообще не должен выходить на рынок, не связанный с театром.

Многим – но не самим сатириконовцам. Прошло два года, страсти вокруг названия поулеглись, и оказалось, что соседство с Плазой не исказило ни театральную веру, ни художественные устремления «Сатирикона» и его руководителя. Как в 1990-е приверженность к жанру «шоу» (коммерческому и массовому, разумеется) не отменила в «Сатириконе» высокое искусство и экспериментальные спектакли малой формы, так и сегодня огромный торговый комплекс в двух шагах от театра не изменил его лица и не отменил давно выношенное понимание театра-дома, театра-школы, театра-исследования. Недавно открытая школа – единственный театральный вуз в мире, для которого был специально построен большой дом с самым современным оборудованием. Подавляющее большинство студентов актерского факультета не просто не платит за учебу и общежитие, но еще и получает стипендию по результатам сессий (некоторые из них – повышенную).

Летом 2015 года здание театра «Сатирикон» было закрыто на реконструкцию, переоборудование и строительство новых площадей. Большие спектакли переехали в Молодежный центр «Планета КВН» неподалеку от Плазы, а спектакли Малой сцены – в зал-трансформер Школы Райкина.

Столь впечатляющее строительство последних лет стало возможным потому, что рядом с художественным руководителем К.А. Райкиным в театре с 1996 года трудится директор А.Е. Полянкин, для которого «Сатирикон» с первого же года стал и работой, и хобби, и главным делом жизни. Их встреча, перешедшая в сотрудничество, была, конечно, судьбоносной и для них самих, и для театра в целом.



Эта двоица – худрук и директор «Сатирикона», Райкин и Полянкин – давно известна театральной Москве. Причины их известности надо искать и в гиперэнергетической природе их соединения (Полянкин тоже в каждую секунду готов к эмоциональному «взрыву» любой мощности), и в глубоком взаимном понимании, и в общности целей.

Оба принадлежат к роду театральных строителей (как и Аркадий Исаакович). Оба по сей день упорствуют в убеждении, что русский театр, как и 20, и 100 лет назад, живет и вдохновляется идеей театра-дома. Оба понимают, что театр-дом в наши дни – это открытая система, соседствующая, как было и в древнейшие времена, с улицей и площадью. Театр-дом не отгородить глухой стеной, не замкнуть в стерильном помещении, ибо постоянные обитатели «дома», многократно превосходящие хозяев по численности, – зрители, приходящие в зал прямо с улицы и площади. Масштабы «Сатирикона» дают почувствовать могучую силу зрительской массы: огромная по площади сцена (едва ли не самая большая среди драматических театров Москвы) и тысяча кресел.

Очень трудный зал. Так что это: рынок на тысячу человек или дом с тысячей гостями?

Сатириконовский ответ на этот вопрос ясен: определенно, дом. Здесь перед спектаклем хозяева нешуточно умеют отчитывать зрителей, как расшалившихся детей, за звонки мобильных телефонов во время спектаклей с той требовательностью, упреком и обидой, которые уместны среди близких и доверяющих друг другу людей. Таких можно и обозвать, но быть уверенными, что точно не обидятся: а если и обидятся, то хоть задумаются. В одном из вариантов аудиообращения к зрителям лет пять назад Райкин говорил: «На каждом спектакле находятся дураки, которые думают, что наши просьбы к ним не относятся». Потом он стал предупреждать без «дураков», потому что слово это все равно не действовало и телефоны звонили.

Последний вариант для Малой сцены – мой любимый. Райкин завершает свою просьбу отключить телефоны фразой: «Кстати, ваши лица, подсвеченные мобильными телефонами снизу,

выглядят жутко и пугают артистов». В этих словах заключено не панибратство с незнакомцами, а неискоренимая уверенность в том, что в театр-дом приходят не случайные (а значит, близкие) люди, которых можно и повоспитывать, если есть в том надобность.

Аркадий Исаакович не расставался с идеей театра-дома и потому в своих спектаклях все время возвращался к образу домашнего чаепития. Первая его программа так и называлась «На чашку чая» (1940). И последний его спектакль тоже назван характерно: «Мир дому твоему» (1987). Его декорация (художник-постановщик А. Коженкова) передавала интерьеры райкинской квартиры; в ней тоже пили чай, с чаепития отца и сына Райкиных начинался антракт.

Но Аркадий Исаакович не знал о мобильных телефонах. Константин Аркадьевич знает и люто ненавидит их – не меньше, чем неискоренимый театральный кашель в зрительском зале во время монологов и пауз. Трудно пригласить к чаю кашляющий и звонящий зал в тысячу человек, тем более если на гигантской сцене дается не громогласная эстрадная программа, а сложный драматический спектакль: есть риск подсказать зрителям образ пьющего, жующего, бесцеремонно-крикливого варьете. Поэтому, не отменяя образ театра-дома и не уходя от эстрадной «связки» между артистом и зрителями, К.А. Райкин придумал вот такие аудиообращения с подтекстом, который не принято произносить между близкими людьми. Подтекст такой: «Не обижайтесь, но в этом доме надо делать так, как мы просим».

Менялась государственная политика в культуре, менялся состав друзей и неприятелей театра, но Райкин, Полянкин, труппа и службы театра непрерывно, не останавливаясь, по сей день строят свой дом или, по выражению Вольтера, «возделывают свой сад». «Сад» здесь можно понимать и в буквальном смысле: бывший пустырь в Марьиной роще уже превратился в уютную лужайку, которую тоже хотят отвесить под театр – уличный.

Сатириконовское хозяйство сегодня прирастает и приносит щедрые плоды. Конечно, есть в Москве театры, которые в иные сезоны похвалятся и большей заполняемостью



залов, и бóльшим объемом выручки с билетов. Но характерно, что именно «Сатирикон» стал в свое время первым государственным российским театром, заключившим подробный, юридически безупречный, ясный и непривычно большой по объему спонсорский контракт на финансирование постановки и проката спектакля – и это в смутные 1990-е годы («Трехгрошовая опера» Б. Брехта в постановке В. Машкова, 1996). Этот первый контракт окупился в самые короткие сроки.

Вот еще одно важнейшее событие из недавних. Результатом многолетней работы руководителей театра с московскими властями стало в декабре 2012 года открытие северного вестибюля станции метро «Марьяна роща», выход из которого отстоит всего на 30 метров от главного входа в «Сатирикон». Его открытие впервые за 25 лет работы театра принципиально изменило условия его доступности, ибо до тех пор «Сатирикон» традиционно воспринимали как находящийся на удалении от привычных транспортных путей.

Так что в последние три года события в «Сатириконе» и около «Сатирикона» развиваются стремительно. К этому надо прибавить, что в октябре 2014 года театр отпраздновал

на Большой сцене 75-летний юбилей специальной программой, на которую пригласили друзей; а в июле 2015 года К.А. Райкин отметил свое 65-летие. Эти большие события не отменили привычного ритма выхода новых спектаклей: в 2013 году «Сатирикон» выпустил три премьеры, в 2014-м – четыре и в 2015-м до сего дня – две.

Творчество и производство – два направления жизни в театре, соединить которые не просто. Как любовь и богатство. В «Доходном месте» Островского в постановке Райкина (2003) не любимый женой богач Вышневецкий, обращаясь к залу, спрашивает:

«Оглянитесь вокруг себя: какая умная девушка задумается выйти замуж за богатого старика или уroda? Какая мать усомнится выдать дочь таким образом, даже против воли ее, считая слезы своей дочери за глупость, за ребячество и благодаря Бога, что он послал ее Машеньке или Аннушке такое счастье. Каждая мать наперед уверена, что дочь после будет благодарить ее»<sup>1</sup>.

Сцена из спектакля  
«Все оттенки голубого».  
Фото Е. Касаткиной





После этих слов большой сатириконовский зал обычно аплодировал, ощущая волнующую актуальность темы. Но этим же монологом в наши дни можно передать мысли какого-нибудь руководителя театра. Например, так.

Оглянитесь вокруг себя: кто из руководителей театра всерьез усомнится в том, что артистов надо «поженить» на гарантированной кассовой выручке? Кто хоть на секунду задержится перед выбором из двух пьес, если в одной из них засветится хотя бы призрак стопроцентной продажи мест? Пусть даже против воли артистов, вдруг страстно захотевших «глубины» и «высокого искусства» в ущерб кассе, ибо их слезы будут временной глупостью и ребячеством, а уж потом они точно будут благодарить руководителя за то, что «женаты» на кассе!

Райкин принадлежит к тем руководителям, кто очень даже может усомниться в необходимости подобной «женитьбы». Это вовсе не означает, что К.А. Райкин не привержен идеологии успеха. Важнее то, как он понимает суть театрального «успеха». Два случая прояснили это для меня.

1 сентября 2014 года на церемонии начала второго учебного года школы К.А. Райкин неожиданно вышел к микрофону с листочком, на котором были его пометки от руки. Райкину легко дается устное красноречие; публичная речь его ясна, непринужденна и увлекательна (а для этого, как известно, мало быть артистом – надо быть еще человеком идейным и приверженным ясной мысли). Но листочек выдавал волнение, и недаром: в «стандартной» речи на Первое сентября Райкин поднял нестандартные и сложные вопросы. Один из них – чем отличается жизнь актера в театре и кино?

Райкин сказал следующее (цитирую по памяти):

«Кино намного богаче деньгами, чем театр. Актер кино может похвастаться всеобщей известностью и большими заработками. Но он никогда не увидит того успеха, той славы, которая выпадает на долю театрального актера. В театре актер получает в награду нелживую зрительскую любовь, внимание и невероятный восторг прямо во время работы на сцене и сразу после нее».

Вот он, первый тезис Райкина об успехе: успех в театре – не то же самое, что всеобщая известность и богатство.

Разумеется, дело обстоит не так, что успех будто бы исключает известность и богатство. Смысл здесь другой: желать успеха для творческого человека – это не то же самое, что желать известности и богатства. Успех для Райкина – категория духовной жизни и судьбы. Райкин из тех, кто не стесняется употреблять слово «духовность» и даже записывает его в своих аудиообращениях к зрителям перед спектаклями: так, перед «Всеми оттенками голубого» (2015) он обращается к зрителям как к людям «духовным».

В другой раз речь шла об актере, покинувшем театр ради карьеры телеведущего, которая сулила ему много денег и поклонников. Райкин тогда сказал (снова цитирую по памяти):

«Переделать себя из театрального актера в телеведущего – то же самое, что всю жизнь мечтать стать космонавтом, а в итоге пойти работать лифтером: лифты тоже ходят вверх!».

Вот и второй тезис: «высота» для актера бывает разной – космос или верхний этаж дома. Кому-то нужна ракета, а кто-то удовлетворяется лифтом, пусть даже в пентхаус.

Разумеется, в космос есть путь и из деревенской избы, и из пентхауса. Главное в том, какова интенция и качество творческой жизни: с этой точки зрения дороги в космос и пентхаус не совпадают. Неудивительно, что рядом с Райкиным в театре и школе удерживаются только те, кто помнит о несовпадении этих дорог.

В этом втором тезисе меня занимает то, что Райкину дороже всего процесс творчества, жизненный путь человека, связанный с непрерывным поиском и совершенствованием. Если этот путь нелжив и глубок, если в нем есть неспящее внимание, пылливость, волнение и неуспокоенность, а еще если он отмечен судьбой, то успех обязательно будет. Райкин мыслит не «промежуточными финишами» на пробеге жизни с секундомерами, таблицами рейтингов и призами; его занимает целостная биография, длящийся путь без остановок. С юными студентами и с опытными актерами он более всего говорит о живых процессах игры; он не



любит, когда артисты на сцене «результатируют» (его слово), разбивая непрерывность жизни на отдельные «демонстрации» и притягивая тем самым аплодисменты.

Не удивительно, что уровень современной труппы «Сатирикона» очень высок. Это – одна из лучших театральных трупп Москвы и России по технической подготовке, работоспособности, сыгранности, предрасположенности к разным жанрам и – безусловной верности театру и худруку. В труппе 50 человек, из них почти половину составляют выпускники мастерской К.А. Райкина в Школе-студии МХАТ 2005, 2009 и 2013 годов (самый большой процент составляет выпуск 2005 года). Есть группа из пяти артистов – «ветеранов» театра, работающих с Райкиным с середины 1980-х; есть десять известнейших сегодня артистов, пришедших в «Сатирикон» в 1990-е. Эти пятнадцать составляют основу труппы; почти в любом сатириконовском спектакле играет кто-нибудь из них.

Вновь интересная деталь: в «Сатириконе» едва ли не раньше всех государственных

Г. Лежава – Мервин,  
Г. Сиятвинда – Тоби,  
Д. Урсуляк – Мэрилин.  
«Однорукий из  
Спокана».  
Фото Е. Касаткиной

российских театров была введена система срочных контрактов с актерами. За юридически грамотное введение этой системы в конце 1990-х отвечал директор А.Е. Полянкин: задача была невероятно сложная, ибо почти все трудовые договора в государственных организациях в то время были бессрочными.

Контрактная система способствовала регулярному обновлению труппы «Сатирикона» – тому, что со стороны выглядело как неостановимая «текучка» актерских кадров. Многие артисты, попав в театр, удержались в нем всего несколько лет и должны были его покинуть. Через семь лет после премьеры «Шантеклера» (2001) Райкин, глядя на фотографию актеров после премьеры, признался, что из всего состава этого многолюдного музыкального спектакля в театре осталось только четыре человека<sup>3</sup>.



В 2005 году в «Сатирикон» были взяты все 18 выпускников с курса Райкина; ради такого обновления труппы руководитель должен был расторгнуть контракты с некоторыми действующими членами труппы. В итоге в настоящее время из этого выпуска в театре осталось 12 артистов (из выпуска 2009 года – 5, из выпуска 2013 года – 6).

В списке памятных спектаклей «Сатирикона» заметно, что чем ближе к сегодняшнему дню, тем больше спектаклей К.А. Райкин ставит сам как режиссер. Первую свою постановку Райкин осуществил в год принятия художественного руководства («Геркулес и Авгиевы конюшни» Ф. Дюренматта, 1988), ставил в 1990-е, но первый период впечатляющего проявления существенных качеств его режиссуры пришелся на конец 1990-х и начало 2000-х.

Удивительно, но тема «Райкин как режиссер» не просто не исследована, но даже до сих пор не открыта в нашем театроведении. Если тема «Райкин как худрук» обсуждалась и обсуждается с 1987 года, то искусство режиссуры Райкина странным образом по сей день оставалось за границами внимания. Кажется, первой и последней попыткой исследования этой темы было самое большое интервью с К.А. Райкиным из существующих, записанное Н. Казьминой в специальном выпуске «Театральной жизни», посвященном 70-летию «Сатирикона»<sup>4</sup>.

Опережая последующие рассуждения, я бы выделил три рубежа, три качественные ступени, через которые по нарастающей прошло и проявилось райкинское искусство режиссуры.

Первый период (рубеж XX–XXI века) составляют три спектакля. «Квартет» по комедиям Мольера на Малой сцене, весь построенный на технике трансформации четырех артистов (1999); «Шантеклер» Э. Ростана (2001), ставший во многом переломным спектаклем для «Сатирикона», ибо после него по-райкински понятый «успех» и «касса» устойчиво стали сопутствовать друг другу; наконец, «Доходное место» А.Н. Островского (2003), где черты райкинского стиля стали особенно заметны и понятны.

Второй период (2007–2008) составляют два спектакля по М. Макдонаху – «Королева

красоты» и «Сиротливый Запад» (оба – 2007), обозначившие переход Райкина к глубокой трактовке современной стилистики трагифарса. Сюда же относится и великолепное «Синее чудовище» К. Гоцци (2008), показавшее огромные возможности сатириконовской труппы и масштаб режиссерского мышления Райкина в постановках на большой сцене.

Наконец, третий период (2014–2015), в котором стало совершенно ясно, что Райкин превратился в одного из крупнейших театральных режиссеров современности по смелости мысли, оснащенности всеми известными техническими средствами театра, владеющего разнообразными школьными методиками работы с артистами и непрерывно совершенствующего свое искусство постановки на большой сцене. Сюда относятся «Кухня» А. Уэскера (2014) и «Все оттенки голубого» В. Зайцева (2015).

*(Продолжение следует)*

<sup>1</sup> Островский А. Н. Доходное место // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М., 1974. С. 51.

<sup>2</sup> Последняя роль самого Райкина на экране – Пуаро в телесериале А. Урсуляка «Неудача Пуаро» 2002 года. В том же году в «Сатириконе» вышла премьера спектакля «Сеньор Тодеро хозяин» К. Гольдони в постановке Р. Стуруа с Райкиным в главной роли. После этого Райкин в кинофильмах и телефильмах по сей день не появлялся.

<sup>3</sup> Долгий разговор. Константин Райкин – Наталья Казьмина // Театральная жизнь. № 2. 2008. С. 69.

<sup>4</sup> Театральная жизнь. № 2. 2008.

Елизавета КЕШИШЕВА

## РЕЖИССЕРСКИЙ И НЕ ТОЛЬКО ПОРТРЕТ ДМИТРИЯ КРЫМОВА

В 4-х ЧАСТЯХ С ЭПИЛОГОМ



**1.**  
Я поместила здесь автопортрет Дмитрия Крымова «Спящий художник. 1995. Холст, масло. 150x180» вовсе не для того, чтобы напомнить читателю, что Дмитрий Анатольевич занимался живописью.

В том, что я буду писать ниже о театре Крымова, нет ничего такого, чего бы не было в этом портрете. В испачканных краской больших и смешных руках, в сладкой дреме, приносящей цветные сны<sup>1</sup>, и в дрожании какой-то детской беззащитности, о которой – каждая

линия этой картины. А еще мне кажется правильным, что над всем тем, что я тут собираюсь писать, будет дремать Крымов.

## 2.

*Театр – это очень увлекательная игра с очень серьезным смыслом.*

*А. Эфрос*

Театр Крымова похож на необыкновенную экзотическую рыбу. Можно любоваться разноцветными переливами ее чешуи, можно бесконечно сравнивать ее со скучными пресноводными соседями, можно засунуть руки в воду и попытаться ее поймать.

А, нет.

Нельзя.

Ускользает.

Не поймать. И не описать в трех словах, и не выразить в емкой словесной формуле, что же это такое. Этот театр когда-то вовсе опасался слов, говоря со зрителем на другом, своем языке. То был язык визуальных образов, рождающихся на глазах у публики («Недосказки»). Тогда определение В. Березкина «Театр художника» во многом выражало его суть. Но очень скоро театру, который создал Крымов, стало тесно в пространстве этих слов. А мне кажется, что было тесно с самого начала.

А где, собственно, начало? Многие, вероятно, скажут, что точка отсчета (или точка-точка-запятая отсчета) – это лица героев русских народных сказок, нарисованные в три взмаха кисти на спинах студентов-сценографов Крымова в «Недосказках». С этого спектакля начинается жизнь Лаборатории Дмитрия Крымова, ставшей частью «Школы драматического искусства». Но начало было намного раньше.

Театр Крымова начинается с того, что сын скучает по отцу. То есть Гамлет-младший скучает по Гамлету-старшему<sup>2</sup>. И увидев призрак убитого отца, он, словно от сильной физической боли, съеживается, сгибается пополам, уронив голову на отцовскую грудь. И слова призрака растворяются в пространстве, теряют свое значение от того, что заслоняются полнокровным ощущением

физического присутствия отца, возможности почувствовать его запах. С этого внешне простого решения сцены из «Гамлета» начинается Крымов-режиссер. Это начало, при всей неочевидности его эстетической связи с тем, что Крымов делает сегодня, определит очень многое в характере того театрального явления, о котором пойдет речь. Во-первых – это вызов, о котором сам режиссер говорил так: «Судьба почему-то позволила это сделать. Она многое не позволяет, даже нормальное, а здесь что-то ненормальное позволила». В самом деле, большому риску подвергнуть себя было невозможно: выбором пьесы он не ограничился – на главные роли в спектакль были приглашены легендарные артисты, чьи имена неразрывно связаны с театром отца Дмитрия Крымова, Анатолия Васильевича Эфроса, – это и Ольга Михайловна Яковлева (Гертруда)<sup>3</sup>,

Сцена из спектакля  
«Недосказки»







и Николай Николаевич Волков, исполнявший в спектакле роль Клавдия и призрака отца Гамлета. Все это как бы возводило в десятую степень масштаб авантюры замечательного сценографа, успешного художника, уже не очень молодого человека и – новичка в режиссуре.

Критические статьи об этом спектакле сегодня вызывают недоумение каким-то отчаянно-злорадным куражом и надменно-резким тоном, которым рецензенты, как один, сообщали режиссеру, что он – не режиссер, и, дескать, пусть каждый остается на своей территории.

Может быть, спектакль этот был действительно несовершенен, но важно в нем то, что после, казалось, окончательного прощания с театром, во многом связанного с уходом из жизни отца, Дмитрий Крымов создает спектакль, куда приглашает актеров своего папы, и от этой встречи идут ниточки, концы которых можно найти во всех его спектаклях. Это начало печального и смешного, бесконечно изобретательного и щедрого на выдумку размышления, прихотливо петляющего вокруг двух лейтмотивов. О чем бы ни был спектакль Дмитрия Крымова – он всегда заключает в себе высказывание о театре, о его границах, а если точнее – о его безграничности и неизведанности. И в то же время каждое сочинение режиссера – это диалог с прошлым, где голос лирического героя может звучать приглушенным шепотом, как в «Торгах», или переходить в регистр почти надрывного крика, подобно второй части спектакля «Опус № 7».

Все же есть кое-что в термине «Театр художника» чрезвычайно симпатичное и попадающее в самую суть крымковского театра. А именно – его грамматическая форма. Театр (кого?) художника – эта форма придает словосочетанию оттенок какой-то личной принадлежности, авторской уникальности явления. Во многом природа этого театра определена тем, насколько личным и интимным становится высказывание художника – сама интонация спектакля обретает иной раз настолько наивно-доверительный тон, что по звучанию своему приближается к поэзии.

### 3.

*Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот в сущности сквозной.*

*А. Белый<sup>4</sup>*

Таков один из самых тонких спектаклей Лаборатории Д. Крымова – «Торги». Пьесу, которая легла в основу спектакля, написал сам режиссер, вернее, скомпоновал ее из отдельных фраз четырех чеховских пьес. «Растущий смысл» этой пьесы – наглядное доказательство того, что Крымов создал живое произведение, а не лишенную смысла постмодернистскую игрушку. Дело в том, что написана она была для тех же актеров Анатолия Васильевича Эфроса – Яковлевой, Грачева, Волкова, Ширвиндта, Калягина... Она называлась «Долгое прощание» и должна была прозвучать как негромкий постскрипtum навсегда потерянному «саду-театру». За постановку взялся Анатолий Александрович Васильев, но замысел так и не был воплощен, и тогда пьеса была предложена Адольфу Яковлевичу Шапиро, который начал ставить спектакль с актерами Васильева, и это была уже другая история, другой «сад». Но и эта работа не была завершена, и тогда судьба совершила свой драматический поворот, предложив совсем другое прочтение пьесы. Тогда, в 2006 году, само пространство театра А. Васильева, сцена на Поварской 20, стало действующим лицом пьесы – театр, который вынужден покинуть его основатель. Центральный образ спектакля – песок, из которого сооружены узнаваемые московские здания разной величины, и в центре композиции – один из таких домов с табличкой «Поварская 20» (художники – В. Мартынова и М. Трегубова).

В этом песке – все. И детская песочница, в которой заигрались чеховские взрослые дети, и зыбкость жизни, ощущение которой грозovým облаком нависает над героями спектакля даже в самых светлых его местах. Это спектакль, где тишина – тоже музыка, где найден такой тон повествования, что едва ли не с самого начала действия перед зрителем два спектакля – один



Сцена из спектакля  
«Торги»

на сцене, другой в театре собственных воспоминаний, ассоциаций, поднимающихся, как песок с речного дна.

Что происходит?

Вероятно, здесь в силу вступают те законы искусства, что когда-то превратили румбу Сарагины<sup>5</sup> в твое чувственное переживание детства, и неважно, на каком языке ты думаешь, и зовут ли тебя Гвидо, мальчик ты или девочка – язык художественного образа универсален для понимания.

Так, в «Торгах» есть сцена – она и изящнейший парафраз знаменитой реплики Раневской: «О, детство мое, чистота моя!», и нежное воспоминание о «Трех сестрах». Из-под песочного дома, как из пыльного чулана, достают четырех кукол. Три женские фигурки и одна мужская. Они длинные, в человеческий рост, у них мягкие, набитые ватой ноги в вязаных чулках, волосы – ниточки, над которыми – облаком белая пыль; на девичьих фигурах платья молочной белизны, где на каждом дрожит тончайший узор. И куклы эти оживут, когда актеры незаметно привяжут их тонкие

безжизненные ноги к своим стопам, обнимут с такой нежностью, как обнимают спящего ребенка, и закружатся с ними в недолгом танце. Красота этой сцены с ее почти старомодным теплом оттеняется ее же неказистостью, какой-то мягкой улыбкой, витающей в пространстве. В этом театре красота никогда не становится самоцелью, никогда собою не подменяет содержания.

В основе пьесы – вечные мотивы драматургии Чехова, повторяющие себя из раза в раз, как навязчивый сон, – прощание, возвращение, воспоминание о прошлом. Крымов обнаруживает это внутреннее родство чеховских пьес и из этих нитей тклет необыкновенно светлое произведение, хотя свет этот не солнечный – лунный. Это спектакль после звука лопнувшей струны, в предчувствии первого удара топора по Вишневному саду. Компания из четырех молодых людей (двое юношей и две девушки) и одной взрослой женщины уже на сцене, когда зал заполняется зрителями. Вскоре оказывается,



что они здесь – ненадолго, как раз собирались уходить, только хотели сделать фотографию на память, о чем и просят кого-нибудь из зала. И все, уходят, как-то не по-театральному гасят свет, закидывают на плечи небольшие рюкзаки и растерянно, робко бредут, кажется, вовсе и не зная куда. В зрительном зале темнота и длинная пауза. И когда напряжение этой паузы достигает предела, когда чувство пустоты покинутого дома обретает почти физическое воплощение, они тишайшими шагами вернутся в этот дом, чтобы провести в нем еще полтора часа. Боже, чего только не произойдет в эти полтора часа.

«Оказывается, они совсем не носят со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать» – открытие, сделанное К.С. Станиславским во время репетиции «Трех сестер» в 1901 году, становится едва ли не ключевым в понимании и этого спектакля. Ролей, закрепленных за персонажами, здесь не существует как таковых, здесь «все общее», и текст течет в извилистом русле внутренних рифм, пересечений и отражений.

В этом странном доме поют оперными голосами, танцуют, забыв себя, собирают деньги-сушки, чтобы выкупить имение, – и от этого разнообразия и живого богатства режиссерских, актерских, просто человеческих красок – рождается страшное сочетание молодости, даже детства, и обреченности на гибель. Но пока есть время, и они гасят свет, берут в руки свечи, в четыре жеста превращают свою одежду в вечерние туалеты и начинают петь хорал, вобравший в себя все самые нелепые, самые смешные и несущественные фрагменты чеховских пьес. И эти «где же конфеты?», обращенные в псалом, «Маковой росинки во рту не было», положенные на бессмертную *Stabat Mater* Перголези, обнаруживают один из важнейших мотивов спектакля – вечное в мимолетном. Кстати, сцена эта – очевидный «привет» легендарному «Серсо» А. Васильева, почти цитата, и диалог, возникающий между этими спектаклями, – не случайность. То, что происходило в великом театральном производстве Анатолия Васильева, тоже – ни что

иное как исполненное щемящей грусти «длгое прощание».

Все, что происходит в спектакле Крымова, – непрерывное кружение над сюжетами, которые оказываются несущественными, когда плетется тончайшая психологическая паутина взаимоотношений. Он существует скорее по законам музыкальным, нежели театральным, драматургия этого спектакля построена на смене тональностей, чередовании сновидений, где за плохим всегда следует хорошее.

Но не в конце.

Последний аккорд спектакля прозвучит на пике какого-то печального, совсем как в «Вишневом саду», веселья, когда на вращающейся, как пропеллер, палке качелей актеры почти преодолют земное притяжение, из темноты появится человек в солдатской форме, тот самый «грядущий хам», и ногой разрушит песчаный домик. А в тишину вольются звонкие детские голоса:

*«От морей до гор высоких,  
Посреди родных широт  
Все бегут, бегут дороги  
И зовут они вперед».*

Эта песня-послесловие спектакля, которую мы все пели в детстве, рождает мысль, гораздо более сложную, чем торжество плохого над хорошим. Просто время мчится, изменяется, сметает все на своем пути, и прекрасным чеховским людям приходится уступить.

И они уступают, извинительно пятясь назад.

#### 4.

Особенность спектакля Крымова – это всегда особенность взгляда художника. В «Торгах» – это взгляд на чеховских героев через разбитое зеркало какой-то общей для всех судьбы; В «Корове» – взгляд на историю через память. Память, быть может, одно из ключевых слов для понимания эстетики театра Крымова. Потому что именно памяти свойственно искажать черты предметов, людей, событий, то смягчая образ до акварельной бесплотности, то заостряя до болезненной странности. Память, как и сновидение, не подчиняется логике, а существует по своим, быть может, гораздо



Сцена из спектакля  
«Корова».  
Фото Н. Чебан

более сложным законам, не всегда подлежащим объяснению. Вот, отчего, например, в той же «Корове» А. Платонова отец главного героя, Васи Рубцова, ходит на табуретках, привязанных к стопам? И зачем корова перед гибелью своей облачается в небывалый, какой-то преувеличенно-торжественный вечерний наряд? Почему в конце концов плывет по воздуху крошечный поезд? Все эти странности в миг перестанут казаться изощренным ребусом, если ответить на один вопрос совсем другого порядка.

Почему начинается спектакль?

Спектакль начинается потому, что Вася вспоминает.

А вспоминает он потому, что его удерживает там, в этой истории, какое-то необычайно острое чувство. Быть может, вины? Или жалости? Или первой встречи со смертью? Перемещение в пространство детской памяти – это начальный импульс всего спектакля. Он начинается словом «Помнишь?», произнесенным повзрослевшим Васей Рубцовым (Сергей Мелконян), и заканчивается обещанием «Не забуду», слетающим с дрожащих губ

Васи-ребенка (Анна Синякина). В пространстве между этими словами-полюсами умяются все логические связи, и в силу вступает закон искажения. Крымов начинает там, где Платонов ставит точку, по ту сторону смерти, когда история уже свершилась, но ожог от нее по-прежнему саднит. И трехстраничный рассказ «Корова» как будто сопротивляется движению к драматичному финалу, уклончиво отступая и спотыкаясь о детали, которыми наполнено сознание впечатлительного ребенка. Сюжет рассказа Платонова укладывается в семи предложениях, которые напишет сам Вася Рубцов в своем школьном сочинении: «У нас была корова. Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я. Потом она родила себе сына – теленка, и он тоже ел из нее молоко, мы трое и он четвертый, а всем хватало. Корова еще пахала и возила кладь. Потом ее сына продали на мясо. Корова стала мучиться, но скоро умерла от поезда. И ее тоже съели, потому что она говядина.



Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй. Я помню нашу корову и не забуду». Сюжет спектакля Крымова начинается с того, что на сцену входит актриса, Ирина Денисова, становится возле висящего не веревке пододеляльника с прорезью-ромбиком, на который проецируется изображение крошечной коровы, пловучей походкой гуляющей по полю. И актриса, присев перед одеялом-экраном, позволяет коровке проявиться на ее собственной одежде и, запахнув объятия, делает ее своей, а если быть точнее – делает ее собой. Собственно театральное, а не литературное содержание этого спектакля – это моменты взаимодействия повзрослевшего Васи с ребенком, их равноправное участие в истории, когда, например, маленький Вася изо всех сил пытается закрыть глаза большому, чтобы тот не увидел погибшей коровы. Пространство этого спектакля – время, то время, когда взрослые казались большими, ну, как если встать на табуретку, и когда на рисунке поезд меньше человека, потому что человек важнее поезда. И отсюда какая-то особая, последняя искренность и нежность в игре Анны Синякиной, которая об этой роли говорила: «Я не играю мальчика, я играю детство». Отсюда такие горячие слезы, отсюда зеленый свет семафора, не горящий круглым огоньком, а заливающий все пространство зала «Манеж». Все это – особенность взгляда, повернутого зрачками в память и из памяти творящего выразительную театральную форму.

## 5.

*На свете все преобразилось, даже  
простые вещи – таз, кувшин...*

**Арсений Тарковский**

*Каждый дом, труба и окошко,  
Порт, стадион, туалет и вокзал,  
Мусорный бак, воробей или кошка,*

*Пели свое, и я все понимал.*

**Олег Григорьев**

«Без переживаний, которые должны превратиться в театральную форму, ничего не нужно»<sup>6</sup> – вот, пожалуй, единственный

закон, который в этом театре не преступают. А в остальном – он весь – азарт беззакония и свободное дыхание фантазии. Таким он был 10 лет назад в «Недосказках», таким он остается и сейчас. Той черной краской, которой в «Недосказках» художники рисовали застывшие лики героев русского фольклора, был во многом прочерчен путь Лаборатории. Говоря о театре Крымова, часто используют образ разбитого стекла, представляя спектакли Лаборатории как композицию из цветных осколков некоего большого целого.

А это не осколки – брызги.

Брызги от «Недосказок».

И черные кляксы от этих брызг – в каждом втором спектакле Крымова.

Вот сцена, где печально известного колобка старик со старухой лепят (то есть прокручивают через мясорубку) из всего, что под руку попадет, – пробегающий мышонок, палец самой старухи, пролетающая муха. В этой смешной и жутковатой сцене отражалась сама природа спектакля, который на ваших глазах создавался из ничегоили, вернее, «когда б вы знали из какого сора». И была в нем еще такая существенная особенность: полотном, на котором возникали образы сказочных лиц, – были сами художники, их лица, их спины. Выводя на собственной коже эти незамысловатые рисунки, создатели спектакля как бы говорили: они живут в нас, мы – это они. Место обитания сказочных архетипов – в области бессознательного, индивидуального и коллективного – к нему в первую очередь обращается театр, где посредством художественного образа всегда рассказывают о себе. «Недосказки» сегодня видятся как такой поэтический пролог рождающегося театрального дела, где театр понят как мастерская художника, где художник – всегда отчасти герой, а герой – всегда художник.

Чтобы черное бесформенное пятно на сцене зала «Глобус» обрело форму, к нему нужно прикрепить веревки. Чтобы начался спектакль, оно должно взлететь. И взмывающая к театральному небосводу страшная когтистая лапа не оставит сомнений, что перед нами – Демон, и спектакль начнется тогда, когда он застынет наверху, определив точку взгляда: вид сверху.





Сцена из спектакля  
«Демон. Вид сверху»

Это спектакль, родившийся из пространства. Кстати, смысл названия легендарного шекспировского «*The Globe*», ставшего прообразом одноименного зала в ШДИ, – на самом деле гораздо значительнее – «Земной шар». «Демон. Вид сверху» – первый спектакль, поставленный в этом пространстве и собою как бы завершивший архитектурный замысел Игоря Попова.

И вот на сцене группа молодых людей в повседневной одежде. Кто они – актеры, сценаристы, режиссеры? Нет и нет. Облачатся в серые комбинезончики и станут на застеленном белой бумагой планшете сцены рисовать фигуры Адама и Евы. Художники?

И да, и нет.

Перед нами, то есть под нами, – дети, затеявшие игру с неисчерпаемостью собственной творческой фантазии, они пишут слова с ошибками и рисунки их гениально неправильны.

А над нами – Демон, вззирающий с высоты на земную жизнь.

Вот покидает «Ясную Поляну» Толстой, оставляя за собой следы-кляксы, вот Гоголь сжигает второй том «Мертвых душ», а вот из

смятого снежного кома бумаги появилась голова. Родилась Тамара. Ей протянуты две огромные нарисованные родительские руки, сами родители лежат на сцене – продолжением этих рук. К нарисованному велосипеду приделаны настоящие колеса и руль, и настоящая Тамара, отпустив родительские руки, начинает в упоении крутить педали. А к костюмам родителей тем временем тихонько прикрепят тонкие тросы, они запрокидывают головы, будто их кто-то зовет, смиренно поднимаются и, подчиняясь силе, тянущей их одежду вверх, протянут руки. Платье мамы, чем выше оно взлетает, тем оказывается длиннее, и папины брюки, удаляясь, становятся той же фантастической длины. И чем больше расстояние между покидающими ребенка родителями и им – тем больше видятся они великанами, и у маминой юбки, как будто вовсе нет конца, и кажется, можно, как в детстве, вцепиться рукой в подол, чтобы она не уходила, но Тамара застыла в оцепенении,



опрокинув взгляд в темноту театрального небытия. Я не стану так же подробно писать о других сценах спектакля, о нем написано много и хорошо.

Мне хотелось, чтобы вы прислушались к колыбельному звучанию этой сцены, потому что «мысль семейная» неизменно звучит у Крымова с этой щемящей нотой (вспомните «Гамлета»). И еще эта сцена не оставляет сомнений, что сам взгляд на волшебное лоскутное одеяло земной жизни здесь не имеет ничего общего с холодным и надменным взором Демона на «веков бесплотный ряд унылый», да и сама черная лапа неведомого чудовища с трудом соединяется с поэмой Лермонтова. Этот спектакль-кружение над пространством мировой культуры, пересказанный словами ребенка, нуждается в поэме лишь для того, чтобы воспарить, выбрать точку взгляда. Здесь, как и во всех других спектаклях Крымова, режиссер вступает с писателем в отношения вдохновителя и вдохновляемого, оставляя для себя невероятный простор игры. В этом «мире в миниатюре» нарушены земные пропорции, а вещи увидены как отвлеченные формы, цвета и линии. Здесь разбросанные по сцене пластинки и желтые резиновые перчатки превращаются в наваждение Ван Гога, еще до того, как имя художника зачернеет в углу.

В Лаборатории Дмитрия Крымова визионерство неотделимо от быта, а быт – визионерен. Здесь простые вещи обретают речь, нарушая смысловое тождество самим себе, и обращаются в театральную метафору.

Это все, скажете вы, очень похоже на «Театр художника».

Да.

Но все же подвести все спектакли под этот общий знаменатель не получается, хотя термин довольно объемный. Дело в том, что с каждым новым спектаклем в этом театре рождается новая форма, она как раствор, который проявляет фотографию, когда на бумаге уже существует невидимый рисунок. Но если бы можно было весь этот театр сжать до одного знака, до символа, выражающего его суть, – то я бы представила его в виде жирафа.

6.

*Ростом вверх до потолка*  
*Д. Хармс*

Он, этот жираф, состоит из деревянного столика на расшатанных ножках, четырех чашек, четырех блюдец, как еще не упал, сахарницы и зефира, четырех ложек, чайных пакетиков, сейчас упадет, полосатой картонной трубы, воздушного шарика, разноцветных брусьев разной длины, страшно дышать, полосатой ленты с кисточкой на конце. Он на своих тонких ножках вырос до самого потолка. Неудивительно, что этот хрупкий памятник абсурду соберет вокруг себя довольно странную компанию людей, которые с маниакальной сосредоточенностью на лице станут показывать цирковые номера. Правда, цирк этот – в лилипутском виде: плюшевый тигр, напоминающий пенал, здесь сопротивляется дрессировщику – даром что привязан к палочке в его руке, а картонных трюкачей на одноколесных велосипедах подгоняют длинными ручками, как в игрушке для детей, которые учатся ходить. Появление восторженной гимнастки рядом с жирафом в этом цирке не сулит ничего хорошего. Барабанная дробь. Прыжок.

Смерть жирафа.

Начинается спектакль. Если задуматься, что в нем происходит, голова идет кругом. А происходит буквально следующее: на обломках только что погибшего во время исполнения циркового номера жирафа появляется уже совсем другая компания – траурная процессия из пяти людей, чьи неуверенные силуэты прорисовываются на фоне голубого экрана в глубине сцены. К авансцене на инвалидной коляске выплывает неведомое существо с безжизненно повисшими длиннющими макаронинами рук и ног, на ушастую голову с короткими рожками упадет бледный луч света, выхватив из темноты скорбное растерянное лицо Маши Смольниковой – вдовы Жирафа. «Мы познакомились в Гаграх» – на первые же слова, звучащие в спектакле, зал отвечает особенным, каким-то неровным и нервным смехом. Смех в «Жирафе» – это смех на похоронах,

когда смерть становится поводом для какой-то внезапной откровенности, смешной и неказистой, болезненно странной и болезненно острой. Причудливые монологи близких погибшего, составляющие основу спектакля, громоздятся один на другой, как фрагменты шаткого тела самого жирафа, и неяркий свет фонарика фокусируется на одних лишь лицах говорящих. А больше ничего не нужно в спектакле, центром которого становится речь, живое общение актера со зрителем, тем более что все тексты, лежащие в основе постановки, написали сами актеры. Смерть Жирафа Дмитрия Крымова становится для его актеров предлогом вернуться к слову, рассказать о себе, и характер этих исповедей при всей несуразности ситуации порой настолько глубок и интимен, что кажется ненароком подслушанным или прочитанным на страницах личного дневника. Логика происходящего рассыпалась, как рассыпался на кусочки жираф, как распалась на скрипучие звуки музыка спектакля. На экране, за актерами, мерцая, повторяет себя один и тот же сюжет: хоронят, несут, подняв над собой, то рыбу, то фламинго, но не успеют почтительно склонить головы – животное, пренебрегая смертью, вспархивает, исчезает. И не хочет умирать Жираф, чей фантастический образ вновь собирают на наших глазах, но уже из слов. И кажется, вот-вот взлетит, как не сумел взлететь в последнем своем смертельном номере, взлетит, как почти взлетели в последней сцене «Торгов» чеховские герои, раскрутив стрелку качелей до надвременной быстроты. Пространство этого спектакля – в зоне невесомости, между жизнью и смертью, потому что для смерти оно слишком согрето, для жизни – слишком бесплотно.

Почему я заговорила о «Жирафе»?

Это хрупкое цветастое существо, которое рождается и умирает на ваших глазах как художественный образ, а потом вновь рождается как актерское переживание и вновь исчезает, оставляя после себя ощущение: «а не помешалось ли?» – это существо очень похоже на душу крымских спектаклей. В них могут наравне существовать слово и образ, их психологизм зрелищен, а зрелище психологично.



У актерской игры в этом театре те же отпечатки пальцев, что и у режиссуры: та же нежность, та же исповедальность, та же ирония.

Этот театр, человеческий, слишком человеческий, пройдя через молчаливую образительность «Недосказок», почти сразу ощутил потребность в актере. И как ни хотели художники того самого курса-основоположника создать на сцене метафорический мир сервантесовской Испании в спектакле про Дон Кихота, – в основу «Донкого Хоты» лег не колорит – персонаж. Вот еще один исполин крымского театра: чтобы он получился, на плечи высокого Максима Мамина должен сесть Сережа Мелконян – лицо первого вовсе пропадет под стертым длиннющим пальто, а вместе они образуют, нет, не испанского идадьго, а самого настоящего русского интеллигента. Уж сколько вообрал в себя этот текст за четыреста лет (кстати, в 2015 году – юбилей романа), и этой трактовке нисколько не воспротивился.

Дон Кихот, с его особыми отношениями с предметным миром, мог стать в этом театре предлогом для умной игры, так как очень точно совпал бы с природой крымского



Сцена из спектакля  
«Смерть Жирафа»

взгляда на вещи. «Весь его путь – это поиск подобий: ничтожнейшие аналогии он пытается использовать как дремлющие знаки, которые надо пробудить, чтобы они снова заговорили» – так о Дон Кихоте пишет Мишель Фуко<sup>7</sup>. А становится поводом рассказать о том, что можно сделать с интеллигентным человеком. Для только принятого в Лабораторию Крымова Сергея Мелконяна – возможностью создать жалостливый и в то же время сверхобаятельный портрет человека, которого и по сей день можно случайно разглядеть среди пришедших на его место новых, других людей. У него сквозь старомодные очки с толстенькими стеклами глядят два огромных глаза, его движения капризны и неуверенны, его в этом спектакле будут губить несколько раз, на разные лады ползающие под ним на коленках люди-лилипуты. Оттого лишь, что такой необыкновенно большой, оттого, что «необыденное оскорбляет собственную обыденность»<sup>8</sup>. Спектакль про долговязого Донкого Хота рассказан языком ювелирных актерских нюансов и летящих по театральному залу бумажных листов, на которых

черной краской отпечаталась душа персонажа. Это – та самая «смешанная техника», к которой так часто прибегал Крымов в создании своих картин, только перенесенная в театр.

#### 7. Ой! Тут уже больше четырех частей

*...Но в памяти такая скрыта мощь,  
Что возвращает образы и множит...  
Шумит, не умолкая, память-дождь,  
И память-снег летит и пасть не может.*

**Давид Самойлов**

*Тузенбах. Смысл... Вот снег идет.*

*Какой смысл?*

**А. Чехов**

Самое ужасное, что можно было бы сделать в этом тексте – это, начав его с вопроса, в конце себе на этот вопрос ответить. То есть, враждуя и не соглашаясь с одним именем, которым этот театр пытались назвать, – придумать свое имя. Но мне искренне верится, что лучше оставлять

то, что любишь неназванным. Гораздо интереснее попытаться понять, например, почему воздух в театре Крымова так чист, почему детям в нем хорошо, почему взрослым в нем интересно, почему, меняя обличья, он всегда остается собой.

С. Мелконян, М. Маминов и  
А. Синякина в спектакле  
«Сэр Вантес. Донкий Хот»



Из этого театра никогда не уходит театр, а значит, никогда не уходит правда. Он, осознавая меру своей условности, никогда не играет в жизнь, но создает свою игру, в границах которой всегда правдив, неизменно искренен. Он не берет напрокат того, что ему не принадлежит, а всякий раз рождается заново – от скольжения кисти по белому полотну, от грохота чашек на разноцветном полу, от робкого прикосновения. Как в первой части «Опуса № 7».

Это часовое театральное действие, которое называется «Родословная», разбужено почти легкомысленным прикосновением к прошлому, когда казавшееся навек застывшим – оно вдруг отвечает на прикосновение. На сцене – люди от театра, вне времени и пространства, они окликнули прошлое – и оно откликнулось. Они своими руками создают образ еврейского народа, они же – его уничтожают, прошлое хватается их за руку, сбивает с ног, зовет и не отпускает. В тот момент, когда актеры пытаются стереть следы предков, поднимается страшная буря из вороха бумаг, и память прорывает картонную стену, мощным вихрем обрушивается на всех, кто на сцене, – и на зрителей. Зал протягивает руки и пытается ухватить этот театральный знак, этот оживший символ и так вступает в прямой контакт с тем, что происходит в спектакле. И чем дальше, тем сложнее сказать: то ли это актеры потревожили тени, то ли тени тревожат их.

В пластических переливах режиссерской мысли постепенно стирается граница между жизнью и смертью. От этой чувственной, прозрачной явственности происходящего высказывание художника приобретает особую полновзвучную силу и остроту, и боль, за этим высказыванием стоящую, ощущаешь как свою – обжигающую боль при мысли о прерванной жизни. О миллионах прерванных жизней.

И как мелодия без начала и конца, как молитва, в этом спектакле настойчиво повторяет себя мысль: «Все – мертвые и живые – вместе». Прошлое проступает на коже настоящего, как болезнь, мертвые заключают живых в феллиниевский круг-хоровод.



Сцена из спектакля  
«Орус № 7. Шостакович»



И кружение это создает ощущение постоянного присутствия душ, не обретших покоя. Душ, откликнувшихся и откликнувшихся – из небытия.

И если в небытие или, по крайней мере, в неизвестность уходили, просяив, герои крымских «Торгов», то страна, из которой возвращаются на сцену персонажи спектакля «Оноре де Бальзак. Заметки о Бердичеве», известна хорошо. Они попадают сюда, конечно, со страниц пьесы Чехова «Три сестры», но только если вспомнить, что между текстом и спектаклем дистанция в 113 лет. А за это время чеховские герои прошли через мириады постановок, несколько поколений наполняли их своим содержанием, черты их исказились, заострились, домыслились – и обратились в эксцентричные театральные маски.

Они не случайно приветствуют зрителей как старых знакомых – хоть мы и не сразу признаем в этих существах обитателей дома Прозоровых, даром что знаем их уже больше ста лет. Пройдет немного времени, и сквозь жутковатые, фантастические облики их начнет просвечивать печальным, неярким светом сюжет пьесы, вернее, даже не сюжет, а настроение ее. Потому что текст пьесы в спектакле будет идти своей, параллельной дорогой, и, встречаясь, они (спектакль и пьеса) будут всякий раз, рассмеявшись, расходиться. Подобно слову, повторенному много раз подряд, происходящее как бы потеряло смысл. Но очень хочется смысла. И театр продолжается.

Они слетаются, как птицы, к круглому столу. На небольшом пятачке, подсвеченные холодным светом, со всех сторон окруженные зрителями. Этот спектакль больше многих других в Лаборатории Крымова напоминает шкатулку с изящными, остроумными, явно дорогими сердцу художника находками. И чем больше они увлекают зрителя, чем очевиднее складываются в основной сюжет спектакля – тем отчетливей оставляют за собой ощущение безысходной пустоты происходящего. Здесь и грузинские песнопения, и танец с живым петухом, и чашки, плывущие по столу, и затесавшаяся в чеховскую компанию Марлен Дитрих, песню которой поет не Марлен Дитрих, и, кажется, единственный принцип, который мог

бы объяснить природу спектакля, это детское «вдруг». И, быть может, спектакль этот так бы и остался чередой блестящих номеров в талантливой игре с зачитанным до бесчувствия текстом, если бы в конце его, посреди самой светлой, самой безмятежной сцены, не входила смерть, не стуча ногами. Рассевшись по кругу, актеры снимают грим, шутят, обсуждают как бы завершившийся уже спектакль, и чеховские реплики возникают здесь как островки еще не до конца стертой с лица театральной маски. Актер, Максим Маминов – Тузенбах, хлебнул глоток кофе, которого он еще «сегодня не пил», и напиток тут же брызнул струей из его груди. Смешной, совершенно цирковой трюк повторится еще несколько раз. А дальше происходит что-то наподобие остановки на головокружительной высоте внутри карусели. Смешно, смешно, смешно – и не смешно. Мертвое простреленное тело Тузенбаха рухнет на пол, и Ирина в отчаянной схватке со смертью взвалит на свои плечи его безжизненную фигуру, и, как будто ожив на секунду, он встанет во весь свой высокий рост, но тут же обрушится на нее как тяжеленная брошенная кукла.

Чехов говорил о том, как в повседневной рутине незаметно вершится судьба человека. Крымов же показал, как вершится судьба героя, когда актер не играет. Как караулит человека беда и кажет лицо свое в момент счастливой незащитности. И фраза «Я не пил сегодня кофе» с неизменным ударением на «не», проходит сквозной линией через весь театр Крымова, как воспоминание о спектакле папы<sup>9</sup> и как предчувствие неминуемой беды, смерти, конца театра.

Этой фразой закончится и грандиозная, стоголосая, обрамленная смертью «Тарарабумбия» – спектакль-шествие, посвященный 150-летию Чехова. Есть одна замечательная фотография этого спектакля, она даже помещена на обложку книги Т. Шах-Азизовой «Полвека в театре Чехова». На фотографии этой стоит, закрыв пол-лица рукой, смеющаяся Аня Синякина. Ее смущенный жест и яркий, живой смех очень точно выражают, если, конечно, пофантазировать, – возможное



отношение Чехова к тому, какую судьбу готовила история его текстам. Чехова, который говорил, что его «будут читать еще лет семь, семь с половиной, а потом забудут», чей строгий талант бежал пафоса и официоза, быть может, именно таким смущенным смехом посмеялся бы он над тем, что произошло с его героями, над тем, во что превратились его сюжеты. Над тем, до каких размеров вырос его многоуважаемый шкаф. И как сам он, для кого скромность стала второй кожей, – как он сам отчасти превратился в такого «многоуважаемого» писателя. «Тара... ра... бумбия... сию на тумбе я» – реплика Чебутыкина, которой чаще всего режиссеры не дают прозвучать посреди трагичного монолога Ольги, оттого что она так открыто диссонирует со звучанием этого исполненного печальной надежды плача, – в спектакле Крымова это реплика, под знаком которой разворачивается все сценическое действие. На черный язык транспортера будут всходить неприкаемые героини чеховских пьес и с какой-то неясной надеждой смотреть на нас с четырехметровой высоты цирковых ходуль, а

Сцена из спектакля  
«Оноре де Бальзак.  
Заметки о Бердичеве»

за ними хлынет напористая армия писателей-Тригориных, поющих как мантру «я должен писать», а за ними – еще сотни людей, рожденных Чеховым, поздравляющих Чехова, смеющихся вместе с ним – над ним и, конечно, над собой. Но посреди этого смеха возникают моменты, представляющие во всей чистоте и глубине драматизма, когда трагическое в пьесах Чехова входит в свою прямую полновзвучную речь. Как страшный сон, который нельзя изжить, из раза в раз повторяет себя сцена: несут тело убитого барона Тузенбаха, остановившись в портале, спрашивают: «Можно, мы здесь пройдем?», – и волокут по узкой дороге – один раз, второй, пока тело бедного барона не вырастает до каких-то невысказанных размеров, а его несут, несут и несут – неизвестно куда. «Ирина! Я не пил сегодня кофе!», – прокричит в конце спектакля почти уже вытесненный уходящим со сцены полком человек. «Что, что?» – пошлет вслед ему нежным голосом Ирина и, не дождавшись

ответа, исчезнет с движущегося транспортера, а он, освободившись от всех, разгонится так, что никому уже на него не ступить, и, задыхаясь, в оглушительном реве, как бы сметет с себя следы всех, кто по нему проходил.

*«Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было...»*

*...А сколько нас было?..»*

(«Торги»)

### 8.

История искусств знает много случаев, когда живопись входила в пределы театра и спектакли превращались в подвижные картины. Вот, например, Шагал в Еврейском театре: «Актеров и спектакль он превращал в категорию изобразительного искусства»; «Когда раздвигался занавес, шагаловские панно на стенах и декорации с актерами на сцене только повторяли друг друга. Но природа этого целого была настолько нетеатральна, что сам собой возникал вопрос: зачем тушится свет в зале и почему на сцене эти шагаловские фигуры движутся и говорят, а

не стоят неподвижно и безмолвно, как на его полотнах?»<sup>10</sup>

Крымов, бежавший из театра в живопись, из живописи – в театр, делает нечто по смыслу обратное, он заставляет визуальный образ ожить, куклу – задвигаться, предмет – обрести речь. У спектаклей Крымова, при всей их зрительной выразительности, чисто театральная кровь. Пространство – отнюдь не главное в его постановках, хоть и обладает оно не меньшей повествовательной силой, чем актер. Пространство – это поле игры. Оно может включить в игру актеров-зрителей, расположившихся в специальных ложах по краям сцены и активно комментирующих спектакль «“Как вам это понравится” по пьесе Шекспира “Сон в летнюю ночь”», и тогда художник станет мыслителем собственного творчества. Театральное пространство может вступать в игру в качестве полноправного участника события, как это происходит в «Поздней любви». Не могут удержать себя – и пускаются в

Сцена из спектакля  
«Тарарабумбия»





Д. Крымов

пляс софиты. Не желая быть произнесенным, бежит по стенам театра текст. Световая проводка обрушивается на сцену, а в остальное время черной тучей нависает над актерами. То, что в любом театре будет стыдливо прибрано, здесь – наружу. Вот и образ жизни захолустья<sup>11</sup> – не до приличий. Пустое, замаранное черными кляксами пространство игры то оживает, то уходит на задний план, беспредметной своей чистотой подчеркивая градус действия – это не просто поздняя любовь, эта любовь – последняя.

У него легкое дыхание и бесконечная тяга к перевоплощению: спектакль – полет, спектакль – рекем, спектакль – прощание, спектакль – шествие. Но есть и примета, в которой он постоянен.

Главный герой спектаклей режиссера Дмитрия Крымова – театр. Режиссер одновременно заворочен театром, им испуган, и бесконечно к нему любопытен. Театр Крымова настоит на смерти, а взглядом он обращен в детство. И это сочетание настолько внешне невозможно, насколько объяснимо.

В детстве мы ближе к небытию, чем в зрелые годы.

И если я знаю, что сегодня, или завтра, или через месяц, в восемь вечера, в комнату, засыпанную песком, вернутся герои «Торгов», и чего только с ними не произойдет за следующие полтора часа, пока я это знаю – мне не страшно.

### ЭПИЛОГ. 3 июля

3 июля – день рождения А.В. Эфроса. Сегодня в честь его 90-летия играется «Тарарабумбия». Шествие окончено, и в посветлевшем зале «Манеж» собираются гости. На неподвижный транспортер становится Дмитрий Крымов. Правой рукой он поддерживает картонное, в полный рост, изображение папы. После недолгой речи он поднимет глаза, улыбнется, как улыбается на фотографии рядом Анатолий Васильевич, и тихо спросит: «Можно, я здесь пройду?».

<sup>1</sup> Это «привет» спектаклю Лаборатории Дмитрия Крымова «Сны Катерины», в котором студенты-третьекурсники пытаются «реконструировать» сны Надежды Козловой, якобы прототипа Катерины из «Грозы» Островского. Очень смешной спектакль.

<sup>2</sup> Речь идет о первом спектакле, поставленном Д. Крымовым в Московском драматическом театре им. Станиславского, – «Гамлет», 2002 г.

<sup>3</sup> Правда, роль Гертруды впоследствии исполняла не менее легендарная Т. Лаврова.

<sup>4</sup> А. П. Чехов: про et contra / Сост., общая редакция И. Н. Сухих. СПб., 2002.

<sup>5</sup> Все, конечно, поняли, что тут речь идет о фильме Ф. Феллини «8 1/2».

<sup>6</sup> Дмитрий Крымов. Мастер-класс для студентов Йельского университета, январь 2015.

<sup>7</sup> Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.; Прогресс, 1977. С. 81–85.

<sup>8</sup> А. Эфрос. Профессия: режиссер. М., 2000.

<sup>9</sup> «Три сестры» А. Эфроса в Театра им. Ленинского комсомола. 1968 г.

<sup>10</sup> Эфрос А.М. Профили. М., 1930.

<sup>11</sup> «Сцены из жизни захолустья в четырех действиях» – жанровый подзаголовок драмы Островского «Поздняя любовь».



Елена ГОРФУНКЕЛЬ

**АЛЕКСЕЙ ДЕВОТЧЕНКО: КАКИМ ОН БЫЛ**

14 октября исполнился год со дня смерти петербургского актера Алексея Девогченко. В этом году ему было бы пятьдесят лет. И сегодня спрашиваешь себя: что это был за актер? И одновременно: что это был за человек? Потому что и то и другое остается не проясненным, не увиденным, не додуманным. Не только потому, что чего-то Девогченко не доиграл и вообще не дожил до подведения итогов. А потому, что слишком острые вопросы задавал он своим творчеством; потому что сам остался загадкой.

Большие и очень большие актеры, несмотря на разницу в дарованиях, временах и школах, как мне кажется, разделяются на два типа.

Одни на сцене никогда не бывают собой, и их личность навсегда остается загадкой. Они представляют собой некую священную пустоту, которая заполняется теми образами, которые они создают на сцене. Таким «неуловимым» и великим был Иннокентий Михайлович Смоктуновский. У него была способность становиться тем, кого он играл. И понятия «перевоплощения» в его случае недостаточно, чтобы понять этот феномен. Именно потому, что он не перевоплощался, а становился. Есть и сейчас актеры – и крупные – того же типа.

А есть второй тип актерского таланта, который никогда не уходит от себя. Напротив, в любой роли, в любом костюме и

## Прощания

перевоплощении такой актер прежде всего он сам, «я». Таким был, конечно, Владимир Семенович Высоцкий, независимо от того, что играл – Хлопушу, Галилея, Гамлета, Дон Гуана или Глеба Жеглова. Таким и еще более сложным вариантом эгоцентрика в искусстве был Олег Иванович Борисов. Не случайно его приглашали сниматься режиссеры проблемного или авторского кино. Такой же личностью в связке актер-человек был и Алексей Валерьевич Девотченко. Вероятно, этим объяснялось и то, что далеко не все роли были ему – не то чтобы не по плечу, нет, – а по размеру, по близости и сходству характеров. Например, маркиз Поза («Дон Карлос» в БДТ, спектакль Темура Чхеидзе) или Шут («Король Лир», МДТ, режиссер Лев Додин). Ходить в испанском костюме, держа шпагу у ноги, или выполнять нетрудные для Девотченко обязанности концертмейстера (чем он и занимался в «Короле Лире») – было для актера формальным включением в театр.

Зато как взлетал этот актер в таких ролях, как Порфирий Петрович («Преступление и наказание» в ТЮЗе, режиссер Григорий Козлов) или Хлестаков («Ревизор» в Александринском театре в постановке Валерия Фокина). Он нисколько не походил ни на Порфирия Петровича, ни на Ивана Александровича в сценической или литературной традиции. Тут была решительная редакция образа в свою пользу, поддержанная и даже усиленная режиссерами. Расчетливый, быстрый ум следователя, бросавшего холодные взгляды на «провинившегося» Раскольниковова, или иронический и авантюрный характер совсем не смешного Хлестакова – это его, Девотченко, черты, пугавшие окружающих в реальности. Это его, Девотченко, политический радикализм и некая неприступность, это он – всегда «лишний человек»: и на сцене, и в жизни. Кто, кроме него, мог отказаться от звания, от премий, всегда быть «партийным» по духу, подписывать протестные письма и цензурировать любое интервью, которое сам давал? Кто «подставлял» себя речами на митингах, потому что не в его возможностях было очаровывать толпу? Кто еще испробовал все сцены Петербурга

и немало сцен в Москве, не уживаясь нигде и ни с кем?

Зато как взлетал Девотченко в том театре, который и составил его главную славу – хотя до настоящей славы он так и не дожил. Его театром был моноспектакль. Там он царствовал в полную силу, там был свободен от любого надзора, в том числе и режиссерского. Правда, атмосферу свободы ему создавали режиссеры, и в первую очередь Григорий Козлов. С ним Девотченко сделал лучший из моноспектаклей – «Концерт Саши Черного для фортепиано и артиста» и второй, не менее пронзительный человеческий монолог – «Дневник провинциала в Петербурге» по М. Салтыкову-Щедрину.

Его Провинциал, одетый то ли в ночную, то ли в смирительную рубашку, был двойником актера. У него, как у его Порфирия, дедукция гипнотическая, – поневоле хотелось отвести глаза, когда он на тебя смотрел. Герой Девотченко – неудобный, злой от собственной некоммуникабельности, резкий и скептический, как Саша Черный. Атмосферу, окружающий мир он играл не перевоплощением, а одними только реакциями раздраженного ума на них. Провинциал шарахается и пугается – все иронически, себя оглядывая и проверяя холодными глазами: не помешался ли случаем? Его проблема – аллергия на мир. Он отвергает любые контакты, а они – за ним, как Медный всадник.

Девотченко замечательно играл на фортепиано – не только в «Концерте Саши Черного». Его пианистические способности использовали многие режиссеры. Может быть, потому, что у него была особая исполнительская манера – похожая на своеобразный музыкальный аутизм Глена Гульда. Музыка у Девотченко говорила таким же возвышенным и ледяным языком, как и он сам.

Странствуя по театральным подмосткам, Девотченко все-таки достаивался именно своих ролей. К сожалению, они так же быстро улетучивались, как и находились. Сыграл он Иоганна Крайслера, гофмановского изгоя, отверженного композитора и музыканта; сыграл Холдена Колфилда – вечного трудного подростка, каким и в самом деле

оставался Девотченко до конца дней; сыграл гоголевского сумасшедшего Поприщина; одну из ипостасей Голядкина из «Двойника» Достоевского; даже Счастливецва из «Леса» Островского, выбрав лейтмузыкой роли мрачнейшее «А не удавиться ли мне?»; сыграл даже Оскара Уайльда в минуты его отчаяния в моноспектакле «*De profundis*»; он показал «своих» Тимура Кибирова, Эдуарда Лимонова, Иосифа Бродского – это были люди его «партии». Можно было не соглашаться с любым из его портретов, но выбор и толкование изумляли убедительностью. Сыгранное Девотченко – превосходный список, который не наберет самый успешный современный актер. «Свои» роли ему легко удавались. Из них настоящим откровением был Хлестаков. Щеголь, который не щеголял, любовник, который никого не любил и никем не увлекался, гурман, которого не удивляло изысканное меню, взяточник, мало интересовавшийся деньгами, – набор

антихлестаковских качеств Девотченко преподносил смело и даже вызывающе. Когда Осип брал его, как свернутый в рулон ковер, и, уложив под мышку, уносил со сцены, получалось, что актер отстранялся от персонажа и отстранял его до бесчувственной куклы, до деревянной марионетки – лучше быть ею, чем вертеться в вихре пустячной повседневности.

Наверное, Девотченко мог стать особенным Гамлетом – с этим его пристальным и холодным, беспощадным и насмешливым взглядом вокруг себя. Но никто не догадался предложить ему коронную роль большого актера эпохи «разорванных дней». Или просто не успели. Или побоялись. Или не понадеялись на его постоянство.

А в новостях, которые сообщали о смерти Девотченко, говорилось, что он – актер, не игравший главных ролей, вообще – второстепенная фигура в мире театра, кино и телевидения. Таковы «расценки» нашей культуры.



Алла ВЛАДИМИРСКАЯ

## ПРЕОБРАЖЕНИЕ ДУШИ В МЕЛОДИЮ

ПЕРВАЯ РУССКАЯ МОНОГРАФИЯ  
О КЛАССИКЕ НЕОВЕНСКОЙ ОПЕРЕТТЫ – ФРАНЦЕ ЛЕГАРЕ

А. Г. Колесников



Вышла новая большая книга: Александр Колесников, «Оперетты Франца Легара и он сам» (М.: Театралис. 2014. 420 с., илл). Первое и единственное пока в русском музыковедении капитальное исследование о крупнейшем мастере оперетты. Зарубежная легариада достаточно щедра, истоки ее относятся к 1896 году. В России же ситуация иная. Автор – Александр Колесников, известный критик, эрудит в вопросах театрального и музыкального искусства, издавший несколько книг, лауреат творческих премий и проч. Фигура Франца Легара (1870–1948) занимает особое место в его музыкальных пристрастиях.

Основа монографии – восемь глав, обрамленных «Введением», «Заключением. Музыка без границ» и именованным указателем, и он тоже

читается с интересом, каждое имя аннотировано, мы как бы обретаем новые знакомства. Да еще книга отлично иллюстрирована: известные и малоизвестные портреты Легара, изображения венгерских, венских, немецких и русских актеров в легаровском репертуаре. Не рискну написать театральную фразу: книга рассчитана на широкий круг читателей. Далеко не так. Книга невеликим тиражом 1000 экз. обращается к профессионалам-музыкантам и к избранному кругу читателей, для которых имя Франца Легара не пустой звук.

Начинается она с размышлений автора о политической ситуации в Австро-Венгрии на рубеже XIX–XX вв. Тут дано состояние мира, бурная эпоха, в которую композитор «проживает калейдоскоп исторических и мировоззренческих сдвигов и к концу жизни словно перестает реагировать на эту глобальную движущуюся панораму».

Детальное рассмотрение природы таланта Легара и постижение новой эстетики жанра Колесников ведет от игривых ранних вещей: «Шуточной свадьбы», «Божественного супруга», «Троеженца» и им подобных. Переходит к «грустным опереттам», новым и странным, получившим монопольное название «легариад». Пронзительный психологизм и мрачноватая страстность определяли в целом их эстетику. «Венская кровь» (название штраусовской оперетты) пульсировала в них учащенно («Паганини») и надрывно («Джудитта»); герои были экзальтированы («Фридерика») и «неадекватны» («Цыганская любовь»). Наконец, фатально разлучены непреодолимыми политическими, психологическими и расовыми препятствиями («Страна улыбок», «Джудитта»).

Особая тема – отношения Легара с Россией. Они начинаются с «Веселой вдовы». Приводятся впечатления театрального критика А. Кугеля, побывавшего в Берлине

на премьеры: «Оперетта Легара идет каждый день уже целых два месяца. Она точно очень недурная и остроумная вещица». После венской премьеры «Веселой вдовы» не прошло и года, как она была показана в двух петербургских театрах со старым русским текстом Л. Пальмского и М. Ярона. Вскоре «Веселую вдову» узнали во многих городах России. Везде она на много лет становится царицей репертуара. Автор отмечает также удачное либретто известных драматургов В. Масса и М. Червинского 1955 года: «Высокий класс текста, культура слова, остроумие и элегантность стиля». (В противовес тому, что происходит сейчас, когда к каждой постановке пишется новая пьеса, одна хуже другой, под негласным девизом: «Главное, чтоб было смешно»).

Интерес к Легару в России рос, композитор это знал. В «Графе Люксембурге» у него действуют русские персонажи. А с опереттой «Ева» связан первый и последний приезд Легара в Россию. Он дирижировал спектаклями в Петербурге и вызвал ажиотаж. Нынешней петербургской публике «Ева» незнакома, как и многие другие произведения Легара. У «Евы» особая судьба. В мае 1941 года в Ленинградском театре музыкальной комедии режиссер А. Феона приступил к репетициям «Евы» с текстом М. Волобрунского и Вс. Рождественского. 22 июня того же года, как известно, началась война. Театру очень не хотелось прерывать работу над спектаклем, почти готовым. И 19 июня 1941 года состоялась премьера «Евы» – первый и последний показ.

Имя Легара оставалось под запретом до конца войны. Он являлся одним из любимых композиторов Гитлера и потому вынужденно был знаком с фюрером, вовсе не стремясь к тому. В ночь на 1 января 1946 года на Ленинградском радио прозвучал монтаж «Веселой вдовы». А 30 апреля 1946 года, в день рождения Легара, в Ленинградском театре музыкальной комедии состоялась премьера «Веселой вдовы» (со старым текстом, режиссер А. Тутышкин, дирижер Г. Фурман). И дорога открылась: за «Веселой вдовой» по стране опять пошли «Цыганская любовь», «Голубая мазурка», «Граф Люксембург», «Фраскита». Легар возвращался в Россию навсегда. Но, увы, этими четырьмя-пятью названиями – из 26-ти!

Сегодня Александр Колесников разбирает произведения Легара как ювелир, словно лаская как драгоценность каждую ноту, любовно поясняя роль и значение персонажа, голоса в оркестре, вокальной строки. Он не делает при этом разницы между широко известными, полузабытыми и совсем забытыми опусами. Перед Первой мировой войной появились «Идеальная жена», «Наконец, одни». Война и конец Империи рождают произведения, не ставшие событиями («Королева танго», «Танец стрекоз», др.), среди них выделяются прелестная элегическая «Там, где жаворонок поет» (1918) и «Фраскита» (1922). Но все они в глазах автора равноправны, он открывает нам всего Легара. Шаг за шагом мы постигаем знакомую и даже незнакомую музыку, которая «вооружает артистов подтекстами и полутонами». Постигаем собственный легаровский стиль: «Вальсы Легара полнятся массой психологических нюансов – загадочных, манящих, часто темных и непонятных, сразу проникающих в подсознание или из него извлеченных». Колесников проникает в глубину замысла композитора, даже как бы опережая его намерение, находя такие определения, какие самому Легару не пришли бы в голову.

Книгу можно цитировать бесконечно – так о Легаре не писал никто. Будь композитор жив, наверное, вспомнил бы свою мечту о биографе, «который берет на себя труд объяснить нам – нас». Объяснить, как происходит чудо преображения души в мелодию.

Франц Легар ушел из жизни в 1948 году, став еще и героем массового сознания, или, как сегодня сказали бы, медийной фигурой. Биограф, о котором он мечтал, тогда еще не родился. Сегодня, читая книгу Александра Колесникова, думаешь – а ведь должна быть между ними какая-то непостижимая, тончайшая ниточка, внутренне «партнерство». Композитор будто допустил в свои душевные глубины Автора, и тот, побродив там, дал нам нового Легара.



Владимир КОЛЯЗИН

## ПЕТЕР ШТАЙН СТАВИТ КЛЯЙСТА

*«Петер Штайн добился в Шаубюне нового огромного успеха... Интеллектуальная (тем самым и эстетическая) победа заключается в решительном отказе от интерпретаций известного толка, отныне спекуляции на освещении тревожных, слишком пугающих аспектов драмы становятся невозможны. Долой криптоатеологию старых кляйстовских интерпретаторов образца 1950 года! Долой всерьез воспринимаемые разговоры о прусско-голубом апофеозе!»*

**Ханс Майер. «Головоломка или фантасмагория?». 1972**



Сцена из спектакля  
«Принц Гомбургский»

Все более великим, космически-загадочным и близким по мироощущению кажется современникам поэт Генрих фон Кляйст на фоне трагических коллизий XX века. По мысли Н. Берковского, заметившего, что Кляйст «отчасти подготовил немцев к Достоевскому», это едва ли не единственный европейский драматург, отразивший в своих драмах (в частности, в «Амфитрионе») становление и воцарение индивидуума и обнаживший его беспредельную хрупкость: «Универсум как целое, как единое есть незыблемая индивидуальность,

могущественная в представительстве Юпитера. А отдельные единицы внутри этого единого, – те непрочны, их субстанция слаба, и им не следует забывать об этом»<sup>1</sup>.

Это было сказано в 1970-е годы. Вот голоса режиссуры XXI века, еще более укрепляющие восторг и смятение перед прусским гением: «Кляйст, загадочный как Моцарт»; «Драматург, пьесы которого парадоксальным образом могут разворачиваться в противоположные стороны и посему совершенно непригодны для тривиальных политизирующих трактовок»;

«Принц Гомбургский» – единственная в своем роде пьеса, описывающая все величие и одновременно весь ужас немецкого национального характера»...

В этой главе речь пойдет о том, как задолго до этого в постановке Шаубюне неожиданно и в то же время естественно обнаружилась универсальная роль поэтической концепции Кляйста в построении картины послевоенного европейского мира, навсегда, казалось бы, оторкшегося от войны.

#### «ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ»

Режиссер, который ни разу в жизни не поставил хотя бы одну пьесу Кляйста, не может в Германии считаться режиссером, ибо в немецкой драматургии нет более яркого и оригинального выразителя духа немецкой романтики на этапе ее заката, чем Генрих фон Кляйст. Впрочем, существует и иное толкование стилевой стихии «Принца Гомбургского», в котором усматривают скорее классицистские тенденции, и любопытно, что по времени постановка Штайна совпала с «классицистским» спектаклем Ханса Литцау в «Шиллер-театре» с Хельмутом Гримом–Принцем, которого критика окрестила одновременно и «кляйстовской

марионеткой», и «кантовско-шиллеровской жизненной абстракцией»<sup>2</sup>.

Приступая к анализу режиссерского замысла, описанию репетиционного процесса и собственно спектакля, сразу же хотим предупредить читателя, что глубокое знакомство с методом работы режиссера в немецком театре (здесь даже не имеется в виду в первую очередь интеллектуализм и филологическое образование самого Штайна) – нелегкое занятие, требующее некоего усилия и напряжения, как хождение по лабиринтам, участие в теоретическом семинаре или учеба в театральной лаборатории. Можно ли, например, предположить, что какой-нибудь русский критик, посвященный в материалы литературной части, станет в рецензии сожалеть, что не все моменты театроведческой концепции нашли сценическое воплощение в спектакле? В Германии это обычное дело! Опыты мизансценирования и игра по наитию, которыми столь привлекателен репетиционный процесс в русском театре, располагаются в немецком театре совсем не на ближних этажах, и это отнюдь не отменяет того, что мы называем «любовью моей репетицией». Вдохновение и вчувствование актеры разных национальных школ часто черпают из



П. Штайн



разных источников, и внутренние механизмы их работы часто бывают очень различными, хотя и работают по принципу дополнения общечеловеческих типов.

...«Принц Гомбургский» (собственно, название спектакля было таким: «Сон Кляйста о Принце Гомбургском»; начало работы над спектаклем датировано маем, премьера состоялась 4 ноября 1972 года) в истории «Шаубюне» является постановкой, в которую едва ли не впервые было вложено столько предварительного исследовательского труда<sup>3</sup>. Несмотря на огромную постановочную традицию и груды написанных об авторе пьесы трудов (а может быть, именно из-за необходимости избавиться от бремени косной традиции, поломать традицию), Штайн испытывал сильную потребность, по его выражению, «проветрить текст драмы». На то были серьезные причины, в том числе и леворадикального толка; было совершенно ясно, что «сложный ларчик этой пьесы не откроется путем лишь многократных читок». Обращаясь к актерам, Штайн заявил, что «подобрать ключи интуитивным путем к такой сложной пьесе невозможно... Добраться до глубины этого колодца, ощутить юмор и остроту пьесы возможно лишь, если удастся вскрыть духовно-исторический феномен Кляйста, метавшегося между различными лагерями, не примыкая ни к одному из них, и потом застрелившегося у озера Ванзее, в чем, безусловно, присутствовал момент театральщины»<sup>4</sup>.

В самом начале работы над текстом Штайн и его литературный «штаб» постулировали, что перед ними «произведение немецкого романтического идеализма», что кляйстовский принц – не копия, не «фигурация» Я драматурга, но некий идеальный образ, сотканный из «страстных желаний, страхов и мечтаний» Кляйста.

Немецкое литературоведение последних 30 лет все больше утверждалось в мысли о близости художественной системы Кляйста кодам модернистской литературы XX века, кафкинскому видению мира, в представлении об авторе «Принца Гомбургского» как о «художнике, столь же восторженном, как и его герой, рассыпающем

свои цитаты то в полной печали, то сверкая своей прусской голубиной»<sup>5</sup>. То и дело приводятся в пример слова-исповедь Кляйста, обнаруживающие уникальные особенности его «асинхронного» восприятия и поведения, являющиеся своего рода кляйстовским творческим хронотопом: «Ах, все это врожденная дурная привычка никогда не стараться остановить мгновение; и вечно жить на том месте, на котором меня нет; и в то время, которое прошло, или еще не наступило»<sup>6</sup>. Становилось ясно, что «нельзя отрывать историческую драму романтика Кляйста от биографии автора, равно как и предъявлять к ней такие же требования, какие предъявляют к хроникам Шекспира»<sup>7</sup>.

С самого начала было решено, что в центре спектакля будет не Великий курфюрст Фридрих Вильгельм и не «некий фиктивный бранденбургский генерал-от-кавалерии» принц Гомбургский, а – процитируем один из программных документов литературной части, разработку Бото Штрауса – «жизнь и мысли Генриха фон Кляйста, который в определенный момент своей жизни решает расстаться со своим классом, традиционной карьерой прусско-юнкерского офицера и развивать свое Я в русле жизни буржуазного писателя». Мозговой центр «Шаубюне» интересовал прежде всего идеалистически-миросозидательный поворот в умонастроениях Кляйста: «Прусское милитаристическое государство, которое Кляйст на протяжении своей жизни ненавидел и по которому одновременно тосковал, было им переколдовано в сторону его идеалистических возможностей, в гармонический, гуманный порядок такого сообщения, которого буржуазный поэт Кляйст в действительности не знал»<sup>8</sup>. В этом смысле Штайн купировал несколько высказываний Принца, которые могли бы вызывать ассоциации скорее с намерениями вождей Третьего рейха, чем прусской военщины; самой важнейшей из них была купюра в пятом действии<sup>9</sup> – подобного поколение 1968-го года не могло себе позволить. Насколько леворадикальной может показаться эта интерпретация, настолько она уже свободна от крайностей всякого леворадикализма.

Бунт принца Гомбургского против закона (решение действовать не по прусскому

уставу, а по велению сердца, интуиции) занимал Шаубюне в драме Кляйста как главное нравственное событие и как поэтическая формула. Штайн и Штраус не были в своих идейных исканиях одиночками. Они опирались на послевоенную философско-литературоведческую мысль, стремившуюся деидеологизировать Кляйста, вывести его из длительного плена сторонника прусско-милитаристической, а затем и фашистской государственной идеи<sup>10</sup>. Так, Артур Хенкель в статье «Мечта и закон в "Принце Гомбургском" Кляйста» обращал внимание на то, что «драматург здесь впервые в истории немецкой драмы ставил под сомнение неоспоримую прежде инстанцию... Если Кляйст в своем "Гомбурге" и хотел как-то способствовать регенерации прусского государства в час его унижения, то лишь в смысле романтической мечты о том, что это любовно лелеемое прошлое могло бы иметь будущее, веры в то, что вспомнутый источник обладает целебной силой»<sup>11</sup>. Скажем только: убеждение, что Кляйст в своей последней драме «окончательно покончил с мифом о харизматическом вожде-правителе» (В. Киттлер)<sup>12</sup>, пробивало себе дорогу с большим трудом; и сегодня еще находятся историки, оспаривающие эту точку зрения. Не разделял Штайн и вульгарную доктрину новых левых о том, что Кляйст является провозвестником идеи герильи.

Текстологические изыскания в Шаубюне велись одновременно с увлеченным штудированием искусствоведческой литературы, и многие находки, о чем мы скажем позже, в том или ином виде воплотились в спектакле. Острые режиссерской мысли не рвало ткань драмы, как это свойственно театру Штайна, – ткань спектакля выплеталась, как драгоценный узор, в совместном углублении в текст ценителей и интерпретаторов Кляйста прошлого и настоящего.

...Актерский труд прежде всего – пот и кровь. Когда в очередной раз познакомишься с описаниями «рабочих заседаний» и репетиций в молодом Шаубюне – в данном случае речь идет о работе над «Принцем Гомбургским» Генриха фон Кляйста, начавшейся в мае 1972 года, –

прежде всего хочется говорить об общих усилиях сделать этот труд как можно более серьезным, основательным и как можно более вдохновенным. Сколько ни говори о тайне творческого акта, путь которого во многом пролегает через банальности, невозможно отделаться от ощущения, что процесс «предварительных соображений», перемежающихся с «мини»-репетициями, – это процесс апробации и совершенствования техники, схожий с кропотливым созданием фресок мастерами древних времен. Попробуем проникнуться этими настроениями, погрузиться в детали. Некоторые из них могут показаться сегодня и немецкому, и русскому актеру, вкусившему сладостный яд постмодерна, избыточными, странными и по-детски наивными. Возьмем для примера протоколы нескольких заседаний рабочей группы (протокол № 1 первого «рабочего заседания» 26 мая 1972 г., протокол № 221 «рабочего заседания» 21 июня 1972 г. с дискуссией о «Заметках к "Принцу Гомбургскому"», представленных Бото Штраусом), позволяющих взглянуть изнутри на пред- и репетиционный процесс в раннем Шаубюне, когда существовало еще известное равновесие между принципами театральной демократии и режиссерской диктатуры. Перед нами яркий пример работы коллективной критической фантазии.

Это миф, что всякий немецкий режиссер, придя на репетицию, все знает наперед. Во всяком случае, в Шаубюне важен был постепенно, постадийно развивающийся коллективный процесс и ничто не должно было ему мешать. Начинает Штайн, высказывает «предварительные соображения», говорит о «теоретическом базисе», подготовленном Бото Штраусом, затрагивает тему распределения ролей. Поднимается один из актеров и предлагает... не торопиться с началом репетиций, а сосредоточиться пока на изучении исторической эпохи – он готов первым взяться за реферат на одну из тем. (Вот что значит формирование школы – уже начинают всходить недавно посеянные семена, быстрота всходов смущает и вызывает улыбку.)

Устав Шаубюне, казалось бы, закреплял первенство прав актеров Шаубюне. Однако на

## Новый театр, старая сцена



«Шаубюне ам Халлешен Уфер», старое здание театра, до переезда на Ленинер платц. Берлин

первых порах, когда уже сформировался костяк труппы, но костяк не слишком значительный, привлечение актеров со стороны поощрялось. Львиную долю одной из первых застольных бесед (26 мая) занимает спор о том, кому поручить роль Курфюрста, причем с учетом того, захочет ли предполагаемый актер принять предложение или нет. Рассматриваются различные варианты. Штраус, который считает, что Курфюрст должен обладать железной волей, быть сверхорганизованным существом, предлагает пригласить Рольфа Бойзена. Штайн, напротив, высказывается за Петера Люра – Курфюрст не должен быть столь однозначен, проявлять себя одинаково в разных ситуациях. И вообще, «зерно персонажа остается туманным, поэтому Люр был бы наиболее подходящей кандидатурой». Штайн настолько доверяется своей интуиции, что замечает даже: если Люр откажется, то мы должны всерьез задуматься над тем, стоит ли тогда вообще браться за эту пьесу!

Выясняется, что при уже определенном составе «мужской команды» недостает двух актеров. Подробно обсуждается, кого бы можно взять из Шиллер-театра, из Франкфуртского ТАТ, из Австрии или Швейцарии (например, Ингольда Вильденау, известного почитателя Достоевского и владельца уникальной домашней библиотеки на Западе «Достоевский»). Штайн, опросивший

ряд актеров на ту или иную роль, с сожалением говорит об отказе одного из тех, кого режиссер надеялся, – «Ну не хочет, и все!» Уважительно обращается к Вильгельму Менне – согласен ли он подключиться к работе, тот сразу же отвечает: «Согласен работать там, где понадобится». Новый поворот. На роль Курфюрстины уже была назначена Катарина Тюшен. Прослушав дискуссию, она ставит условие: будет работать только с этим актером, а не с другим, с которым она «не будет смотреться и вряд ли сочтется».

Для нас предельно интересен этот дискуссионный момент, когда не существует заранее твердо определенного распределения ролей – оно подробно и живо обсуждается с учетом всех аргументов, причем пока что без обид и эксцессов. Кем-то из актеров предлагается театру раз и навсегда определиться – будут ли привлекаться актеры со стороны или нет.

И вот Штайн поднимает тему, заставляющую нас тотчас вспомнить, «откуда все пошло» (а получается-то, что пошло все от Станиславского!), – список мест «по следам Кляйста», которые члены труппы должны посетить для изучения «колорита эпохи», великой эпохи бранденбургского княжества. Это замок в Тегеле, Шарлоттенбургский дворец (внутри обратить внимание на выставленные картины и павильон Шинкеля),



замок Глинике – летняя резиденция принца Фридриха Карла Прусского, известная своими античными фресками из Италии и прочими драгоценностями. Штайн же и Штраус брали на себя то, что сделать всей труппой в 1970-е годы было невозможно, – ознакомиться с кляйстовскими местами на территории ГДР: музей Кляйста во Франкфурте на Одере, городок Фербеллин в 60 километрах на северо-запад от Берлина, где курфюрст Фридрих Вильгельм Бранденбургский победил в битве со шведами, Вёрлиц, известный тем, что во времена князя Леопольда II тут гостили Гёте, Фёрстер, Жан Поль и Гёльдерлин, Бад Мускау, знаменитый своим ландшафтным парком (все это чудо рядом с Франкфуртом-на-Одере, родиной Кляйста) и Потсдам.

Постепенно Штайн переходит к теме необходимости «проветривания» (он специально не употребляет термины *Aktualisierung*, *Adaptation*, предпочитая взять более манкое слово для аудитории с еще сохраняющимися левыми настроениями): «*Der Textmuss gelüftet werden*». И так, надо:

- уменьшить количество актеров, ограничившись десятком,
- «проветривание» пьесы провести с помощью «более современных приемов», более радикальных «выемок»<sup>13</sup>, следовательно, и монтажа, более четкого выстраивания ритмов,
- прочесть текст заново, рассмотрев язык Кляйста «под лупой», при этом решающей должна стать реакция актеров на те или иные изменения. Штайн находил, что у Кляйста есть фразы, которые звучат несколько банально, но в концепции занимают центральное место, как, например, возражение Наталии бранденбургскому государю:

*Пусть властвуют военные законы,  
Но и живые чувства пусть живут (IV, 1).*

При трактовке подобных реплик, – постулировал режиссер, – решающей для нахождения окончательной формы будет реакция актера.

В конце мая Бото Штраус представил труппе семнадцатистраничное, так сказать, «режиссерское экспозе завлито». В нем пояснялись принцип сокращения и монтажа пьесы и, собственно, была изложена трактовка, как

ее понимали литчасть и режиссер. Бруно Ганц назвал штраусовский труд «великим разгребанием тумана».

Приступая к заметкам по каждой сцене, Штраус описывает свое видение «биографического пролога», который по замыслу Штайна должен был предварять спектакль. В этом описании мы увидим столь непривычную для нас степень свободы и ответственности сотрудника немецкой литературной части; потом же обратим внимание на то, что от фантазий и мечтаний завлито в спектакле осталось. «После того как зритель мог лицезреть странные и порой ужасные трансовые жесты, он слышит по динамике текст, произносимый вполне спокойно, почти как внутренний монолог, в котором звучат некоторые важные соображения и вопросы к Кляйсту и к пьесе. Какие вопросы? Кто этот принц, к чему он стремится, не есть ли это идеальный и вымышленный персонаж для автора, кто такой Кляйст, что он испытал в жизни, от какой реальной жизни он спасался в грезах и т.д. Было бы хорошо, если бы в полубессознательном состоянии прочел какое-нибудь важное место из писем Кляйста... Этот биографический уровень может существовать лишь до тех пор, пока не прозвучит первое слово пьесы... И лишь в конце принц снова может действовать как Кляйст, к примеру, если он застрелится, потому что сон кончился»<sup>14</sup>.

Пятиактная драма с 36 явлениями была разбита на две части и 11 эпизодов («комплексов»), в первой было шесть, во второй пять эпизодов. За прологом следовал эпизод 1: экспозиция фабулы, сон Гомбурга. Далее шли: 2. Беседа Гогенцоллерна с Принцем; 3. Отдача приказа, завтрак и отъезд княжеской семьи; 4. Битва; 5. Наталия, Принц и Курфюрстина после битвы; 6. Церемония похорон шталмейстера Фробена и арест Принца. (Антракт); 7. Гогенцоллерн навещает Принца в тюрьме; 8. Принц видит свой гроб, сцена с Наталией, Курфюрстиной и Принцем; 9. Наталия у Курфюрста. «Монолог дервиша» (Принца); 10. Наталия у Принца в тюрьме; 11. Секвенции финала (десять секвенций: три монолога и семь «пластических секвенций»).



От дробного, постадийного, не травмирующего актера своей фундаментальностью и «пред-закрепленностью» анализа драматургической структуры режиссер переходит к важным эстетическим выводам, в моментах трактовки начинают просматриваться зерна общей концепции. К подобного рода ярким режиссерски-экспликационным «энергетическим выбросам» мы уже подготовлены разбором «Пер Гюнта»: «За кляйстовскими ситуациями не стоят какие-либо конкретные ландшафты, четкое представление о силовых полях, фронтах. Кто такой, к примеру, Курфюрст – Фридрих II Великий, Фридрих III или все вместе взятые? Во всяком случае, в этой пьесе нам необходимо заняться изучением гораздо больших взаимосвязей, нежели только текстом. Сталкиваются пять различных позиций, за каждым словом стоит своя отдельная жизнь, каждое слово несет с собой другую, вымышленную жизнь. Когда в финале каждый поймет, что означают эти слова, произойдет взрыв; трансцендентный, сверхчувственный смысл слов не может совпадать, наступит трагедия одиночества».

Знаменательно, что в случае с «Принцем» Штайн начинает освоение пьесы с анализа Слова, поэтического языка, стилевых вопросов, «новаторства кляйстовской формы»; содержательно-философский аспект анализа следует за ним, а не наоборот, что является законом, например, для политического театра. «Новатор формы» Кляйст, согласно Штайну, как истинный романтик совершенно не был озабочен «сущестующим», т.е. отражением действительности (за что его, между прочим, порицал олимпиец Гёте: «Пишите о том, что сегодня современно!»). Особливите кляйстовского слова и стиля Штайн видит в том, что у этого драматурга вряд ли есть «непосредственность чувства, язык возвышается над чувством и становится все более холодным и все менее эмоциональным. Страх становится медиумом. Стоит ему (драматургу. – **В. К.**) только выразить это чувство страха, как оно тут же исчезает. У Кляйста потрясающий нюх». Уже в этом можно ощутить оригинальный подход, полемику со старыми трактовками, где на первом месте стояла интерпретация прусского духа, столкновения

прусского духа и свободного полета фантазии на примере коллизии Принца с Курфюрстом. К Кляйсту молодой Штайн относился не менее трепетно, чем к Чехову, и кажется, не будь этого углубленного штудирования манеры письма Кляйста, вряд ли бы так относительно легко и скоро нашлись ключи от другого «дорогого роля» – Чехова.

На заседании 21 июня изложение концепции прерывается вопросами и высказываниями актеров, настоящими дискуссиями, о чем нельзя не упомянуть, ибо тривиальности мышления в Шаубюне не было места. И чем дальше, тем больше возникает «тонких материй».

Ютта Лампе: «Языку Кляйста присуща рвущаяся изнутри сила, которая зачастую оборачивается потерей дара речи, ибо язык этот хочет донести столько, что мы больше не в состоянии это охватить». Отвечая актрисе, Штайн замечает, что у Кляйста «повсюду чувствуется эта колоссальная сила формотворчества и воля к созданию образа, она бурлит, но редко достигает пика и изливается в свободном течении. А порой наталкиваешься и на банальности типа “властелин небес”, которые не должны звучать с нашей сцены. Безыскусная простота худшего рода прямо напирает – совсем иная ситуация, чем в “Тассо” Гёте»<sup>15</sup>.

В дискуссию вступает Бруно Ганц, которому все у Кляйста кажется вымышленным, написанное им «производит впечатление, что он творил под давлением своего новаторства». Затронута тема, требующая, по мнению режиссера, отдельной дискуссии. Ганц не успокаивается: не ошибается ли он, находя, что «крепкий типаж» Курфюрст чрезвычайно близок поэту Кляйсту, на что Штайн замечает, что до этой мысли не додумался еще не один исследователь, самому же Штайну этот персонаж крайне несимпатичен: мелет чепуху, измученный, сломленный человек.

В конце режиссер (явно провокативно) заявил, что ни он, ни труппа на сегодняшний день не готовы ответить, какая же тема волнует их в пьесе, – насколько конфликт художника и общества ясно прорисовывался в «Тассо», настолько темен он в отношении конфликта Принца с обществом. Следовательно,

подготовительные исследования нужно продолжить, и в этом непременно должны помочь рефераты на заданную тему и чтение литературы по обширному «фолианту цитат» из необходимой литературы, составленному Бото Штраусом. Чтобы получить представление о широте привлекаемого материала, перечислим темы рефератов и имена актеров-референтов: «История Пруссии» (Рем, Келлинг); «Что такое пруссачество? Прусская государственная мысль, Гегель; смысл понятия "Бранденбург"» (Кауфован); «Кто такой исторический типаж принц Гомбургский и какова его роль в битве при Фербеллине» (Вермельскирх); «Немецкие поэты и Французская революция» (Гёте, Гёльдерлин и др.), «Житие Кляйста» (Штайн); «Мышление принца Гомбургского» (Штраус); «Язык Кляйста» (Зандер, Редль); «Театр марионеток (утопически-эстетистское сознание и историческая конструкция» (Рашиг); «Переписка Кляйста» (Рашиг); «Политические труды Кляйста» (Хаммер); «Посмертная слава Кляйста и история постановок "Принца Гомбургского"» (Ютта Лампе); «Биография мужей, страдавших от гнета немецкой нищеты» (Штурм, Кёниг). Кто-то из актеров предложил устроить совместную читку всей труппой статьи Кляйста «О театре марионеток».

Ставя во главу угла непредвзятый взгляд, «проветривание» пьесы взглядом критического разума, Штайн обращал внимание на то, что и «многократное чтение драмы не исчерпывает ее, и некоторая избыточность вредна». Ибо заодно с чтением проглатываешь «упрощенность интерпретаций», самой опасной из которых является вульгарно-социологическая, практиковавшаяся в театрах Восточной Германии, где в качестве главной темы «Принца Гомбургского» декларировалась тема освободительной борьбы, а сон Принца трактовался всего лишь как экспозиционный момент.

Язык и драматургическая конструкция драмы были разработаны в дискуссиях до мелочей, до пуантилистической точности. Но одной из самых главных в концепции постановки явилась трактовка обрамляющей и организующей кляйстовскую драму метафоры



сна в связи с романтической мечтой поэта об идеальном государстве. На обсуждении макета стилизованной декорации, предложенной Херманном (голая сцена в виде черного кабинета с «живым» задником<sup>16</sup>, движущимся вверх-вниз и с прямоугольным вырезом, «выстреливающим» из черноты как хлопушка), Штайн сформулировал это следующим образом: «Сон – центральный, конституирующий элемент драматургии и концепции. Это настолько важно, что стоит подумать о следующем названии спектакля: "Сон принца Гомбургского"» (что позднее трансформировалось в «Сон Кляйста о принце Гомбургском»).



На этом памятном обсуждении возникла также одна важная концептуальная формулировка в развитии метафоры сна: Штайн – «Делать театр Ничто» (*«Ein Theater des Nichts zu machen»*) (что в философском смысле можно было трактовать как «делать театр пустоты, пустого пространства, абсолютного небытия, Ничто), на что чувствительный Херрман тотчас отреагировал следующей репликой: *«Theater aus dem Nichts zu machen»* (делать театр из пустоты, из пустого пространства, из Ничего). Фантазируя о декорации, Бото Штраус напомнил о приеме, примененном Жаном Виларом в его знаменитой авиньонской постановке

Б. Ганц, В. Рем, П. Люр, Ю. Лампе,  
К. Тюшен, П. Фитц.  
«Принц Гомбургский»

«Принца Гомбургского» (1951): снова и снова возникающих и исчезающих знаках места действия и деталях (черных ящиках, пестрых костюмах). Из памяти неизбежно всплыли также внутренние пространства шинкелевских зданий, скупых и точных метафорических объектов. Позднее мы увидим, в какие реальные сценографические образы и формы актерского существования в сценографически-поэтическом пространстве облеклись эти фантазии приближения «к зерну».

В анализах причудливого мира немецкого романтика в германском литературоведении не было недостатка. Но Шаубюне, о чем уже говорилось выше, сосредоточил свое внимание не на старинных, а на современных ему толкованиях и концепциях Ханса Майера, Макса Коммереля, Артура Хенкеля. В своем небольшом труде «Генрих фон Кляйст. Исторический миг», вышедшем за десять лет до премьеры в Шаубюне, Ханс Майер, выделяя важнейшую для писателя «тему антагонизма бюргера и художника», душевного и общественного одиночества, обращался к анализу «языковой формы самоотчуждения», «изолированного художничества, которое с неизбежностью рядилось в одежды мифологии, историзма или притчи». В этом смысле Майер трактовал сон Принца как «сон художника». И дальше Майер как бы давал Штайну, мы бы сказали, непревзойденной мощи художественный манок: «Кто-нибудь обращал внимание на то, что Кляйст почти нигде не говорит о том, что могло бы прояснять солдатскую натуру принца, а тем самым и привязанность его офицеров к нему? Сон Гомбурга – это любовный сон и сон художника. Первая сцена драмы являет нам более чем кляйстовского Торквато Тассо в облике бранденбургского командира. Парабола о свободе и порядке. Но и парабола о буржуазном художнике и его окружении. Таким образом, Фридрих фон Гомбург предстает перед нами как потомок и противник Торквато Тассо, как предтеча немецкого композитора Адриана Левекюна»<sup>17</sup>. Такую параболу дал тюрингенский метр. И здесь уж надо было соответствовать.

Что можно сказать сегодня по поводу этой программы подготовки к спектаклю семинарски-университетского масштаба, когда уже так много было сказано? Пожалуй, пока только одно: Шаубюне рассматривал себя и был по существу еще одним театром-школой, а если уж совсем по справедливости – еще одним маленьким университетом в Западном Берлине, только с театральным уклоном. Но, может быть, и другое: лишь получив редкостную возможность заглянуть в недра репетиционного процесса Шаубюне, наконец начинаешь понимать истинное соотношение громады (громады с ее

потайными лабиринтами) нижней, невидимой зрителю части айсберга и верхней, свободной от репетиционной шелухи, «отполированной» до блеска, гордо высящейся части.

#### **МЕТОДИКА РЕЖИССЕРСКАЯ – МЕТОДИКА РЕПЕТИЦИОННАЯ**

В процессе репетиций мы видим Штайна-режиссера, одержимого предстоящим перед ним, возникающим из клубящегося тумана образом будущего спектакля, теоретизирующего рационалиста, который на глазах перерождается в романтика и сам затем холодеет от вида возникающего помимо его воли образа, «движения сфер». В «Принце Гомбургском» мы видим во всем величии рождение режиссера-демиурга. Заметим при этом, что не обладай мы обширными «протоколами репетиций», не окажись они у нас под руками благодаря исключительной щедрости режиссера, мы не смогли бы во всем масштабе представить себе творческую новизну Шаубюне, понять глубину искусства Штайна и его секреты.

В предыдущих постановках Штайна мы видели уже сформировавшегося режиссера театра драматурга, театра пьесы, который в каждом случае стремится целиком перевоплотиться в автора, пытается слиться с ним, его эпохой, соединить ее критической параболой со временем нынешним. Погружение режиссера в поэтический мир Кляйста-романтика поражает своей самоотверженностью и глубиной, желанием испытать волшебный источник до дна. Генриху Гейне принадлежит замечательная характеристика «Принца Гомбургского» как произведения, написанного «гением поэзии». Удивительно, как Штайн всего лишь несколькими годами позже плакатной «Матери» и проникнутой политическим радикализмом «Оптимистической трагедии» буквально без остатка растворяется в мирах Кляйста-поэта.

В репетициях «Принца Гомбургского» доминирует принцип верховенства языка поэтической драмы и поэтической идеи Кляйста. Традиция интерпретации образа Гомбурга как литературного двойника поэта имеет внушительную историю, но в театре она



## Новый театр, старая сцена




П. Штайн

впервые получила осмысление и убедительное доказательство.

Особый раздел репетиционной работы – постижение и раскрытие поэтики Кляйста и его понимания противоречивости немецкой души – души, с одной стороны, рационально-созерцательной, с другой – трепетной, склонной к экстазам. Поэтому такое огромное внимание режиссер уделял многократной репетиционной проработке именно тех картин, которые приводят героев Кляйста в состояние экстаза.

Четкий анализ языка дается в синтезе идейно-политического, лингвистического и театрально-театроведческого аспектов. Мы видим в ходе репетиций, какие мощные связи мизансценического рисунка нащупывает и устанавливает Штайн с концептуальным смыслом драмы, позволяющие затем актеру зафиксировать этот рисунок в своем сознании и подсознании. Можно сказать, что «Принц Гомбургский» вслед за «Пер Гюнтом» окончательно знаменовал в творчестве режиссера – заодно и Шаубюне – переход от режиссуры внешнего порядка, почти исключительно внешнего образного строя к режиссуре внутренней формы.

Штайн чрезвычайно многогранен в репетиционном процессе – читает лекцию, анализирует

произведение, истолковывает сложнейшие драматургические узлы, будит фантазию актера проведением параллелей с театральными формами прошедших эпох, со скульптурой, живописью, строит мизансцену в развитии от начала до конца, прорабатывая ее во всех срезах сценического образа. Режиссер, педагог, психолог, психоаналитик, литературовед, художник – Штайн един во всех лицах.

Для Штайна-режиссера характерен плавный, волнообразный процесс ваяния формы. Его видения образа и формы будущего спектакля подобны озарениям. Впоследствии мы увидим, как его впечатляющие повествования-предпоказы еще без остроты фиксации и последующие цельнофигурные показы с предельной, почти математической, внушающей священный трепет точностью воплощаются в образах спектакля, как будто перед нами не молодой режиссер, а седой колдун. Это впечатление не исчезает, и когда очерченный рисунок возникает в спектакле в преображенном виде.

Гармония интеллекта и чувства – к необходимости ее приходит Штайн в процессе репетиций над Кляйстом. В пояснениях актерам сквозит элемент театрально-эстетических штудий – как будто бы читаешь Вёльфлина!

Анализ центрального образа кляйстовской драмы ошеломителен, это как будто священнодействие в мастерской ренессансного художника. Во главу угла во время репетиций Штайн поставил анализ феномена человеческого чувства. Впрочем, в этом можно видеть и подступы к созданию некой философии не только чувства у Кляйста-поэта, но и чувствования сценического вообще. При этом, в отличие от схематичности образов периода политического театра, учитывается множественность уровней чувственности и чувственного восприятия: кинестетический, рациональный, метафизический, визуальный, пластический. В «Гомбурге» Штайн приступает к оттачиванию искусства паузы и делает это беспрестанно – ведь оно есть и главнейший способ передачи чувства! Поражает точность интуиции Штайна, которая почти всегда безошибочна. Поиски переливов, перепадов, метаморфоз чувства Принца в работе с Бруно Ганцом – в продолжение исканий в «Тассо» – знаменательны желанием исчерпать всю гамму чувств, страстей, в которых у Кляйста преувеличение доходит до нимфомании<sup>18</sup>.

Смешно было бы вообразить себе при этом, что он сразу схватывает суть и формирует образ. Между изложением замысла и наметкой формы, поправками стоит колоссальный процесс, внешний и внутренний. В ходе же репетиции «Принца Гомбургского» Штайн, вполне уже овладевший азами системы Станиславского, направляет, корректирует работу всего психофизического аппарата актера. В работе с Бруно Ганцом – Принцем – режиссер, направляя процесс внутренних видений, добивался, чрезвычайно широкого спектра чувствований и импровизации, явно следуя методу русского психологического театра. Можно сказать, что Штайн, математик в своих психологических конструкциях и расчетах сценического и сценографического образа, пытается вывести формулу поведения и состояния актера в образе.

Штайн – жестокий художник. Необыкновенно увлеченно работая с актерами в «верхних слоях» души кляйстовских романтических героев, выплетая искусные, нежные кружева (Принц, Наталия), он в то же время так глубоко смотрит на дно души персонажа, что становится

страшно от способности столь трезво оценивать и столь сильно, безо всякого снисхождения дезавуировать человеческую природу (это в равной степени касается образов и Принца, и Курфюрста, и военачальников).

Парадокс Кляйста в том, что герои-разрушители и романтики-созидатели – одни и те же люди. Согласно игре обстоятельств человеческая природа послушно поворачивается то в ту, то в иную сторону. Обратим внимание, как в ходе репетиций Штайн помещает в центр сцены (словно в центр поэтической вселенной) этот движущийся, перекачиваемый клубок, амальгамирующую группу офицеров, ротмистров и кавалеристов, в которую время от времени вторгаются одиночки Принц, Наталия, Курфюрст, Курфюрстина. И сколько времени посвящает он выработке точного пластического образа этой то собирающейся, то рассыпающейся массы.

Обличение прусской военной машинерии не являлось сколь-либо существенной целью Штайна, и в этом вся особенность его подхода, основанного на анализе пруссачества через призму кляйстовского романтического идеала государства и мудрого правителя. Львиная доля репетиций – анализ кляйстовского идеала прусского офицерства и выламывающегося из реального пруссачества типажа Гомбурга. Однако «Принц Гомбургский» – и не антимилитаристский, и не антипруссский спектакль. Это спектакль о крахе идеи единения чистой души и власти, о трагедии Кляйста-поэта, восставшего против попрания свободы и идеальных устремлений. Своенравный механизм кляйстовской романтической интриги лишь заводится с помощью прусских оловянных солдатиков – развитие и мелодия этой интриги и есть главное, а вовсе не оловянные солдатки.

Выше уже отмечалось, что в репетициях Штайн предстает как мастер точной, математически выверенной формы. Порой закрадывается опасение, что он слишком закрепощает актера, не оставляя свободного пространства. Но из высказываний актеров<sup>19</sup> мы знаем, как протекает этот процесс – обмен инициативами, новый расчет и закрепление его, – дарящий истинную радость сотворчества. В репетициях «Принца Гомбургского» мы видим,



как старательно пишет Штайн со своими актерами не только биографию отдельных персонажей в духе школы Станиславского, но сочиняет из множества биографий целый эпос в духе немецкого романа становления героя.

**«ПРИНЦ ГОМБУРГСКИЙ»:  
ТЕАТР РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭКСПРЕССИИ И  
ПОЭТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ.**

**Реконструкция поэтики сна**

*Поэзия, тебе полезны грезы!  
Я вспоминаю немца-офицера:  
И за эфес его цеплялись розы,  
И на губах его была Церера.*

**О. Мандельштам**

Сценография Херманна завораживает. Он снова классически прост и скуп, создавая на этот раз условно-романтическое пространство для эквилибирования стихом (в «Гомбурге» вся поэтика, все образы возникают из стиха). По сцене мягко и неслышно будут то шагать, то летать актеры, не боясь выпорхнуть из этого пространства. Вот черный кабинет, вот чернота зияющей могилы, посередине сцены яма, рядом горсть земли. Пустая сцена не внушает радости. В полутьме фиолетовых сумерек обмеривает сцену шагами принц-сомнамбула, «сноброд» (Пастернак) в белой сорочке с рюшами, собирая разбросанные по углам ветки лавра. Томление, ты бесконечно.

Спектакль начинается с далекого поэтического гула – кротким голосом надсценического персонажа Ютта Лампе неспешно читает эпиграф к драме и коротко сообщает о передаче Кляйстом своей драмы Прусскому Национальному театру в 1811 году и о том, что пьеса была с презрением отвергнута двором<sup>20</sup>. Не с поля боя у Фербеллина начинается. Театр сразу же дает понять, что подозрная труба направлена на поэта и на его поэтическое творение.

В мгновение ока, словно парашют, с нижней точки к середине сцены распаивается часть глубинного занавеса, образуя дверной проем, откуда вырывается спящий сноп света<sup>21</sup>. Жизнь черного бархата задника – жизнь

отдельного живого существа, уподобленная летучей мыши, то плавно, то резко машущей своими роковыми крыльями. Легкие отражения строгих контуров картин Каспара Давида Фридриха, словно марево, будут сопровождать зрителя на всем протяжении спектакля, голубой небесный цвет, который на короткое время ворвется на сцену в момент панорамы боя, явится как максимально мыслимый контраст цвету смерти. Томление сменяется эмоциональным потрясением от неожиданного открытия чуда Принца и его сомнамбулического мира, увиденного глазами расшалившейся прусской кавалерии во главе с Курфюрстом. Рассматривают собирающего венки, как животное в зверинце, исследуют, словно врачи-психиатры своего подопытного, устраивают испытание и экзекуцию. Стыдятся, насмеваются и одновременно восхищаются, роль главного игрока берет на себя царственно-украдливо ступающий Курфюрст – Петер Люр.

С самого начала Принц Бруно Ганца предстает как романтический феномен, понять который до конца мы никогда не сможем. Этот «сноброд» будет до конца водить нас, медиумов, за собою, будто гипнотизер с завязанными глазами. Флера героизма, которым приковывал к себе Принц Жерара Филиппа, у женоподобного Принца Бруно Ганца нет и в помине. У Ганца мягкий, струящийся язык поэта. Блуждает, вертится, носится по сцене, не замечая того, как с ним – опасным чудаком в строю – затевают опасную игру. Клонится долу как стебель, когда Курфюрст, снимая с себя подвеску, наряжает его и демонстрирует, словно куклу, Наталье. Ганц дает понять, главное не в том, что Принц – лунатик, а может быть, и не лунатик вовсе, а в том, что он – другой по природе своей человек. Придя в себя, Принц дает свое истолкование сна, романтически-пламенно диктуя, с вожделием рисуя действия Курфюрста в совершенно ином ключе, отстраняющем его и от сладостно-вычурного дворцового, и от грубовато-солдафонского мира. С просветленной улыбкой на лице он как бы раздвигает пространство и время.

Прежде чем мы успеваем погрузиться в недра интриги, Шаубюне дает нам образец

утонченного и глубокого понимания эстетики романтизма, одним из свойств которого являются быстрые перемещения из миров, переход из измерения в измерение. Первое явление проигрывается быстро и стремительно, и все это точно полет шмеля.

Столь же быстр и стремителен переход ко второму, третьему, четвертому... Стоит только офицерской верхушке устремиться в сторону «сражения», сцена одним лишь легким движением массы в его сторону и появлением из проема фельдмаршала превращается в шатер. Из перекрестного монтажа офицерских группок, каждая из которых занята своим, возникает эффект быстрого движения и моментальной оценки. Так на глазах рождается темпоритм кляйстовского стиха. Принц своим поведением выламывается из общего строя, бросает быстрый взор в сторону Наталии, делает протянутой рукой эффектный жест в тот момент, когда офицеры струйкой пробегают мимо. Зрителем должны мгновенно считываться несколько уровней: общее движение – поток событий – внутренние мотивы.

Что же занимает пылкого Принца, в то время как на сцене обсуждается план военной операции, как Курфюрст прощает его оплошность, благоволит ему, возлагает надежду на победу? Ни война, ни власть как таковые не волнуют Гомбурга, в его монологе выплескиваются существенные мотивы, идет состязание с судьбой (так Пер Гюнт Ганца трепетал перед Кривой...). Словно видя ее перед собой, трепещущую на ветру, будто парус, будто летящую на ядре: «Чудовищная, ты...», становится на колени, с воспаленным взором подается вперед, бросает вызов. Мы, зрители, в объятьях театра чисто поэтических ассоциаций и символов, театра totalmente антинатуралистического.

Здесь, если уж в монологе героя возникает образ «Уж ты коснулось, счастье, на лету моих волос», то актеру нужно вцепиться внутренним взором в эту метафору и воплотить ее через волнение, внутреннюю интонацию, преобразование, романтическую экспрессию. Монтаж в таком типе театра обращен вовнутрь сценического образа, а не вовне (или в гораздо меньшей степени вовне, чем вовнутрь). Декорации

должны не изображать, а будить воображение. В старых постановках «Принца Гомбургского» редко избегали соблазна дать батальную сцену в начале второго действия (поле битвы под Фербеллином). Да что там старых – вспомним, какие грозные полчища выводил на сцену Клаус Пайманн в своей бохумской «Битве Арминия», 1982 года! «Прелесть утра» перед боем Херрманн передает лишь подъемом черного задника по всему периметру, обнажающим слепящую глубину белой сцены пополам с голубым небом. Тут каким-то чудесным образом была передана не только прелесть, но даже свежесть утра. Батальность сцены внешне подчеркнута лишь намеком, четырьмя воинами в скромных доспехах, поблескивающих на солнце, как крылышки жучка, указанием пальца военачальника, смотрящего вдаль, а актерски – панорамированием внутренним взором. Благодаря знаковому посылу и динамичному внутреннему монтажу в спектакле достигалось впечатление бега времени и поэтической мысли.

В «Принце Гомбургском» Петер Штайн дал сценический образец кляйстовского стиха – образец для своего поколения (подобно тому, как, скажем, Эфрос в то же самое время в своем «Ромео и Джульетте» (1970) дал для нашего поколения образец шекспировского стиха). Для рельефного выявления энергетики стиха Штайн произвел ряд купюр и сжатий, подчеркнув быстрые, резкие, лишенные цезур переходы между сценами и пластику переходов от медленных темпов к быстрым и наоборот. Промежуточное четвертое явление (приезд Курфюрстины и Наталии) купируется, они уже на сцене, Мернер уже докладывает сидящей в центре сцене несчастной Курфюрстине о ходе баталий, в итоге которых «погибает» ее супруг. Во имя полнокровной, энергетичной экспрессии режиссер нередко удлиняет монолог, присоединяя несколько кусков. Полет стиха, его внутренняя канва подчеркивается каденциями, сильными ударениями, четкой сменой ритмов.

Бруно Ганц достигает невиданного совершенства в своем оправдании слабОВОЛЬНОГО принца-полубезумца, полусомнамбулы. Плавающий по сцене, словно оглушенная рыба



Б. Ганц –  
принц Гомбургский

в аквариуме, в сценах сна, гибкий как кошка, статный, с олимпийской выдержкой в сцене на поле боя, подавленный до обморочного состояния тяжестью мысли, не поддающимися разгадке поворотами судьбы, незащитный, как ребенок, романтический влюбленный – ипостаси образа можно продолжать бесконечно, всему свой черед. В невероятных контрастах удивительно правдив и искренен. В ключевой сцене драмы, когда Принц собственно переступает через принцип прусского порядка и «по велению сердца» рвется в бой в нарушение приказа, Ганц поражает легкостью, воздушность движений, глубиной романтического пафоса братства. Этим пафосом и покоряет Коттвица и остальных, увлекая за собой, будто героиня картины Делакруа, и вот уже все вместе несутся в бой, воздев шпаги вверх.

Утешая в следующей сцене Наталию, убитую горем, кляйстовский Принц просит ее «обвиться повиликою вокруг» его груди и рук. И словно следуя романтически искусственному

рисунку этого образа, тело Ганца то податливо колеблется вправо-влево, то тревожно скашивается то в одну, то в другую сторону. Здесь два едва ласкающиеся существа словно в объятиях смерти. И как расцветают на мгновение губы Наталии – Ютты Лампе стеснительно-пылкой улыбкой. В поисках гармонического соответствия актрисой найдены легкие, медленные, пугливые жесты, поступь ангела. Секрет волшебства нюансированной игры дуэта – в отсутствии экзальтации, холодном спокойствии.

В «трогательнейшей из историй» чудесного спасения Курфюрста, которая в националистических трактовках являлась апофеозом соединения власти и романтического героя, Бруно Ганц играет отступника, еретика, героя чужой, далекой эпохи, забежавшего вперед, в идеальное немецкое будущее романтика Кляйста. Живописуя метаморфозы Принца, Ганц демонстрирует невероятную гибкость, текучесть



актерского темперамента. Влекомый жадной славы, болезненно-опьяненный, с ликом героя он бросал к ногам Курфюрста шведский флаг. Кажется, сейчас он воспарит к небесам. Когда же Курфюрст объявлял ему свой приговор и требовал повиновения, а послушники-офицеры уговаривали его смириться, прелестник и душка Принц набирался смелости и резко отчитывал бранденбургского правителя: «Мой родич Фриц разыгрывает Брута...». Этот Принц подчиняется не «закону повиновения», а категорическому императиву внутреннего Я. Принца словно пронзает током, из груди его вырывается гневное и дерзкое «So!» («Так!»), затем тихое троекратное «So, so, so!». В игре всего лишь минималистический крен интонации. По сути же – отречение от мира отцов и приговор ему. Поражая правителя непозволительным сарказмом, формулирует противоречие «немецкой души старинной закваски» и упрямой самости молодого свободного Я. С металлическим «So!» Принца в адрес Курфюрста между ними образовалась пропасть. Принца уводили в тюрьму, элегантно, подтянутый, будто выпрямившаяся пружина, Курфюрст – Люр оставался стоять в немом «раздумьи», оцепенев, – сама пропись закона.

В сцене в фербеллинской тюрьме в начале третьего действия Ганц достигал предела романтического сенсуализма. Услышав о подписании ему смертного приговора, раздражался бурной филиппикой, впадал в транс, от разочарования переходил к ламентации, взывал к небесам. Парабола внутреннего поведения соревновалась с внешней и побеждала; перед нами возникал образ путника, тащившего камень на гору, падающего без сил, без возможности сопротивляться. Принц мысленно обращался к Курфюрсту: «Что он – да нет же – мог таить в груди // Такое бессердечное решение?», растягивая до бесконечности это «бес-сер-деч-ное».

Перед зрителями словно бы вставали призраки Кайнца, Моисси, но в отличие от актеров-романтиков прошлого, Ганц, передавая взлеты духа и глубину падения в бездну отчаяния, не впадал в экстаз и проявлял предельную экономность в жестах. Опускал голову вниз,

в мгновение воспламеняясь снова от искры противления, снова обрушивал водопад своих обвинений, посылая при этом четкие жесты вверх-вниз, и когда надежда истаивала, снова складывал в отчаянии ладони, повисал на плече друга Гогенцоллерна. Что это было, если не «жизнь человеческого Духа» на сцене?

В этой сцене поражали магия концентрации и искусного распределения актерской энергии. Искусство паузы и расстановки ударений рождают стих, натянутый как тетива.

Покоряющаяся сила поэтического воображения Ганца по цепочке передавалась Наталии – Лампе в сцене их свидания. Дуэт равных! Волшебная в своей покорности, ее Наталия – флюида, а не плоть. Небесное видение в момент облачения ее в белые воздушные покрывала. Купающегося в волнах переходов от воодушевления к стагнации, от эйфории к параличу слабеющего, до животного ужаса перед лицом угрозы смерти, духа Принца описывать не станем, ибо придется отметить и слишком физиологичное, в переизбытке страсти, биение актера в конвульсиях. «Но божий мир, родная, так хорош!» – стыдясь, отвернувшись от него, слушает своего кумира Принцесса. Мгновенно рождается в ней великая сила – откуда? – поворачиваясь к нему на цыпочках, как богиня, прощает его и благословляет и мгновенно освобождает от кошмара. Легкий плавающий жест Лампе, дымчатость ауры укрепили здесь силу ее вычурной пластической живописи, обозначившейся в роли в «Тассо».

Смена символики цветов в спектакле гибка и постоянна, сообщая дополнительный полет и стиху, и скупому действию. Как птица в черном белом опереньи, летит Наталия к Курфюрсту спасать возлюбленного.

Изыскательная сила пластического жеста и внутреннего посыла игры Лампе потрясающая. Рисует мимоходом Курфюрсту, как другу, как родному отцу, состояние Принца, прибегая лишь к повышению и понижению голоса: «Ах, эту шалость с синими глазами...»<sup>22</sup>. Вступая затем с дядей в интеллектуальный спор, Наталия стремится сбить прусскую спесь государственного мужа и поколебать его авторитарную самонадеянность. В ее монологе появляются



нотки прокламации: да, «пусть властвуют военные законы, но и живые чувства пусть живут». При этом Лампе воинственно поднимает руку вверх, как Свобода на баррикадах (потом этот жест слегка преобразенным мы увидим в «Орестее», где Лампе будет играть Афины). Так эмоционально актриса и Шаубюне выражали голос поколения конца 1960-х – начала 1970-х.

Пленительность юной красоты, девическое в Лампе сделали ее идолом этого поколения. Органическое слияние этих качеств с кляйстовским идеализмом помогло актрисе создать неповторимый образ, передать симфонию чувств. Ее Наталия побеждает Курфюрста благодаря убедительности своего нежного не давления – касания. Не бросается на него с кулаками, а медленно приближается и доверчиво смотрит в глаза, пытается уловить там надежду, гладит по лицу, затем по плечу и с испытующим взором опускается на пол и не отводит глаз. Затем, словно девочка, покорная ученица, пристыженная собственной шалостью, потупив глаза, присаживается на стул: «Что сердце так стучишься ты в груди?» Тем самым вынуждает Курфюрста встать, смилостивиться, неожиданно превратиться в своего сторонника, обнимает его и вмиг превращается в плаксивую девочку.

Настоящим взлетом актерской природы до небес можно назвать финал четвертого действия, в котором Наталия–Лампе переживает одновременно трагедию и восторг прорицательницы судьбы Принца. Нельзя с холодным любопытством наблюдать за бытием этой актрисы на сцене – ему можно только сопереживать, будучи полностью поглощенным музыкальным интонированием фразы, широчайшей амплитудой настроений и перепадов настроений. Мелодраматические краски, которыми она часто пользуются, никогда не становятся самодовлеющими. Наталия должна получить от Принца ответное письмо Курфюрсту, в котором он сформулирует свое окончательное кредо и сделает выбор между жизнью и смертью. Вначале мы слышим тихий, как всплеск птичьего крыла, вскрик Наталии, которая с одобрением, затем с недоверием и отчаянием смотрит на Гомбурга,

сочиняющего ответ. Сама Кассандра в смутном предчувствии судьбы, Наталия–Лампе обворожительна. На разгоряченном лице с широко открытыми глазами печать вселенского страха. В паузах и мыслях вынашивает поступок. Когда в испуганном Принце, наконец, возобладает голос личной чести и он формулирует свой отказ от помилования на неприемлемых для него условиях, в Наталии происходит вулканическое извержение реакций, каждая из которых предельно органична. Отчаянно-безутешно молвит: «Нет, ты всерьез рехнулся!» – и закрывает рот руками, приходя в ужас от осознания господства прусской догмы и грозящей развязки. Смотрит на Принца то как на абсолютно чужое, то как на совершенно новое существо, и вскоре ужас соединяется со страшным предчувствием трагической судьбы. Рост сознания Наталии в этой сцене стремителен, в конечном счете она предстает сотворцом гомбургского решения (и таковой себя с гордостью осознает). Оцепенев на миг, руша заданную драматургом сцену диалога, после длинной паузы разражается восторженным смехом: «Ты нравишься мне!»

Пятое действие начинается с крика фельдмаршала: «Бунт!» Облечившись в мундир, Курфюрст величаво застегивает его на все пуговицы и вешает на грудь знаки отличия. Четкость обхождения с реквизитом моментально меняет характер действия.

Для убыстрения темпа снова слегка сокращены и уплотнены сцены. «Наивный зритель», быть может, ждал от Штайна исследования механики прусского двора. Да, избежать изображения представлений о субординации, порядке, чувстве долга в прусской теме было невозможно. Однако весь дальнейший ход действия напоминал о том, что у Кляйста речь идет об идеализированной монархии, где, по словам Курфюрста, «закон цветет». В прусском коллективе, каким он предстает на сцене, царит не раболепие, офицерам позволено очень многое – свободно высказать и отстаивать свою точку зрения, не боясь без суда быть отправленным в темницу. Хриплый, тщедушный, но неотразимо браваый и эффектный полковник

полка принцессы Оранской Коттвиц (блестательный Отто Зандер) в неравном споре с Курфюрстом о «догмате свободы» чувствует и ведет себя как равный.

Штайн в «Гомбурге» уже не блистал чистым отрицанием, не обходился с немецким «порядком» и немецкой историей по-левацки легкомысленно, а пытался понять причину порока прусской идеи, проникнуть в тайну очарования порока. Представления коллектива и монарха о законе, прусской чести и правах монарха сильно расходятся. Петер Люр представлял Курфюрста как красавца, подавленного своим собственным величием и страстями тирана. Для него власть – сладостный сон<sup>23</sup>. Отвергая доводы офицерской защиты в пользу Принца – нарушителя закона, он царски-презрительно сжимал губы, словно бы еще прочнее врастая в землю обеими ногами. Живя в мифе и мифом, правитель надменно полагает, что цель закона – «с короною во браке» ему родить «племя целое побед».

Но идея прусской чести также сдобрена большой дозой мифа, полагает Штайн. Являясь по зову Курфюрста, Принц возникал из разверзающейся синевы полночи в ослепительно белом камзоле, отталкивая офицеров обеими руками, выражая готовность тотчас умереть на поле боя, вместе с ним на сцене на миг возник призрак германской мифологии, какой-нибудь Хаген или Гернот.

Согласно Кляйсту-романтику, лишь разум способен вырвать человека власти из плена порока. Финал спектакля Шаубюне являлся художественной реализацией этой кляйстовской утопии. Оттого краски и хореография сна, сновидения снова возвращались на сцену, сгущаясь и переливаясь оттенками.

По «традиционно-кляйстовской» версии, Курфюрст помиловал Принца за прусскую доблесть, за то, что тот в своем письме-отказе призывал продолжить войну со шведами во славу отечества. Штайн настаивал на том, что Курфюрст уступал доводам разума, сформулированным офицерским братством. Для большей логичности и убедительности фрагмент объяснения Гогенцоллерна (романтический мотив перчатки Принцессы, которая подарила

Принцу веру в победу) режиссер переместил с начала сцены в конец, вслед за сообщением о решении Принца умереть, полученным из тюрьмы.

Хореографическая метафора финала романтически зашифрована (пластика затихающей волны, венок, ликование и призрак смерти, мотив Принца-куклы, мотив расходящихся судеб Принца и Наталии). Финал поражал пронзительным сочетанием торжества справедливости, эйфории и трагизма. Здесь все сосредоточено на вопросе, что победит – закон или справедливость? Свободу мнений решительно защищает не только Коттвиц, но и все общество. Вначале спектакля только кавалерия, в конце они – поэтическая конница друзей, на плечах которых Гомбург летит, словно на крыльях. Пластической группе, как всегда у Штайна, можно найти – и не одну – параллель в классической живописи.

Герои сказочно преобразались, тиран стал милостивым правителем, послушные офицеры – свободным коллективом, осужденный – победителем, все вместе – дружественным тройственным союзом. Лишь в конце мы понимаем роль «невинной шутки» – игры с перчаткой Принцессы в самой первой сцене спектакля – в романтическом сюжете: сделать невозможное возможным. Без «милости» искусства толкнуть тирана на уступку, на помилование было бы совершенно невозможно! (тем самым сюжет замыкается).

Принц с черной повязкой на глазах, словно в тумане, шел на казнь; Бруно Ганц руками как бы ощупывал видения уходящей жизни. Принца будили, Наталия величественно водружала ему на голову венок, он снова млея и повисая на руках Курфюрста и Наталии. После помилования кавалерия во главе с Принцем отправляется на поле брани с кличем: «Сотрем же в пыль врагов всех Бранденбурга!»<sup>24</sup>

Сбивая патриотический пафос финала, Петер Штайн корректировал финал драмы, окончательно совмещая судьбу Принца с судьбой Кляйста (на то и «Сон Кляйста о Принце Гомбургском...»). Командиры несут на руках уже не воина, а поэта-мечтателя, увенчанного

## Новый театр, старая сцена



Б. Ганц –  
принц Гомбургский,  
Ю. Лампе – Наталия,  
К. Тюшен –  
Курфюрстина.  
«Принц Гомбургский»

лавровым венком. Принц Бруно Ганца не может поверить в это помилование как в реальность, оно оказывалось для него сказкой на миг, от счастья романтической сказки его сердце разрывалось. Поэт отвергает мир сей («fortmitder Welt!»), пытке жизни предпочитает смерть. Изумленные, сбитые с толку зрители, ожидавшие апофеоза, созерцали трансцендентную сцену отделения поэта от солдата, души от тела: когда сияющая оболочка Гомбурга с венком на голове (на самом деле кукла, путем фокуса извлекаемая из темноты) уносилась в дворцовый проем на плечах офицеров, на земле оставалось лежать скорченное брэнное тело. Спектакль кончался прощальным комментарием, сообщением сестры Кляйста

Ульрики о самоубийстве брата полгода спустя завершения работы над пьесой и строчкой из письма Кляйста, отправленного сестре в день своей смерти в ноябре 1811 года: «Правда в том, что помочь мне на земле было невозможно».

Шаубюне искал в прошлом Германии самые дальние, самые глубокие ростки демократического мышления, которые могли быть не только привлекательны молодой аудитории, но и целиком завладеть одновременно и их разумом, и чувством. «Принц Гомбургский» в Шаубюне высоко вознес идеал юноши-героя, одержимого чувством свободы. Возвращая Кляйста в лоно гуманистической традиции, он вносил неоценимый

вклад в воспитание чувств молодого поколения послевоенных немцев, шире – всей нации после кошмара Третьего рейха и Освенцима.

**ПРУССИЯ 1810 ГОДА  
ИЛИ ГОМБУРГ 1970-Х ГОДОВ?  
ЧТО УВИДЕЛА  
НЕМЕЦКАЯ КРИТИКА**

«Третьим театральным триумфом Штайна после “Тассо” и “Пер Гюнта”» назвал «Принца Гомбургского» в Шаубюне гамбургский «Театер-Зоннтагсблатт»<sup>25</sup>.

Язык художественных ассоциаций новой штайновской постановки показался немецкой критике даже более плотным и широким, чем нам. Здесь ассоциации с Никой, возлагающей венки на голову победителя, и с Пьетой, и с символами Пруссии времен Шарнхорста, и с «Монахом у моря» Каспара Давида Фридриха, дающим толчок самым разным изобразительным решениям, и даже с «Кабинетом доктора Калигари»... Тюбингенский литературовед Ханс Майер, автор знаменитого «Аутсайдера», обнаружил в постановке отголоски «Тассо», «Валленштейна» и «Гамлета», что не кажется удивительным или заслуживающим порицания, так как «литературу» самого Кляйста пронизывают «функциональные цитаты». С удовольствием обнаруживает критик в Люре–Курфюрсте черты Гёте, а когда Принц–Ганц замирает у могилы с могильщиком и лопатой, ждет... черепа Йорика, ненаписанной Кляйстом сцены с могильщиком и момента, когда Принц отправит Принцессу, словно Офелию, в монастырь. Майер нашел верной и восхитительной идею Штайна «показать на сцене процесс, динамичную связь между конкретным автором и современником Кляйстом и его драматургической работой как творением на основе литературного опыта»<sup>26</sup>. Если одни восприняли «Гомбурга» Шаубюне как романтическую драму, то другие – как романтическую комедию «о поэте, счастье которого может сбыться только во сне»<sup>27</sup>. А «Ди Цайт» раздвинула контекст постановки еще шире, увидев в ней описание собственного пути Штайна-художника, сценическое размышление о его собственной задаче в искусстве.

Метафоры «Принца Гомбургского» критик «Зюддойче Цайтунг» Райнхард Баумгарт назвал «сверхметафорами» («Überdruck-Metapher»), проанализировав как их «изобретают» актеры Шаубюне: «Язык Кляйста сам двигает говорящими актерами и обвивает их собой, заключая их в пьянящие, буйные, чувственные объятия, заставляя их вертеться, будто балетных танцовщиков, столь же вычурно-серьезно, сверхневероятно красиво и изломанно, как стих. Это ли не смешно? Режиссура Штайна, требующая пластического воплощения поэзии, чужда всякой чопорности; она боится к тексту, и без того уже экзальтированному, прибавляет что-либо физическое. Снова, как в “Тассо”, спектакль доверчиво впитывает в себя транс красоты драмы, столь чувственно ее обостряя, что возникает опасность дойти до смешного (комизм, впрочем, содержится уже в кляйстовском тексте)»<sup>28</sup>.

Сценическое воплощение «глубины и неясности сна», «стилизацию сна» критик «Ди Цайт» Хельмут Каразек считает буквально гипнотическим: «Бруно Ганц непревзойденно воплощает штайновскую концепцию. Сомнамбулические шаги его героя на пути в мир реальности несут в себе такую ранящую красоту, за его восторженностью, которая у других вызывала смех, встает такая трогательная беззащитность, такая пугающая открытость, что бледнеешь от мысли, сколь близок этот герой к арлекину»<sup>29</sup>.

Несмотря на общее признание обворожительности «эстетики сна» в спектакле Шаубюне, политические оценки критики в целом резко разошлись. От «социалистического западно-берлинского Шаубюне» привыкли ждать поучительности, и если на момент появления «Пер Гюнта» эти ожидания еще теплились, то «Принц Гомбургский» уничтожил их окончательно. В то время как защитники «буржуазно-образовательного» и либерально-демократического театра горячо приветствовали Штайна за то, что он, наконец, поставил в центр спектакля поэта Кляйста ineffige «грезящего и привидевшегося во сне» Принца, оттеснив в сторону Курфюрста с неизбежной темой спора о величии прусской идеи, левая критика, наоборот, жестоко осудила его за этот ход. Она обвинила создателя





Шаубюне в трусости и отступничестве от принципов политической сцены. Невиданный успех спектакля у публики, с точки зрения драматурга Хармута Ланге, в то время сотрудника левого (а по мнению «государственников», и вовсе левоэкстремистского) журнала «Конкрет», является доказательством того, «как далеко ушло в прошлое время политического театра, как снова сильно загребают к себе старое новое сентиментальное вчувствование»<sup>30</sup>.

Петер Иден, сторонник и давний защитник Шаубюне, воздав должное воплощению «момента ирреального» и «нежной интимности» в спектакле, обвинил Штайна в уклонении от рассмотрения «важнейшей темы левых» – авторитаризм и свобода, дисциплина или анархия. «Конечно, трудно описать, как все это – политическое измерение пьесы, развивающееся здесь на индивидуально-психологической основе, равно как и утопическая мысль Кляйста о государственном строе, который должен был бы основываться на рациональности и чувстве, как, наконец, отношение Кляйста к немецкой действительности в начале XIX века – могло бы стать составной частью спектакля. Этот вызов данная постановка не принимает». Парадокс постановки, по Идену, – в мании «точности, благоприятствующей утрате напряженности». «Все взвешено, отточено, каждая складочка... спинка стула стоит точно напротив угла стола. Все так основательно, так аккуратно, что можно даже испугаться. Испугаться опасности формализма, постоянно грозящей спектаклю»<sup>31</sup>.

Разочарованным остался Йоахим Кайзер, известный как своим хорошим вкусом, так и хлестким фельетонизмом. Кайзер, отнесенный Ланге к либералам, выступил, пожалуй, с еще более резкими обвинениями, чем леворадикалы. «Интереснейший театр Германии обвел нас вокруг пальца в случае со страстно-идеализирующей прусской драмой, сочинив эстетизирующий спектакль, в финале которого нам показывают сущую безвкусицу – расстрел живого человека и триумф куклы. Постановка виртуозно развивает интуицию, отвергает эстетику городского театра, являясь только парафразой, где некоторые вещи то смахивают на оперетту (например, отдача приказов), то выглядят

как нечто совсем условное, как пустой звон»<sup>32</sup>. «Некоторые сцены отличаются художественной завершенностью, совершенно новой для Петера Штайна. Со времен “Ах, какая прелестная война!” Джоан Литлвуд я не видел столь совершенной транскрипции оптимистическомученического в празднично-театральное, а тем более на немецкой сцене»<sup>33</sup>, – продолжал автор. Однако, с точки зрения критика, взятая Штайном с самого начала интонация привела к «тотальной интимизации» постановки, лишенной всякой остроты. Смазав все конфликты кляйстовской драмы, режиссер воспользовался ею исключительно для создания достойных удивления театральных эффектов.

Не понравились критику ни «слишком нарочитое» сближение Гомбурга и Кляйста, ни «полуироническая» манера чтения стиха. Констатируя поражение режиссера, Кайзер не пощадил ни Петера Люра («он не тиран, не отец отечества, скорее – чиновник в выдуманной униформе»), ни Ютту Лампе («мило-невинно манит Принца, словно секретарша, напоминающая редактору о давно известном предложении»). Ни Бруно Ганца, который, оказывается, «в главной роли восхищал до тех пор, пока он не принимал к сведению действительность; у него не было “высоты падения”, потому что не было героического сердца, которое можно было бы надломить... а иногда предлагал даже ложную, аффектированную наивность, чтобы горько вопрошать». Приговор был сформулирован следующим образом: «Мощь реалистической фантастики кляйстовской драмы не получила (в постановке. – **В. К.**) никаких шансов. Мечтатель страждет в выдуманной Пруссии. Все враги Бранденбурга могут быть спокойны»<sup>34</sup>.

Известнейший и влиятельнейший хроникер театральной жизни Берлина Фридрих Луфт счел постановку Штайна всего лишь «частичной удачей», значительно уступавшей по ясности и качеству «Тассо»<sup>35</sup>.

Совершенно другими глазами смотрел штайновского «Принца» Райнхард Баумгарт, в те времена член жюри Берлинского фестиваля «Театертреффен», известный своим исследованием об иронии у Томаса Манна и неприятием документального метода как чуждого

фантазии. Ничто, никакой «предрассудок любимой мысли» не препятствовали этому критику погрузиться в поэтический симфонизм постановки, отразившей кляйстовское «видение общества, в котором именно самое неустойчиво, самое чувствительное должно быть мерой порядка, при котором человек, однако, по доброй воле делает то, что необходимо»<sup>36</sup>. Утонченный язык спектакля, по мысли критика, гармонически отражал романтический мир поэта: «Штайн целиком поставил на трепетную ирреальность текста... Прусский голубой бархат на полу сцены приглушает, поглощает больше, чем шаги. Завешенное черными кулисами пространство, лишь дважды распаивающееся до размеров слепяще-бесконечного горизонта à la Каспар Давид Фридрих, словно идеалистический камертон, настраивает игру во внутренний мир как мир внешний».

Среди многих других Баумгарт делал такое тонкое наблюдение: совершенно ошибочно относить Штайна к режиссерам – сторонникам унылой концепции «верности произведению». И «Пер Гюнт», и «Сон Кляйста о Принце Гомбургском» существуют одновременно

в двух временных измерениях; режиссер «через текст ищет путь в одно единое близкое, далекое прошлое, в историческое сознание, возникшее благодаря этому тексту (потому что оно нуждалось в этом тексте), путь в этом случае – в черепную коробку Кляйста». Продолжая очищение национального поэта Кляйста от сложившегося уже традиционного ложного истолкования и поверхностной политизации, критик замечал: лирика Кляйста позволяет свободно двигаться в разных направлениях, но что касается «кляйстовского ожидания-фантазмы “правильной жизни”» – она вовсе не такой поддающийся манипуляции художественный материал. Эта фантазма «неожиданно ставит перед нами вопрос: не является ли сон-мечта, мечта-сон поверх всяких реальных отношений чем-то вечно прекрасным, необходимым – и вместе с тем докучливым и смешным?»<sup>37</sup>

Если мы сопоставим процессы, столь ярко описываемые и воспринимаемые Баумгартом, с процессами утверждения поэтического

К. Тюшен, В. Редль, Б. Ганц, Ю. Лампе,  
О. Зандер, В. Мене, О. Бильзон,  
В. Рем, П. Люр.  
«Принц Гомбургский»





театра в Советском Союзе, в Театре на Таганке («Берегите ваши лица», 1970; «Гамлет», 1971; «Товарищ, верь!», 1973) и театре Эфроса (чеховские и шекспировские спектакли начала 1970-х), мы можем отметить любопытную и загадочную параллельность исканий – прямых контактов и возможности заимствований почти не было, а процесс углубления представлений о жизни и роли поэзии в ней шел в одном направлении. Если мы здесь процитируем еще одно место из рецензии Баумгарта, станет лучше понятно, о чем идет речь: «Бруно Ганц – осужденный к смерти, вопреки разуму надеющийся на помилование, в тюремной камере, лихо, своенравно кивает головой, сопротивляясь всем несчастьям. Внезапно резкий рывок телом, руки за спиной ощупывают невидимую стену. Мозг переполнен надеждой, тело – страхом. Душа и тело в этом сценическом идеалисте вечно в разрыве. С опухшим от слез лицом стоит Ютта Лампе перед насмерть испуганным и скулящим Принцем, и внезапно из ее тела, поверх ее тела вырастает идеальная поза. Собравшись с духом, голосом, несколько детским, но полным внутренней убежденности, еще не вполне ставшим ее голосом, призывает она его на героическую стезю. Но сколько бы идеалистически не разорваны между пафосом и горьким страданием были герои, штайновские актеры делают материю духа видимой не с помощью тела или сознания – они выводят жест из языка, и что самое интересное – в самые простейшие моменты».

Подводя итог, зоркий критик давал свой анализ философского подтекста штайновской «подозрительно прекрасной» и «прекрасно-подозрительной» постановки, в которой вместо Гегеля настоящего царил «Гегель чувственный». Штайну, как он ни старался, по Баумгарту, не удалось спасти кляйстовскую «заоблачную Пруссию» царства свободной дисциплины и осознанной необходимости. Сцену Наталии с Курфюрстом, в которой Принцесса излагает свое видение как бы уже обретенного свободного государства при мудром правителе, критик назвал «арией суфражистки», а сцену «вознесения» помилованного Принца, к ногам которого кладут цветы, – «беспомощным

образом беспомощной надежды, столь же трогательным, сколь и невероятным». «Этой вызывающей только изумление позой спектакль дистанцируется от того, что когда-то считалось зерном и политическим посланием пьесы. Он изображает лишь путь к смутным политическим надеждам, драму (немецкого. – **В. К.**) идеализма, не подвергая его содержание цензуре»<sup>38</sup>.

У левых же задача одна – подвергнуть Штайна обструкции. Для этого они привлекают в защитники Гёте, которого сцена сна Гомбурга, как известно, приводила в ужас; ошибка Штайна заключалась в погружении в «припадки романтизма», которые то и дело мешали Кляйсту в его «глубинной устремленности к точному, ясному классицизму». Но краткий курс стилистической критики был лишь поводом для политического разгрома. Последовательные и крайне субъективные ниспровержения левой критики (Хартмут Ланге, гамбургская «Конкрет») таковы: зритель видит на сцене не подлинного Кляйста, а – «Принца Гомбургского», сведенного до теневых сторон поэта Кляйста, лучше сказать, теневых сторон биографии завлита театра Бото Штрауса, – три с лишним сотни доносов на Кляйста, три часа плоской, слезливо-блаженной меланхолии, плохой городской театр плохой сентиментальной фразы, стилизованный благодаря таланту Штайна. Словом, Шаубюне потерял свою просветительскую миссию: «Можно и ослепнуть, купаясь в волнах блаженства неоромантики, психозе психоза»<sup>39</sup>. «Холодную, надменную государственную философию Гегеля», которая лежит в основе кляйстовского творения, театр превратил в «провинциальное чтиво». Левые хотели бы видеть на сцене Пруссию не *à la Caspar David Friedrich*, а как в марксистском учебнике – в экспансивной борьбе за выживание от самого начала до Бисмарка, критику милитаристского просвещения и воплощенной бюрократии.

Штайновский спектакль, безусловно, держал в себе массу аргументов для продолжения дискуссий о традиции и приемах манипуляции чувством, характерных для общественной

мысли послевоенной Германии. Левые занимали тут по-прежнему ультрарадикальную позицию. Снова и снова романтическая чувственность («*Romantischelinnerlichkeit*») вульгарно пригвождалась к позорному столбу, будучи истолкованной как заведомо неприменная спутница «политической интроспекции» («*politische Verinnerlichung*»), которая расцвела в Германии буйным цветом от Бисмарка до Гитлера». Гомбург на самом деле – герой, находящийся в лучезарном плену «прусского холодного политического разума», неспособный оценить свое «иррациональное поведение». И, конечно же, Бруно Ганц – Принц никак не мог угодить вкусам леваков и был удостоен лишь насмешки: «Сверхгамлет, роющийся в собственной могиле», которому под стать и «Принцесса–Лампе, вечно шмыгающая носом». А все эти буржуазные фельетонисты, либеральная критика... стоит ли о них говорить – они «вообще не умеют мыслить исторически!» Настоящее презрение левого критика вызывает Каразек с его суждениями о ранимой душе поэта, способной лишь на то только, чтобы провалиться в единственное – в сон<sup>40</sup>.

Парадоксально, что новых левых совершенно не заинтересовал психоаналитический аспект постановки («эдипов комплекс» поколения протеста – «поколения отцеубийц», конфликт отца и сына), к которому они обычно чрезвычайно восприимчивы. Не взволновал он и их «буржуазных» противников. Возможно, для современников это казалось само собой разумеющимся и не требующим подробной расшифровки. Иной причиной могло быть и то, что проблема ставилась не в лоб, а предельно опосредованно-метафорически. Этого аспекта коснулась лишь *post factum* Росвита Шиб в книге о Петере Штайне 2005 года: «Незаметно вписались в постановку размышления о восставших против отцов сыновей шестидесятых годов XX века. Штайн был крайне одержим своим огромным импульсом протеста против собственного отца (как Штайн это называет, “в рамках маленькой пощечины”) и против отцов в большом масштабе, однако от искушения поставить на сцене пьесу об отцеубийстве он отказался. Прусская

курфюрст не обличается и не низвергается с постаментов»<sup>41</sup>. Биограф Штайна считает, что утопическое послание спектакля заключается в «равновесии сил между отцом и сыном, в котором ни одна сторона не противопоставляется другой»<sup>42</sup>. На наш взгляд, психоаналитический слой спектакля не охватывает собой столько смыслов, сколько его поэтически-театральный слой, полностью воплощающийся в конечной скорби по разорвавшейся от несбыточной иллюзии свободы душе прусского поэта – вечного «сноброта».

Сегодня нас поражает титаническое многообразие смыслов и образов «Принца Гомбургского» в Шаубюне. Немецкая «новая левая» критика (но до известной степени и многие либералы и демократы) начала 1970-х словно бы все еще гонит от себя обольщение поэзией театра. Как видно, она не восприняла открытости формы, эстетики спектакля штайновского «Принца Гомбургского» и не оценила в полной мере его огромную открытость миру – открытость, в которой заключалось предчувствие скорых перемен и находила выражение потребность в новой чувственности, без которой были бы невозможны ни воспитание новой толерантности и новой демократии, ни восточная политика. В то же время сторонники и защитники Шаубюне, жестоко поносимые левыми, были настолько очарованы «прозрачностью, человечностью и красотой спектакля», что, по словам Георга Гензеля, у них «даже отпала охота к спору»<sup>43</sup>.

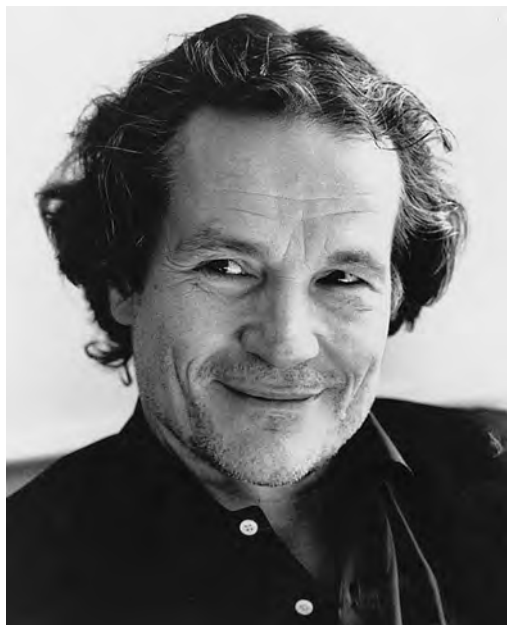
## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Создание формы.

#### Из протоколов репетиций «Принца Гомбургского»

#### 2 сентября 1972

К декорации. Штайн: ...Важнейшее сценикографическое средство – свет (при том, что Кляйст настаивает на определенных световых пропорциях, в то время как прочие указания не особенно убедительны). Архитектоническая конкретизация, к которой стремится Бото Штраус, чтобы



П. Штайн

упорядочить «эмоционализмы» Кляйста, таит в себе опасность искусствоведческого расчета, а с другой стороны – опасность и вовсе уплыть в сторону эмоционализмов. Главная концентрация – на персонажах, а не на внешнем аппарате. От первого появления Принца до сцены его ареста – один цельный блок. Поэтому открытые, плавные превращения, подобно тому как безостановочно, один за другим чередуются образы в голове у Принца. Нужно иметь в виду, что на сцене постоянно присутствует смерть, занятие ею воссоздается с помощью приема симультанной игры (катафалк, могила). Симультанная игра требует строгих световых зон (свет падает сверху по отвесной линии). Кроме того, возможен контровой свет (наподобие света на картине Каспара Давида Фридриха «Монах у моря» или в шинкелевском павильоне). Интересен при этом раздражающий элемент в качестве почти натуралистической детальной живописи. Образ должен восприниматься как загадка, как эмблема.

Проблема второй части спектакля. Пространство должно быть не слишком большим и производить впечатление угнетающе замкнутого. <...> Штайн тут же отбрасывает



собственное соображение насчет низенького макета дворца<sup>44</sup>. Поскольку речь шла о возможных возвышениях над ковром и углублениях под ним в виде некоего ландшафта, то стоило бы проверить идею о макете лежащего в руинах дворца, пододвинутого под ковер, дворца, который мог бы обыгрываться Принцем как реальный.

Демонстрация макета. Ирреальный задник (свет то яркий, то тоскливо-расплывчатый). Поднимающийся вверх и собирающийся складками черный занавес через все пространство сцены (включая первые ряды публики).



Скромное количество мебели, нежной, рококообразной, должно подчеркивать пустоту пространства... Общее впечатление: как обычный для Франции десять лет тому назад *cabinet noir*. Возражения: чересчур траурный «черный кабинет» (особенно при опущенном занавесе). Скучно. Должны помочь попытки другой цветовой гаммы. Штайн тоже не совсем доволен: «чего-то еще не хватает». Мойделе предлагает опустить заднюю часть сцены, чтобы достичь большей эластичности пространства. Приветствуется подкладка то тут, то там под ковер (иллюзия ландшафта). Штайн подчеркивает, что сценография должна в первую очередь создаваться актерами («внутренний ландшафт»). Редль (исполнитель роли Дёрфлинга) предлагает еще сильнее «отеатрализовать» декорацию, обнажить механизмы Каспара Давида Фридриха. Штайн того мнения, что этого вполне можно достигнуть с помощью аппаратуры сцены, сукон, которые должны будут служить целям Курфюрста. Пока еще слишком «художественное пространство», эзотерическая самоцель, так или иначе искусствоведчески, если не такая заморочка, как попытка реконструкции шинкелевского дворца. При слишком «интерпретирующей» сценографии возникает опасность потерять чувство опоры и пойти вразнос.

Костюмы. Нужна как можно большая «благородная простота». Принц должен быть одет, как остальные офицеры, чтобы не представлять его с самого начала как исключение, что-то особенное. Люд интересуется, может ли быть точная историческая привязка. Штайн отвечает отрицательно – только косвенная. Он в восторге от костюмов виларовской постановки в ТНП (ориентированной где-то на 1675 год, эпоху барокко). Однако его пугает слишком много маскарада. Фотография Жерара Филиппа в роли принца Гомбургского – хорошая зацепка. Для Наталии Штайн предлагает агрессивно-эротический костюм (пример: «Греция, умирающая на развалинах Миссолунги» Делакруа).

Читка 2 сентября. ...Обратите внимание на кляйстовские паузы – очень многое происходит в том, кто готовится вступить в беседу.

Курфюрсту, который приходит с подготовки к боевой операции, требуется некоторое время, чтобы целиком включиться со всем своим интересом <...>

**3 сентября 1972**

**Разводная репетиция,  
действие 1, явление первое**

Ганц пробует различные возможности сомнамбулического движения. Штайн: важна точка того или иного мгновения. Направиться к горизонту или зафиксироваться на совсем близком плане. Ничего не воспринимая реально (упражнение на сильную концентрацию). Ищущие движения. Прислушиваться к неслышному нам. Не должен выглядеть дебилом. Сомнамбулическое состояние принца должно занять первые 5–10 минут спектакля. Надо демонстрировать пантомимический «жест к звездам», сомнамбулический поиск лаврового венка, образ которого должен полностью завладеть его видением. (Бояться чрезмерных длиннот, иначе возникнут параллели с Ливингтиэтром, где долгие упражнения по концентрации актера доходят до смешного, приходится только удивляться его выносливости.) <...>

Ганц находит суматошность исканий и обретения некрасивой. Сомнамбулизм – состояние блаженства, в котором телом руководят дремлющие инстинкты. Не должно быть никакой зажатости, никакого страха, никаких попыток оградить себя от опасности. Вместо глаза, который за редкими исключениями (Наталия, венок с цепью) вряд ли служит органом восприятия, видит «все лицо». Тактильно, инстинктивно. Подчеркивая «сомнамбулическую уверенность», быть может, путем кажущихся нам опасными проходов (в сторону возвышений на сцене, в сторону рампы). Главное направлений видений Гомбурга – зрительный зал (отсюда фронтальные мизансцены). Вся партитура движений Принца должна будет развиваться из этого пролога. <...> Все это сомнамбулическое представление для Гогенцоллерна – как ярмарочный балаган, за которым Курфюрст наблюдает с месмерическим научным интересом... Принц ни в коем случае не буен и не отвратителен. Не он ведет себя странно – реакция других



опрокидывает ситуацию в плоскость общественного скандала. Слабости, друженности Принца противопоставляются судороги двора. Судороги у Принца наступают только после ухода остальных. <...>

#### 4 сентября 1972

Штайн опасается, что начало спектакля становится слишком кашеобразным, слишком перегруженным настроениями... Эпизод: Гогенцоллерн вынуждает Курфюрста высказаться. Штайн рекомендует очень осторожно подойти к монологу Гогенцоллерна, напоминает о своем отрицательном опыте как зрителя: начало всегда сбивает с толку. Монолог Гогенцоллерна полон энергии. Более чем 50% слов сигнализируют в нем движение. Он тоже крайне возбужден. Поэтому надо оттенить бесконечный героизм Артура. Немую фазу появления Курфюрста следует немного продлить, чтобы публика могла сориентироваться. <...>

Сцена с зеркалом – это своего рода номер трансвестита, стимулирующий Курфюрста вступить, наконец, полностью в роль режиссера. Он собирается спланировать это как воспитательный акт. Гогенцоллерн грозит при этом женщинам отнять у них зеркало. Штайн предлагает: после номера трансвестита Курфюрст прикасается к венку в руках Принца, пытается представить себе, что снится Принцу, потом инсценирует сон по мотивам этих представлений, потом наслаждается с оттенком гордости творца этими движущимися «образами сна». Он захвачен сенсационностью ситуации, хочет и сам побродить как лунатик (вжиться в сон Принца с помощью своих представлений о лунатизме). <...>

#### 6 сентября 1972

Во всей сомнамбулической сцене должен больше проступить момент клинического наблюдения. «Алмаз, что у него на пальце» – эта сцена напоминает рассечение лапки лягушки. <...>

«Опять блуждал я, привлеченный лунным светом...» Принц извиняется перед Гогенцоллерном, как будто бы он был снобродом. Но потом начинает работать машина рационализации. Возникает история о душевной ночи.

«Какой я странный сон видал!» – огромное для Гомбурга напряжение. Для Гогенцоллерна, как специалиста в вопросах сомнамбулизма, это в высшей степени интересно. Он словно бы подкрадывается к дичи. У Артура при выговаривании имени Наталии начинаются проблемы с речью. <...> Имени Наталии он не может вспомнить, вероятно, потому, что, олицетворив ее с «шефом драгунского полка», табуизировал это имя в сексуальном смысле. <...> Речь Кляйста с помощью подбора и сопоставления расходящихся слов и слогов (типа «hoch» – «tief», «erwecktentfallen») достигает удивительной силы. Этот аспект особенно следует иметь в виду в репетициях и разрабатывать его. <...>

#### 13 и 14 сентября 1972

Продолжаются размышления о сомнамбулизме. Ганц пробует выразить «сомнамбулическую уверенность» с помощью своего набора движений. Подспорьем для этого могло бы быть следующее (Штайн): перенести центр тяжести как можно дальше, глаза зафиксировать на как можно более дальней точке, глубокое дыхание животом, колени еле заметно согнуты, но без напряжения, плечи вместе с головой совершенно свободны, находятся как бы в отрыве от движения ног (тем самым голова даже при растянутом движении постоянно находится на одной и той же высоте), подошвы передвигаются медленно, шаг за шагом (передней ногой с носка на пятку, задней ногой с пятки на носок). Для Ганца было бы очень полезно заняться Тай Чи (древнекитайское искусство защиты с помощью перемещения центра тяжести). Эта техника движения облегчает также кажущиеся очень сложными перемены направления во время ходьбы (например, поворот на 45 градусов через шаг в сторону).

Резкие перемены направления движения должны демонстрировать такие же знания местности, как при «шестом чувстве» сомнамбул. Публике они должны казаться невероятно странными, а сомнамбулам совершенно естественными и легкими благодаря набору произвольных полных блаженства движений. Перемены направления движения нужны также для собирания пяти лавровых веток,

рассыпанных по сцене. Для Принца вся сцена должна означать лавровое поле, с удивительной для нас уверенностью он собирает нужные для венка ветки, не фиксируя взгляд на каждом в отдельности.

Штайн сообщает о дальнейшем развитии идей костюма Принца. Нужна комбинация древнегерманского стиля и стиля Директории (очень просто, всюду прямые линии), дабы продемонстрировать кляйстовские идеалистические представления об идеальном государстве, о воинстве. Обсуждаются изменения и в декорации. Два больших камня, один посередине на переднем плане, другой справа, чуть задвинутый в глубину, должны служить точками ориентира на сцене с расплывающимися контурами (техника Каспара Давида Фридриха). <...>

Действие 1, выход слуг и офицеров, ищущий принца. ...В конце сомнамбулической пантомимы необходимо показать растущее беспокойство среди слуг, ищущих в потемках Принца. <...> Тихие голоса остаются неартикулированными, неслышными, в темноте различимы самое большее тени, толстый ковер проглатывает шум шагов. Легкий шум могли бы издавать звенящие шпорами сапоги. Зритель остается на мгновение в беспомощном непонимании от необъяснимости происходящего, пока внезапный подъем занавеса и луч света через «дворцовый портал» все проясняет с появлением Курфюрста. <...>

Действие, явление первое. Монолог Гогенцоллерна. Крайне высокая степень сложности текста требует разбора синтаксиса. Надо четко уяснить закон построения предложений (через сильные цезуры) и сделать его понятным зрителю. Надо достичь известной эластичности языка, которая четко проявляется при обнажении органических сдвигов (смещений) речи Кляйста, в то время как выпячивание тектонических ее сдвигов привело бы, скорее, к выговору по слогам или блокам. При разбивке текста на куски возникают трудности, пока цезуры ставятся только как искусственные паузы внутри замкнутого синтаксического оборота. Текст после каждой цезуры до следующей за ним цезуры должен осмысливаться как замкнутая

единица, которая не обязательно должна подготавливать следующий кусок текста. Каждый отдельный синтаксический клочок должен, таким образом, произноситься как единица в самой себе. <...>

### 15 сентября 1972.

#### Действие 2, явление пятое

Здесь нужно много играть спиной к публике, чтобы подчеркнуть каспар-давид-фридриховский элемент сцены (вглядываться внутрь сцены). Рем (исполнитель роли Гогенцоллерна) предлагает, чтобы офицеры выходили наперед единым фронтом, с неподвижной верхней частью туловища (военная мощь и т.п.). Штайн: наслаждаться декорацией вместе со зрителем. Лирика Коттвица прерывается солдатщиной. Основной настрой тем менее хорош. Эпизод описания битвы: нет ясного смысла. Плотно прижавшись друг к другу, в напряжении отпрянув назад, они (офицеры. – **В. К.**) должны держаться словно лошади перед атакой, чтобы не рвануться в бой без приказа. Возбужденные крики, которые лишь постепенно обретают форму речи. <...>

(Замечание к этой же сцене от 2 октября). <...> Короткие моменты концентрации перед началом сцен нужно спрятать или о них нужно вовсе забыть. Тем самым становится сложнее следить за действием.

### 16 сентября 1972.

#### Действие 1, явление шестое.

##### Репетирует один Ганц

С этим монологом впервые вводится мотив героически-доблестного в Принце, усиливающийся подложенной под монолог сценой экипировки (одевает доспехи, много оружия). Обращается к богине счастья, не называя ее по имени. С точки зрения языка снова прибегает к технике разделения, с тем чтобы передать импульсивные порывы к счастью и при этом абсолютно последовательное поведение Принца. <...> После экипировки он должен, проходя вдоль задника, позвякивая тяжелыми доспехами, внезапно споткнуться и упасть на пол (с одной стороны, намек на падение с лошади, с другой – трещина в героическом образе Принца). <...>



### 18 и 19 сентября 1972

Обе скалы в оформлении сцены признаны слишком сильным тормозом и окончательно удаляются. Один из предметов обсуждения сегодня – параллельность характеров Кляйста и принца Гомбургского. В образе принца проявляется ипохондрический характер самого Кляйста. Но он определенно также человек дела, трудности, постоянно его сопровождающие, лишь побуждают его деятельную интеллигентность находить решение. <...>

1-й акт, явление второе. Во время пробуждения Гомбург ни в коем случае не должен производить впечатление больного человека, наоборот, он должен скорее обрести очень высокую степень реальности. Сцена пробуждения – одна из важнейших в пьесе. В ней совершается переход от сна к правде, с попыткой переработать сон. Нам предстоит еще опробовать различные пластические возможности пробуждения. <...>

### 22 и 23 сентября 1972

Действие 2, явление пятое. Монолог Мернера (роль репетирует Петер Фитц), описание битвы со шведами и «смертельного» падения Курфюрста. ...Тут не получится так, чтобы взять и всучить публике какой-то текст. Здесь поможет медленное развитие каждого отдельного образного представления, которые не должны следовать друг за другом стаккато, а в процессе своего развития, постепенного затухания и перехода к новому образному представлению. Это ведет к медленной, дистанцированной речи, все более тихой речи. Вместо лихорадки – осознанная, степенная манера говорить, медленно подготавливающая отдельные образы. Даже такие слова-затычки, как «этот» или «и», относящиеся к определенному слову, должны звучать как равноправные, нужно помедлить, прежде чем поставить их на место, и лишь потом послать ударом. При этой технике возможны и крупные жесты. <...>

Явление восьмое, монолог Шпаррена (роль репетирует Олаф Бизон). Специфика этой прусской легенды (о чудесном избавлении Курфюрста от смерти ценой геройского поступка конюшего Фробена), в сравнении с

прочими, в синтаксисе сложно переплетенных монологов пьесы, в необычной гладкости языка, допускающей широкие повествовательные интонации. Здесь нас подстерегает опасность чрезмерной шлифовки в направлении привычек разговорной речи. Мы должны особенно оттенить гораздо более замкнутый, синтетический характер синтаксиса, отдельные словесные образы, чтобы суметь воспользоваться его странностью, его упругостью. Основная ситуация рассказчика Шпаррена – сильное эмоциональное участие в собственной истории.

Только что пережитое продолжает в нем жить, его самого глубоко волнует трогательность его истории, так что он сам запутывается в своих сложных образах (ядра и гранаты, которые «бушуют смертоносною рекой») и едва может разобрататься в возникающей картине. Трудность для актера заключается в том, чтобы собрать воедино в себе созвучную цепочку образов, это можно сделать, лишь придав обрисовке таких крупных образных представлений, как «смертельная река», «берег», «пловец бесстрашный», «холмы, откуда ядра извергались», эту внутреннюю ценность легкого заблуждения. Образной подсказкой для Шпаррена могло бы стать постоянное чувство стеснения от вопроса: «О, как передать словами это счастье, или, например, эту жуть!» Применение прямой речи может легко привести к заблуждению (Курфюрст, Фробен...), Шпаррен не должен подражать их эмоциям, а попытаться их обрисовать, их процитировать. <...>

Действие 5, явление второе. Начало акта определяют тревога, крики «Восстание!». Для этой сцены применимы многие известные средства театра заговорщиков: медленная, угрожающая поступь Гольца и Гогенцоллерна, идущих в сторону Курфюрста, восприятие Курфюрстом всех реакций, узкие круги, описываемые Дёрфлингом вокруг Курфюрста, нашептывание и т.д. Курфюрст, зажатый в ловушку, пытается найти дыру в пространстве сцены...

Как и в сцене осуждения Принца (II, 9), так и здесь фельдмаршал Дёрфлинг демонстрирует свою манеру гениально-поверхностно судить о положении дел. На какой-то момент он даже ставит себя над Курфюрстом... Возражение

Курфюрста («прощать не произволу...») очень похоже на трюк, по меньшей мере находится в противоречии с его аргументом против Коттвица. Пассаж «Так передала родня жены, мадам фон Ретцов» (о готовности драгун освободить Гомбурга силой) и так уже несколько теряет свою остроту благодаря болтливой манере Дёрфлинга. Однако и ответ Курфюрста надо было бы сыграть как-то более остраненно, чтобы не получилось, как в шиллеровском театре, когда благодаря ожидаемому взрыву смеха и негодования публики пассажию придается слишком много значения.

### 25 сентября 1972.

#### Действие 5, явление первое

...Дёрфлинг доверительным образом знакомит здесь Курфюрста с возможностями поведения, позволяющими стать на правильный путь. Принимающий эту доверительность Курфюрст также предстает в новом свете. Для всех офицеров он скорее отцовская фигура, а не вершина некой иерархической лестницы. Возникает позиция партнеров «грудь в грудь», личная, менее почтенная. Тем самым подчеркивается кляйстовский идеал государственной формы приватной связи человека с человеком.

### 29 сентября 1972

#### Действие 3, явление третье, тюрьма

У Принца проступают новые типы поведения, эта новизна должна проступить путем отношения к нему остальных. ... Гомбург здесь в сложном процессе начинает обожествлять, абстрагировать Курфюрста, превозносить его как силу, как закон, с тем чтобы смириться с выпавшей на его долю судьбой не через образ отцовской фигуры. Пластика Принца должна передавать это постоянно растущее беспокойство. <...> Гогенцоллерн входит глубоко потрясенный новыми вестями. С растущим пониманием своего настоящего положения Принц должен все более цепенеть. Судорожно отделяясь отговорками, садится за стол. Поскольку Принц, поначалу совершенно беспечный, относится к Гогенцоллерну с недоверием, случай теперь начинает разбираться как теорема. Гомбург

погружается в визию отцовской милости со стороны Курфюрста. <...> За внешним спокойствием Гомбурга скрываются невероятно сильные вибрации, которые он старается игнорировать и обыгрывает крайне подчеркнутыми равнодушно-замедленными движениями. Иногда через этот вал самообладания мощно прорывается накопившаяся энергия. <...> После взрыва «Ты, неистовый...» Гогенцоллерну удастся силой вынудить его на деловитый тон. В монологе Принца о Сарданапале бросается в глаза почти дадаистская структура образных взаимосвязей. Делается попытка с помощью синтаксического взрыва высшей степени реально представить состояние Принца. <...>

Гомбург почти с брутальной интенсивностью бросается на колени Курфюрстины. Своим страхом и беспомощностью он выражает, принимая форму эмбриона. <...>

### 3 октября 1972

#### Действие 3, явление пятое.

#### Разводная репетиция

Сцена «смертельного страха» пользовалась в театре XIX века дурной славой из-за многочисленных скандалов. Необходимо сделать эту сцену наглядной во всей ее тягостности, попытавшись поставить себя на место героя. Ведь современная публика не воспринимает дегероизацию как позор. Проигрывая перед собой свое несчастье в сочных картинах, Принц почти болезненно запутывается в собственных, возникающих из чувства страха фантастических образах. Гротескная жалость Принца к самому себе выдает в нем эксцентричного эгоцентрика. Его героические фантазии никак не соразмерны действительности. <...> Из страха, что Курфюрстина и Наталия не поверят в его беспомощность и отчаяние, Принц инсценирует в своем воображении ряд запутанных картин, что он дополнительно подчеркивает обыгрыванием могилы, симультанно присутствующей на сцене.

При подборе картины доказательства беспомощности следует опасаться символонесущих эмблем, использовать скорее слабые приемы, чем сильные, так как язык Принца и без того уже перенасыщен эмоционализмами.





Удивление Принца тем, что Наталия готова говорить о его судьбе с Курфюрстом, не должно, как у Кляйста, служить характеристикой Наталии как поначалу наивной незрелой девочки. Принц скорее удивлен тем, что Наталия, несмотря на его недостойное поведение и его оскорбления, хочет для него что-то сделать. Но подобная интерпретация предполагает сознательное использование Принцем приемов передачи отчаяния. Таким образом, его геройский имидж можно было бы интерпретировать как искусное актерство во имя спасения собственной жизни.

И теперь, когда Наталия могла бы быть глубоко ранена и оскорблена, когда, собственно, должен был рухнуть ее спроецированный на Принца героический идеал, как должна выглядеть ее помощь Принцу? Она отчаянно держится за первоначальный образ Принца, разрушение которого означало бы крах ее собственного идеалистического мировоззрения.

Здесь, как и впоследствии у Принца, происходит самоосуществление Наталии, когда она утверждает, что действует лишь во благо Принца. Этот ангелоподобное воспарение ввысь (*engelsgleiche Überhebung*) Наталии, требующей от реального Принца совпадения с идеальным, неизбежно ведет к новому отождествлению Принца с идолом Наталии. В театральном плане это двойное самоосуществление можно себе представить как совершенно изолированную друг от друга игру.

**4 октября 1972**

**Действие 4, явление первое.**

**Курфюрст – Наталия**

В этой сцене Наталия, выступая как бы от имени Принца, провозглашает политическую программу молодого поколения. Героическое в Наталии усиливается, подчеркнута женское, легкомысленное поведение и способ аргументации микшируется.

Курфюрст крайне высокомерен и напряжен как струна. Этой манерой поведения подчеркивается абсолютная полярность воззрений. Смущение Курфюрста идет не от эмоционального ощущения или дружеского отношения к

Наталии, а от познания бунтарских тенденций опасной идеалистической идеологии молодежи, отрицающей его собственные принципы правления как устаревшие, холодные и бесчеловечные. <...>

Наталия надорвана своей самогероизацией, она буквально рушится без сил, когда Курфюрст подробно расспрашивает ее о позиции Принца. Глубокое разочарование поведением Принца в прошлой сцене приводит ее почти к взрыву ненависти к тому, чье поведение отнюдь не совпадает с ее героическим образом. Вся ее девическая младость, подавляемая до сих пор, возвращается назад, делает ее совершенно незащитной, вынуждая говорить о своем идоле вещи, которые ей в нормальной ситуации никогда бы не пришли в голову.

Трудность проведения этой концепции в столь сильном эмоциональном потрясении Наталии, в столь сильном волнении, что может возникнуть впечатление – эти слезы растрогали Курфюрста и побудили его помиловать Принца, а не рациональное политическое решение. Надо дать ясно понять, что курфюрстово утешение вторичной природы, что его замешательство продиктовано информацией об образе мысли Принца, представляющего его тираном. Что касается сценического воплощения этой концепции, то пассаж «под рукой потомков» надо связать непосредственно с Принцем, а не давать этот пассаж просто как некое общее видение Наталией будущего отечества. <...>

Трактовка решения Курфюрста как эмоционального, которое лишь потом будет осознано разумом, дает нам возможность уже на этой фазе пьесы продемонстрировать кляйстовской тип идеального правителя, который вряд ли станет конфликтовать с идеологией молодого поколения...

К концу сцены реакции Курфюрста становятся для Наталии все более непонятными. Следуя своему плану, она добилась лишь противоположного задуманному. Она не в состоянии следовать ходу мысли Курфюрста, но ее глубоко беспокоит и противоречивость собственного поведения.

**5 октября 1972**

**Действие 4, явление третье.**

**Принц – Наталия**

Монолог Принца прерывается длинными паузами немой игры, продолжающими процесс мысли или заново его начинающими. Принц уже стоит рядом со своим телом, наблюдает за функциями своих рук, пытается прочувствовать, каково это – лежать в могиле. В эти сумерки рефлексии врывается со своей нервной эйфорией Наталия. В ее поведении наблюдаются совершенно новые компоненты. Она берет Принца под свою опеку и пытается над ним доминировать. Из подруги-матери она хочет превратиться в своего рода фигуру отца. <...>

**Действие 5, явление 7**

...Известием о своем решении принять смерть по доброй воле Гомбург как будто погружает офицеров в свое сомнамбулическое состояние. Всеобщее настроение кульминирует в поклонении Принцу. Курфюрст также захвачен чарами ситуации. Он выпадает из клише «соблюдающего дистанцию великого курфюрста», даже целует Принца. Приободренный этим, Гомбург тоже выпадает из всех условных рамок и заключает Курфюрста в свои объятия. Пытается стать с ним единым целым. Это приводит к отрезвлению Курфюрста. Довольно резко он приказывает препроводить его в тюрьму.

**9 октября 1972**

**Действие 5, явление девятое**

Напряжение, воцаряющееся после вопроса Курфюрста к офицерам, готовы ли они вновь пойти в бой с Гомбургом, взрывается ликованием. Здесь возникает огромный шанс эмоционально подключить публику и подготовить ее к финальной реакции Принца. Из этого напряжения между огромным освобождением и самоубийством Принца, которое за ним должно последовать, в зрителе мог бы возникнуть процесс рефлексии, идущий в направлении основной драматургической мысли (нищета немецкой буржуазии в облики тогдашней идеологии юнкерства). <...>

**13 октября 1972**

**Репетиция сцены битвы**

Основная ситуация офицеров определяется ожиданием. Раннее утро – между прочим единственная сцена, действие которой происходит днем, если даже не в предрассветных сумерках. Все остальные сцены разыгрываются ночью. И сообщения о битве приходят у Кляйста только вечером после битвы.

Выдвижение офицеров в своих доспехах на первый план (в контровом свете видны только силуэты) должно наглядно представить сплоченность и концентрацию прусского войска. Медленная, однообразная, спокойная поступь маленькими шажками с небольшим сгибанием в колене (пруссский шаг. – **В. К.**) должен вызывать ассоциации с прусской военной машиной. В то же время индивидуальные движения головой, не унифицированные в одном направлении, должны подчеркивать кляйстовское идеальное представление об армии, построенной на принципе свободных индивидов, которые признают себя причастными к общности не по воинскому принуждению, а по свободному решению. <...>

Пластическая игра офицеров в круге могла бы быть еще интенсивнее и не определяться только процессом созерцания этой игры зрителем... Желание ринуться в бой, с трудом сдерживаемое дисциплиной, делает зрительский долг неким эрзацем действия. Таким образом пластическая игра определяется эмоцией, которую офицеры судорожно пытаются в себе подавить. А в созерцании эта игра находит – хоть и ничтожный, – но вентиль. <...>

**14 октября 1972**

**Вечерняя репетиция.**

**Действие 3, явление второе**

(Делается попытка привнести в манеру Принца методы работы Кляйста. Ганц ходит, жестикулирует, думает, строит гримасы, скрещивает руки на груди, склоняется над написанным.) <...>

Штайн констатирует: Рем (исполнитель роли Гогенцоллерна) слишком судорожно сжимается от страха. Он находится в идеальной позиции наблюдателя и может это полностью



живописно разыграть. Сообщая Принцу о смертном приговоре, он не должен смотреть ему в глаза, но может, когда хочет к нему обратиться, резко повернув голову, посмотреть ему прямо в лицо. В шатающемся столе, о который он спотыкается и который пытается хоть как-то удержать в равновесии, он находит метафору психического состояния Гомбурга в данный момент... У меня сильное сомнение насчет того, что наш современный зритель способен почувствовать, что такое смертельный страх. Его почти невозможно передать. Сразу же возникает опасность поверхностного эстетического наслаждения. Как этому сопротивляться, нужно еще подискутировать или поискать экспериментально.

**16–17 октября 1972**

**Действие 3, явление пятое.**

**Сцена «смертельного страха».**

**Курфюрстина, Принц, Наталия**

<...> Скандальность сцены должна вызвать у публики сочувствие. Стимул для этого – внезапная преувеличенная чувствительность Принца, которая потом снижается, но должна совпасть с ощущением «он совершенно прав» (это часто чувствуешь, читая тексты Кляйста). Тут нужно использовать всю невероятно точно скомпонованную Кляйстом гамму отчаяния, которое Принц дозирует самым искусным образом, со своей сознательной стратегией отчаяния. Он скорее доказывает свою боль, нежели непосредственно ее ощущает, при этом он, конечно, внутренне следует формам проявления отчаяния во всей их глубине. <...>

Пожатие Наталией руки Принца должно отчетливо донести передачу силы героя Наталии Принцу-человеку, что является одной из причин его преклонения перед Наталией. Ее сверхчеловечность должна не только для Принца и Курфюрстины, но и для публики стать возвышающим мгновением; оно кончается лишь с уходом Наталии, словно бы парящей в воздухе.

Тем самым строфа «Будь пара крыльев у тебя», направленная в сторону уходящей Наталии, логично становится монологом, потому что с ангелом трудно вести диалог на равных. <...>

**Действие 2, явление пятое и шестое**

...Уровень настроения, из которого возникает монолог Гольца, в нашей редакции несколько снижен (по сравнению с Кляйстом). Кляйст требует, чтобы известие о смерти Курфюрста устами Курфюрстины озарило местность, как молния, к нему не примешивается ни слова о печали. В нашей же редакции дуга напряжения расширяется, восходя с нуля до высшей точки, и тем самым не терпит замедления.

Пантомима страдания Курфюрстины могла бы обрести еще более четкие контуры. Неточно выраженная сентиментальность в настоящей редакции будет скорее тормозить сочувствие публики, которая должна видеть в Курфюрстине идеальный образ женщины Кляйста, воплощение пассивности и «милоты». Не бессилие Курфюрстины, доходящее до полного отчаяния, должно выражать кляйстовское понимание, а ее возвышенная самодисциплина. Как раз в момент, когда обстоятельства, казалось бы, обрекли ее на бессилие, позвольте ей в безмолвной тиши продемонстрировать спокойный полук тепла, из которого, в понимании Кляйста, возникает решение всяческих конфликтов.

В основе кляйстовского идеала матери («*Mutteridol*») лежит представление о женской пассивности, которое не ставится под сомнение даже путем действия. Этот женский идеал – полная противоположность активному мужскому миру – должен, в его понимании, привести к синтезу действия (мужчина) и чувства (женщина). Такому пониманию деяния Наталии не противоречат, как представительница юности, она пока не должна давать образец поведения зрелой женщины. <...>

И в других сценах можно было бы большее внимание уделить произвольному влиянию, ибо аура Курфюрстины, без каких либо особенных ее действий, оказывает влияние на других персонажей. Благодаря реакции этих других Курфюрстина может позволить себе прикрыться маской. Ибо важны не столько ее маленькие движения, сколько сознание присутствия великого женского идола, который даже без активного вмешательства меняет способ поведения других (она не сопровождает, а позволяет себя сопровождать и т.д.).

**18 октября 1972.**

**Действие 4, явление третье  
и четвертое. Принц – Наталия**

«Монолог дервиша» («Жизнь дервиша считают переходом...») – словно эксперимент Принца со смертью. Уже зажигание свечи он использует как тест... В этой сцене трудность Кляйста отождествлять себя с собственным чувством (как и со всеми остальными персонажами «Принца Гомбургского») проступает наиболее ярко. Особенно в состоянии аффекта очевидна невозможность «ухватить, постичь» это (имя Наталии, смертельный страх и т.д.), она сказывается либо в запинке, поиске слов или в использовании сфабрированных до того поворотах речи, изъятых из каталога идей персонажей и сознательно вмонтированных для описания невысказуемого. Вместо возникающего непосредственно из чувства слова Принц прибегает к рационально используемым формулам ранее схваченных эмоций...

Эти эксперименты с таинственным (смерть, сомнамбулизм, ангелоподобное величие или страх) снова и снова возникают во всей пьесе. Персонажи постоянно пытаются преодолеть свои эмоциональные трудности путем подходящих автоинсценировок, чтобы сделать доступными для себя, наконец, рациональным путем порожденное эмоциями.

Мне кажется, эту рациональность в обращении с чувством почти во всех сценах пьесы надо разработать еще сильнее. Синтез рациональности (что особенно важно во второй части). Это сделает контуры пьесы четче, а также докажет способность Кляйста жить своей эмоциональной утопией («Помочь мне в этом мире было нельзя»). <...>

В сцене Принц – Гогенцоллерн речь идет об акте помилования, который ничего общего с юридическим вопросом не имеет... У Кляйста речь идет не о вопросе права, который ему и без того, казалось бы, безразличен. Его главная проблема – проблематика пощады, столкновения с законом, который он вовсе не собирается изменить, и об ощущении, которое здесь воспринимается как милость... Глубокое уважение, которое Принц вызывает Курфюрсту

за его письмо, может возникнуть лишь от благодарности за его изысканные формулировки. *De facto* Курфюрст мысль о помиловании облек в форму требования проверки юридической стороны дела, впрочем, весьма необычными средствами. В конфликте «идеология молодежи – существующая власть», как он изображается в сцене Курфюрста с Наталией, Курфюрст вовсе не соглашается с требованиями Наталии и Принца, а хитроумно уклоняется от них. Он добивается того, чтобы Принц, так сказать, «системо-имманентно» оценил только его понимание права – не закрадывается ли в нем какая-нибудь несправедливость?

В этой сцене подтверждается подрывающая устои государственности тенденция идеалистических теорий Принца. Рука об руку с почтением к изысканным формулировкам Курфюрста – презрение к нему, кто не способен, согласно новым идеалистическим идеям, подняться над законом и дать свободу «живым чувствам», кто, закованный в латы собственной «унылой» системы мышления, ни разу не принимает решения сам, от лица его величества индивидуума, но требует для этого кого-то еще другого. <...>

Наталия – тоже часть индивидуалистического, утопического восстания молодежи, восстания как самоосуществления. Но в борьбе за Принца она прибегает к средствам реальной политики, пытается и его убедить, что в этой ситуации идеалистические мечтания бесполезны и что он должен склониться перед реальностью. И лишь его отказ от реалистической тактики снова бросает ее в жаркие объятия идеологии эксцесса, избытка («*Überschwang-Ideologie*»). Наталия покидает его, который снова стал идолом, безмерно счастливая, ибо ее общественная утопия, кажется, снова, как рыбка, в ее руках – покидает того, кто снова стал памятником.

**22 октября 1972**

**Прогон первой части**

...В спектакле не должна больше ощущаться методика освоения текста, которой мы пользовались в начале репетиционного процесса. Иначе получается столько длиннот, которых



текст Кляйста не выносит, как и дробления. Каждое чувство должно найти выражение в целостном речевом акте, должно быть подготовлено не мимикой или жестом в первую очередь, а словом. Между каждой речевой единицей еще ощущаются слишком длинные цезуры. Отдельные части строфы должны скрепляться ясными смысловыми скобками, чтобы они не производили чисто литературного впечатления, несмотря на все литературные намеки в тексте и спектакле. Сегодня реалистические обрывки речи почти везде затушеваны, и вообще вряд ли они кляйстовские. Сейчас пока везде еще чувствуются длинноты.

Сомнамбулическая пантомима немножко суховата. Вместо свободных, полных блаженства движений была скорее марионеточность, а это нивелирует контраст между мечтательностью Принца и реальностью двора.

Из-за слишком сильного пластического контакта Принца с Наталией и Курфюрстом судороги Принца начинаются слишком рано. Я хочу еще раз напомнить о первоначальных размышлениях, в которых мечтательная сторона переживаний Принца объяснялась путем постоянной перемены измерений. Не пластическая конфронтация, а постоянное изымание всего телесного превращает мечту Принца о счастье в кошмар отверженности.

Любая попытка хотя бы слабого прикосновения, исходящая от Принца, не достигает своей цели, объект прикосновения отстывает, тем самым побуждая Принца снова ухватиться, и эта попытка вновь должна остаться безуспешной (за одним исключением снятия перчатки). Все движения двора, стало быть, должны быть отступанием назад, уклонением, а не пластической конфронтацией или судорожной борьбой. Курфюрст в сцене на веранде должен подойти к Принцу ближе, сократить дистанцию. Способность Принца, сияющего военного героя, к воодушевлению в первой части диалога с Гогенцоллерном нужно выявить ярче, а во второй части привести к норме. Вообще эта сцена кажется мне все еще слишком затянутой, она снимает напряжение пауз при созерцании соннидца.

Реалистичность сцены пробуждения могла бы быть подчеркнута сильнее, тем ярче был бы контраст плоскости мечтаний. Настойчивость Гогенцоллерна не должна оставлять Принцу времени для того, чтобы слишком глубоко уйти в детали своего сна. И эта настойчивость не допускает никаких пауз реакции (реагирования). <...>

Реплики Принца в толпе офицеров звучат теперь гораздо более начальственно и подчеркивают его обращение с реальностью (или способность избегать реальности, обходить ее?). В основу поведения Принца в сцене лишения его шпаги кладется патологическая любовная страсть Кляйста к ярости, отчаянию, глубочайшей боли, являющимися для него источником силы, из которого мир снова выходит радужным, побуждая его тем самым к примирению <...>

### 23 октября 1972.

#### Финал

...Драпировать катафалк (с телом Фробена) надо чуть жестче, под девизом: «Эта красивая война больше не доставляет мне удовольствия».

Трукс должен поднимать шпагу обеими руками, чтобы придать реквизиту больше достоинства.

Костюмы Коттвитца, Хеннингса, Гогенцеллерна и Курфюрстины, впервые появившиеся на прошлой репетиции, пока не вполне отвечают требованиям постановки. Чрезмерная тенденция к историзации в них из-за формы складок и отчасти из-за того, что они непропорциональны и слишком широки, мешает складыванию образа идеальной армии, возникает, скорее, впечатление самодостаточности кулсткамеры. Их надо переделать.

Зритель, не захваченный молниеносным чередованием эпизодов и эмоциональных потоков, отвлекается на что-то другое или вовсе отключается, начинает замечать маленькие неточности. Такое решение сильно замедляет восприятие.

(Комментарий протоколиста с вкраплениями фраз из прямой речи режиссера.) Чрезвычайно опасная финальная реплика («В поле! В бой!») выкрикивается теперь не





«залихватски» (как в первом варианте, что оказалось совершенно несносным), а как в шиллеровском театре, с формалистическими паузами: «In Staub / mit allen Feinden / Brandenburgs»<sup>45</sup>.

Конечная точка, а именно действия Принца, пока окончательно не поставлена. Но все должно свестись к исчезновению в финале реального Бруно Ганца–Принца (неважно как, путем окончательного в своем роде обморока ли, полного отчаяния ли или выстрела из пистолета) и появлению вместо него Принца-куклы. Несомая высоко на руках офицеров, она представляет Гомбурга, превращенного в оплот системы. <...>

<sup>1</sup> Берковский Н. Романтизм в Германии. М. 1973. С. 418–419.

Русскому литературоведу вторит немецкий, обращающий внимание на роль обеих литератур в развитии европейской идентичности: Meyer-Fraatz. Die slawische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemässen in Russland, Polen und Kroatien. Harassowitz, Wiesbaden, 2002. S. 144.

<sup>2</sup> Mayer Hans. Denkspiel oder Traumspiel? Kleist „Prinz von Homburg“ im Schillertheater und bei der Schaubühne // Theater heute. 1972. № 12. S. 12.

<sup>3</sup> В рецензии на постановку одного весьма серьезного критика встречается и более комплиментарная оценка: «Со времен Кортнера ни один режиссер в Германии так глубоко не вникал в производство, как Петер Штайн».

<sup>4</sup> Здесь и далее цитируются фрагменты Протоколов рабочих заседаний к «Принцу Гомбургскому» и Протоколов репетиций «Принца Гомбургского», предоставленных автору Петером Штайном.

<sup>5</sup> Необходимо сказать несколько слов о чрезвычайно богатой семиотике знака «пруско-голубой» («preuisischblau»), поскольку он играет важную, хотя и не первостепенную роль как в драме, так и в сценографии спектакля. На многозначность этого символа обращает внимание, в частности, канадский художник Чарльз Станкевич в недавно вышедшей книге «Loveland» (Berliner Verlag, 2014). Органический прусско-голубой цвет — цвет василька синего, являющегося национальным символом Германии. Прусская голубой пигмент — первая искусственная, созданная химическим путем краска. Изготовил ее в 1706 году берлинский химик Дисбах, и вскоре пигмент стал применяться в живописи голландцами («Положение во гроб» П. ван дер Верфф, 1709, Сан-Суси, Потсдам). Пигмент отличался удивительной яркостью, стойкостью и чудесным свойством связывать яды, отчего высоко ценим медиками. В 1710 году его начали использовать художники при прусском дворе, можно сказать, что с этого

момента «прусская голубой» (параллельное обозначение «берлинская голубой») начал восприниматься как элемент национальной символики. Знаменательно, что регламент, вводящий единую прусскую униформу, в которой доминировал голубой цвет, был принят в 1709 году. В палитре цветов Каспара Давида Фридриха «blau-grün-blau» голубому принадлежит особая смыслодержущая роль (см. отдельную выставку «Mopographie des Blaues», состоявшуюся в 2012 году в Замке Дётцингер, посвященную этому предмету). Уже в 1830 году пигмент достиг Японии, на его основе Хокусай начал работать над своей «Волной», затем его «перехватил» Ванго. Иронии истории было угодно, чтобы «роковой», «опасный» цвет сыграл печальную роль в истории германского фашизма. На Нюрнбергском процессе была выдвинута спорная гипотеза об образовании прусского голубого в газовых камерах Освенцима из-за содержащейся в циклоне-Б синильной кислоты; этот якобы доказанный факт использовался для доказательства того, что нацисты не убивали своих жертв в газовых камерах. Подробно об этом можно прочесть у Ч.Станкевича.

<sup>6</sup> Brief Heinrich von Kleistan Adolphine von Werdeck. Paris, 29. Juli 1801.

<sup>7</sup> Karasek Hellmuth. Der Kleist von Homburg. Premierream Halleschen Uferin Berlin // Die Zeit. 10. November. 1972

<sup>8</sup> Lektüre zu „Prinz von Homburg“ <Zusammengestellt von Botho Strauss>. S. 3. Обратим внимание на то, что на Кляйста оказали большое влияние идеи теоретика реорганизации прусского государства Кристиана Якоба Крауса, лекции которого молодой офицер, пренебрегая службой, слушал в Кёнигсберском университете. Краус проповедовал реформы, которые должны были превратить Пруссию в современное демократическое государство и более того — способствовать «облагораживанию человечества».

<sup>9</sup> Принц Гомбургский — Курфюрсту: «Иди, полмира / Оружием повоюй, и покори, / И знай, что ты таких надежд достоин» (V, 7).

<sup>10</sup> Согласно статистике, приводимой Хеннингом Ришбитером в его «Театре в третьем рейхе», если с 1929 по 1933 год на сценах Веймарской республики было осуществлено 34 постановки «Принца Гомбургского», то с 1933 по 1944 год — 157 (в то время как число постановок шекспировских трагедий колебалось от 10 до 30). См.: Siehe Theater im Dritten Reich - Theaterpolitik. Speiplanstruktur. NS-Dramatik. Kalmeyer, Seelze-Velber, 200. S. 336.

<sup>11</sup> Henkel Arthur. Traum und Gesetz in Kleists „Prinz von Homburg“ // Neue Rundschau, 1962. S. 438, 464.

<sup>12</sup> Kittler Wolf. Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg, 1987. S. 262.

<sup>13</sup> В 2004 году в одной из бесед Штайн заметил, что впоследствии это насильственное вмешательство в пьесе было для него в высшей степени мучительным воспоминанием. См. Schieb Roswitha. Peter Stein: ein Porträt. Berlin, 2005.

<sup>14</sup> Ibidem.

## Новый театр, старая сцена



<sup>15</sup> Протокол № 221 «рабочего заседания» от 21 июня 1972 г.

<sup>16</sup> Интересно, что идея «живого» задника почти синхронно зародилась в 1970-е годы и в Германии, и в России. Это примета не только новой знаковой сценографии, но и, вероятно, жизни какой-то новой живописной идеи.

<sup>17</sup> Mayer Hans. Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick. 1962 // Zit. nach: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfulingen (Neske). 1962. S. 240–241.

<sup>18</sup> Подробнее об этом см.: Гарин И. Непризнанные гении. М., 1913.

<sup>19</sup> Книга 1. С. 50–51, 53, 126, 197, 436–439, 455.

<sup>20</sup> Ханс Майер отметил, что романтическое представлялось здесь «преимущественно средствами эпического театра». Неожиданное и тонкое наблюдение, но генерализовать интерес Штайна к брехтовской эпике в этом спектакле мы бы не стали.

<sup>21</sup> Конструкцию херрмановского задника с дверным проемом (да и колористику отдельных сцен) уместно соотносить с композицией «Большого утра» Филиппа Отто Рунге (1808; Кунстхалле, Гамбург).

<sup>22</sup> В немецком тексте «Odieser Fehltrit, blond mit blauen Augen». Слово «белокурый» Пастернак предусмотрительно убрал из перевода; именно эту краску актриса любовно выделяет, подавая ее с трепетом и жалостью.

<sup>23</sup> У Кляйста мотив сна удивительно полиморфичен и постоянно двои́тся. Стараясь это подчеркнуть с помощью смысловых оттенков, Штайн в сцене, когда Курфюрст чувствуя угрозу дворцового переворота, смиряет своих командиров – «Что город даром подымать со сна?» (нем. *Wo zu die Stadtausihrem Schlafenwecken?*), позволял актеру заменить слово «Stadt» на близкое по звучанию «Staat», благодаря чему метафора сна приобретала более широкий смысл.

<sup>24</sup> Перевод фразы наш. Нем: *Im Staub mit allen Feinden Brandenburgs!*, тогда как у Пастернака: «В поле! В бой!».

<sup>25</sup> Tank Kurt Lothar. Ein Traum, was sonst? // „Theater Sonntagsblatt“. 12 November. 1972.

<sup>26</sup> Mayer Hans. Denkspiel oder Traumspiel? Kleist „Prinz von Homburg“ im Schillertheater und bei der Schaubühne // Theater heute. 1972. № 12. S. 12.

<sup>27</sup> Hensel Georg. Der Träumende und geträumte Prinz. „Prinz Friedrich von Homburg“, inszeniert von Peter Stein, in der Schaubühne. // Die Weltwoche. 15. November 1972.

<sup>28</sup> Baumhardt Reinhardt. In Kleists Kopf und Traum. Noch einmal: „Prinz von Homburg“ an der Schaubühne Berlin // Süddeutsche Zeitung. 8. November. 1972.

<sup>29</sup> Karasek Hellmuth. Der Kleist von Homburg. Premierream Halleschen Uferin Berlin // Die Zeit. 10. November. 1972.

<sup>30</sup> Lange Hartmut. Herr v. Homburg und die Liberalen. In Westberlin wird zur Zeit Kleists „Prinz von Homburg“ gegeben in der Regie von Peter

Stein // Konkret, Hamburg. 30 November. 1972.

<sup>31</sup> Iden Peter. „Prinz von Homburg“ ... // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 10. November. 1972. Zit. nach seinem Buch „Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979“ (S. 159–160). В смысле глубины постановки общественно-политических проблем драмы Иден противопоставляет Штайну гамбургский спектакль 1978 года М. Карзе и М. Лангхоффа.

<sup>32</sup> Kaiser Joachim. Traumtänzer im Traum-Preussen. Peter Stein inszeniert Kleists „Prinz von Homburg“ in der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer. // Süddeutsche Zeitung. 6. November. 1972

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Luft Friedrich. Der Prinz von Homburg – ein neurotischer Prolet? Peter Steins Kleist-Interpretation in der Schaubühne // Die Welt. 6. November. 1972.

<sup>36</sup> Baumhardt Reinhardt. In Kleists Kopf und Traum. Noch einmal: „Prinz von Homburg“ an der Schaubühne Berlin // Süddeutsche Zeitung, 8. November. 1972.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Lange Hartmut. Herr v. Homburg und die Liberalen. In Westberlin wird zur Zeit Kleists „Prinz von Homburg“ gegeben in der Regie von Peter Stein // Konkret, Hamburg. 30 November. 1972.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Schieb Roswitha. Peter Stein. ein Porträt. S. 144.

<sup>42</sup> Ibidem. S. 145.

<sup>43</sup> Hensel Georg. Der Träumende und geträumte Prinz. „Prinz Friedrich von Homburg“, inszeniert von Peter Stein, in der Schaubühne. // Die Weltwoche. 15. November 1972

<sup>44</sup> В протоколах Шайбюне мы встречаемся с двумя манерами записи протоколистов: один подробно конспектирует прямую речь режиссера, лишь изредка комментируя диалоги и происходящее в репетиционном зале, в то время как другой постоянно перемежает прямую речь режиссера собственными комментариями протоколита. Второй тип записи не особенно привлекателен. Нас интересовал почти исключительно «режиссерский ряд», вкрапления протоколистов даются лишь там, где это крайне необходимо по сути. Протоколисты нигде не применяют кавычки, этим лишний раз подчеркивается минимальность их авторства.

<sup>45</sup> Финальную реплику «Принца Гомбургского» «В пыль / сотрем врагов всех / Бранденбурга!» Б. Пастернак перевел произвольно «В поле! В бой!», считая, по-видимому, буквальный перевод помехой публикации перевода из-за подозрений Кляйста в милитаристском пафосе. Быть может, даже цензоры предложили Пастернаку заменить эту реплику.



Вера МАКСИМОВА

## «СУДЬБА КО МНЕ БЛАГОВОЛИЛА...»

К ЮБИЛЕЮ ЮЛИИ БОРИСОВОЙ\*

*Юбилеи похожи на юбиларов. Какой светлый, необыкновенный у Юлии Константиновны Борисовой нынешний юбилейный год!*

*Всю жизнь она свои годовщины не любила. Чуть ли не единственный раз согласилась отпраздновать какое-то ...летие в Доме Актера, да и то потому, что ее неотступно просила об этом дорогая и близкая ей хозяйка Дома, теперь уже легендарная Маргарита Эскина.*

*И вот девяностолетие великой актрисы, никогда не игравшей старух... Странное, невероятное для Борисовой событие, и сегодня прелестной, хрупкой... Ее любимицы, поклонницы и защитницы в жестоком мире театра, одевальщицы, парикмахерши, гримерши, которых она называет не иначе как Анечка, Любочка, – сотворили чудо. Мастера-осветители, которых неизменно чтут вахтанговцы, сделали такое, что, отыграв «Пристань» – знаменитый спектакль-видение, воспоминание о великом театре, – Юлия Константиновна вышла на сцену, как будто бы сорокапятилетней. В кружевном платье цвета дыма и тумана, сквозь которое виднелись невероятной стройности ноги; с тончайшей талией, с кудряшками над высоким лбом... От сияющего белизной экрана, из глубины сцены она шла под руку с невысоким, элегантным Римасом Туминасом. Литовского пришельца – Худрука, давшего ее театру череду триумфов на бесконечных мировых гастролях, она сначала опасалась, а потом полюбила всей душой.*

*Он бережно вел ее. Звучал великолепный хорал. С обеих сторон, расходясь по диагонали к зрительному залу, стояла красивая и молодая труппа – дамы в черных вечерних туалетах справа, мужчины во фраках – слева. На середине сцены Туминас отпустил ее. Дамы склонились в низком реверансе. Мужчины и Худрук опустили на одно колено. Дальше она пошла одна. Радостная, а не печальная, не торжественная юбиларша. Странно легкая, бесстрашная, приблизилась к рампе. Встала у края сцены, улыбаясь и глядя зрителям в глаза. Сказала коротко то, что не раз уже говорила. О том, что никогда не думала о возрасте, ни в восемьдесят, ни в восемьдесят пять лет... И вот теперь, вдруг – девяносто!.. Но она ничего не хотела бы менять, не хотела бы стать моложе. Тогда бы не было ее боготворимого мужа, легендарного вахтанговского директора-распорядителя Исаия Спектора. Не было бы ее обожаемого сына Саши, любимых внучек Маши и Даши и пятерых правнуков... Счастливая, она и сегодня не одинока и бесконечно любима в своей семье. Под конец не юбилейной, не торжественной, коротенькой речи она сказала, что хорошее еще будет в ее жизни и она обязательно что-нибудь сыграет...*

*В этот же год случились английские гастроли вахтанговцев. Не летающая теперь на самолетах, Борисова с сыном ехала через Европу на поезде, через Париж, а потом – по тоннелю под Ламаншем в Лондон. В огромном зале знаменитого лондонского культурного центра Barbican на 1150 мест в сумрачном колодце с притушенными огнями и овалом амфитеатра Римас Туминас терпеливо ставил свет. Вечером в «Евгении Онегине» Борисова играла пушкинскую Татьяну в старости. Медленно выходила из правого дальнего угла сцены, в синем платье и плаще,*

с розовым прекрасным лицом и серебряными кудрями до плеч. Шла читать сон Татьяны взрослой – Татьяне, безответно влюбленной девочке, спящей на постели; рассказывать сказку-видение, предугадание судьбы... Она шла плавно и грациозно, готовилась начать чтение... Никому еще не известная в Англии, в эпизодической, а не главной роли, к камим она привыкла за всю свою жизнь.

Я сидела близко к сцене, во втором ряду. (На следующем спектакле «Онегина» аншлаг был такой, что пришлось стоять наверху амфитеатра.) Никто вокруг меня Борисову не знал. Как вдруг за моей спиной раздался голос: «Who is it?». (Кто это?) И другой повторил: «Who is it?» И тут же позади меня по-русски, изумившись, чуть насмешливо и с гордостью ответила какая-то наша русская женщина: «Как кто?! Это же Борисова!»

Так было всегда, всю жизнь великой актрисы.

В гостиничном номере по телевизионным программам с утра до поздней ночи без устали ругали Россию и Путина за Украину. А в гардеробе и в фойе центра Barbican англичане и русские платками вытирали глаза. Наш Чрезвычайный и Полномочный Посол говорил о следующем приезде театра в Великобританию.

Когда-то я написала о Борисовой: «Другой такой судьбы не будет».

Повторяю эти слова и сегодня.

### МАМИНА ДОЧКА

До того как поступить в Театральное училище имени Б.В. Шукина Юлия Борисова ни разу не была в драматическом театре. Зато постоянно бывала в Большом, Оперетте, Цирке и Консерватории, ходила в кино. Цирк и музыку любил отец, бухгалтер по профессии, с памятью о «зажиточном прошлом» и, в отличие от простой и душевной мамы, – с амбициями. Сам пел арии из опер и оперетт. Чаще всего песенку легкомысленного Томского из «Пиковой дамы» – «Если бы милые девицы все летали бы, как птицы...»

Впрочем, отец давно ушел из семьи, лишь навещал дочку. Она росла с мамой и родственниками в трехэтажном доме-особнячке на Краснопролетарской улице, который до революции принадлежал ее деду, крупному строителю-подрядчику.

В двадцатые годы дом странно «уплотнили», не выселяя прежних хозяев, оставили многочисленной отцовской родне, его братьям с женами по одной-две комнаты, таким образом, не разъединив, а соединив семью.

Юля с мамой помещались в двух небольших комнатках на первом этаже, где она оставалась долго, уже став известной актрисой Вахтанговского театра.

Привела туда мужа – Исаю Спектора, привезла из роддома сына Сашу. Наверху жили



Ю. Борисова

соседи, которые постепенно превратились в родственников.

Она помнит просторный двор, который, как и дом, сохранился до наших дней, только уже не такой зеленый и тенистый, как в ее детстве. Во двор по праздникам выносили большой



стол, ставили под деревьями, накрывали белой скатертью и «угощались» – пили чай из самовара с пирогами. Советские праздники праздновали открыто. Православные – умалчивая о причине.

Отцовская родня и мама с Юлей были глубоко верующими. С детства и по сей день она носит и никогда не снимала золотой крест на цепочке. В пионерах в школьные годы она была, а в комсомол и партию (при всех своих регалиях, общественных должностях и званиях – Народной артистки СССР, лауреата Государственных премий, кавалера Ордена Ленина и кавалера всех советских и большинства новых российских орденов; депутата Верховного Совета России, члена всемирного Совета мира, секретаря Театрального союза и т.д. и т.п.) никогда не вступала. Пугливый перед властью, Рубен Николаевич Симонов – ее учитель, ее Моцарт, живая ипостась Вахтангова для всего ее актерского поколения, первый и главный для Борисовой режиссер – шептал еле слышно: «Мы с Вами, Юлечка, единственные беспартийные здесь... Осторожней!.. Вокруг столько стукачей...»

Рядом с домом, напротив была знаменитая в Москве церковь Пимена Великого в Новых Воротниках. Туда борисовская родня ходила молиться, а Пасху, Масленицу и Рождество все вместе встречали у юлиной крестной, прекрасной кулинарки, знатока старинных рецептов русской кухни.

Девочка росла веселой, послушной и – робкой. В первый раз попав в алое великолепие Большого театра никак не решалась опустить в сетку за барьером ложи огромный желтый апельсин. Продержала его в руке весь длинный оперный спектакль.

Училась хорошо, никому не доставляя забот, но не была и не старалась стать первой. Всегда – второй. Став всероссийской знаменитостью, о немногих своих школьных подружках вспоминает, как бы заново переживая восторг перед ними.

«У меня была подруга Люба Матвеева, которая сейчас, к счастью, жива и здорова, звонит мне, бывает на каждой моей премьере... Это была уникальная девочка. Прирожденный лидер.



Ю. Борисова

*Конечно, "идейная комсомолка". Староста нашего класса. Она во всех кружках участвовала, и пела, и танцевала прекрасно, при том, что не была красивой и была очень полной. До смешного. Когда она в первый раз после огромного, многолетнего перерыва зашла ко мне в гримуборную и мы заплакали, я представила ее нашему актеру, милому, талантливому и остроумному Толе Меньшикову, с которым мы только что отыграли "Без вины виноватых": "Это моя школьная подруга... Мы с ней сидели на одной парте..." Внимательно посмотрев на нас, он спросил: "Интересно, как же это? Вы – обе на парте-то умещались?.."*

*...Училась Люба изумительно. Никогда ни по какому предмету не имела ни одной четверки. На всех городских конкурсах побеждала, и по математике, и по химии, о которой я и сейчас без ужаса вспомнить не могу. И географию лучше всех знала, и литературу... Французскому языку нас в те годы учили кое-как, но она умудрилась и язык выучить. Я думала, что она будет кем-то необыкновенным!*





*Но вот началась война... Моя мама со мной осталась в Москве. А ее мама – вышла замуж и уехала с новым мужем в эвакуацию. А Люба в осажденной немцами Москве должна была кормить маленького брата и старую-престарую бабушку. Какая уж тут учеба?! Поступила на работу... Встретила человека, который ее обманул...*

*У меня-то в школе никаких романов не было. Я все за маму цеплялась. Ко мне и подойти боялись. Мальчишки дразнили меня "барыней".*

*Люба так никакого института и не окончила. Билась, как рыба об лед. Сейчас, к счастью, у нее все хорошо. Прекрасный, добрый, ласковый муж, правда – совсем простой, а она – интеллектuala. И дети, и внуки у нее есть. До самой пенсии она заведовала большим Домом быта. Но я точно знаю, что она могла занять высочайшее место в обществе. В школе я была "при ней". Люба меня за руку водила. Когда меня вызывали куда-нибудь, меня всю трясло.*

*А в Большой театр помогла проникать другая подруга – "неистовая лемешистка", поклонница Сергея Яковлевича Лемешева.»*

Старательная, аккуратная, трудолюбивая, девочка, Юля должна была все делать сама и все уметь. Так воспитывала мама, с которой за всю жизнь не было ни одного конфликта – одна любовь. И уроки с самых младших классов она делала одна, без чьей-либо помощи, и портфельчик свой до последней мелочи собирала... Мама с утра и до вечера работала, ходила лишь на классные собрания и возвращалась очень довольная дочкой.

Молчаливость, умение слушать и пропускать то, что не касалось ее напрямую, привычка делиться сокровенным и тайным с одной лишь матерью, пригодились Борисовой в театре. Выросшая в простой семье, среди добрых и скромных людей, она очень скоро обнаружила такт и деликатность, в актерской среде свойственные лишь немногим.

Черноволосая, кареглазая, гладко причесанная, в вельветовом коричневом платье с белоснежным воротничком и манжетами, которые стирала и крахмалила сама, с косами ниже колен (которые в Вахтанговском училище ей решительно «откромсают» ножницами новая

подруга, блестящая московская красавица Алла Парфаньяк) – в отрочестве и юности она считалась хорошенькой, но никто особенно ею не восхищался. Была полненькой, круглолицей и круглощечкой. Когда улыбалась – глаза превращались в щелки. Над ее деревенским румянцем и сиянием чисто вымытых щек, над круглолицостью и глазами-щелками, категорически определив начинающую Борисову в «простушки», смеялись вахтанговские актрисы-соперницы, по традиции коллектива – красавицы. Ничто тогда не предвещало ее будущей воздушности и хрупкости, одухотворенности и страсти. Не было глубокого, мягкого сияния глаз; профиля с идеально вырезанными, трепещущими ноздрями; напряженной, как у балерин, высокой шеи; гибкого, тонкого силуэта – «стана», приспособленного, чтобы выразить порыв, восторг, непреклонность.

Лишь родня считала подрастающую Юлю «раскрасавицей» и баловала общую любимицу. Бездетная тетка с мужем – директором магазина – племянницу одевали. Однажды подарили кофточку из гарусной шерсти с помпонами бирюзового цвета и две пары ботинок на полувысоком каблуке, которые называли «школьными». Но когда дядька-директор узнал, что послушная, милая племянница решила «поступить в театр», где «место одним лишь женщинам легкого поведения», в помощи было немедленно отказано. Кое-что тайком малоимущей маме для Юли передавала плачущая тетка. Примирение состоялось лишь много лет спустя.

Никогда девочка Юля Борисова не участвовала в самодеятельности, не играла ни в одном школьном спектакле. По математике успевала лучше, чем по литературе, хорошо решала арифметические задачки и, казалось, шла к тому, чтобы со временем поступить в технический вуз и стать инженером. Директор школы, он же и учитель математики, отмечал Борисову. Однажды попросил поучаствовать в школьном вечере, прочитать стихотворение. Она очень удивилась и выбрала стихотворение популярного в предвоенные годы Виктора Гусева. После выступления вышла из зала в коридор и увидела: директор стоит на лестнице и

плачет. Он сказал ей – четверокласснице, – что когда-нибудь она обязательно будет актрисой. Никто никогда ничего подобного ей в школьные годы не говорил.

О войне они с мамой услышали дома по радио. Борисова помнит, что нисколько в это утро не огорчилась и не испугалась. Твердо знала, что на границах стоит наша могучая Красная Армия и пограничники скоро немцев погонят. Мама сказала, что нужно сбегать в магазин и купить изюма «про запас».

В эвакуацию они не уехали. «И куда мы поедем? – рассуждала мама вслух. – И кто, и где нас ждет?» Ни разу не спустились они в бомбоубежище, не пошли в метро, хотя уже в середине лета начались сильные бомбежки. Мама молилась перед сном. Лежа в одной кровати, они крепко обнимались, и дочка спокойно засыпала, уверенная, что ничего плохого после маминой молитвы с ними не может случиться, Бог не допустит.

В полупустом доме оставались лишь самые старые и немощные. Было голодно. Она вдруг заметила, как побелели и поредели волосы у одной из теток – маминой сестры Лизы – и какие огромные, прозрачные, бледные стали у нее уши.

Запомнился один мучительный день. Она сидела за столом, пыталась решать задачу по алгебре и не могла решить, потому что хотелось есть и она неотступно думала о том, что привезет мама с рынка. А той все не было и не было. Когда под вечер мать вернулась, то в сумке у нее оказалась одна маленькая черная редька. Рынок был пуст. Никто ничего не покупал и не продавал.

Пробовали ездить в ближнее Подмосковье, на огороды, схваченные первым, ранним в 1941 году морозом. О картошке не приходилось и мечтать. Была надежда на капустные кочерыжки и листья.

В октябре немцы подошли совсем близко к Москве. Что-то тягостное повисло в воздухе. То ли холодный туман, то ли дым от бумаг, которые жгли в учреждениях. Страшным днем 16 октября 1941 года – общей паники и массового бегства – мама собрала, наконец, один узелок на двоих. И снова они сидели в нетопленной комнате под черной тарелкой репродуктора



Ю. Борисова

и ждали, когда им объявят по радио, куда и по какой дороге нужно уходить из Москвы.

Но запомнилось не только трудное и печальное, но и смешное. Во дворе дома стояли сараи с навесами. Когда начинала выть сирена, все бежали под навесы, в надежде, что они защитят. А мальчишки-подростки, насобирав камней, забрасывали их на крышу. Камни с грохотом катились по железу и шиферу. А люди, думая, что это осколки немецких бомб, ложились на землю, кто-куда, бывало, что и в грязь, и в лужи.

Поздней осенью немцев от Москвы отогнали. А летом сорок второго года старшекласников отправили в деревню на работы. Это было счастье. Там давали хлеб и вареную картошку, которыми Юля объедалась, невероятно растолстев за два месяца. Ляжки стали такими «здоровенными», что терлись при ходьбе друг о друга. Ее это нисколько не огорчало. Она лишь хотела, чтобы и мама, оставшаяся в Москве, стала такой же толстой.

В 1943 году, когда Борисова заканчивала школу, из эвакуации, из Омска, вернулся Вахтанговский театр. И сегодня не может она объяснить, отчего возникло желание пробоваться в Театральное училище имени Б.В. Шукина. Давние ли слова учителя-математика ожили в памяти? Или таинственный театральный ген проснулся и повелел: «Иди!»

Первой, кому она сказала о своем желании, была, конечно, мама. Мама предупредила: «Юля, будет большой скандал!» Именно так и случилось. Дядька прямо объявил, что он племянницу на порог не пустит, раз она захотела стать «проституткой». Остальные родственники, от театра далекие, оказались добрее, жалая девочку, уговаривали ее: «Юля! Что ты там будешь делать – такая милая, чистая, робкая?.. Мозги-то у тебя есть?! Ты же там рта не раскрошь! Они тебя поломают!..»

Один театральный человек в семье все же нашелся. Сыном той самой тети, которая за войну постарела и похудела до прозрачности, был Анатолий Иванович Борисов, вахтанговский актер скромного положения. (Впоследствии стал талантливым театральным педагогом и бессменным парторгом театра.) Он ездил с коллективом в Омск, в эвакуацию, так же как и его жена – актриса Таня Ефремова. Двоюродный Юлин брат, к которому она пошла советоваться, сильно удивился, потом тоже принялся отговаривать, слишком казалась она тиха и скромна для театра; потом сказал, что помогать не будет, но объяснил, что для экзамена нужно приготовить стихотворение, прозу и басню. Одна лишь мама, хоть и испугалась за семнадцатилетнюю дочку, но не протестовала и не запрещала, как другие. Сказала: «Пробуй! Чтобы потом ни о чем не жалеть в жизни! Но пробуй – сама!» «Мудрая», – с благодарностью и печалью говорит о давно умершей матери Борисова.

Будущая главная драматическая героиня Вахтанговской сцены выбрала «Сорочинскую ярмарку», то самое место, где бушевала смешная Хивря.

*«Отчего я Хиврю выбрала? Наверное, насмотрелась на себя в зеркало. Толстенькая – не то слово! Толстая. Вот такая морда! Две красных помидорины вместо щек.*

*Щеки наступают на глаза... Толстое у меня было все, и попа, и талия... Ляжки – даже неприличные».*

Анатолий Иванович Борисов обещание сдержал и несколько ей не помог. С абитуриенткой Борисовой тайно занималась его жена.

На консультации, кроме Хиври, она читала сон пушкинской Татьяны, басню, название, которой теперь не помнит, и неожиданно понравилась знаменитой ученице Вахтангова Русиновой. Двоюродный брат Толя удивился, когда Нина Павловна ему об этом сказала.

Круглым скуластым лицом, чуть раскосыми глазами, черными как смоль волосами похожая на монголку, большая, властная, она Борисову дальше и «повела». Перед третьим туром, Толя, перестав удивляться, по секрету сообщил, что к ее кандидатуре в училище относятся серьезно.

И тут едва не случилась беда. Присмотревшись за месяц экзаменов к девушкам, экзаменовавшимся вместе с ней, Борисова

Ю. Борисова





Н. Русинова

обнаружила, что все они красивы, а главное, очень хорошо одеты. Уверенные, жизнерадостные, – стояли в коридоре стайкой, успев подружиться и уже зная всех в лицо. Не только знаменитых вахтанговских актеров, которые в школе преподавали, но и ректора Бориса Евгеньевича Захаву, и начинающего педагога, недавно вернувшегося с фронта после тяжело ранения Владимира Этуша, но еще и старшекурсников, «болевших» за новичков и по секрету сообщавших, у кого какой шанс есть.

Девушки ее будущего курса и вправду были красивы – смуглая, с ослепительными зубами и глазами, с прелестным вздернутым носиком Алла Прафаньяк, уже год проучившаяся на театроведческом факультете ГИТИСа и потому – самая образованная из всех, которая вскоре снимется в кино – в знаменитой комедии о летчиках и любви «Небесный тихоход», выйдет замуж за киногероя 1930–1940-х годов, знаменитого Николая Крючкова; хорошенькая и живая Мила Геника, которая начнет работать в Вахтанговском театре, а продолжит

в Театре имени Гоголя вместе с мужем – знаменитым Борисом Чирковым (большевиком Максимом из легендарной революционной кинотрилогии). Здесь была беленькая, с розовым румянцем, в милых конопушках-веснушках Людмила Фетисова, которую за женственную стать, за великолепную фигуру чуть ли не со школьной скамьи пригласили в манекенщицы Центрального Дома моделей на Кузнецком Мосту. *«Люся была бедная из бедных, – говорит Борисова. – Пережила ленинградскую блокаду. Но кое-что из модных коллекционных одежек время от времени перепало и ей».* Позднее появится пастельная, нежная, с огромными прозрачными глазами Нелли Мышкова.

Все они были намного свободней, смелей Борисовой. Смеялись и щекотали в коридоре, кажется, нисколько не сомневаясь в будущей удаче. Она стояла отдельно и одна. Боялась. Не разговаривала ни с кем. Не потому, что не хотела, а потому, что так уж получалась. И насмотревшись на них, наужасавшись собственной некрасивости, убогости, стесняясь серенького будничного платья (*«Дядька-то перестал помогать»*), она решила свою внешность улучшить. Особенно не нравилась ей собственная прическа – гладко причесанная голова и две тугие, толстые, негнущиеся косы за спиной. Она отправилась в туалет, где на умывальнике стояла коробка с дешевой, белой, как мука, пудрой и валялись шпильки. Шпилек оказалось немного. Но с их помощью она кое-как закрутила косы вокруг головы, венцом, в два ряда, а пылающие щеки, нос и лоб густо присыпала пудрой. И так пошла читать.

До этого Русинова в компании одного-двух педагогов и студентов-старшекурсников слушала ее в небольших комнатах-аудиториях. Теперь нужно было читать на сцене училища. Туда из-за кулис вели две ступеньки. Как в бреду, она шагнула в пустоту, в воздух. Знала, что комиссия с ректором сидит в первом ряду кресел. Но зажженная рампа не давала ей рассмотреть лица экзаменаторов. Вежливый голос ректора Захавы, спросившего, что она будет читать, послышался откуда-то сбоку. Повернувшись, она ответила в пустоту. Кажется, туда, в стенку, она и читала. Хиврю выслушали





до конца и смеялись, а сон Татьяны прервали посередине. Старшекурсники-болельщики объясняли, что это бывает иногда плохим, а иногда хорошим знаком.

За кулисы она пошла, ничего не видя, не помня. Только подумала с тоской, что еще нужно до дома добираться, а сил нет. Вернулась в туалет, чтобы расколоть косы и смыть пудру. Мгновение спустя следом за ней ворвалась разъяренная Русинова. Подтащила свою подопечную к зеркалу, лицом вплотную к стеклу, и закричала-зашипела: «Ты что с собой сделала?! Я тебя спрашиваю – что ты сделала?! Ну, кто тебя теперь такую возьмет?!» С ужасом увидела Борисова свое отражение – огромную голову со съехавшими на бок косами, белое, круглое как блин, словно и не живое лицо с багровыми пятнами на щеках. И над этим толстым, осыпанным пудрой лицом дыбом стояли и с двух сторон свисали черные хвосты-пряди.

Однако в Вахтанговское училище Юлию Борисову приняли.

#### **«ЕРМОЛОВЫХ И КОМИССАРЖЕВСКИХ СРЕДИ ВАС НЕТ...»**

С Ниной Павловной Русиновой, которая Борисову на экзаменах заметила и отстояла, как с педагогом училища она не встретилась больше никогда. Первое время на занятия ходила с тоской и мукой, потому что была застенчива до крайности. На уроках по мастерству первокурсники рассаживались полукругом. Педагоги Вера Константиновна Львова и Леонид Моисеевич Шихматов помещались на стульях в центре. А она каждый раз отодвигалась подальше, пряталась за чью-нибудь спину, чтобы ее не заметили, не вызвали «на ковер». Львову она боялась. Плакала, когда Вера Константиновна кричала так, что было слышно на всех этажах училища: «Вон с занятий! К станку!.. На завод! В уборщицы...»

Сокурсники уговаривали Борисову: «Да брось ты, она же добрый человек... Домой позовет, накормит-напоит, а то и денег даст... А если орет, – то на голой технике...» Позже – на старших курсах и в первые театральные годы – Борисова поняла, что Львова и Шихматов дали

ей азбуку профессии, глубинные, душевные основы мастерства.

Они были очень разные, эти супруги-первовахтанговцы. Выдающийся педагог и несостоявшаяся актриса Вера Константиновна, вся – бурление, бушевание, быстрая, резкая... Леонид Моисеевич – медлительный, вальяжный. Шествовал каждое утро по Арбату, несколько не обеспокоенный тем, что опаздывает. Когда студенты на уроке особенно озорничали, он предупреждал: «Если вы сейчас не перестанете безобразничать, я брошу в вас пепельницу...» Летом в цветущем вахтанговском Доме отдыха любил остановить студента или студентку и побеседовать на вольном воздухе. Спрашивал: «Что молодой человек или девушка знают о звездáх?» Делал ударение на последнем слоге, так, как произносили любимое свое слово русские символисты «серебряного века». Велел ученику, особенно – ученице, торопившейся на свидание, на танцы под патефон или попеть романсы под гитару, – запрокинуть голову к небесам и поразмышлять о «звездáх». (*«Юличка, а что вы знаете о Сириусе?»*) Душу юная Борисова никому не открывала. Ни Алле Парфаньяк, ни Миле Генিকে, ни Люсе Фетисовой, с которой сблизилась больше, чем с другими, – ярко одаренной, веселой, верной, с чуть сипловатым, как у озорного мальчишки, голосом. Исповедовалась одной только маме, дома по вечерам.

На младших курсах студентка Юля ужасно мучилась с «этюдами». Зато сразу полюбила «сценическое движение» и здесь была совершенно свободна. Крутила колеса. «*Кульбит и сегодня могу сделать*». На уроки танца к солисту балета Большого театра Цаплину летела как на крыльях. Упражнения у станка могла повторять без конца и никогда не уставала.

Любила занятия по ритму и по сценической речи, канонам которой учила роскошная рыжая, синеглазая Круминг. Большая, статная, с лицом снежной белизны и нежной розовости, она так по-королевски себя «несла», что не любоваться ею было невозможно.

*«Мне заниматься речью нравилось, потому что у меня все и сразу получалось».* Еле заметное «цоканье» исчезло после первых же



уроков. А знаменитые скороговорки-упражнения Борисова произносила с невероятной легкостью и скоростью. В те годы и навсегда научилась она говорить звонко и музыкально. Хохотушка – без смеха не могла слышать, как мучился и напрягался ее сокурсник Толя Кацынский, будущий товарищ по Вахтанговскому театру (талантливый «несчастливец», хоть впоследствии и Народный артист), пытаясь одолеть: «Чижик в чаще чушь чирикает».

Круминг учила: «Если вы не можете рассмеяться, когда это нужно в спектакле, я дам вам специальное упражнение. Вы произносите сначала на выдохе: «Ха!..» Затем, опустив диафрагму: «Ха-Ха!!» И наконец, раскатисто, в полную силу: «А-ха-ха-ха!!!»

*«Я как услышу этот низкий, важный голос, – ну, хохотать! А Круминг невозмутимо предлагала: "Бо-ри-со-ва, выйдите в коридор и охолодитесь". И мне было не обидно, а радостно».*

Ритмику преподавала длинная, сухопарая женщина в пенсне, отсчитывала «и раз, и два...», а на «три-четыре» вдруг взвизгивала и подпрыгивала. Борисова всегда успевала прыгнуть вместе с ней.

Лидеров на курсе не было. Львова этого не допускала. Всех без исключения держала в строгости. Любила повторять: «Ермоловых и Комиссаржевских среди вас нет!..» Но педагоги по мастерству актера чуть выделяли талантливую Фетисову и надеялись на очаровательную умницу Аллу Парфаньяк.

Рядом с главными красавицами курса Борисова чувствовала себя нескладной и некрасивой. Молча мучилась. Для улучшения внешности решила отрезать свои длинные толстые косы, но никак не могла решиться. Косы ей отромсала решительная Парфаньяк. *«На меня кричали на курсе. Но кто-то вдруг сказал: в театре из-за париков все равно пришлось бы резать. Я не жалела о косах ни минуты».*

Уже миновали времена, когда училище помещалось в здании театра, в глубине его, а студенческие спектакли и отрывки играли на маленькой сцене уютного красного, камерного зала. Тогда оно называлось «школой», и ничто не отделяло ее от театра. По окончании утренних репетиций вахтанговским знаменитостям

нужно было сделать лишь несколько шагов, чтобы появиться на занятиях или просмотрах. Приходили все. И те, кто преподавали, были «профессорами» и «доцентами», соответственно своим почетным званиям «народных» и «заслуженных». И те, кто просто-напросто интересовался подрастающей молодежью, своей сменой. В предвоенные 1930-е в школе работали и великий Борис Щукин, и первовахтанговец Захава, и «человек-праздник» Рубен Симонов, и незабвенная (для Борисовой), несравненная Елизавета Алексеева, и легендарные со времен «Принцессы Турандот» Мансурова и Орочко... Премьеры и премьерши театра занимались педагогикой с увлечением и всерьез, тем более что профессорские зарплаты были куда выше скромных актерских.

При огромном конкурсе (вахтанговская школа гремела на всю Москву) принимали лишь немногих избранных. Готовили специально для своего театра, учитывая его нужду в той или другой индивидуальности. Казалось, что педагогов в школе лишь чуть меньше, чем учеников. Все знали всех. Кажется, и строгого расписания не существовало. Мастер приходил, освободившись от работы в театре, вызывал юного подопечного и персонально занимался с несколькими, а то и с одним единственным, особенно любимым.

В студенческие годы Борисовой Училище имени Б.В. Щукина (с середины 1940-х годов – вуз) уже переехало в пятиэтажный, с конструктивистскими квадратными окнами дом. Оно разрослось и теперь готовило кадры не для одного только Вахтанговского театра, как прежде. Разместившись на этажах, постоянно смешиваясь, соединяясь, знакомясь, участвуя в студийных вечерах, концертах, капустниках, в здании располагались еще и Оперная студия Московской консерватории, и Художественный институт имени В.И. Сурикова. Жили тесно, шумно, многолюдно, но, как ни странно, традиции «домашности», «семейности», близкого общения с «прославленными и гениальными» сохранялись.

Соблазнов, разнообразных отвлечений, возможностей заработать у актеров тогда было много меньше, чем сегодня. Оставалось время

Люди, годы, жизнь. Юбилейное



Ц. Мансурова и  
Ю. Борисова

пообщаться с молодежью. Они приходили не только на занятия, но и после их окончания (по вахтангоновской традиции первоначальных лет) – поговорить, познакомиться почитать студентам прозу или стихи. Кто-то «обкатывал» на молодой восторженной публике будущую концертную программу. Юлия Борисова запомнила свой восторг, когда Народный артист Кольцов прочитал им, почти детям, «Шампанское» Чехова.

Никаких банкетов «в складчину», с горячительными напитками не существовало, кажется, даже и чай со сладостями «не гоняли». Однако некоторые корифеи – Львова с Шихматовым, Александра Исааковна Ремизова, прямая ученица Вахтангова, ныне почти забытая талантливейшая женщина-режиссер, сделавшая для Вахтанговского театра едва ли не столько же, как и сам Рубен Симонов, – приглашали к себе домой, на обед или ужин, «поболтать». Цецилия Львовна Мансурова – Цилуша, как любовно называли ее в училище, – звала к себе молодежь особенно часто. Одинокая, она уже потеряла любимого мужа, не артиста, а музыканта-оркестранта Николая Петровича Шереметева, правнука легендарного графа-мецената, основателя музейных Останкино и

Кусково. Его, не пожелавшего уехать в эмиграцию вместе со своей аристократической семьей, не раз арестовывала Лубянка, а выручали – влиятельная даже в годы сталинского террора, имевшая повсеместные связи административная театра и знаменитая жена – легендарная первая Турандот. (Отправлялась в чекистскому начальству, «надев шляпку с синей вуалеткой!» – свидетельствует бывший вахтанговец Иван Елагин, потом эмигрант, автор книг «Темный гений» о Всеволоде Мейерхольде и «Укращение искусств».)

Впоследствии Борисову часто сравнивали с Мансуровой, находили сходство в их хрупкости, подвижности, в бурлящем (яростном) сценическом темпераменте, в особенной грации. Не убоившись сравнения с легендой, через сорок лет после премьеры 1922 года Борисова, наследуя Мансуровой, первой из вахтанговских актрис сыграет принцессу Турандот.

Однако, при всем уважении к Цецилии Львовне, она никогда любимицей Вахтангова не увлекалась, у нее не училась – ни буквально, ни фигурально. Кумиром на всю жизнь оставалась для нее Алексеева, столь же великая, как Щукин, как родной брат Елизаветы Григорьевны – великий мхатовец второго



поколения Борис Добронравов. Тонкая, хрупкая, невесомая Борисова преобразается, показывая своего «идола» – медлительную, вальяжную, мощную Алексееву, которая всегда появлялась задолго до начала репетиций, но так незаметно, что ее начинали искать, звать, а она – большая, грузная – откликнулась из глубин закулисья своим неповторимым, низким, «альтовым» голосом: «Да здесь я!.. Вот она я!..» И всплывала – с огромным ридикулем, в сборчатой юбке, на ходу засучивая широкие рукава. (В «Двух сестрах», «На золотом дне», в «Коронации» Борисова сыграет «дочек» и «внучек» Алексеевой, а вслед за ней – другую легендарную роль вахтанговской сцены – Виринею.)

Она не помнит, чтобы педагоги – артисты театра, в котором особое внимание придавалось выраженной, реализованной, сочиненной, «нафантазированной» форме, в том числе метафорической, гротескной, – на занятиях увлекались формальными изысками. Ее любимая Алексеева говорила, что главное для начинающего актера – «вспахивать душу». Не уставала повторять ученикам: «На сцене никогда не подноси платок к сухим глазам».

Из педагогов к Борисовой особенно благоволил Владимир Иванович Москвин, сын того самого мхатовского Ивана Михайловича Москвина. Невысокого роста, рыжеволосый, коренастый, со скуластым лицом и звучным голосом, очень обаятельный, внешне он чуть напоминал гениального отца. Было два брата Москвиных, два актера. Федор погиб на войне. Владимир Иванович уже не играл на сцене. Преподавал и считался одним из лучших педагогов Щукинского училища. Старшие вахтанговцы говорили, что он мог бы стать очень большим артистом, если бы не известная русская «слабость», роковая для многих людей театра. Владимир Иванович периодами сильно пил и не приходил на занятия – «заболевал», как объявляли в такие дни.

Однажды, чтобы не пропустить урока, Борисова и двое юношей, ее партнеров, отправились в Брюсовский переулок, на квартиру к Москвину, в известный всей Москве серый конструктивистский дом на повороте и склоне

к церкви, где жили семьи великих мхатовцев – Качалова, Леонидова... В огромной квартире с репетиционным залом обитала прославленная балерина Большого театра Екатерина Васильевна Гельцер – тетка Владимира Ивановича, родная сестра его матери.

Дорогу студенты знали хорошо, потому что ходить к Мастеру приходилось часто. В последнее время он все больше «болел». Его жена открыла дверь и встала на пороге, не желая пускать незваных гостей в дом: «Владимир Иванович нездоров...» Мальчишки и Юля не огорчились: «Пьяный педагог – такая радость! Сейчас в кино пойдём или погуляем по Арбату». И вдруг из глубины квартиры слабо позвал знакомый голос. Супруга отступила, они вошли в просторный, уставленный старинной мебелью кабинет и увидели, что Москвин сидит, глубоко утонув в кресле.

Перемигиваясь, молодые озорники с чрезмерным участием стали спрашивать о здоровье. Он понял, что они устраивают «цирк», и произнес чуть ли не с презрением: «Да, хватит вам!.. Явились искусством заниматься, так проходите...»

Борисова должна была играть Парашу в отрывке из «Горячего сердца» Островского.

Москвин приказал ей: «Ложись на диван...»

Попросил: «Зажгите лампочку...»

Один из студентов кинулся зажигать старинную лампу под темным шелковым абажуром.

– «Говори...»

В тишине и полумраке, лежа на диване, она произнесла первую фразу: «Вон звездочка зажглась...» Возникло особенное состояние, новое ощущение себя. Словно синий теплый летний вечер наступил, и звезды одна за другой появились на небе... Тело освободилось и обрело легкость. Рука свободно легла за голову. Всматриваясь в поднебесную высоту, влюбленная Параша считала огоньки, простодушно и восторженно вела разговор с небесами...

Никогда прежде не было у Борисовой такой репетиции, такого вечера, запомнившегося на всю жизнь. А потом Москвин читал Есенина. И уже совсем поздно, взбодрившись и восстав из кресла, повел учеников наверх знакомиться с великой теткой Гельцер и пить у нее чай.



С Москвиным у Борисовой был еще один памятный случай – пример жестокости или странности театральной педагогики, режиссерского воздействия на актера.

Она снова пришла репетировать домой к Владимиру Ивановичу, а тот был занят работой с другим студентом. Попросил только: «Посиди». Ученик мучился, потел, отрывок не получался, Москвин требовал повторений. И вдруг тихо, полуобернувшись к Юле, так чтобы ученик не услышал, сказал: «Он сейчас сыграет, так, как мне надо, но только один единственный раз в жизни сыграет».

*«И вдруг Владимир Иванович разворачивается, бьет студента по лицу и тут же требует: "Монолог!" Парень был не глупый, сообразил, что обижаться не надо, а надо монолог читать... Он прекрасно его прочитал. А Москвин дождался конца, снова обернулся ко мне и беззвучно одними губами прошептал: "И больше – никогда!" Милый мой сокурсник, симпатичный, умный, но для сцены мало пригодный человек, актером так и не стал».*

Постепенно она перестала бояться учителей, полюбила играть перед ними, показывать им готовую работу, но ей было трудно, некомфортно, когда в зале сидели сокурсники. Из-за этого чуть не провалила чеховскую миниатюру «Верочка», режиссером-ассистентом на которой был начинающий педагог Владимир Этуш. (И впоследствии, уже в театре на показах Худсовету, на глазах у партнеров-актеров играла хуже, чем на репетициях с режиссером или на премьерях перед зрителями. То ли совсем не верила объективности и доброжелательности коллег, то ли потому, что ей, никогда не работающей начерно и вполсилы, легко возбудимой *«дополнительное волнение было не нужно».*)

Свой первый успех она узнала не в драматической роли, а в Испанском танце, который характерный танцовщик Большого театра Виктор Цаплин поставил специально для нее. В пестрых юбках и развевающихся черных кудрях она плясала со страстью и азартом, безукоризненно четко. В простенькой, хорошенькой, очень русской Борисовой неожиданно возникло «иноземное чудо»: диковатость, заносчивость, горделивость испанки, прямизна стана,

опасная, без славянской мягкости женственность, вызов и скрытая угроза мужчине-партнеру, внезапность пауз-замираний на лету.

Ректор училища, Борис Евгеньевич Захава, – из первых и верных учеников Вахтангова, главный теоретик и знаток «направления», – покинул свой маленький кабинет на третьем этаже (большой и роскошный появится позже, в «эпоху» ректора Владимира Этуша), чтобы присутствовать на экзамене. При всей своей коренастости и грузности, по-вахтанговски элегантно Захава держался отстраненно ото всех, был корректен, молчалив, «закрит» и от учеников, и от педагогов. «Оттаивал» лишь на самых удачных студенческих показах. Тогда смеялся – лущился всеми своими морщинками, «как солнышко». Он был строг и однажды так отругал Люсю Фетисову, что она в слезах спустилась в вестибюль училища, к Борисовой, напуганной долгим отсутствием подруги. (Ленинградская блокадница Фетисова умрет тридцати шести лет от роду, первой из их курса. Одна из самых «неимущих», «бедных», она подрабатывала манекенщицей в Доме моды на Кузнецком Мосту и иногда появлялась на занятиях с густым накрапом на ресницах, не сняв яркого макияжа.) Хвалить учеников прилюдно в училище считалось непедagogичным. Ни Захава, ни другие педагоги никогда этого не делали. Борисову ректор не выделял из всех других. Однако, посмотрев ее номер, задумчиво произнес: «Эта девочка будет актрисой...»

Некоторое время спустя, на лекции о Льве Толстом, он сказал, что Наташу Ростову из «Войны и мира» сыграть нельзя – настолько воплотилась, «оформилась» она в сознании и воображении многих поколений русских людей, став для каждого – единственной и «своей».

И снова едва ли не самая робкая на курсе Борисова удивила, заявив как самостоятельную работу роль Наташи в эпизоде ночного разговора с матерью – «старой графиней» Ростовой. Ни в юности, ни в поздние годы она не любила споров и острых конфликтов, ускользала от борьбы. О Борисовой, сочетавшей стихийный «грозовой» темперамент на сцене и такт, выдержанность, терпимость в жизни, неожиданные для девочки из

простой семьи, – ее друг и коллега Анатолий Кацынский сказал: «Борисова, когда ей нравится, – молчит, и когда не нравится, – тоже молчит».

Она и сегодня не может объяснить, отчего решила противоречить ректору? Уж точно – не из желания «доказать»! Наверное, из-за жгучего любопытства попробовать – действительно ли любимейшая и прекраснейшая из героинь русской классики недоступна «грубому» искусству театра?

Вахтанговцы нынешнего старшего поколения, видевшие ее Наташу, запомнили обаятельную ребячливость, жизнерадостную подвижность начинающей актрисы. «Вино прелести» Борисовой кружило головы. На широкой кровати посреди маленькой учебной сцены она укладывалась и перекладывалась поуютней, ласкалась к матери, преворачивалась, перекатывалась, озоруя и резвясь. Всю жизнь боготворившая свою маму, юная Юля играла близкое и понятное себе: безграничную дочернюю привязанность к матери, доверие к ней, дружбу–любовь – то самое, что составляло поэтическую основу отношений в дворянских семьях старой России. Разговор о «взрослых мужчинах» своего круга, которые все до одного влюблены в подрастающую Наташу, Борисова вела с комической серьезностью и обижалась, сердилась, даже кричала на мать, которая лишь смеялась в ответ, не понимая, почему это граф Безухов, по описаниям дочери, – «весь красно-синий», а петербургский карьерист, прагматик XIX века, обнищавший князь Борис Друбецкой, который тоже не устоял перед маленькой чаровницей, – «серый», «светлый» и «узкий», как столовые часы в доме Ростовых.

Талантливая «травестийность», то есть умение играть детей, воплощать подлинность возраста, «невзрослой» психологии, подростковой пластики, подкупала в роли. Она будет особенно ценима и востребована в первые профессиональные годы Борисовой. (Ее в театре долгое время – ошибочно – считали «инженю комик», то есть актрисой на молодые комедийные роли.)



Ю. Борисова –  
Настасья Филипповна.  
«Идиот». 1958



Ю. Борисова –  
Клеопатра.  
«Антоний и Клеопатра».  
1971





Однако, судя по рассказам очевидцев, было в ее Наташе и глубинное, серьезное. Поэтическое и радостное восприятие жизни, еще не тронутой страданием. Восторг любви не только к матери, но и к целому миру, ко всем людям вокруг, влюбленность в них и в саму себя, что случается с талантливыми натурами в их юные годы. Была рано проснувшаяся в девочке женственность, обещание (в недалеком будущем) пленительной женщины, волшебницы и покорительницы сердец. (Той, о которой Пьер Безухов скажет: «Умна ли она? Нет... Не думаю... Она не удостаивает быть умной. Она обворожительна».) Было предчувствие большой любви.

Наташа Ростова Борисовой стала маленькой сенсацией замкнутого школьного, «курсового» мира. Но когда уже профессиональной актрисой, невероятно долго сохранявшая молодость, девическое, даже детское в облике, Юлия Константиновна Борисова сыграла в «Янтарном ожерелье» Н. Погодина (одном из первых и удавшихся советских телесериалов) девочку-подростка послевоенного времени, иной эпохи, социальной среды и судьбы, едва не сломанной негодяем, в Москве заговорили о том, что необходимо немедленно делать экранизацию «Войны и мира», потому что нашлась, наконец, исполнительница на главную роль. Так совпала героиня Борисовой с описанием героини Толстого, особенно в первую ее мимолетную встречу с князем Андреем на лужайке в родовом поместье Ростовых Отрадном... («Тоненькая, странно тоненькая», как написано в романе, когда смеющаяся и радостно беззаботная девочка с яркими карими глазами, с густыми кудрявыми косами и завитками надо лбом выбежала на въездную аллею и, рассмеявшись оттого, что обозналась, увидев в коляске незнакомого, унеслась прочь, в свою таинственную, беззаботную, счастливую жизнь).

Она была невероятно похожа на героиню Толстого. Так будет и впоследствии на сцене и на экране.

Ее лицо с тонкими правильными чертами, с очаровательным профилем, яркими глазами (особенными – с их мягким, «задушевым» свечением, запредельными в страдании, как станут писать о Борисовой впоследствии), с улыбкой

невыразимой прелести обладало редкой особенностью преображения. От грима, который актриса любила, ценила как важнейший, необходимый стимул рождения образа, – она не отказывалась никогда. Так оно было сотворено, уготовано природой, это лицо Борисовой, чтобы меняться и достигать почти пугающего портретного сходства с героинями классики – будь то Наташа Ростова, Настасья Филипповна в «Идиоте» Достоевского, шекспировская царица Клеопатра... И Натали Пушкина, сыгранная ею в забытом ныне спектакле вахтанговцев «Шаги Командора» по мало удавшейся пьесе Коростылева, выглядела живым повтором известных портретов жены поэта, акварелиста Александра Брюллова или знаменитого в XIX веке Владимира Гау.

На третьем, предвыпускном курсе событием уже не для курса, а для всего училища стала сыгранная Борисовой тетка-страховщица военных лет, роль которой, как и весь сюжет, она придумала от начала и до конца. Сама нашла короткое старое пальто, серый, давно потерявший цвет платок, драный портфель. На одну руку надела перчатку с обрезанными пальцами, чтобы легче было подписывать бумаги, на другую – варежку. Странное, замученное, застывшее на уличном ветру существо «без возраста» входило в благополучный, обойденный войной дом. Голосом простуженным или сорванным, без интонаций, заученными фразами страховщица начинала уговаривать хозяев «застраховаться» и вдруг замолкала на полуслове, увидев посреди комнаты большой, «богатый» аквариум с золотыми рыбками. Не в силах оторваться от них, которые бесшумно и плавно перемещались среди зеленых водорослей, она впадала в немоту. Удивленные хозяева спрашивали пришелицу о деле, она отвечала невпопад, а потом и вовсе замолкала. Как во сне, передвигалась вслед за рыбами вокруг аквариума. Сначала казалось, что подводная красота поразила девочку, явившуюся из стужи и неприютности военного времени, но постепенно зритель понимал, что страховщица голодна, что, кружа и замирая возле аквариума, приникнув бескровным, худым личиком, тоненьким носом к стеклу, она смертельно хочет

*Pro настоящее*



Ю. Борисова –  
Наталья Николаевна,  
Ю. Яковлев –  
Николай I.  
«Шаги Командора».  
1957



Ю. Борисова – Джулия.  
«Два веронца». 1952

Ю. Борисова – Люся.  
«Две сестры». 1957

лишь одного – запустить в воду руку, схватить и вытащить золотую рыбку, зажарить ее и немедленно съесть.

Было ясно, как живет, бедствует, голодает эта девчонка, похожая на старуху. Вместе с ней в теплый дом, к людам, не знавшим беды, без выстрелов и смертей входила война. Борисова, не уезжавшая из осажденной Москвы, молившаяся вместе с матерью, чтобы немецкая бомба не убила их, запомнившая и черную сморщенную репку, привезенную мамой с базара, опустевшего перед немецким вторжением в столицу, и то, как от голода не могла прочитать задачку в учебнике, в коротенький сюжет, в «упражнение на образ» вложила всю свою память и все свое знание о войне.

После показа о ней заговорили в училище. Сама грозная Вера Константиновна Львова позвонила и, расщедрившись, поздравила ученицу с успехом.

И тут скромную студентку Юлю приметил, «углядел» однокурсник Евгений Симонов, сын «хозяина», диктатора, вождя Вахтанговского театра Рубена Николаевича Симонова...

**«СЫН ТАКИХ РОДИТЕЛЕЙ...»**

Много позже знаменитая Борисова будет получать письма и открытки от своих бывших соучеников с признаниями в любви: «Мы Вас так любили, Юлия Константиновна...» Или: «Я Вас так любил, Юля, но Евгений Рубенович взял Вас крепко за руку и повел за собой...»

До этого у студентки Юли не было ни одного романа. Она дружила, радовалась, веселилась вместе со всеми, никого не выделяя. Внимания Симонова-младшего, наверное, и не заметила бы, думая, что ему куда интереснее блестящие, уверенные в себе Парфаньяк, Геника, красавица и дочка генерала Ева Мышкова... Она считала, что «его отношения с ними были серьезные. Они ему больше подходили...» И Женя Симонов этого не отрицал. («Хотя мог и прихвастнуть», – иронически замечает Борисова, отлично знавшая друга всей своей жизни.) Надоумили подруги: «Юля, а ведь Женька-то за тобой ухлестывает!..»

Будущий Народный артист СССР, лауреат, профессор, общественный деятель, член многочисленных комитетов, президиумов и

комиссий, известный в 1950–1970-е годы режиссер-постановщик, который, наследуя отцу, восемнадцать лет будет возглавлять вахтанговский театр, в студенческие годы казался ей очень некрасивым.

Худой, с копной черных волос, длинный, горбоносый, в детстве он болел полиомиелитом, в те времена не излечимым, из которого его героически «вытащила» мать – актриса, жена Рубена Николаевича Елена Михайловна Берсенева. Болезнь иногда возвращалась, и Женя приходил в училище на костылях. Когда Борисова оставит его и выйдет замуж за Исаю Спектора, вахтанговские сплетницы скажут, что «это – из-за Жениной болезни», что «Юля убежала от Жениных костылей».

*«С возрастом он стал красивой, значительной, как и Рубен Николаевич. Появилась уверенность в себе, возникло благородство в облике».* На трибунах и на сцене выглядел эффектно. Умел и любил выступать – публичный, светский человек, великолепный оратор. Отличного роста, с развернутой грудью, в крахмальной рубашке с неизменной (как у отца) элегантно бабочкой, с ослепительной улыбкой – сплошь из крупных, тесно посаженных зубов, с литой серебряной шевелюрой и смуглым лицом южанина. Он уверял, что начал сесть с пятнадцати лет, на что Юлия Константиновна снова скептически заметит: *«Женька и присочинить мог...»*

В училище он был прост, дружелюбен со всеми. Нисколько не кичился своей знаменитой фамилией. Никогда не пользовался возможностями Симонова-старшего, хотя было известно, что тот любит своего единственного сына беспредельно. Демократизм, открытость, доброта, неспособность помнить зло сохранились у Евгения Рубеновича на всю жизнь. И впоследствии – при многочисленных званиях, наградах, победах – гордыни в нем не было.

В общении он допускал обаятельную фамильярность. В Малом театре, куда в 1960-е годы, по «неозвученному», но не скрываемому желанию знаменитого родителя, к изумлению театральной Москвы, на несколько лет Министерство культуры СССР отправило его, коренного вахтанговца, – главным режиссером, набираться «опыта руководящей работы»,

сверстники-артисты за глаза, а некоторые – самые знаменитые, и в глаза называли «Женькой».

Старшим вахтанговцам было известно, что Симонов-отец растил в сыне преемника. Никто (до поры) против этого не возражал, желания Рубена Николаевича принимались, как закон. Один талантливый и впоследствии популярный актер сосстрил по поводу младшего Симонова – «был тапер, стал режиссер», – и вскорости оказался вне стен театра. Корифеи часто повторяли мало понятную молодым фразу: «Рубен поставил колыбель сына посреди сцены...» Это означало, что в военные годы, в эвакуации в Омске, подросток Женя круглосуточно пребывал в театре («отвлекаясь» лишь на школьные занятия, совершенно не интересные ему). Изо дня в день он видел репетиции своего выдающегося режиссера-отца, но еще и замечательного актера и режиссера Художественного театра и Первой мхатовской студии Алексея Дикого, и мейерхольдовца, монументалиста и романтика

Е. Симонов



*Pro настоящее*



Е. Симонов и  
Р. Симонов. 1967

Николая Охлопкова, которых война собрала под вахтанговской крышей, а также знакомых с детства, Александры (Сашуры) Ремизовой и Бориса Захавы. В Омске Симонов-сын проходил свои «режиссерские университеты» и при великолепной своей памяти на всю жизнь запомнил мизансцены, приемы, подходы, методы выдающихся постановщиков.

Московскому коллективу-беженцу местный очень хороший, с талантливой труппой Омский театр драмы на четыре дня в неделю великодушно уступал свою сцену. Здесь, в сибирском городе с «резко континентальным» климатом, сорокаградусными морозами и нестерпимой летней жарой, на чужих подмостках, несмотря на лишения и испытания («Есть хотелось постоянно», – вспоминала старейшина театра, актриса Г.Л. Коновалова), вахтанговцы прожили блистательные и полные художественных побед два года («Фронт», «Сирано де Бержерак», «Мадемуазель Нитуш», «Олеко Дундич»), едва ли не самое счастливое, чистое, самоотверженное время в его долгой и сложной судьбе, полное дружеского согласия и самоотвержения.

Ничего этого Юлия Борисова тогда не знала. Не знала, было ли у Симонова-младшего актерское дарование и как его принимали на актерский курс. (Режиссерского факультета тогда не существовало.) Она была уверена, что его приняли потому, что он кому-то из педагогов «приглянулся», как она сама – Русиновой.

В студенческом сообществе компанейский, отзывчивый, демократичный Женя Симонов быстро стал популярен. Всем помогал с этюдами, с отрывками. Ставил водевили и играл в них. Казалось, среди молодых и начинающих он самый умелый и талантливый. «Он рано начал выдвигаться в режиссуру... В аудиториях и коридорах то и дело слышалось: "Да что ты возишься?.. Вот Женька придет и поставит... Пусть он посмотрит"...» С тех пор и навсегда она поверила в его режиссерский дар. Сделала с ним несколько своих замечательных ролей – Наташу в «Городе на заре», Вальку-дешевку в «Иркутской истории» Алексея Арбузова, которая прославила ее, шекспировскую царицу Клеопатру. Никогда не соглашалась с его гонителями; не отступилась от него и в самые трудные, трагические для Евгения Рубеновича годы, когда, оставаясь в абсолютном меньшинстве, была непоколебимо против того, чтобы его сняли с поста худрука.

Он странно ухаживал за ней. Останавливал в коридоре как будто бы случайно, небрежно – насмешливо приглашал пройтись: «Пойдем, что ли?!» Великолепно читал стихи – великих русских поэтов, в том числе и «серебряного века», в те годы малоизвестные в советской России, и свои собственные. И те и другие казались ей прекрасными. Он водил ее в Большой театр на оперу и балеты, которые Борисова обожала. (По музеям много позже ее



«таскал» влюбленный в нее драматург, автор «Иркутской истории» Алексей Арбузов.)

Женя был весь, от начала и до конца, музыкALEN, – в жизни и в режиссуре. Играл на рояле почти как профессионал, не только легкую музыку, но и Моцарта, Бетховена, Баха. «А в детстве не желал учиться играть. Хотела его мама Елена Михайловна. Однажды сын-подросток облился чернилами, пришел и объявил матери: «Вот тебе твой Моцарт!» А когда вырос и поумнел, боготворил мать и был благодарен ей за эти музыкальные уроки».

Их молодая компания, в которую кроме Юлиных и Жениных однокурсников входил будущий знаменитый бас Большого Театра Артур Эйзен – «Артурчик», его жена – «Тамарочка», другие начинающие вокалисты Оперной студии, благодаря Симонову-младшему постепенно приобретала ощутимый «музыкальный акцент». Увлекались романсовым пением. Эйзен пел, Женя аккомпанировал. «Я к роялю робко подгребалась...» Пьянок никаких не было. А может быть, наивную и чистую «мамину дочку» Юлю, никогда в жизни не пившую и не курившую, на посиделки с выпивками не звали, потому что знали, «все равно никакого проку не будет». Однажды Юля с Женей разбирали клавиш, пробовали петь дуэт Кармен и Хозе. Случайно услышав их пение, Симонов-отец очень смеялся.

Впоследствии, работая в Вахтанговском театре, пластически и ритмически музыкальная Борисова неизменно отказывалась петь на сцене. В «Варшавской мелодии» умолила записать на пленку в собственном исполнении польскую песенку «Персчонек», чтобы не провалить эпизод в варшавском кафе «Под гвездами». Уверяла Рубена Николаевича Симонова, что будет думать не о роли, а лишь о том, как ей спеть и не сфальшивить. Пела под магнитофонную запись. Даже на показах худсовету крутили пленку.

Мало, кто знает, но старший Симонов просил Борисову сыграть цыганку Машу в «Живом трупе». Она категорически отказалась – и потому, что смертельно боялась петь, и потому, что не хотела обидеть первых исполнительниц – Людмилу Максакову и Ирину Бунину, которую

очень ценила. (Давно покинувшая Россию и вахтанговскую сцену, ныне – Народная артистка Украины, работающая в Киеве, в русском театре имени Леси Украинки, она казалась Борисовой чрезвычайно талантливой.)

Однако знаменитый гитарист Сорокин, близкий друг Рубена Николаевича, говорил ей: «Какая же вы глупая девочка!.. У вас же есть голос... У вас автоматического слуха нет... (То есть слуха для воспроизведения мелодии. – **В. М.**) Я бы вас научил». В доме Симоновых она слышала, как гениально пел Сорокин знаменитую «Малаярку».

Она за многое благодарна Евгению Рубеновичу, которого сегодня вспоминают несправедливо редко. Через него почувствовала и полюбила Чайковского, но особенно – Шопена. Много позже, в 1960-е, на гастролях в Польше они вместе поехали в пригородное местечко Желязна Воля. Было солнечно и холодно, ярко синело небо, и воздух поздней осени обжигал дыхание. Желто-красные листья покрывали дорожки парка. Домик Шопена стоял посреди пруда. Вода была аквамариново-синей, как небо. Из открытых окон вырывались наружу и трепетали на ветру белые легкие шторы-занавески. «Дивный Шопен доносился из окон. Играла великая польская пианистка Галина Черны-Стефаньска». Все это пригодится, когда Борисова сыграет польскую «камеральную» певичку Гелену Модлевску в «Варшавской мелодии» Леонида Зорина.

Женя Симонов был увлекательным рассказчиком, а она умела слушать. Огорчалась, как мало в сравнении с ним знает, видела и читала. «Он заволакивал собственным миром, умел выразить свою любовь, казался очень интересным человеком».

Очень скоро он привел ее в Левшинский переулок, в знаменитый вахтанговский кооператив, в квартиру своего отца и матери. Постепенно привыкая, она все чаще стала приходить туда. Дом Симоновых показался ей музеем, полным прекрасных, редких вещей. Выйдя замуж за Исаю Спектора, она там больше никогда не бывала. Зато часто бывал Спектор, директор-распорядитель Вахтанговского театра, которого высоко ценил, без которого





Ю. Борисова – Гелена.  
«Варшавская мелодия». 1967

не мог обойтись, которого побаивался сам Симонов-старший.

Она и сейчас в подробностях видит и помнит просторную гостиную-столовую с затененными углами, овальный стол под огромной люстрой, английский фарфор на белой скатерти, тонкую резьбу на гранях бокалов, их прозрачный звон, различимый в шуме голосов... Мебель была старинная, красного дерева, то ли александровская, то ли павловская. На стенах, выкрашенных, как в эпоху русского ампира, в синий цвет, прекрасно смотрелись гравюры, картины, фотографии в рамках. Была спальня матери, сиявшая карельской березой. Висел знаменитый портрет Рубена Николаевича кисти Корина. Старинную мебель, вазы, люстры, бра она полюбила с тех пор. Все вахтанговцы, с их культом красоты, увлекались стариной, на гастролях в Ленинграде начиная с 1920-х годов и в 1930-е задешево ее покупали, якобы для театра...

В столовой на большом, длинном диване с выгнутой спинкой и жесткими подлокотниками, сменяя друг друга, ночевали многочисленные Женинины друзья. Юлия Борисова никогда в доме Симоновых не оставалась на ночь, не жила у них, уже почти признанная Жениной невестой, приходила и уходила... Работница Шура вела дом. За глаза (это при советской-то

власти!) называла Рубена Николаевич «Баринном», Елену Михайловну – «Барыней». А Женьку и его многочисленных друзей, которые ночевали на диване, не уважала.

Заскочив домой на ходу, Симонов-младший в кухне шарил по кастрюлькам, под крышки заглядывал. Шура его ругала: *«Зачем же ты лезешь в кастрюльки-то?! Сын таких родителей... Твоя мать – такая барыня... И отец твой – тоже!»* Шура очень огорчалась, что у «таких» родителей и «такое дитя» уродилось.

Мать Жени Симонова – Елена Михайловна – была не очень здорова. По дворянскому, «высокому» воспитанию и происхождению своему никогда не занималась хозяйством. Дороги на кухню не знала. Когда гостей не было, Симонов за столиком под лампой раскладывал пасьянсы. Перед ним стоял графинчик с коньяком и серебряная стопка. Он выпивал ее и, спустя некоторое время, звал раздельно, скрипуче, специфическим своим (чуть каркающим) голосом: «Шу – ра». Та появлялась и наполняла рюмку.

И Рубен Николаевич, и его супруга обязательно отдыхали днем час или полтора. Тогда отключались все телефоны. Вечерами уходили в гости, в театр, на концерты, и у них в любое время дня и ночи бывали люди.

Почти каждый раз Борисова становилась свидетельницей домашних вечеров необыкновенной красоты. Сидела за столом молча, смотрела во все глаза и слушала во все уши. Не «ляляканье», а веселые, остроумные и просто умные разговоры. Тогда впервые ощутила она прелесть российского застолья, хлебосольного и артистичного. Состав гостей был необыкновенный. Из вахтанговцев приглашались немногие, избранные, и постоянно – знаменитости из других театров, музыканты Игумнов и Софроницкий, ученые-атомщики, архитекторы, генеральные конструкторы (часто бывал Архангельский), врачи-профессора, армянская диаспора в Москве во главе с композитором Арамом Хачатуряном... Все очень большие имена. Кажется, и сиятельный Анастас Микоян посещал дом на Левшинском.

Громогласный, неуправляемый, великий артист и главный «хулиган» Художественного

Люди, годы, жизнь. Юбилейное



Ю. Борисова –  
Павлина Казанец.  
«Стряпуха». 1959

Ю. Борисова –  
Валька-дешевка.  
«Иркутская история».  
1959

театра, человек великолепного ума и остроумия, неистощимый на розыгрыши Борис Николаевич Ливанов мог заявиться в три часа утра. Хозяев это не утруждало. Рубену Николаевичу, напротив, очень нравилось.

Елена Михайловна была очень хорошего вкуса, острого ума, юмора и достоинства. Стройная, со светлыми пышными, легкими волосами, она отлично двигалась, кажется, окончив какое-то балетное училище. В театре держалась скромно, с большим тактом. Помогала актерам. («Что-то связанное с танцами или пластикой».) На роли не претендовала, да и Рубен Николаевич ее не продвигал.

Елена Михайловна происходила из известной дворянской семьи Поливановых. Симонову-старшему трудно было на ней жениться. Родственники восставали. Но она очень его любила, пошла за ним. «А он вел себя более, чем свободно». Актрисы – избранницы Симонова, «рубеновые звезды», которых он выдвигал не только за талант, отравляли ей жизнь. Но она молчала. Никому не исповедовалась, не жаловалась. Разве что смеялась над собой, над ним и над ними.

*«И Рубен Николаевич и Елена Михайловна были доброжелательны, гостеприимны и свободны. Это я робела, а они были приветливы ко мне. Думаю, что не ко мне одной. Я и не была ни*



*первой, ни единственной, кого Женя приводил. Появлялся человек в доме, и они его принимали. Приходили Женины друзья. Оставались ночевать. Спали на большом диване в гостиной. Это была Женина жизнь, и они с нею считались. Царила атмосфера вечного праздника с интереснейшими разговорами за столом, а не "ляляканьем", с массой розыгрышей, анекдотов,*



Ю. Борисова – Турандот.  
«Принцесса Турандот». 1963

воспоминаний... И гости, и хозяин обладали замечательным чувством юмора. Но едва только Рубен Николаевич начинал анекдот, Елена Михайловна по-детски перебивала, торопилась досказать, кричала: "Я знаю! Знаю, чем все кончилось..." Он притворно сердился. "Ну, Лелька! – так он ее называл дома. – Ты же не даешь мне договорить... Не даешь рассказать". И все хохотали. Жестокости в отношениях не было. Рубен очень считался с женой. Показывал всячески перед людьми, друзьями и посторонними, как он ее почитает. Время от времени уходил в свои романы, но обязательно возвращался. И смерть ее стала для него огромной драмой».

Юле Борисовой казалось, что в молодые начальные, заполненные работой, успешные ее годы при Рубене Николаевиче Симонове и в Вахтанговском театре был постоянный праздник.

Елена Михайловна не дождала до режиссерских триумфов сына – ни до его «Иркутской истории», ни до «Филумены Мортурано»,

умерла в 1956 году. Именно она очень точно про него сказала: «Вот про Женю в театре судачат, что он не режиссер. А я вам, скажу, что он замечательный оперный режиссер».

*«А сын был рядом. Ее им так легко можно было ударить... Первые Женины годы оказались не слишком удачны. Били по нему, который ставил плохие советские пьесы и спектакли у него не получались. Когда же получались, их приписывали великому папе».*

Большой портрет Евгения Рубеновича Симонова висит в главном фойе Вахтанговского театра, но его – талантливого, немало сделавшего для своего родного театра, – сегодня вспоминают несправедливо редко.

Старейшина вахтанговского коллектива – актриса Галина Львовна Коновалова, подруга всей жизни Борисовой, умница и ярчайшая личность, оставила свое суждение о Евгении Симонове:

«Он был блестящий человек. Обладал дивной памятью. Знал наизусть массу стихов – от Гюго, до Вознесенского и своих собственных, – с удовольствием, подолгу читал их вслух. Был замечательно музыкален. В спектаклях любил пафос, яркость, интенсивность... Замечательно выстраивал мизансцены. Часто – фронтальные. Любил, чтобы было много музыки, звучали оркестр, хор, били барабаны... Он не очень много давал актеру, не умел делать то, что делал Рубен Николаевич и особенно великолепно – Сашура Ремизова. Что он был легкомысленный – это точно. Разбрасывался и отвлекался на стихи, на пьесы, которые стал писать и верил, что они совершенны. Комплекс "отца" его мучил, знаменитый Рубен мешал своей фамилией. В театре сплетничали, что дома папа ему все рассказывает и подсказывает».

Юлия Константиновна протестует: «*Это неправда! Рубен Николаевич дома не репетировал, а пасьянсы раскладывал. Ну, не был Рубен Николаевич ни на одной репетиции "Иркутской истории"! Сценографию Сумбаташвили, так много определившую в спектакле, мы до мельчайших подробностей оговаривали за столом, в присутствии всех участников. Женя на наших глазах "сочинял" спектакль».*

Снова Галина Львовна Коновалова: «Рубен был талантливее, роскошнее как мужчина, чем сын. Но и Женя был блистательной личностью. Он прекрасно выступал, говорил на публике, по любому поводу и всегда шикарно. Он писал стихи, пьесы в стихах. На мой взгляд – не бездарные, не серые. Что-то в них было наивное, прелестное... Плюс знание истории, литературы, как в его пьесе "Павел I". Он прекрасно играл на рояле – классику, Баха, например, а не только легкий, романсовый репертуар...

Рубен – совсем другой характер. Вдруг переставал разговаривать с актером, даже здороваться. Это было ужасно. Его спрашивали: "Рубен Николаевич, Вы на меня за что-то сердитесь?" Он отвечал холодно: "Вам это кажется..."

Женя совсем другой – отходчивый. Он – прощал. Рубен – нет. Женя верил в Бога. Рубен Николаевич не был религиозным.

Но вместе с тем Симонов прожил жизнь поверхностным, разбросанным человеком. За все хватался и никого особенно не любил. Ни женщин, ни своих детей. Может быть, только – одну Юлю...»

Е. Симонов



У нее, проживший два десятилетия с обожаемым мужем (которого по понятным причинам Симонов-младший очень не любил), никогда не собиравшей и не хранившей своего архива, чудом сохранились несколько писем Евгения Рубеновича и посвященные ей стихи...

\*\*\*

*Хочу забыть твои глаза,  
Твою улыбку и осанку –  
Ты налетела, как гроза,  
Все сокрушая спозаранку.*

*Хочу забыть твое лицо,  
И голос, и рукопожатье,  
Когда взбежал я на крыльцо,  
Чтоб заключить тебя в объятия!*

*Хочу забыть и не могу –  
На это не хватает воли.  
Я жду тебя на берегу,  
И дома, и в пустынном поле!*

*Мне кажется, что ты придешь,  
Что нам не удалось проститься.  
И только слезы, словно дождь,  
Посеребрят твои ресницы.*

14 ноября 1969 г. Брно

\*\*\*

*На собрании занудном  
Я скучаю, как всегда.  
В нашей жизни многотрудной  
Ты мне светишь, как звезда!  
За окошком снег и ветер,  
Ходят тучи в стороне –  
Помни, что на  
Этом свете  
Ты всего дороже мне!  
Только я прошу – не надо  
Рвать мне сердце на куски...  
Если ты уйдешь с доклада,  
Я подохну от тоски!*

14. 2. 70 г.

*Pro настоящее**Эм*

20.IV.74 г.

Юлинька, дорогая моя!

Завтра – 21 июня – у меня День рождения.

Я хочу отметить его скромно и тихо, в кругу своих близких друзей и делаю это втайне, чтобы на меня не обижались товарищи. Ко мне на улицу Щукина к 10 часам вечера придут Леня Зорин с женой, Володя Этуш с супругой, А. Кацынский и Е. Федоров.

Господи, как бы я был счастлив, если бы ты смогла придти. Толя встретит тебя и проводит.

Умоляю – не отказывай мне!

Я соскучился! Нам необходимо встречаться и видеть друг друга!

Все мои гости любят тебя и боготворят, а я – в особенности!

Твой Женя.

Быстро ответа я и слушать не хочу – потому что безумно боюсь услышать отказ. Продли мне надежду, Христа ради, а завтра во время работы над «Миллионершей» скажи, пожалуйста, Толе Кацынскому, сможешь ты придти или нет. Надеюсь... Надеюсь... надеюсь...

Е. С.

\*\*\*

*Господь в синем небе  
На свет произвел  
И листья, и стебель,  
И корни, и ствол.*

*Он создал гирлянды  
Сиреневых туч,  
И мир неоглядный,  
И солнечный луч.*

*Придумал пустыни,  
Леса и моря,  
Изысканный иней,  
И цвет янтаря.*

*Он создал поэтов,  
Придумав для них,  
И свежесть рассветов,  
И рифмы, и стих.*

&lt;...&gt;

*И ангелов лики  
В сиянии крыл*

*Не бог ли великий  
Для нас сотворил?*

*Под солнечным диском  
В начале весны  
Бог создал артистку,  
Чьи думы ясны.*

*Она, как Мадонна  
Пред ликом Христа, –  
И очи бездонны,  
И совесть чиста!*

*Под куполом синим,  
Не ведая зла,  
Не ты ли Богиней  
Ко мне снизошла?*

*Не ты ли для сцены  
Была рождена  
И так вдохновенно  
Царила одна?*

*Не общим ли кровом  
Нам был небосвод?  
Я был очарован  
Твоей Турандот!*

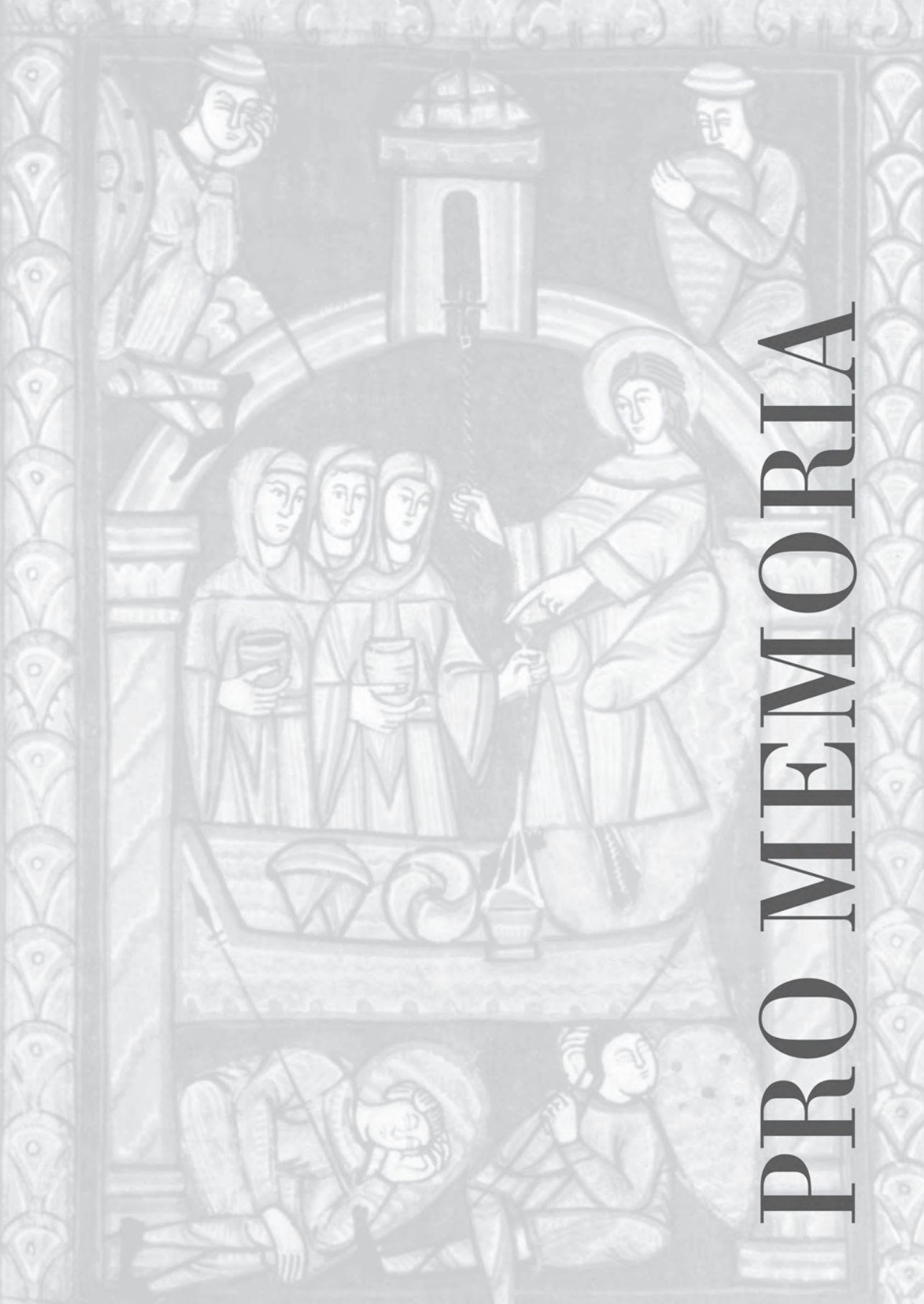
*Как в сотни каратов  
Бесценный алмаз,  
Твоя Клеопатра  
Сияла для нас!*

*И пусть между нами  
Поставлен заслон, –  
Я этим сияньем  
Навек ослеплен.*

14 марта 1992 года. Москва.  
«Поздравляю! Твой Евг. Симонов».

\* Главы из книги В. Максимовой, которая готовится к изданию. Курсивом выделены слова Ю. Борисовой.





# PRO MEMORIA



Анна Константинова

## ТРИ ЮБИЛЕА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

МОДРИС ТЕНИСОНС, ГЕДРЮС МАЦКЯВИЧЮС  
ПЛАСТИЧЕСКАЯ ДРАМА «ПРЕОДОЛЕНИЕ»

*Не скажешь, что эти круглые даты, пришедшиеся в нашей стране на год 70-летия Победы, где-либо отмечались широко и громко. Пожалуй, самое масштабное событие состоялось в майской Москве: 18 мая здесь показали «Легенду о Хоакине», авторский ремейк одного из спектаклей Гедрюса Мацкявичюса<sup>1</sup>, ушедшего из жизни шестидесятидвухлетним (1945–2008). В зале собрались многие из тех, кому довелось работать с «режиссером одной большой паузы», создателем авторского Театра пластической драмы. Среди публики был и рижанин Модрис Тенисонс – художник, режиссер, отметивший собственное 70-летие 19 марта. Каунасская студия пантомимы, набранная и работавшая под руководством Тенисонса с 1966 по 1971 гг., по сути стала театральной «альма матер» для Мацкявичюса. В шестилетний каунасский период были посеяны те зерна принципов и замыслов, что позднее стали основой масштабного форматворческого эксперимента, дела всей жизни. И первым из всходов, появление которого возвестило зрителям и профессионалам театра о рождении «пластической драмы», сорок лет назад стало «Преодоление».*

Премьера этого спектакля состоялась 12 октября 1975 г. в большом зале московского Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ). «Драматическая пантомима по мотивам творчества Микеланджело» в исполнении артистов самодеятельной студии неожиданно стала причиной полного аншлага: сдерживать всех желающих хотя бы «повисеть на люстре», но так и не попавших внутрь, пришлось с помощью кордона милиции.

Годы спустя Мацкявичюс вспоминал о том, что после спектакля он (еще студент ГИТИСа) долго сидел в гримерной «просто испуганный и не понимал, что происходит. Почему? Откуда? Как эти люди о нас узнали?»<sup>2</sup>

Безусловно авторитетный эксперт в теории и практике пантомимы Е. Маркова позднее напишет: «даже тогда, в самодеятельном исполнении, спектакль этот

производил огромное впечатление. Специалисты припоминали в связи с ним постановку А. Таировым “Покрывала Пьеретты”, предварившую рождение Камерного театра, и опыты в области так называемого “драмбалета” <...> но с самого начала было ясно, что перед нами явление самобытное и достаточно уникальное»<sup>3</sup>. Более того, о создателе «Преодоления» впопыхах заговорили даже как о родоначальнике нового театрального жанра.

Тем не менее «пластические драмы» Мацкявичюса, будучи признанными знаковыми театральными событиями 1970-х – 1980-х, получили ничтожно мало «прижизненной» критической рефлексии (хотя упоминание о них по сей день способно вызвать ожесточенные споры теоретиков и практиков театра). А «всплывшие» не так давно видеозаписи (сохранившиеся в частном архиве) дают предсказуемо

<sup>1</sup> «Легенда о Хоакине». Новая сценическая версия спектакля «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (1976). Режиссер-постановщик В. Ананьев, режиссеры А. Бочаров, С. Лобанков. Проект Фонда культурных и образовательных программ «Открытое море».

<sup>2</sup> Прохоров А. [неопубликованная статья] [маш. копия] // Личный архив Е.В. Марковой. С. 28.

<sup>3</sup> Маркова Е. В. [Б. н.] [рукопись, маш. копия] // Личный архив Е.В. Марковой. С. 1.

мало представления о феномене сильнейшего эмоционального воздействия, признанного многочисленными очевидцами. И все же сегодня уже правомерно говорить о «пластической драме» не только как о жанре бессловесных сценических «полотен» Мацкявичюса, но и как о режиссерской системе (включающей ряд постановок, существенных по общим принципам художественной выразительности; наличие авторской школы воспитания актера; теоретические разработки, оставленные режиссером в рукописях).

Выпускник химического факультета Вильнюсского университета, выходец из студии Тенисонса (практиковавшего «аллегорическую» или «философскую» пантомиму), ученик М.О. Кнебель (убежденного апологета системы К.С. Станиславского), Мацкявичюс вывел пантомиму из рамок преобладавшего в 1950–1970-е гг. на советских сценах и аренах сольного номера в большую, приближенную по содержанию к драматической, форму. И добился несомненно успешных художественных результатов в создании нового типа пластического спектакля.

«Я определяю наш жанр, – говорит Мацкявичюс, – как театр пластической драмы. Драма – значит, есть драматургия, есть конфликт, есть разработка характеров, отношений... И все это выражено через пластические средства»<sup>4</sup>. Начиная заниматься с любителями-энтузиастами в студии Дома культуры им. И.В. Курчатова, он еще не предполагал, что эти занятия вырастут в дело его жизни. Но, уже испытав первые режиссерские неудачи (в самодеятельном «Литературном театре» каунасского Дворца профсоюзов),



знал: для воплощения накопленных замыслов необходим особый сценический язык, в котором движение человеческого тела должно быть оправданно и гармонично передавать драматическое содержание. По воспоминаниям самого Мацкявичюса, унаследовавшего «присущее литовскому народу эпическое мироощущение»<sup>5</sup>, в Москве произошло его знакомство с «психологически-конкретной и эмоционально-чувственной русской культурой»<sup>6</sup>, поначалу ошеломившей, а затем принятой и увлеченно освоенной. Школа русского психологического театра дала ему оптимальные средства воплощения

М. Тенисонс (внизу) и его студийцы (в центре – Г. Мацкявичюс)

<sup>4</sup> Часовникова А. Пантомимические и пластические коллективы // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 257.

<sup>5</sup> Мацкявичюс Г. Реквием // Мацкявичюс Г. Преодоление. М.: Рипол-Классик, 2010. С. 517.

<sup>6</sup> Там же. С. 518.

## Pro memoria

«абсолюта, выраженного в некой абстрактной форме»<sup>7</sup>, создания авторского стиля режиссуры.

Подчеркнем, в советском драматическом театре начала 1970-х продолжался период «смены режиссерских форм»<sup>8</sup>, в постановки современных и классических пьес активно внедрялись зрелищные и музыкальные средства, характерной чертой театральной эпохи стало «сценическое претворение идей и образов в пластике спектакля»<sup>9</sup>. В таком контексте продолжало формироваться художественное мышление молодого режиссера, и выпущенное к 500-летию со дня рождения величайшего из деятелей Ренессанса «Преодоление» продемонстрировало вполне зрелые его черты. С этим спектаклем действительно родилась «пластическая драма», хотя сама формулировка появится в лексиконе Мацкявичюса и на афишах созданного им театра несколькими годами позднее.

Спустя более двух десятков лет после закрытия Театра пластической драмы «Преодоление» уже вполне допустимо называть главным произведением Мацкявичюса. И потому, что мистерия о судьбе Художника определила центральную тему творчества режиссера; и потому, что на долю спектакля пришлось наибольшее число газетных и журнальных публикаций; и потому, что ему довелось прожить в репертуаре коллектива до его закрытия.

А еще потому, что к встрече 500-летия Микеланджело Буонарrotти, которое ЮНЕСКО призывало отметить в 1975 г., Мацкявичюс, кажется, готовился и в свои университетские годы (увлеченно

погружаясь в самостоятельное изучение мировой художественной культуры), и в каунасской студии Тенисонса (где программным было пластическое переосмысление судьбы Человека), и тем более обучаясь режиссуре на курсе Кнебель, считавшей, что «режиссер обязан знать и любить живопись»<sup>10</sup>, а также трехмерное пластическое искусство скульптуры, ценное тем, что оно «чаще всего фиксирует не жанровый момент, а стремится к общению»<sup>11</sup>.

Между тем и в прессе, и в воспоминаниях студиенцев обращение к личности Микеланджело предстает как счастливое совпадение. И ни в одной из посвященных «Преодолению» статей (это касается и постпремьерных публикаций, и более поздних – относительное исключение составляет, разве что, неопубликованный опус А. Прохорова, цитируемый далее) мы не найдем попыток обнаружения его тематических корней. Ни тем более сравнительного анализа с историей Скульптора из каунасского «Каприччос XX века» (1970), самобытным парафразом которой, несомненно, стала первая большая постановка молодого режиссера. И, несмотря на то что самому Мацкявичюсу мы обязаны на редкость конструктивным и выразительным описанием процесса рождения «Преодоления»<sup>12</sup>, создатель «пластической драмы» также не касается его очевидной и значимой предыстории.

Между тем черты метода, которым создавал свои «Каприччос...» М. Тенисонс, отчетливо прослеживаются в творчестве Мацкявичюса, а проблема драматургии пластического театра донныне не может считаться

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См.: Строева М. Смена режиссерских форм // Театральные страницы. М.: Искусство, 1979. С. 83–125.

<sup>9</sup> Звездочкин В. А. Пластика в драме (Интерпретация классики в русском драматическом театре 1970–1980-х годов): Учебное пособие. СПб.: СПГАТИ, 1994. С. 3.

<sup>10</sup> Кнебель М. О. Пoesия педагогики. М.: ВТО, 1984. С. 27.

<sup>11</sup> Там же. С. 132.

<sup>12</sup> Мацкявичюс Г. Мой Микеланджело // Мацкявичюс Г. Преодоление. М.: Рипол-Классик, 2010. С. 86–160.



## О пластическом театре

решенной. Будучи одним из первопроходцев в применении законов изобразительного искусства к театральному, Тенисонс руководствовался синтетическими опытами М.К. Чюрлениса, стилевыми приемами М. Марсо, радикальными экспериментами Е. Гротовского, графической пластикой спектаклей Х. Томашевского. И в результате разработал собственные композиционные принципы, придававшие спектаклям Каунасской пантомимы впечатляющее качество архитектурности<sup>13</sup>. Эти принципы унаследовал в своем режиссерском творчестве Мацкявичюс, они по-прежнему актуальны в художественном и постановочном творчестве самого Тенисонса (активно работавшего в «пост-каунасский» период как режиссер по пластике, а также создавшего за последние годы уникальную программу пластического тренинга, в основе которого лежит разработанная и обоснованная им теория орнамента).

Поиски пластической формы у Тенисонса и его студийцев тематически неизменно были антропоцентричны. Недаром их первый спектакль, получивший на фестивале ансамблей пантомимы в Риге (1967) диплом лауреата как «лучшая философская пантомима»<sup>14</sup>, назывался «*Ессе homo*» («Се человек»). За пять лет работы при Каунасском музыкальном театре Тенисонс и его труппа создали несколько циклов пластических новелл о препятствиях и тупиках человеческой жизни, объединенных по монтажному принципу. В центре каждого из этих пяти спектаклей неизменно присутствовал «человек со своей проблемой, с движением души, со своим страданием и счастьем»<sup>15</sup>.

По мнению самого Тенисонса, вершиной творческого поиска тех лет стали «Каприччос XX века» (1970), драматургия которых ассоциативно опиралась на сюжеты изобразительного искусства. В основе спектакля лежал уже целостный поэтический сюжет с главным героем (Скульптором) в центре. Здесь Тенисонс-художник и Тенисонс-режиссер пришли к философскому синтезу – впечатляющему и новаторскому. Предложенное Тенисонсом решение одной из главных проблем пластического театра (драматургической) было поистине авторским, а для Мацкявичюса со временем оказалось еще и судьбоносным.

«Каприччос...» содержали романтическое по сути послание: соприкосновение с обыденностью, даже приносящее триумф, губительно для искусства. И чем выше мысль творца, тем более жестоко расправляется с ним толпа филистеров, которых автор спектакля небезосновательно «рифмовал» с фашистами, возросшими на благодатной обывательской почве. Можно сказать, что Тенисонс затронул общечеловеческую проблему свободы личности, которая безусловно шире конфликта Художника и толпы. Небезынтересно, что в очень похожем аспекте рассматривал процессы европейской истории в своих работах 1940-х – 1960-х гг. крупнейший психолог-гуманист XX в. – юнгианец Эрих Фромм.

Пространственные сценические композиции Тенисонса, по его собственному признанию, не знакомого с фундаментальным наследием европейской аналитической психологии, вполне могли бы послужить яркой иллюстрацией ее открытий. Объективно

<sup>13</sup> Архитектоника, архитектоничность (греч. *architektonike* – «главное строение» от *archi* – «главный» и *tektainomai* – «строить, возводить»). – «выстроенность», означающая в изобразительном искусстве композиционность, ясно воспринимаемую целостность в результате организации художником соподчиненности частей, артикуляции, акцентации, выявления пластических связей целого и детали, главного и второстепенного, центра и периферии, соотношений масс, объема и пространства. (См.: Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 1. С. 437–439.)

<sup>14</sup> На этом же фестивале Г. Мацкявичюс был удостоен звания «Лучшего мима Прибалтики».

<sup>15</sup> Слова М. Тенисонса в документальном фильме В. Бачюлиса «*Ессе Homo*» (1972).





Труппа Каунасской пантомимы.  
Фото В. Луцкуса из  
серии «Мимы»

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Современное искусствоведение признает, что понятие «архетип», максимально актуализированное в рамках аналитической психологии К.Г. Юнга, сегодня имеет право рассматриваться намного более широко. Но юнгианский термин, обозначавший универсальные паттерны коллективного бессознательного, лежащие в основе как религий, мифов, сказок, так и художественной образности вообще, остается по-прежнему актуальным и необходимым для полноты понимания произведения искусства в рамках мифологической школы искусствоведения.

<sup>18</sup> Юлина Э. Говорит тишина // Смена. 1972. № 37. 13 февр. С. 3.

<sup>19</sup> Мацкявичюс Г. Театральная школа [рукопись] // Личный архив Е.В. Марковой. [С. 4].

говоря, в спектаклях Каунасской пантомимы, в попытках «сплести язык, который показал бы красоту человеческой жизни»<sup>16</sup>, тяготение к архетипической<sup>17</sup> образности несомненно. А достижения современной науки о человеке явно входили в область интересов студийцев: одна из публикаций даже упоминает о том, что в процессе работы над «Каприччос» на репетициях «постоянно присутствовал психолог, с которым артисты и режиссер советовались и подробно

беседовали»<sup>18</sup>. Но для Тенисонса этот момент был и остался не более чем эпизодом репетиционной практики.

Мацкявичюс же называет два равноправных источника<sup>19</sup>, послуживших базой для его творческого метода: систему К.С. Станиславского и аналитическую психологию К.Г. Юнга. Уже в первых работах режиссера юнгианский аспект прослеживается отчетливо. Свое тяготение к условному метафизическому типу высказывания сам

## О пластическом театре

Мацкявичюс считал характерным для национального литовского мироощущения. Очевидно, для осознания этой стороны творческого мышления, развитой и укрепленной в «изысканном, предельно условном театре пантомимы»<sup>20</sup> под руководством Тенисона (чье творчество стало одной из форм рефлексии мифа второй половины XX в.), для воплощения ее в сценических опытах режиссер обратился к наследию Юнга, который, опираясь на изучение мифологии народов мира, ее морфологии и образно-символических форм<sup>21</sup>, осмелился открыть за фрейдовым «психологическим хламом» необъятные области, связывающие каждого из нас с общечеловеческим духовным и культурным наследием. Именно Юнг, «десекуализируя З. Фрейда, привносит в анализ психики творящей личности два основополагающих момента: учение о коллективном бессознательном (архетипе), из бессознательного одухотворения и дальнейшего пластического оформления которого складывается творческий процесс, и феномен автономного комплекса, который в аспекте театральной психологии предстает основой перевоплощения актера в образ и взаимоотношений актера-образа, зрителя-образа»<sup>22</sup>.

Рассматривая метод создания «пластических драм», убеждаешься, что архетипическая трактовка материала была одной из его важнейших составляющих. Именно такое видение будущего сценического сюжета (какой бы исходный материал ни ложился в его основу), реализуясь в невербальной драматургии спектаклей Мацкявичюса, приносило в них особую высокую

эмоциональность, неизменно захватывавшую зрителя. Объяснение подобного феномена восприятия произведений искусства было дано Юнгом: «Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью: словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны, о существовании которых мы совершенно не подозревали. <...> В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы – род, голос всего человечества просыпается в нас. <...> Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, “задевает” нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный»<sup>23</sup>.

В конце 1980-х – начале 1990-х упоминание имени Юнга можно встретить в нескольких интервью с создателем Театра пластической драмы. В 2001 г. Мацкявичюс высказывается еще более конкретно: «Мне интересен Юнг, который определил психологический портрет человека двадцатого века»<sup>24</sup>. И русский психологический театр, и европейская аналитическая психология до последнего дня оставались важны для режиссера, убежденного в том, что «театр, который ориентируется на устаревшие знания о человеке, станет никому не нужен»<sup>25</sup>.

Между тем юнгианское содержание спектаклей Мацкявичюса долго оставалось незатронутым наукой о театре<sup>26</sup>. Равно как и влияние сотрудничества с М. Тенисоном в Каунасской студии пантомимы. И оба этих аспекта ярчайшим образом представлены в «Преодолении».

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Общеизвестно, что вопрос формы в этот период можно назвать главным для практиков и теоретиков искусства. Синхронно с разработкой Юнгом теории коллективного бессознательного, создавал свою «Морфологию сказки» В. Я. Пропп, а его оппонентом при обсуждении (1928 г.) был близкий к ОПОЯзу В. Н. Жирмунский. Таких параллелей может быть обнаружено множество.

<sup>22</sup> Клименко Ю. Г. Театр как практическая психология // Кстятти. Центр творческого развития. URL: [http://www.kstyati.ru/cre\\_articles/tvor\\_tvor35.html](http://www.kstyati.ru/cre_articles/tvor_tvor35.html) (дата обращения 26.11.2010).

<sup>23</sup> Юнг К. Г. Отношение аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Архетип и символ / Сост. и вст. ст. А. М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. С. 284.

<sup>24</sup> См.: Гедрюс Мацкявичюс: «Мы не рождаемся из пустоты и в пустоту не уходим» // Зеркало недели. Украина. 2001. № 35. 8–14 сент. URL: <http://gazeta.zn.ua/CULTURE> (дата обращения: 20.07.2015.).

<sup>25</sup> Мацкявичюс Г. Откровение тишины или истина безмолвия // Мацкявичюс Г. Преодоление. С. 435.

<sup>26</sup> Юнгианская проблематика применительно к творчеству Г. Мацкявичюса, помимо ряда статей автора, затрагивается также в диссертации М.М. Ячменевой «Поэтика пластической драмы Г. Мацкявичюса» (2012).

## Pro memoria



Сцена из спектакля  
«Преодоление».  
А. Бочаров –  
Адам-Скульптор,  
В. Гнеушев – Саваоф

Сцена из спектакля  
«Преодоление».  
П. Брюн – Шут,  
А. Бочаров –  
Скульптор

Об организации пространства каунасских «Капричос» с диагональными линиями перспективы (кресла, расходящиеся от станка-постамент, на котором главный герой ваял свои произведения) при первом же взгляде напоминает лаконичная сценография «Преодоления» (художник Петр Сапегин, в то время студент Школы-студии МХАТ). Золотистые стройные контуры арок примерно человеческого роста, сделанные из согнутых в нимбовидные дуги металлических трубок, «создавали перспективу, которая завершалась точкой – подиумом в глубине сцены, на котором происходило рождение почти всех творений Микеланджело. Вращающиеся на одной оси ворота открывались во все стороны, и это позволяло во время спектакля трансформировать сценическое пространство»<sup>27</sup>.

Сакральное пространство творчества, подобно храмовому алтарю, и у Мацкявичюса, и у Тенисонса помещено в глубине сцены, поднято



над ней. «Возвышение – место возвышения и пьедестал, там преступникам отрубает голову, там же вручают ордена, там правда одета, а выглядит обнаженной»<sup>28</sup> – в каунасском спектакле было представлено коричневым деревянным кубом. В «Преодолении» оно обретает очертания, напоминающие и о кузнечном ремесле, и о дворцовой мебелировке,

<sup>27</sup> Мацкявичюс Г. *Мой Микеланджело*. С. 92.

<sup>28</sup> См.: Savukynaitė E. *Lietuvos pantomima 1967–1972 metais*. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2001. Psl. 147.

## О пластическом театре

да к тому же – почти сливается с черным задником, иллюзорно вознося Скульптора с его творениями в невесомость.

В то же время скульптуры и фрески Микеланджело у Мацкявичюса «развернулись» на сцене не по хореографическому принципу (как это происходило в постановках Х. Томашевского или Р. Лигерса) и не в череду точно выстроенных переходов «от одной скульптуры к другой, от одной четкой формы в другую четкую форму»<sup>29</sup> (как это получалось у Тенисона, прошедшего чуть дальше в создании принципиально новых композиционных связей). Драматургическая логика «Преодоления» обеспечивала непрерывное развитие художественного текста, опиравшегося на связи, лежавшие в области воображения героя, материализующего в произведениях искусства скрытые мотивации собственных поступков.

Важно, что пластический сюжет «Преодоления» создавался в отсутствие базового драматургического текста – сценарий был записан намного позже премьеры. Вероятно, существовали какие-либо режиссерские дневники или заметки, о наличии которых нам неизвестно. Но в качестве документа драматургическая основа спектаклей Мацкявичюса<sup>30</sup> появлялась по необходимости «залитовать» их в прокатных организациях.

Такой специфический способ создания спектакля требует и глобально небытового мировосприятия, и знания законов, по которым слагается и существует миф (ибо именно на его территории возможен тот накал эмоций, при котором слова излишни, а образы

обладают максимальной силой воздействия). К моменту работы над «Преодолением» Мацкявичюс был уже достаточно зрелым «движениетворцем»<sup>31</sup>, способным воспользоваться методом «действенного анализа» К. С. Станиславского без опоры на вербальный текст и выстроить событийный ряд будущего спектакля из одних только «пауз» (сходным образом, хотя и в другой стилистике, применял М. Марсо литературный метод эллипсиса). Погрузившись в поток сведений о жизни Микеланджело, хлынувший из книг Д. Вазари, А. Кондиви, Г. Бояджиева, А. Дживелегова, Р. Роллана, А. Стендаля, и др., Мацкявичюс обрел опору в логике мифа, трактующего жизнь человека, «в конце жизни достигшего величия Бога»<sup>32</sup>, как череду архетипов, передающих друг другу «руководящую роль» на этапах индивидуации<sup>33</sup>. Ряд трансформаций, претерпеваемых главным героем: «Мальчик–Ученик–Скульптор–Адам–Шут–Вахс–Давид–Раб–Христос»<sup>34</sup>, – положенный в основу этюдной работы, привел к созданию такой формы сценической драматургии, при которой «повседневная действительность и мир, творимый воображением Микеланджело, в спектакле сливаются в единое целое, где символика его произведений часто выступает как некая безусловная реальность»<sup>35</sup>. В тексте «Преодоления» многократно чередуются «вход в почти реальное время и пространство и переход обратно (в создании Саваофа, или создании Давида, когда воображение (героя. – **А. К.**) оживает и материализуется на сцене)<sup>36</sup>, и этот принцип явно унаследован от текста «Капричос...».

<sup>29</sup> Из беседы с Д. Кунисасом от 12 окт. 2014 г.

<sup>30</sup> За исключением спектакля по сонетам У. Шекспира «Глазами слышать – вышший ум любви...» (Театр пластической драмы, 1988).

<sup>31</sup> См.: Щербачков В. О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 16–18.

<sup>32</sup> Мацкявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 90.

<sup>33</sup> Индивидуация – осознание человеком своей реальной психологической уникальности, включающее в себя как его возможности, так и ограничения. (См.: Шарп Д. Глоссарий юнгианских терминов // Шарп Д. Кризис среднего возраста. Записки о выживании / Пер. с англ. В. Мершавки. М.: Независимая фирма «Класс», 2007. С. 164.)

<sup>34</sup> Мацкявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 91.

<sup>35</sup> Комаров Г. Театр без маски // Театр. 1977. № 2. С. 53.

<sup>36</sup> Из беседы автора с Е.В. Марковой 12 июня 2012 г.



## Pro memoria

Поиск пластического языка спектакля режиссер и его студийцы, которым «были в равной мере чужды как абстрактно-символический подход, так и “бытовые жизнеописания”»<sup>37</sup>, вели, «выращивая» каждый жест, каждый момент взаимодействия с материалом и друг с другом из культурно-исторического контекста Возрождения. Результат поиска формально был эклектичен, но слагался в композиционно целостное, эмоционально достоверное высказывание, где «отсутствуют в чистом виде пантомима или танец, музыка, драматургическая коллизия или бытовое движение, а есть, как в мозаичном панно, образ, рождающийся из единства различных компонентов, каждый из которых в отдельности, сам по себе, ничего не значит»<sup>38</sup>. Способу существования актера в роли того или другого персонажа находили какую-либо образную формулировку и, опираясь на нее, строили движенческий рисунок. Так в спектакле появлялись ангелы, «плавающие» в дымовых облаках как «воздух в воздухе»; лучшая танцовщица школы Медичи, каждым шагом, норвящим перейти в танцевальный, словно «разрушавшая как пространственные, так и гравитационные законы»<sup>39</sup>; фанатик-монах, стремительно прорезающий испуганную толпу, «как нож масло».

Провозведениями Скульптора в «Каприччос» становились тела партнерш по сцене, а в самом процессе ваяния проглядывал парафраз «из очень сильной миниатюры Томашевского, в которой просматривался конфликт женской и мужской природы»<sup>40</sup>. Создание «скульптур» здесь бесспорно включало и философский, и мифологический аспекты,

все же оставаясь при этом более тонченно-интимным, чем космогоническим. В «Преодолении» был сделан еще более смелый шаг к общечеловеческому – ваяние как обуздание стихий оказалось воплощено в разнообразных ракурсах и аспектах.

Договорившись, что в этюдном процессе будут иметь дело именно с «мрамором», студийцы нашли убедительный пластический образ ваяния, приводящего на ум старинно-величественное представление о том, что статуи «воздвигают». Микеланджело-мальчик, впервые прикоснувшийся к камню в школе Медичи, широкими властными жестами, в которых участвует все тело актера, с видимым усилием поднимает воображаемую каменную массу все выше и выше, превращая ее в некий грубоватомощный символ своего будущего титанического искусства, соединяя в безошибочном сочетании извлеченные откуда-то из вселенского пространства невидимые тяжеловесные глыбы. Первое произведение Микеланджело не получит телесного воплощения – его дерзостная мощь отразится лишь в ошарашенном взгляде еще не остывшего от вдохновенного труда мальчика, в изумлении шоадедшего Мецената, в злобно-завистливых гримасах учеников, неожиданно оказавшихся лицом к лицу с недосягаемо одаренным конкурентом.

По-иному будет изваяна вторая «скульптура». Словно невидимые нити (или рычаги?) протягиваются между руками Микеланджело и телом-материалом. На расстоянии повинуясь сильным, уверенным движениям мальчика, фигура Матери скручивается, изгибается, склоняется и распрямляется, она



Сцена из спектакля «Преодоление». П. Брюн – Шут

<sup>37</sup> Часовникова А. Пантомимические и пластические коллективы. С. 257.

<sup>38</sup> Львов В. В мире пластики, музыки, света... // Музыкальная жизнь. 1989. № 14. С. 5.

<sup>39</sup> Мацквявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 101.

<sup>40</sup> Из беседы автора с Е.В. Марковой 12 июня 2012 г.



## О пластическом театре

запрокидывает голову, все еще пытаясь вырваться, умоляюще протягивает к сыну руки... Но наконец беспощадная сила относит ее ставшее покорным тело за ворота, усаживает на табурет, придает рукам и голове единственно верное положение – секунды назад живая, женщина каменеет, превращается в памятник материнской любви и скорби – «Мадонну у лестницы».

Еще один прием, – при котором, «изменяя форму пространства, сам актер изменял форму своего тела, в финальной точке лепки сам на мгновение превращаясь в ту скульптуру, которую только что создал»<sup>41</sup>. Так родится Вахх: Скульптор, стоя на постаменте с виноградной гроздью в руке, как в рапиде, меняет позы-очертания, пока не будет обретен верный, повторяющий известную статую ракурс рук, ног, головы и торса. Мизансцена со всей очевидностью представляет «символическое выражение "внутреннего сюжета жизни" великого скульптора ("кажется, что я все время беру моделью самого себя" Микеланджело, мадригал 53)»<sup>42</sup>.

Судьбы творений и творцов в равной степени трагичны у Тенисонса и у Мацкявичюса. В «Капричос...» первая же «скульптура» «спускалась к публике (под песню "Дилайла" в исполнении Тома Джонса, очень популярную хорошую песню, но здесь звучавшую как знак "маскультовости") и проходила по авансцене. Она оживала: теряла скульптурность, сохраняя только манеры и стилистику. Проходя через руки толпы, грубо хватаящие его, произведение искусства превращалось буквально в продажную женщину. Потом она снова поднималась на постамент и принимала

позу скульптуры, но теперь уже вся толпа принималась ее осуждать, имитируя плевки и побивание камнями»<sup>43</sup>. В «Преодолении» же над «скульптурами»-символами не властны ни толпа, ни время: соприкасаясь с разрушительными силами, испытывая человеческую боль или радость, они трансформируются, не утрачивая ни архетипической чистоты линий, ни гуманистической осмысленности. Так, погибающий в битве Давид становится «Скованным рабом», «Умиравшим рабом», Христом «Пьеты Ронданини».

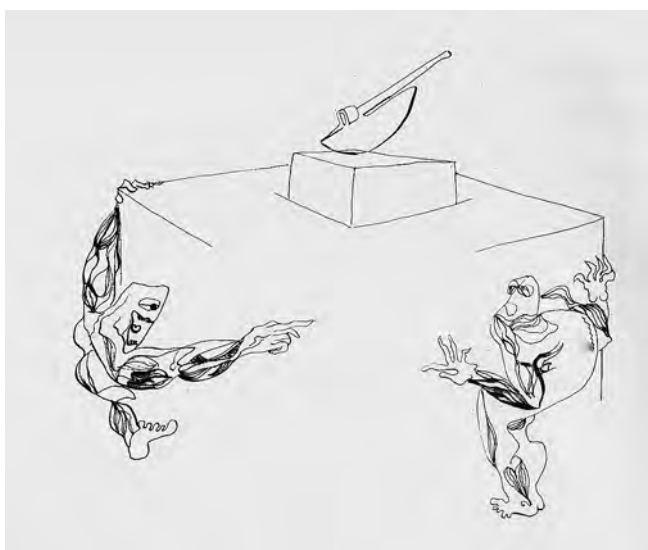
Образный ряд «Капричос» Тенисонса составляли символические фигуры, персонифицированные пороки социума, с которыми боролся не менее символический герой-Скульптор. Внешний сюжет «Преодоления» также не обходит вниманием отношения Художника и толпы, Художника и власти, но внутренний – повествует о способности Человека познавать и творить прежде всего самого себя, проецируя этот символический

<sup>41</sup> Мацкявичюс Г. *Мой Микеланджело*. С. 106.

<sup>42</sup> Комаров Г. *Театр без маски* // *Театр*. 1977. № 2. С. 53.

<sup>43</sup> Из беседы автора с Е.В. Марковой 12 июня 2012 г.

М. Тенисонс.  
Графическая фантазия  
на темы спектакля  
«Ессе Ното»



## Pro memoria

процесс в окружающий мир. Собственно, в этом и заключается первый по-настоящему осмысленный шаг Мацквявичюса в познании основ организации большой формы спектакля: формы в категориях своеобразного «пластического акмеизма», предполагающей «драматургически (не драматически, а именно драматургически!) существенным не только каждую деталь поведения человека, но и сам факт присутствия на сцене человеческого тела»<sup>44</sup>.

Режиссера «всегда волновала проблема природы творческой личности, творческой природы человека, самого творчества»<sup>45</sup>, скрытый подсознательный процесс, приводящий Художника к созданию произведения. Неслучайно сюжет «Преодоления» решительно сдвинут в сторону монодрамы, герою которой суждено всю сценическую жизнь «ощущать себя клубком из множества “Я” – и ни разу не обмолвиться об этом. Прорываться сквозь иллюзию личности в неведомые глубины самого себя и – не теряя слов, воплощать эту иллюзию в камни человеческих тел»<sup>46</sup>.

Юнгианское содержание очевидно положено в основу образа Скульптора, и легко прослеживается в действенной конструкции первой «пластической драмы».

Свое первое преодоление герой совершает как выделение незрелого Эго<sup>47</sup> из лона коллективного бессознательного, осознание светлой стороны бессознательных сил и вынесение ее во внешний символ, – превращая Мать в статую Мадонны. Неслучайно в тот же момент является ему Саваоф, мановением руки знаменующий новый этап выделения Эго (Скульптор-Адам) из целого (фреска цикла

«Сотворение мира»). Неслучайно тогда же рядом со Скульптором появляются его противоположность – Шут, его муза – Танцовщица, его любовь – Ева. (Скульптор – Персона<sup>48</sup>; Шут – Тень<sup>49</sup> Персоны, бессознательная часть Эго; Мать, Муза-Танцовщица и Ева – ипостаси Анимы<sup>50</sup>).

Сцена рождения Адама, «вычитанная» Мацквявичюсом из знаменитой фрески, трактуется как факт бытия художника, запечатленный в творчестве. Клубы дыма заволакивают сцену, в них падает и тонет Микеланджело-мальчик у левой арки, а у правой возникают существа воздуха – ангелы. Актеры в телесно-терракотовых трико словно повторяют очертания дыма, плывут вместе с ним над планшетом и на миг замирают – из темноты по облакам шагает Саваоф в коротком холщовом хитоне, препоясанном веревкой. Темпоритм движения группы небожителей, напоминает кинематографический прием «zeitlupe» или «рапида». Эффект титанической величины Бога-отца, спустившегося с небес, чтобы увидеть первое произведение Микеланджело, чисто эмоциональный: исполнитель не становится выше ростом, не поднимается на тресе или плунжером – он «всего лишь» абсолютно убедительно двигается, как «нечеловеческое» существо, создавая иллюзию космического масштаба своей фигуры (похожего впечатления добывается постановщик и в сцене шествия Давида, спустившегося с пьедестала в городскую толпу, он как будто плывет «сквозь» и «над» горожанами, улицами, крышами). Еще безжизненное тело Адама-Скульптора появляется там, где недавно

<sup>44</sup> Прохоров А. [Неопубликованная статья]. С. 41.

<sup>45</sup> Глазами слышать – высший ум любви (беседа с Г. Мацквявичюсом вела Е. Мельникова) // Московский комсомолец. 1987. 18 июня. № 142. С. 4.

<sup>46</sup> Прохоров А. [Неопубликованная статья]. [С. 31].

<sup>47</sup> Эго – центральный комплекс, существующий в поле сознания. Сильное Эго может объективно относиться к возбужденному содержанию бессознательного (т.е. к другим комплексам), а не идентифицироваться с ними, впадая в состояние одержимости. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 164.)

<sup>48</sup> Персона – (лат. «маска») – социальная роль человека, обусловленная его воспитанием и общественными ожиданиями. Сильное Эго устанавливает связь с внешним миром при посредстве меняющейся персоны. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 165.)

<sup>49</sup> Тень – часть личного бессознательного, характеризующаяся как позитивными, так и негативными чертами и установками. Эго имеет тенденцию к отвержению или игнорированию этой части. Сознательная ассимиляция тени человеком приводит к возрастанию его психонергетических возможностей. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 164.)

<sup>50</sup> Анима – (лат. «душа») – бессознательная женская часть личности мужчины. В сновидениях анима воплощается в образах женщин. Спектр персонажей очень широк – от проститутки и соблазнительницы до духовной путеводительницы. Юнг называл аниму архетипом самой жизни. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 163.)

## О пластическом театре

облака поглотили Микеланджело-мальчика. Саваоф и ангелы составляют ту самую, впоследствии прославленную, «кентаврообразную композицию», «слияние человеческого торса Создателя с клубящейся лавой»<sup>51</sup>, поддерживающей его в парении над землей (как на фреске в Сикстинской капелле), с протянутой к лежащему Адаму рукой. «Рука едва заметно вибрирует от неимоверного даже для Создателя напряжения, ведь на нее работает весь Хаос, ведь в пальцах Создателя концентрируется время и энергия Вселенной. Рука судьбы приближается к возложенной на колено руке Мальчика, к ее бессильно опавшей кисти... <...> Разряд! Молния!»<sup>52</sup> Весь потенциальный «электрический заряд», заложенный в линиях и красках фрески, выплескивается здесь в движении, сопряженном с тягуче-космическим звучанием Виолончельной сонаты К. Пендерецкого<sup>53</sup>.

Пара Скульптор–Шут (Персона–Тень) становится одним из драматургических центров спектакля, населенного обитателями коллективного бессознательного героя. Как отмечают психологи-юнгианцы, в сновидениях Тень принимает образ личности, поступки которой являются собой стихийную «критику подсознания», а наяву лишь от сознательного стремления признать и принять неизвестные или малоизвестные нам стороны собственной личности зависит «станет ли Тень нашим другом или врагом <...> Тень вовсе не обязательно находится в оппозиции. На деле она в точности подобна любому человеку, ради сосуществования с которым приходится то в чем-то уступить, то в чем-то пойти наперекор,

а то и что-то полюбить – в зависимости от ситуации. Тень становится враждебной, только когда ее игнорируют или недопонимают»<sup>54</sup>.

Сценический образ Скульптора формируется и развивается во взаимодействии с его непредсказуемо стремительным насмешливым спутником, сначала существующим словно бы абсолютно независимо, потом – предъявляющим свои права на солидную часть жизни и творчества героя, а потом – преобразующимся в материал творчества и орудие самопознания. К финалу первого акта личность Скульптора достигает пика зрелой целостности – он уже доказал свое право на творчество, овладел мастерством в своем деле, обрел идеал и познал земную любовь как высокую духовную тайну (не случайно мизансценой-стоп кадром, напоминающей о древнеиндийских тантрических изваяниях, завершается первый акт – в одухотворенном звучании сильного меццо-сопрано<sup>55</sup>).

Во втором акте сюжетная линия становится более «социальной», обращенной к отношениям Художника и его эпохи. В то же время Мацквявичюс, «нарушая известную нам по книгам биографов последовательность фактов»<sup>56</sup>, складывает их в собственной художественной логике, а впуская в спектакль события, происходящие на улицах и площадях Флоренции, воплощает их предельно обобщенно. Скульптор теряет все, чем жизнь одарила его ранее, обретая взамен одиночество гения, способного воплотить свои счастье и скорбь, оставить их в вечности.

Между арками-воротами, там, где в начале спектакля сплетались орнаментальные линии танца горделивых патрициев, опасно

<sup>51</sup> Прохоров А. [Неопубликованная статья]. С. 34.

<sup>52</sup> Там же. С. 34–35.

<sup>53</sup> В списке композиторских имен, чьи произведения составили музыкальный ряд «Преодоления», К. Пендерецкий соседствует с В. Галилеем, А. Багдонасом, И. Стравинским, Г. Свиридовым, Г. Канчели и др.

<sup>54</sup> Франц, М. Л. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. С. 170.

<sup>55</sup> «Любовь святая» (Г. Свиридов, музыка к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»). Исполняет Н. Герасимова.

<sup>56</sup> Мацквявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 117.

## Pro memoria

пробираются почти согбенные горожане. Все охвачены страхом перед проповедями Монаха (в юнгианском аспекте Монах – скорее всего Старец<sup>57</sup>, который может олицетворять страх как защитный механизм психики). Умелый манипулятор, укрывший лицо за черным капюшоном, а жажду власти – за религиозной проповедью (его прототипом стал Савонарола, современник Микеланджело), сумел полностью подчинить и обезличить народ. По его велению принимают мучительную смерть от рук разъяренной толпы Танцовщица и Ева. Он является в мастерскую, чтобы подчинить или купить талант художника... Скульптор вступает в поединок с собственным отчаянием, воплотившимся в Шута. Втащив его на постамент, крутя и переворачивая его (по сути, собственное!) тело, он сломит сопротивление безжалостными ударами – и над сценой восстанет мраморный символ Флорентийской республики, «пятиметровый» Давид (бессознательная часть – Шут – проходит трансформацию и выводится на осознанный уровень в виде символа – скульптуры Давида).

Давид сражается с Монахом и, погибая, становится Христом «Пьеты» (герой сублимирует в творчестве борьбу с негативными установками бессознательного). Но свершается вездесуде Скульптора – его «Страшный Суд» над своим временем (в спектакле цитируется одноименная фреска Сикстинской капеллы, завершившая эпоху Возрождения в искусстве, говорящая о разочаровании в идеалах антропоцентрического гуманизма). Если общество отвергает Художника как свой творческий аспект – оно

лишается и потенциального богоподобия, художественного, и даже человеческого образа. Воцаряется безобразие, мир повергается в хаос. Последователя, способного наполнить мир новой красотой, словно призывает из вечности Скульптор, напряженно глядящийся в зал.

Способ существования актеров в «Преодолении» хотя и опирался на опыт психологической школы русского театра, но был принципиально иным по отношению к принятому в советском театре второй половины XX в. В сценическом тексте, адекватном мифу о Титане Возрождения, происходила «своеобразная монументализация каждого»<sup>58</sup> из персонажей.

Несомненная заслуга Мацкявичюса-режиссера в том, что прагматически четко сознавая масштаб замысла и специфический тип подготовки своих актеров, он сумел сформулировать соразмерные индивидуальной органике и техническим возможностям студийцев задачи. Выполняя их, актеры-любители одними пластическими средствами создавали невербальный абрис эпохи Ренессанса и проживали кинематографически короткую, накаленную страстями жизнь. Более того, неизменно заражали энергией зрительный зал, приводили в недоумение профессиональных коллег и критиков, пытавшихся разгадать тайну столь сильного воздействия спектакля, в котором «каждый из персонажей, переходя из эпизода в эпизод, внешне постоянно трансформируется: меняет роль, не меняя своего начального амплуа. Развиваются идеи, темы, пластические лейтмотивы. Действующие лица, их носители, существуют и



Сцена из спектакля «Преодоление». П. Брюн – Шут, А. Бочаров – Скульптор

<sup>57</sup> Старец – образ свидетельствует о привязанности к установкам, соответствующим более старшему возрасту. Негативные стороны проявляются в виде цинизма, жесткости и чрезмерного консерватизма. Позитивными чертами являются ответственность, признание субординации и самодисциплина. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 167.)

<sup>58</sup> Комаров Г. Театр без маски. С. 54.

## О пластическом театре

самостоятельно, и как персонификация душевной жизни главного героя»<sup>59</sup>.

Так, исполнитель роли Скульптора играет не персонаж «по мотивам» исторической личности, автора «Давида» и фресок Сикстинской капеллы, а судьбу Художника в высших проявлениях трагедии и таланта. Возлюбленная Скульптора – куда больше идеал женственности, чем земная женщина, послужившая ей прототипом («нечеловеческое» у Евы, носящей в спектакле имя первой женщины, подчеркнuto и костюмом: она носит шелестящий плащ богатого алого цвета, под ним скрывается трико, ослепительно «беломраморное» – королевское достоинство и изысканная чистота линий торжествуют даже в самом соблазнительном рисунке, когда она отбрасывает плащ и проявляет вполне плотскую страсть к своему избраннику). Танцовщица – преимущественно сам Танец, или «танцующий ангел хранитель», чем верная и ревнивая подруга. Шут – «вечный юродивый и вечный интеллеktуал»<sup>60</sup>, природная человеческая «потребность в игре, радости, шутке»<sup>61</sup>, предстающая во плоти<sup>62</sup> (но ни в коем случае не плотская ипостась исторически достоверного гистриона, намекающего на собственную символичность). Движения и позы Шута экспрессивны и гармоничны, порывисты и графичны, каждый следующий момент перед нами словно появляется очередная идеально высеченная скульптура или метко вычерченный силуэт.

Развитие этого образа в спектакле также отмечено этапами, тесно связанными с этапами творческого пути Скульптора: фиглярствующий плут, чуждый всех правил и

законов трикстер, пародирующий только что изваянную статую Вакха – в шаржированных позах изгибаясь на постаменте, прикладывая священную виноградную гроздь к причинному месту; бунтарь-гистрион, издевательски почтительный с сильными мира сего; восстающий из ужаса и мрака над буйствующей толпой фанатиков гигант-герой Давид; Христос «Пьеты» – символ принесенной в жертву человеческой красоты и свободы; наконец – лишь вечности принадлежащий «День» с надгробия Медичи.

Титаническая способность обуздывать стихии, данная Скульптору, предстает в пластическом рисунке его роли как строго выверенное приложение физической и духовной мощи Художника к материалу жизни и эпохи, как гениальный и проклятый дар обращать в мрамор даже самое тонкое и беззащитное, изымая его из человеческой жизни и беспощадно отсекая все лишнее. Микеланджело как

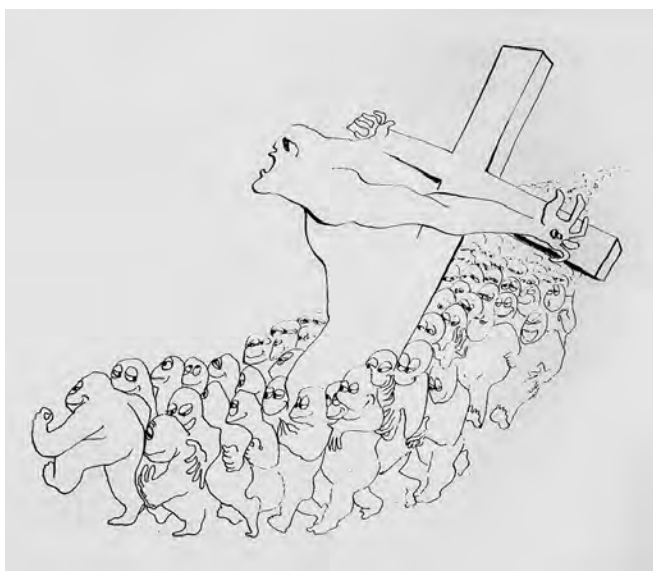
<sup>59</sup> Там же. С. 53.

<sup>60</sup> Мацявичюс Г. *Мой Микеланджело*. С. 94

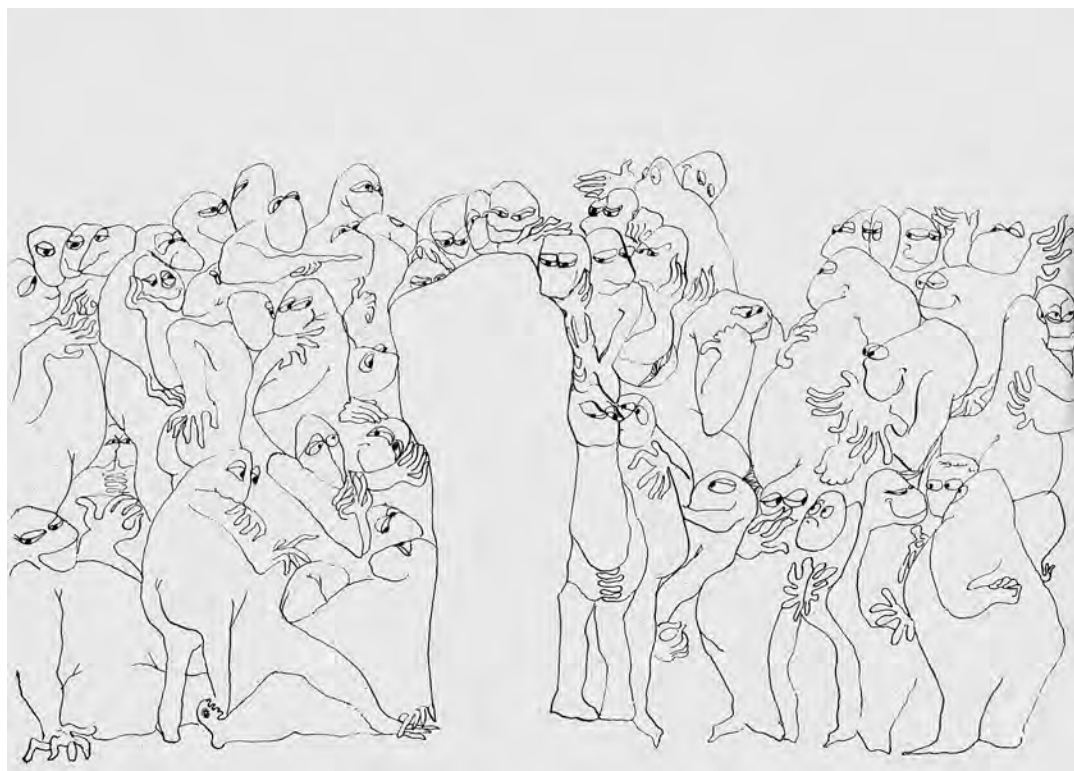
<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> См.: Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса* / Бахтин М. М. *Собр. Сочинений*. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 7–516.

М. Тенисон.  
Графическая фантазия  
на темы спектакля  
«Ессе Ното»







сценическая форма строг – и порывист, упрям – и жаден к познанию, раним – и может быть груб. Его жизнь – ваяние, облекание в материал обширного эмоционального, или даже визионерского, опыта. И ни в одной из ипостасей Мальчик – Адам – Скульптор нет ни следа изменчивой текучести, присущей пластике Шута.

Смыслообразующая характеристика образа Скульптора в «Преодолении», безусловно, сила, мощь – определенно осязаемая физически и тотально одухотворенная. Анатолий Бочаров<sup>63</sup>, мим с ярким лично-авторским началом и запоминающейся, неординарной внешностью, вспоминает, что долго не мог найти себя в роли Микеланджело, сам себе он казался слишком слабым.

Решающим оказалось вмешательство режиссера: «После моей очередной отчаянной попытки он подошел ко мне, положил руку на плечо, а ручища у него, сами знаете, какая, и говорит: “Толик, пойми, в тебе сосредоточена необыкновенная внутренняя сила”. И как только он это сказал, я почувствовал, как его энергия словно начала перетекать в меня, руки и ноги налились силой, плечи расправились. С этого момента я все понимал о своей роли»<sup>64</sup>.

Художник в «Преодолении» предстает творцом в самом широком смысле: мыслитель, демиург, борец, поэт, герой. Тут уместно снова вспомнить об антропоцентрической проблематике каунасских спектаклей: «Хотя там не было каких-то тонких

М. Тенисон.  
Графическая фантазия  
на темы спектакля  
«Ессе Homo»

<sup>63</sup> Роль Скульптора осталась за А. Бочаровым на все время сценической жизни спектакля.

<sup>64</sup> Мацявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 29–30.

## О пластическом театре

психологических разработок, но искания личности там были все время. Человек, который ищет, который бьется, который попадает в тупик, который что-то пытается поймать... эта линия все время проявлялась»<sup>65</sup>. В «пластических драмах» эта проблематика получила не только новый, «монументальный» масштаб, но и оригинальное, почти автобиографичное развитие. Мацкявичюс, несомненно будучи творцом того типа, для которого путь в искусстве и путь самопознания тождественны, впоследствии говорил о спектаклях «Преодоление», «Красный конь» (1981) и «Глазами слышать – высший ум любви...» (1988) как об исповедальном «триптихе», сформировавшем его духовное и эстетическое сознание<sup>66</sup>.

Спектакли, поставленные Мацкявичюсом со студийцами в ДК им. Курчатова с 1973 по 1978 гг. («Преодоление», «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты», «Вьюга») оставались в репертуаре вплоть до ухода режиссера из театра в 1989-м, будучи неизменно востребованными публикой. Думается, здесь сыграло свою роль и то, что связь «стиля со способом мышления»<sup>67</sup> проявилась как впечатляющая кинематографичность режиссерской композиции (качество, несомненно наследственное от архитектороники пантомим Тенисонса), и то, что сюжет «пластических драм» всегда служил выражению философского мировоззрения их автора. Мацкявичюс рассматривал судьбу своего героя как сюжет с системой универсальных мифологических связей, а затем воплощал ее средствами пластического действия, где драматический конфликт неизменно лежал в архетипической

области, а его природа была приближена к трагедийной.

«Преодоление» прожило долгую сценическую жизнь, сменив несколько актерских составов и сохранив первого Скульптора – Анатолия Бочарова. Воспоминания П. Брюна, первым исполнившего роль Шута, отражают, вроде бы, неизбежное: «Впоследствии мы поняли, насколько интуитивен и в чем-то наивен был изначально пластический язык этого спектакля. Но вот парадокс: несколькими годами позже, когда мы стали систематически заниматься хореографией и прочими биомеханическими дисциплинами<sup>68</sup>, “Преодоление” начало “высыхать”, поскольку все то, что изначально игралось на интуиции, страсти, адреналине, тестостероне, эндорфине, – начало потихоньку и в каком-то смысле закономерно вытесняться и подменяться приобретаемыми техническими приемами»<sup>69</sup>.

Сегодня сложно решить: насколько объективным можно считать это высказывание? В театральной практике случается, что спектакль с годами «созревает», перерождается, обретает новые краски и даже «вторую молодость».

Так или иначе, но и через много лет после премьеры «Преодоление» собирало полные залы, а рецензенты признавали его мощное эмоциональное воздействие и уникальность высказывания: «Почему я так упоенно вслушиваюсь, точнее всматриваюсь, в бессловесный язык пластической драмы, поражаюсь точности, с какой можно выразить на этом языке самое сложное и глубокое? <...> Мы постигаем и фабулу, и сюжет, и ход времени, и его психологию

<sup>65</sup> Из беседы с Д. Кунисасом от 12 окт. 2014 г.

<sup>66</sup> Кимеклис Г. Гедрюс. Мацкявичюс: «Не могу ставить традиционные пьесы» // Театр. 1993. № 11. С. 41.

<sup>67</sup> Барбой Ю. Язык и стиль // Барбой Ю. К теории театра. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2008. С. 302.

<sup>68</sup> Мы принципиально сохранили неформальную лексику первоисточника, причислившего хореографию к «биомеханическим дисциплинам».

<sup>69</sup> Брюн П. – Константиновой А. Письмо от 10 янв. 2009. Личный архив автора.



одновременно и удивительно просто. Будто всегда говорили этим языком, всегда его понимали.

Между тем такого не было. Существовала пантомима. Искусство танца. Драматическое искусство. Музыка. Их синтеза добились многие мастера – каждый по-своему. Театр, созданный молодым режиссером Гедрюсом Мацявичюсом, ни на какой другой не похож. В нем есть своя, пока не разгаданная мною тайна воздействия»<sup>70</sup>.

И снова не отмахнуться от аллюзии: безусловное большинство очевидцев каунасских спектаклей Тенисонса (будь то люди из зала, теоретики или практики театра) в попытках описать свои впечатления

произносят слова «тайна», «загадка», «фантастическое», «необъяснимое» и т. п.

Лирико-философский на поверхностный взгляд вопрос о разгадке всех этих «юбилейных» тайн – по сути своей вовсе не праздный. Ведь и «философская пантомима» Модриса Тенисонса, и «пластическая драма» Гедрюса Мацявичюса – равно существенные формы рефлексии экзистенциальных кризисов новейшего времени, без которых и психологический, и художественный портрет человека второй половины XX века был бы неполным.

М. Тенисонс.  
Графическая фантазия  
на темы спектакля  
«Ессе Homo»

<sup>70</sup> Каюров Ю. Без слов понятный // Литературная газета. 1984. 14 марта. С. 8.



Алексей КАРАБАНОВ

## ОТ «ИНТЕРНАЦИОНАЛА» К ГИМНУ СССР

Отречение от престола Николая II повлекло за собой автоматическую отмену русского народного гимна А.Ф. Львова «Боже, Царя храни!» на слова В.А. Жуковского. В символике русского государства образовался музыкальный вакуум. Старый гимн играть уже нельзя, нового еще нет! Но природа не терпит пустоты. На nive гимнотворчества сразу появляются многочисленные авторы, пытающиеся отразить революционный пафос освобождения от царизма в создании нового народного гимна. Поэт В.Я. Брюсов в марте 1917 г. написал статью «О новом русском гимне». Он считал, что следует устроить всероссийский конкурс, предлагая несколько вариантов подхода к написанию музыки и слов гимна новой России. Высказывалось и множество других предложений относительно нового гимна, в частности, хор «Славься!» М.И. Глинки, песня «Эй, ухнем!» в обработке А.К. Глазунова. Композитор А.Т. Гречанинов создал абсолютно новый «Гимн свободной России» на слова К.Д. Бальмонта:

*Да здравствует Россия, свободная страна!  
Свободная стихия великой суждена!  
Могучая держава, безбрежный океан!  
Борцам за волю слава, развеявшим туман!*

Возникают и курьезы. Так, узнав из газет об отречении императора, знаменитый антрепренер Сергей Дягилев оказался в затруднительном положении – все спектакли «Русских сезонов» начинались с царского гимна. С чего теперь начинать представления? Находчивый Дягилев поручил своему другу и постоянно-му автору Игорю Стравинскому быстренько написать что-нибудь взамен. В тот же вечер спектакль дягилевской труппы начался с исполнения «Гимна новой России». Стравинский оркестровал широко известную песню «Дубинушка». Эта душераздирающая инструментовка отразила всю ненависть композитора к революции. Видимо, он одним из первых

почувствовал, что повлечет за собой отречение русского царя.

Однако, несмотря на многочисленные предложения со стороны различных авторов, временное правительство не озаботилось принятием нового государственного гимна – было не до того! В качестве него обычно использовалась «Марсельеза», исполнявшаяся с русским самостоятельным текстом, написанным Петром Лавровичем Лавровым (псевдонимы Миртов, Арнольди), – так называемая «Рабочая марсельеза». После большевистского переворота в октябре 1917 года вместо государственного гимна стала использоваться французская песня «Интернационал» («*L'Internationale*») со словами Эжена Потье (*Eugène Pottier*) на музыку Пьера Дегейтера (*Pierre Degeyter*), который был написан в дни разгрома Парижской коммуны (1871) и первоначально пелся на мотив «Марсельезы»; опубликован в 1887 году. Пьер Дегейтер написал музыку на готовый текст в 1888-м. На русский язык текст «Интернационала» перевел в 1902 году Аркадий Яковлевич Коц. «Интернационал» являлся гимном международного социалистического движения (принят в 1910 году на конгрессе Социалистического Интернационала в Копенгагене), впоследствии мирового коммунистического движения, гимном ВКП(б), а с начала 1918 года использовался в качестве государственного гимна РСФСР (утвержден Советом народных комиссаров 10 (23) января 1918 года), а затем СССР вплоть до 1 января 1944 года. Советское правительство до конца 1943 года никогда не рассматривало вопрос о государственном гимне и не принимало «Интернационал» в качестве такового. Он исполнялся «по умолчанию», принятый СНК РСФСР в январе 1918 года.

В первые послереволюционные годы, когда вождями Советского правительства Лениным, Свердловым и Троцким ставился курс на

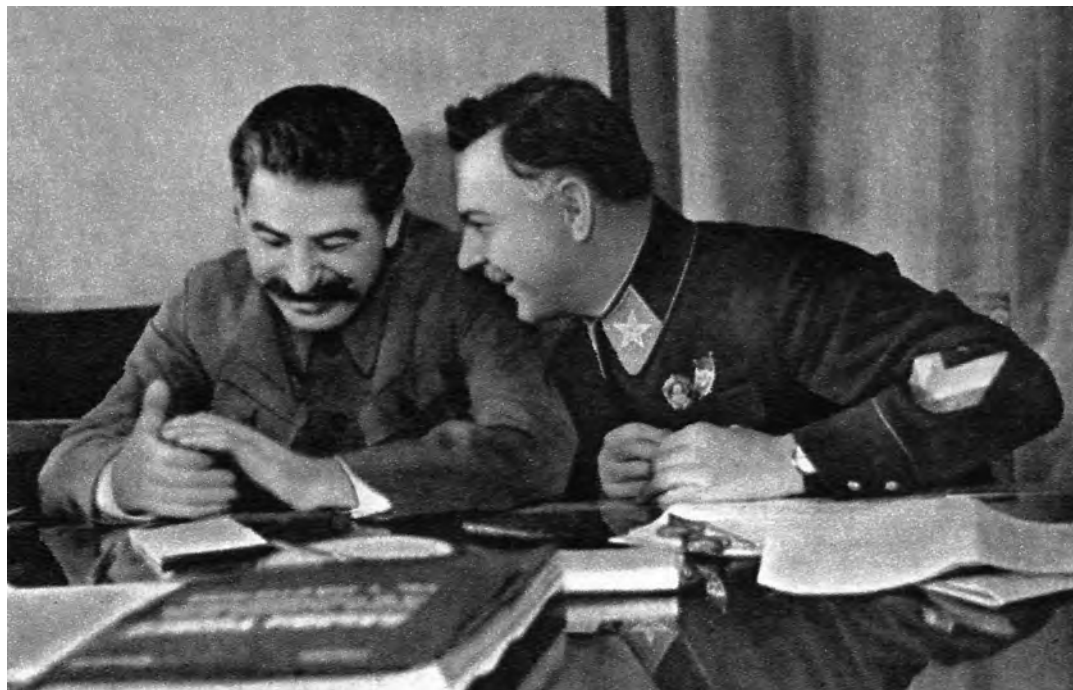
всемирную социалистическую революцию, всякая национальная идея, даже музыкальная, трактовалась как проявление буржуазности и контрреволюция. Естественно, что в такой обстановке даже намек на создание национального государственного гимна быть не могло. Да он был и не нужен, поскольку противоречил бы интернациональным устремлениям большевиков. Только в конце двадцатых – начале тридцатых годов возникает не только политическое понимание возможности победы революции и построения социализма в одной отдельно взятой стране, о чем еще в свое время писал Ленин, но и осмысление фактического существования советского государства в окружении враждебного мира капитализма.

Начинается борьба за выработку новой, еще не вполне национальной государственной идеи. В политическом аспекте торжество этой борьбы формализуется победой Сталина во внутривнутрипартийной борьбе над идеологом всемирной («перманентной») революции Троцким, а также над лидерами ленинградской оппозиции Зиновьевым, Каменевым и над представителями правого уклона во внутривнутриполитической и хозяйственной политике партии Рыковым, Бухариным и другими бывшими соратниками Ленина и Троцкого. Громкие политические процессы тридцатых годов показывают видимую смену политического курса. Всемирная революция перестает быть главной целью советского государства. Коммунистический Интернационал постепенно теряет свою идеологическую доминанту, пролетарский интернационализм вытесняется из идеологических приоритетов. Начиная с 1932 года Сталин потихоньку сворачивает деятельность Коминтерна, последовательно ликвидируя его различные филиалы и учреждения. Политика партии и государства поворачивается внутрь страны. Смена политических ориентиров повлекла за собой возникновение нового идеологического заказа. Перед советскими писателями, кинорежиссерами, композиторами, художниками и артистами ставятся новые творческие задачи – силой искусства воспевают советскую государственность, основанную на исторических корнях бывшей Российской империи.

Для этого в области советской идеологии производится тихий переворот. В 1934 году в идеологическом словаре советских агитаторов появляется новый термин – «советский патриотизм». Точкой отсчета государственной истории теперь не рассматривается «легендарный» выстрел крейсера «Аврора» в ночь с 25 на 26 октября 1917 года, возвестивший начало «новой эры» в истории человечества. Больше того, начиная с 1936 года 7 ноября перестают праздновать в СССР как первый день всемирной (Мировой) революции, а только как день Великой Октябрьской социалистической революции. Из Конституции СССР 1936 года изымается понятие «Мировая Советская Социалистическая Республика» как цель борьбы мирового пролетариата. Большевики потихоньку начинают прощупывать идеологическую опору в отечественной истории. Другими словами, они постепенно пытаются интегрироваться в историю России, обрести Отечество, при этом оставляя за партией не только руководящую и направляющую роль в обществе, но возводя ВКП(б) в ранг некоего общественного фетиша, коллективного божества, вокруг которого воскуряют фимиам бесчисленные труженики идеологического фронта – кинорежиссеры, художники, музыканты и поэты всех степеней.

Как всегда происходило в советской стране, сигнал для новой политической кампании дала передовая статья в газете «Правда». Она наголову разгромила поэта Демьяна Бедного, написавшего либретто комической оперы «Богатыри» (1936). Постановку пьесы осуществил Камерный театр. На беду автора и постановщиков, спектакль посетил В.М. Молотов. Комитет по делам искусств в специальном постановлении от 15 ноября 1936 года резко осудил спектакль как антипатриотический, допустивший «фальсификацию народного прошлого». А последовавшая за тем поэма «Борись, или умирай» (1937), получила рецензию самого Сталина, который в письме в редакцию «Правды» назвал поэму «литературным хламом»<sup>2</sup>. Творческая интеллигенция ответила многочисленными произведениями на героико-патриотическую





Иосиф Сталин и  
Климент Ворошилов.  
Декабрь 1935 г.

тему, связанными как с дореволюционным прошлым нашей страны, так и с периодом революционных и послереволюционных событий. Это были обращения к образам русских воинов: матроса Кошки, сестры милосердия Даши Севастопольской, богатыря Шевченко, адмиралов Нахимова, Корнилова, хирурга Пирогова. Создаются книги о героях гражданской войны (Чапаев, Пархоменко, Щорс, Кочубей, Лазо). В литературе, театре и кино все более и более возрастает интерес к российской истории дореволюционного периода. Героями пьес, кинофильмов и романов становятся князь Александр Невский, царь-реформатор Петр Первый, затем (уже во время войны, хотя социальный заказ был сделан еще до нее) самый одиозный царь и великий князь Всея Руси Иоанн Васильевич Грозный. Царигосударственники выступают на советской сцене в компании великих российских полководцев и военачальников – Кузьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского, Богдана Хмельницкого, А.В. Суворова и М.И. Кутузова. Незадолго до начала Великой Отечественной войны появились музыкальные сочинения, воспевавшие

воинскую доблесть, готовность защищать честь и независимость Родины. Осенью 1939 г. прозвучали кантата С.С. Прокофьева «Александр Невский» и симфония-кантата Ю.А. Шапорина «На поле Куликовом». Воскрешая образы истории, напоминая о героизме и мужестве наших предков, эти произведения были обращены к советским людям, будущим воинам Красной Армии.

В 1939 году произошло еще одно знаковое событие в советской музыкальной жизни. На сцене Большого театра СССР была поставлена опера «Иван Сусанин». На этот раз инициатива происходила «снизу». К.С. Станиславский (1863–1938) в личной беседе со Сталиным тонко высказал мысль о том, что неплохо было бы (и давно пора) восстановить первую русскую национальную оперу М.И. Глинки «Жизнь за царя», вернув ей название, задуманное самим композитором, – «Иван Сусанин» – и переделав либретто так, чтобы о царе не было ни слова, а подвиг народного



героя показать как самопожертвование во славу родины. Сталину идея понравилась. Работа закипела. Поэт С.М. Городецкий с помощью дирижера С.А. Самосуда сделал новое либретто. Финальный хор со словами «Славься, славься, ты Русь моя!» зазвучал теперь по радио на всю необъятную советскую страну. Этот хор сыграл важную роль и в гимническом конкурсе 1943 года (о котором речь впереди), оказав влияние на большинство участников. Успех вновь поставленной оперы М.И. Глинки явился апофеозом перехода советской идеологии от уже окрепшего «советского патриотизма» к новому политическому курсу исторического патриотизма.

Уверенно развернув идеологическую машину на новый курс, партийное руководство начинает усиление политического давления на народные массы в самом простом и доступном жанре – песенном. Возникает новый музыкальный жанр – советская массовая песня. Именно этому жанру предопределено было воспитывать советских людей в духе нового советского патриотизма. И именно этот жанр стал колыбелью будущего национального музыкального символа – государственного гимна СССР.

В атмосфере усиления идеологической и классовой борьбы середины тридцатых годов у политического руководства страны возникает ощущение несоответствия партийного гимна новым внутривнутриполитическим реалиям и необходимость его замены на что-то более патриотичное. Чуткие советские композиторы и поэты откликнулись на невысказанный официально запрос партийной руководства созданием несчетного количества славословий – песен о партии Ленина-Сталина, любимой Родине, любимых намоках – Ворошилове, Ежове и других, в которых воспевалась уже не всемирная революция и всеобщие идеалы коммунизма, а своя, родная, великая и могучая, нерушимая и непобедимая партия большевиков – оплот необъятной советской страны, а не всего мирового пролетариата, как трактовалась ранее. Слово «Отечество» все еще остается буржуазным и непотребительным, несмотря на известную статью Ленина 1918 года «Социалистическое отечество в опасности». Оно подменяется словом

«Родина», имеющим близкое, но не тождественное лексическое значение. Окончательно слово «Отечество» вернется в советский обиход только в 1944 году, вписанное рукой Сталина в стихотворный текст государственного гимна СССР.

Технический прогресс также сыграл важную роль в быстром распространении и популяризации жанра массовой песни. Открывшийся в подмосковной Апрелевке завод грампластинок, появившееся звуковое кино, а также всеобщая радиофикация страны позволили идеологам ВКП(б) обрушить на трудящихся нескончаемый поток музыкальной бодрости, оптимизма и задорного советского патриотизма. Песни о Родине и партии переполняют советский эфир. Из их числа особенно выделяется «Песня о Родине» И.О. Дунаевского на слова В.И. Лебедева-Кумача из кинофильма «Цирк» (1936). Ее подхватывает и поет вся советская страна. На момент создания – год сталинской конституции – она наиболее полно и художественно ярко выражает новую государственную идею:

*«Я другой такой страны не знаю,  
Где так вольно дышит человек!»*

В этом бесчисленном потоке панегириков ВКП(б) появляется и занимает особое место еще одно, сперва не очень заметное и отличающееся от других сочинение художественного руководителя Краснознаменного ансамбля Красной Армии А.В. Александрова. Считается, что начальные интонации этой музыкальной темы автор нащупал в композиции «Красный флот в песнях», написанной еще в 1929 году для ансамбля Красной Армии<sup>3</sup>. Свое развитие она получила в песне «Жить стало лучше» на стихи В.И. Лебедева-Кумача в 1936 году. С этого исторического момента и начинается история государственного гимна СССР. Как известно, песня А.В. Александрова тогда явилась ответом на одно из самых популярных высказываний Сталина, произнесенное им 17 ноября 1935 года. Обратившись к слушателям с трибуны Первого Всесоюзного совещания стахановцев, вождь произнес: «Жить стало лучше, товарищи! Жить стало веселее!

А когда весело живется, работа спорится... Если бы у нас жилось плохо, неприглядно, не весело, то никакого стахановского движения не было бы у нас»<sup>4</sup>.

Обращает на себя внимание не только интонационная близость темы к мелодии будущего гимна, но и четко выкристаллизовавшиеся гармонические модели новой песни. Они строятся на хорошо знакомой Александрову хоровой традиции русского церковного песнопения, которому композитор посвятил большую часть своей дирижерской карьеры. (В 1928 году, когда А.В. Александров был приглашен в создаваемый ансамбль красноармейской песни, ему было уже сорок пять лет, из которых двадцать пять он работал регентом лучших церковных хоров Санкт-Петербурга, Твери и Москвы, включая должность регента хора московского храма Христа Спасителя, был автором многочисленных духовных сочинений и литургических песнопений.)

Строгая диатоника с отклонением в тональность доминанты в конце первого периода

и энергичный маршевый ритм – все это сохранилось и получит дальнейшее развитие в «Песне о партии», сочиненной буквально по стопам «Жить стало лучше». Хотя припев первой песни мелодически значительно отличается от будущей «Песни о партии», в нем уже заложена еще одна важная гармоническая формула. Она ляжет в основу второго предложения запева, а также припева будущего гимна. Это простенькая секвенция I-V-VI-III и далее – II-I<sub>6</sub>-D/D-V<sub>7</sub>. При этом гармоническая повторяемость обоих разделов (второе предложение запева и первое припева) нисколько не отражается на восприятии свободно льющейся мелодии, а наоборот, создает целостность произведения, придает песне торжественность и величавость. Куплетная форма традиционно используется в гимнических сочинениях, но является при этом и камнем преткновения для авторов, поскольку довольно сложно добиться одновременно общего единства и разнообразия частей в таком лаконичном жанре, как гимн. Примененный же

**Жить стало лучше.**

А. В. Александров

Темп марша

*Залевало*

Хор

Ф-п

Звон - ки, как пти - цы, од - на за дру - гой

пес - ни ле - тят над Со - вет - ской стра - ной. Ве - сел на - пев го - ро -

дов по - лей

дов и по - лей

ренть ста - ло луч - ше, жить

**ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ**

1.

Звонки, как птицы, одна за другой  
Песни летят над Советской страной.  
Весел нивы городов и полей —  
«Жить стало лучше,  
Жить стало веселей!»

2.

Дружно страна и растет и поет,  
С песнями общее счастье кует.  
Гляньте на солнце — и солнце  
светлей!

«Жить стало лучше,  
Жить стало веселей!»

3.

Всюду простор для ума и для рук,  
Всюду находишь друзей и подруг.  
Старость — теплее и юность —  
смелей —  
«Жить стало лучше,  
Жить стало веселей!»

4.

Знай, Ворошилов, мы все на-чеку,  
Пляди одной не уступим врагу,  
Сивушка есть у отцов и детей —  
«Жить стало лучше,  
Жить стало веселей!»

5.

Хочется всей необъятной страной  
Сталину крикнуть: — Спасибо, родной!  
Долгие годы жизни, не болей!  
«Жить стало лучше,  
Жить стало веселей!»

В. Лебедев-Кумач

*Pro memoria*



В. Лебедев-Кумач

Александровым гармонический прием позволил ему добиться удивительной монолитности музыкального материала.

«Песня о партии» на стихи В.И. Лебедева-Кумача сочинена и записана на пластинку в 1939 году. Можно сказать, что музыка «Песни о партии» и была в последствии полностью использована для будущего гимна СССР: в мелодиях этих двух песен есть только одно маленькое расхождение (изменение тональности значения не имеет). Это расхождение продиктовано исключительно поэтическим текстом, определяющим метrorитмическую организацию последней строки мелодии припева.

А.В. Александров так вспоминал о первом исполнении «Песни о партии»:

«К XVIII съезду партии мы приготовили “Песню о партии” на слова Лебедева-Кумача. Ансамбль исполнил ее на концерте в Кремле.

– Когда закончите программу, спойте эту песню еще раз, – попросил товарищ Сталин. – Только попробуйте дать ее более торжественно, как гимн.

И “Песня о партии”, исполненная вторично – уже не в первоначальном темпе походного марша, – прозвучала как откровение для самого композитора, написавшего эту песню.

– Назовите ее “Гимн партии большевиков”, – сказал товарищ Сталин<sup>5</sup>.

Таким образом, правящая и единственная в СССР партия получает свой собственный (можно сказать, национальный) гимн, в то время как государство продолжает еще использовать в качестве государственного (национального) гимна бывший партийный и антигосударственный (антинациональный) по существу «Интернационал». Это противоречие, ясно ощущаемое советским руководством в конце тридцатых годов двадцатого века, не успело разрешиться в предвоенные годы. При этом сама музыка «Интернационала» не вызывала никаких нареканий. Напротив, она исключительно высоко оценивалась любимцем Сталина Д.Д. Шостаковичем, который в 1937 году ее заново переинструментировал для большого симфонического оркестра с хором. В предвоенные годы и в начале Великой Отечественной войны «Интернационал» транслировался радиостанциями СССР именно в новой оркестровке Шостаковича.

В то же время симптоматичным является и факт исключения «Интернационала» из репертуарных сборников военных оркестров Красной Армии. Вместо него под первым номером теперь публикуется «Гимн партии





большевиком» А.В. Александрова (в инструментовке Б. Миллера). Вторым номером идет «Песня о Сталине» А.В. Александрова, третьим – «Казачья дума о Сталине» В. Колесникова (обе песни в инструментовке С.А. Чернецкого). Четвертым – «Гимн радости» Л. Бетховена (в инструментовке Б. Миллера). Кстати, это единственно правильный перевод с французского столь популярного финала Девятой симфонии, ставшего гимном Евросоюза и призывающего к объединению миллионов. «Гимн радости», помещенный в репертуарный сборник можно воспринять как некий заместитель «Интернационала», не имеющий откровенной политической окраски. Далее в сборнике следуют популярные песни о Красной Армии. Но главное – «Интернационала» в нем больше нет!<sup>6</sup>

Наступает 1941 год, и стране уже не до гимна: война! Историческим курьезом является то, что вопрос о гимне СССР волновал не только советское руководство. После нападения Германии на Советский Союз премьер-министр Великобритании У. Черчилль выступил по радио с заявлением о поддержке СССР. По этому случаю радиостанция Би-Би-Си, не желая транслировать «Интернационал», выпустила в эфир знаменитую в то время в Великобритании песню И.О. Дунаевского «Широка страна моя родная». Как видно, популярность «Песни о Родине» была признана даже лидерами зарубежных государств, а идеологи радиокomпании сочли ее более уместной в эфире в качестве символа советской страны.

С началом войны все виды искусств, включая музыку, были задействованы в патриотической агитации в самых широких слоях населения и прежде всего среди воинов Красной Армии. Наибольшее влияние на патриотический настрой бойцов имела «Священная война» В.И. Лебедева-Кумача и А.В. Александрова. Но только с достижением коренного перелома в Великой Отечественной войне возникает возможность и еще большая необходимость реализовать новые политические устремления советского руководства в обретении национальных государственных символов, которые теперь становятся

поистине имперскими. Рабоче-крестьянская Красная Армия и рабоче-крестьянский Военно-морской флот вкупе с другими силовыми ведомствами переоблачается в новую форму одежды, полностью заимствованную у царской армии времен Николая Второго. Вводятся погоны, офицерские и генеральские звания. Русская православная церковь вновь обретает патриаршество. Теперь есть полный набор национальных символов для обновленной государственной идеологии. Не хватает только национального музыкального символа – гимна страны.

В 1942 году И.В. Сталин поручает заместителю председателя СНК СССР К.Е. Ворошилову сформировать и возглавить правительственную комиссию и провести конкурс для создания государственного гимна Союза ССР. В нее также вошли начальник Главного политического управления Красной Армии А.С. Щербаков, председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР М.Б. Храпченко, председатель Союза советских писателей А.А. Фадеев и председатель Союза советских композиторов Р.М. Глиэр. В июне 1943 года комиссия приступила к работе по созданию нового гимна Советского Союза.

Возникает естественный вопрос – почему Сталин выбрал и назначил председателем комиссии именно К.Е. Ворошилова – своего старого боевого и близкого соратника, маршала Советского Союза, бывшего не самым успешным и компетентным военачальником, потерпевшим полное фиаско при организации обороны Ленинграда и чуть не сдавшим город врагу? Ворошилов не имел не только музыкального образования, но и вообще окончил лишь начальную земскую школу в Луганске. Но также, как и Сталин, Ворошилов был завсегдаем в Большом театре, хорошо знал оперный и балетный репертуар и считал себя в области музыкального искусства крупным экспертом. Он часто «вмешивался в музыкальные дела, в работу Союза композиторов, оперы, музыкальных театров. У него были некоторые музыкальные способности, он хорошо знал украинские народные песни и любил хоровое пение. Видимо, этого было достаточно, чтобы он возомнил себя таким же





крупным специалистом в области музыки, как-им считал себя и А.А. Жданов. Ворошилов с большим старанием давал многим композиторам и интерпретаторам различные указания, он часто пел вместе со Сталиным и Ждановым после правительственных приемов, когда все были сильно навеселе. Солисты Большого театра сопровождали пение вождей. Сталин дирижировал, ибо и здесь он не мог позволить кому-то командовать»<sup>7</sup>.

Источники из фондов Государственного архива Российской Федерации и РГАСПИ позволяют детально реконструировать процесс создания советского гимна. Они показывают процесс инициирования Сталиным государственной задачи и личного участия вождя в ее воплощении, принятии окончательного решения, контроле за исполнением и даже применении политических репрессий к несогласным. Автору посчастливилось познакомиться с этими материалами, но, к сожалению, они до сих пор хранятся под грифом «Секретно», и дать ссылки на конкретные документы не представляется возможным.

Каких-либо официальных письменных указаний, распоряжений, постановлений И.В. Сталина и высших органов власти о причинах и точной дате начала разработки гимна СССР в архивах пока не обнаружено. На основе доступных для изучения документов можно сделать вывод, что помимо устного указания К.Е. Ворошилову, было еще и устное поручение вождя А.С. Щербакову – секретарю ЦК ВКП(б), кандидату в члены Политбюро, сделанное весной 1942 (!) года. Александр Сергеевич Щербаков являлся начальником Совинформбюро (с 24 июля 1941 г.) и Главного политического управления Красной Армии (с июля 1942 г.), по совместительству с 1942 года, курировавшего и работу Союза советских писателей.

**ЗАПИСКА А.С. ЩЕРБАКОВА И.В.СТАЛИНУ  
О ХОДЕ РАБОТЫ НАД ГИМНОМ  
[28.05.1943]**

**Товарищу Сталину И.В.**

Год тому назад была начата работа поэтов и композиторов над созданием гимна

Советского Союза. К работе над текстом гимна были привлечены лучшие наши поэты. После длительной работы сдали тексты гимна на 19 авторов (27 текстов): Лебедев-Кумач, Гусев, М. Голодный, Н. Тихонов, Исаковский, С. Васильев, Антокольский, Рылский, Самед Вургун, Колычев, Долматовский, Френкель, Катаев и другие.

Из всей группы композиторов, работавших над музыкой гимна, сдали произведения лишь 8 человек: А. Александров – три варианта (на слова Лебедева-Кумача), И. Держинский, Соловьев-Седой, Т. Хренников (на слова Гусева), Белый (на слова Френкеля), Кручинин (на слова М. Голодного), Чернецкий (на слова Лебедева-Кумача) и Блантер (на слова Долматовского). Над музыкой гимна также работали композиторы: Шапорин, Шостакович, Мурадели, Юровский, но никто из них пока с этой задачей не справился.

Все представленные варианты гимна (за исключением гимна, написанного Хренниковым) были разучены хорами и оркестрами Большого театра, Радиокомитета, ансамблем под управлением А. Александрова, оркестром под управлением Чернецкого и прослушаны.

В результате исполнения гимнов оказалось, что ни одно из представленных произведений не может быть рекомендовано в качестве гимна СССР.

Некоторые гимны написаны более удачно, например, музыка Соловьева-Седого на текст Гусева, И. Держинского на текст Гусева, М. Блантера на текст Долматовского, Белого на текст Френкеля, но и они требуют серьезной дополнительной работы. Работа композиторов и поэтов над гимном продолжается. В целях поощрения работы поэтов и композиторов над гимном и ее ускорения прошу разрешить организовать закрытый конкурс на лучший текст и лучшую музыку гимна, установив для этого следующие премии: за текст гимна: одну первую премию – 100 тыс. руб., две вторых премии по 50 тыс. руб., за музыку гимна: одну первую премию – 100 тыс. руб., две вторых премии по 50 тыс. руб.

Прилагаю несколько текстов гимна, написанных поэтами Гусевым, Тихоновым,



Долматовским, Шипиловым, Лебедевым-Кумачем, Колычевым, Голодным.

Щербаков<sup>8</sup>

С точки зрения тяжести ситуации на фронте и напряженности обстановки в советском тылу, еще не оправившемся от самого драматичного периода эвакуации, распоряжение Сталина о выработке нового гимна кажется, на первый взгляд, совершенно несвоевременным. Вероятно, главной причиной такого неожиданного решения являлась уже не внутренняя, а внешняя политика И.В. Сталина. В конце 1941 – первой половине 1942 года были заложены основы союзнических отношений между СССР, США и Великобританией в борьбе с гитлеровской Германией. В частности, 26 мая 1942 года В.М. Молотов прибыл в Лондон для заключения договора о союзе, сотрудничестве и взаимной помощи с Англией на 20 лет. СССР настойчиво добивался открытия Второго фронта. В условиях увеличившихся контактов на высшем уровне, предполагавших, согласно дипломатическому протоколу, исполнение гимнов стран на церемониях встреч и проводов, И.В. Сталин посчитал неуместным исполнять для этой цели практиковавшийся с первых революционных лет «Интернационал». Последний в качестве государственного гимна СССР никогда не был утвержден официальным законодательным актом. Кроме того, он содержал слова: «Весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем», что тоже не отвечало духу времени.

Был еще один невидимый международный аспект в необходимости создания нового гимна. В этот период «перед Сталиным снова встал неразрешимый вопрос федерального устройства его унитарного по сути государства. Он должен был задуматься о возвращении к собственной старой идее: единое государство с обширной культурной автономией для народов. Может быть, он бы и вернулся к ней, если бы не подписание в январе 1942 года Декларации Организации Объединенных Наций, в которой СССР как соучредитель изначально оказывался в одиночестве против западных стран и их союзников. (Создание

Организации Объединенных Наций заняло несколько лет, ее Устав был утвержден в июне 1945-го г. и официально вступил в силу 24 октября 1945 года – эта дата отмечается как День Организации Объединенных Наций. – **Ред.**)

Идея придать советским республикам статус участников международных отношений и получить дополнительные голоса в ООН принадлежала Молотову. Она казалась очень удачной, и никто не заметил в ней скрытой угрозы. Не увидел ее и Сталин. Во всяком случае, идея культурной «автономизации» промелькнула только в ликвидации и преобразовании нескольких республик и ушла на дно. С этого момента кремлевское руководство загнало себя в ловушку: оно больше не могло бороться всеми средствами с национализмом и было вынуждено демонстрировать перед Западом доказательство суверенности союзных республик.

В новом гимне СССР, исполнявшемся с 1 января 1944 года вместо «Интернационала», была дана предельно ясная установка: «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки Великая Русь»<sup>9</sup>.

Итак, работа над гимном началась летом 1942-го, но результаты были плачевными. Видимо, ситуация на фронтах не вдохновляла ни писателей, ни композиторов, а самому инициатору конкурса приходилось решать более насущные задачи. И только после блистательной победы Красной Армии на Курской дуге Сталин вновь заинтересовался гимном. Но сначала произошло еще одно немаловажное в истории событие – 15 мая 1943 года был распущен Коминтерн. А докладная записка Щербакова Сталину датируется 28 мая. Видимо, между этими двумя датами Сталин потребовал у Щербакова доклад о конкурсной обстановке. Теперь, когда с пролетарским интернационализмом было окончательно покончено, работа над созданием гимна СССР закипела по-настоящему.

Бурная и сильно формализованная конкурсная кампания началась в июне 1943-го и продолжалась всю вторую половину года, несмотря на то что начало работы над гимном, как мы уже отметили, относится к еще более раннему периоду – к 1942 году. Творческие союзы



В. Соловьев-Седой

советских писателей и композиторов проводили многочисленные собрания с целью направления авторов в правильное идеологическое русло, уяснения музыкально-стилистических и жанровых особенностей, которыми должен был обладать, по мнению ответственных работников, новый гимн СССР. Об этом говорил и К.Е. Ворошилов на первом совещании с поэтами и композиторами, которое проводилось 17 июня 1943 г. по поводу создания нового гимна.

Слова гимна, считали руководители заседания, должны жить минимум десятилетия, а может, и сотни лет. Кстати, не было прямых указаний про упоминание в тексте гимна имен Ленина и Сталина и их «мудрое руководство». Хотя у многих поэтов все-таки присутствуют эти слова, но все же ряд авторов избежали в своих стихах упоминаний о вождях. Например, Ольга Берггольц заканчивает гимн словами: «Да здравствует, да властвует, да славится народ!» Константин

Симонов также славит страну и народ: «Во веки да будет свободной земля, на которой живет воинственный и благородный трудящийся русский народ»<sup>10</sup>.

В конкурсе участвовало 170 соискателей. К написанию музыки были привлечены ведущие композиторы страны. Отказаться никто не мог, поэтому, как и было заведено в самой свободной стране, большинство советских композиторов и поэтов проявило кипучий энтузиазм, выражая свои патриотические чувства созданием песен и стихов самого разнообразного свойства, не всегда к гимническому жанру подходящих. Хотя некоторые из участников конкурса подошли к правительственному заданию более или менее формально (как, например, С.С. Прокофьев).

Конкурсные песни подавались авторами в виде клавиров и партитур. Правительственная комиссия прослушивала их сначала (первый и второй туры) в Бетховенском зале Большого театра Союза ССР в исполнении солистов и хора театра в сопровождении фортепиано. Возглавлявшие правительственную комиссию К.Е. Ворошилов, А.С. Щербаков и М.Б. Храпченко привлекали к обсуждению также Д.Д. Шостаковича, Р.М. Глиэра, А.И. Хачатуряна и других ведущих мастеров, а также дирижеров Большого театра.

Третий, заключительный тур проходил в самом зрительном зале. На сцене располагался Краснознаменный ансамбль под управлением А.В. Александрова, а в оркестровой яме – оркестр Большого театра под управлением дирижера А.Ш. Мелик-Пашаева. Исполняли отдельно сначала хоровую версию, затем оркестровую и, в завершение, совместный вариант.

Всего менее чем за полгода комиссия прослушала 223 гимна, из которых к участию в третьем туре были допущены лишь четырнадцать авторов: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Ю.А. Шапорин, А.И. Хачатурян, Т.Н. Хренников, А.В. Александров, Б.А. Александров, А.Г. Новиков, В.Я. Кручинин, М.В. Коваль, С.А. Чернецкий, М.И. Блантер, С.А. Разоренов, С.И. Мацюшевич.

Последний этап прослушивания был закрытым. В зал Большого театра никто не

допускался, там находилась только охрана. В ложе сидели члены правительства во главе со Сталиным и Ворошиловым. Всем было хорошо известно, что Сталин любил «Гимн партии большевиков», считал эту песню очень удачной. К моменту проведения конкурса песня была широко известна и звучала знакомо. Поэтому сразу было понятно, кто вероятнее всего станет победителем. Тем не менее регламент конкурса был полностью выдержан. В качестве версии гимна А. Александров представил на конкурс одну из своих мелодий («Песню о партии») с новым текстом. По аналогии было бы справедливо предположить, что в данном случае текст на музыку А. Александрова напишет В. Лебедев-Кумач. Однако поэт отказался от участия в конкурсе написание нового варианта слов для уже известной песни. Вот что рассказывает вдова сына Габриэля Александровича Эль-Регистана Диана Эль-Регистан: «Я могу рассказать о том, что я знала от своего мужа, Гарольда Габриэлевича Эль-Регистана, – сына Габриэля Аркадьевича Эль-Регистана. В 1943 году, даже, может быть, и в 1942-м, Ворошилов позвонил Эль-Регистану Габриэлю Аркадьевичу и заказал ему написать гимн Советского Союза. Необходимость в этом гимне была велика. Габриэль Аркадьевич написал этот гимн. Как рассказывал мне Сергей Владимирович Михалков, этот гимн был написан на гостиничном счете. И Габриэль Аркадьевич, его называли иначе Габо, Габо пригласил Сергея Владимировича участвовать в этом гимне. Вы сами понимаете, что один Эль-Регистан автором гимна Советского Союза не мог быть. Сергей Владимирович согласился на это участие, и они принялись за эту работу. Эту работу принимал сам Иосиф Виссарионович. Я знаю со слов мужа о том, что Иосиф Виссарионович Сталин звонил Габриэлю Аркадьевичу Эль-Регистану и делал редакторские поправки к гимну, потому что, скажем, там было “союз благородный”, и Сталин ему сказал: “Как это благородный? В понятии русского человека благородный – это ‘ваше благородие’. Этого не может быть”. И в таком духе»<sup>11</sup>.



Т. Хренников

Безусловно, Ворошилов не мог сделать такое важное поручения «от себя лично», не имея указаний Сталина. Поэтому, принимая во внимания всю интригу, создавшуюся вокруг «Песни о партии» («Гимн партии большевиков») Александрова, можно с большой долей уверенности утверждать, что Эль-Регистана выбрал сам Сталин. История появления в соавторах Михалкова не ясна. Остается поверить воспоминаниям Дианы Эль-Регистан.

Сталин попросил поэтов сочинить новые куплеты, после чего своей рукой поправил запятыя, предварительно уточнив у авторов, не возражают ли они против этого. Сталин был очень требовательным заказчиком. Если в поэтическом тексте он легко мог поправить непонравившийся ему оборот или отдельное слово, то о хоровом или оркестровом исполнении он мог высказать только свое мнение – позитивное или негативное. Ему долго не нравилось, как звучит оркестр, и только лишь 156-й вариант инструментовки гимна, выполненный

Дмитрием Рогаль-Левицким понравился вождю. Этот удивительный факт столь долгой инструментальной отделки и шлифовки небольшого по продолжительности музыкального сочинения показывает, какое большое значение Сталин придавал тому, как будет звучать его любимая песня, ставшая гимном СССР.

«В марте 1944 года Рогалю-Левицкому поручили оркестровать понравившуюся Сталину и ставшую взамен “Интернационала” новым гимном СССР массовую песню Александрова (так называемую “Песню о партии”) – правда, с новыми словами Сергея Михалкова... Но самое удивительное, что ставшая в 1990-е годы промежуточным, временным (без слов) гимном “Патриотическая песнь” Глинки была тогда же – в 1944 году – отредактирована все тем же Рогалем-Левицким для объявленного конкурса на уже не союзный, а республиканский гимн. Именно в 1944-м, с самоиронией припоминал Рогаль-Левицкий, ему “довелось заслужить новое высокое звание ‘гимнюка’”, пущенное в ход

И. Дунаевский



Головановым. Прокофьев выражался куда деликатнее, именуя Рогалю-Левицкого «государственным оркестратором»<sup>12</sup>.

14 декабря 1943 года было принято специальное постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о новом гимне СССР. А 22 декабря в газетах появилось следующее сообщение Совнаркома СССР: «О Государственном гимне Советского Союза. Ввиду того что нынешний гимн Советского Союза “Интернационал” по своему содержанию не отражает коренных изменений, происшедших в нашей стране в результате победы Советского строя, и не выражает социалистической сущности Советского государства, – Совет Народных Комиссаров Союза ССР решил заменить текст государственного гимна новым текстом, соответствующим по своему содержанию духу и сущности Советского строя. Утвержден следующий текст нового государственного гимна: (далее следует текст с указанием авторов Сергея Михалкова и Эль-Регистана. – **А. К.**). Для нового государственного гимна принята музыка композитора Александрова А.В. Ноты к музыке гимна будут опубликованы особо. Повсеместное исполнение нового государственного гимна вводится с 15 марта 1944 г.»<sup>13</sup>

В ночь с 31 декабря 1943 года на 1 января 1944 года «Интернационал» в качестве гимна Советского Союза перестал существовать и его заменил оригинальный национальный Гимн Советского Союза, который в 00:00 1 января 1944 года прозвучал по радио Коминтерна<sup>14</sup>.

5 января 1944 года все центральные газеты опубликовали постановление Совета Народных Комиссаров СССР «О вознаграждении поэтов и композиторов, принявших участие в работе по созданию гимна Союза Советских Социалистических Республик». Авторам текста и музыки гимна выдавалось денежное вознаграждение по 100 тыс. руб. По 4 тыс. руб. выплачивалось за каждый вариант гимна композиторам, принявшим участие в работе над музыкой (эта сумма увеличивалась вдвое, если музыка прослушивалась в хоровом и оркестровом исполнении), и каждому поэту, участвовавшему в написании слов гимна. В пункте 5 постановления объявлялась благодарность композиторам и поэтам, принимавшим участие в создании





Д. Шостакович

гимна, и перечислялись их имена: композиторов 165 (в итоговой справке приводится число 170 и 223 варианта музыки гимна), поэтов – 41.

Вместе с А.В. Александровым в конкурсе участвовали такие блистательные мастера, как Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, С.С. Прокофьев, Д.Б. Кабалевский, Р.М. Глиэр, Ю.А. Шапорин, Т.Н. Хренников, И.О. Дунаевский, М.И. Блантер, В.П. Соловьев-Седой, А.Н. Цфасман, О.Д. Строк и другие советские композиторы. В числе поэтов, представивших тексты гимна, было также немало известных имен: Н.Н. Асеев, Д. Бедный, О.Ф. Берггольц, В.М. Гусев, М.Ф. Рылский, В.И. Лебедев-Кумач, М.А. Светлов, К.М. Симонов, Н.С. Тихонов, С.П. Щипачев и другие, включая С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана. Некоторые поэты написали по несколько вариантов текста: Асеев – 5, Исаковский – 6, Гусев – 7, Лебедев-Кумач – 8 и т.д. 14 вариантов получилось у Михалкова и Эль-Регистана.

Уже на первом обсуждении принципов создания гимна Советского Союза 18 июля 1943 года прозвучала мысль об использовании в нем русских мелодий. Щербаков, например, отмечал: «Русская музыкальная культура наиболее старая. И, вероятно, она наложит отпечаток на музыку гимна». С ним соглашался

Хачатурян: «Музыка его (гимна. – **А. К.**) в смысле колоритности должна быть русская... Практика показала, что русские песни поются везде, во всех национальных республиках... Я в своей работе буду отталкиваться от русской городской песни». Характерно, что государственный гимн СССР у многих поэтов ассоциировался с первым российским государственным гимном «Боже, Царя храни!». Во всяком случае новый гимн неоднократно называли народным по аналогии с гимном XIX в. Поэт Александр Жаров говорил, что «царский гимн по структуре был прост, немногословен», а поэт Гусев считал, что в гимне могут быть «элементы молитвенности». Очень многие поэты в представленных ими текстах гимна использовали многократно повторенное «Славься! Славься! Славься!», напоминающее хор «Славься!» в опере М.И. Глинки «Иван Сусанин». Но не только поэты. Материалы конкурса показывают, что большинство композиторов – участников конкурса – находились под сильным влиянием глинкинского хора «Славься». Интонации этого хора просвечивают то там, то здесь даже в конкурсных работах признанных советских мастеров. Вторым по влиянию можно признать австрийский гимн Йозефа Гайдна, который был



А. Хачатурян

хорошо известен большинству конкурсантов. Гениальная и лаконичная музыка Гайдна, как и музыка Глинки, время от времени всплывает на поверхность новых гимнических опусов.

166 конкурсных работ, хранящихся в РГАЛИ, можно условно разделить на две группы: произведения, написанные на первоначально утвержденный текст С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана с припевом «Живи в веках»; произведения, написанные на самостоятельные тексты. К первой группе относятся 149 сочинений. Ко второй группе – 17.

Рассмотрение работ первой группы, привязанных к тексту С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана, показало, что большинство композиторов выбрало размер 4/4 (132), как и в музыке А.В. Александрова, и только 17 композиторов проявили некоторую самостоятельность и выбрали размер 3/4 (3), 2/4 (12) и 3/2 (2), что наводит на мысль: либо эти авторы действительно хотели проявить больше самостоятельности, либо пытались приспособить к литературному тексту уже готовые музыкальные сочинения.

В Государственном архиве Российской Федерации хранятся литературные тексты

вариантов гимна. Они позволяют сделать вывод о том, что большинство поэтических вариантов гимна написаны в простой куплетной форме в жанре советской массовой песни. Более того, значительное количество текстов метроритмически повторяют текст Лебедева-Кумача к музыке Александрова «Песня о партии». Часть конкурсных работ советских композиторов при этом использует текст С.М. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана в первоначальной редакции с припевом «Живи в веках, страна социализма!»<sup>15</sup>. Это текст в материалах, хранящихся в РГАЛИ, именуется как «утвержденный текст». Мы воспользуемся этим термином для краткости дальнейшего повествования.

*Союз нерушимый республик свободных  
Сплотила навеки великая Русь  
Да здравствует созданный волей народов  
Великий, могучий Советский Союз!*

Припев:

*Живи в веках, страна социализма!  
Пусть наше знамя миру мир несет!  
(Вариант: Твоя звезда к победе нас ведет.)  
Живи и здравствуй, славная отчизна!*

*Тебя хранит великий наш народ  
Сквозь грозы сияло нам солнце свободы,  
И Ленин великий нам путь озарил,  
Нас вырастил Сталин, на верность народу,  
На труд и на подвиги нас вдохновил.*

Припев.

Принимая во внимание, что музыку надо было сочинить на утвержденный текст, можно себе представить всю сложность конкурсной работы композиторов, ограниченных жесткими рамками идентичного по ритму текста. Подобные условия конкурса вызывают в наше время интерес к творческой стороне дела: как советские композиторы решали свои творческие задачи? При том что песня-фаворит была всем хорошо знакома.

В ходе конкурсных прослушиваний исполнялись не только варианты гимна, представленные советскими композиторами, но и гимны Российской империи и Австро-Венгрии, а также «Славься» Глинки. Естественно, композиторы – участники конкурса с детства знали и «Славься» Глинки, и гимн «Боже, Царя



храни!» А.Ф. Львова на слова В.А. Жуковского. Мелодия Гайдна была хорошо известна всем участникам конкурса, поскольку с 1922 года являлась гимном Германии. Именно эта мелодия и, вероятно, ее славянские корни оказали сильнейшее интонационное влияние на большинство конкурсантов, в том числе на Д.Д. Шостаковича и Т.Н. Хренникова. Интонации других европейских гимнов в конкурсных сочинениях не выявлены. Примечательно, что музыка императорского гимна Львова «Боже, Царя храни!» не оказала никакого влияния на конкурсантов. Может быть, они боялись упрека в контрреволюционности? Очень вероятно. Как это ни странно, но по музыкальному языку большинство конкурсных работ оказалось под влиянием немецко-австрийской музыкальной традиции. В то же время музыка «Песни о партии» А.В. Александрова являет признанный образец русского церковного и народного пения. Историческим курьезом является то, что первые такты песни буквально повторяют начало главной партии из симфонической поэмы «Былина» Василия Сергеевича Калинникова (1866–1901). Хотя упрекнуть Александрова в плагиате нельзя: при жизни Калинникова «Былина» исполнялась лишь однажды и была опубликована, восстановленная по сохранившимся оркестровым голосам, лишь в 1951 году по случаю пятидесятилетия кончины композитора. К этому времени автора гимна уже не было в живых, а предположение, что он мог ее слышать при первом исполнении в 1890-х годах подтверждения не находит.

Итак, наиболее заметное интонационное влияние на многих авторов конкурсных работ оказали «Славься» М.И. Глинки и музыка австрийского (в годы войны немецкого) гимна Й. Гайдна. Также сильное влияние оказала и сама «Песня о партии» Александрова, и утвержденный стихотворный текст Михалкова и Эль-Регистана.

Но не всем авторам удалось уловить и отразить в своих работах особенности гимна как музыкального жанра. Созданные ими песни не отвечают требованиям, предъявляемым к гимнам. Это пространственные песни о

Родине и партии. Так, например, в материалах гимна М.И. Блантера на листе со стихами В.М. Гусева (а Блантер написал три варианта: на утвержденный текст, тексты В.В. Гусева и Е.А. Долматовского) рукой М.Б. Храпченко написано: «Не плохая песня. Это скорее лирическая песня о родине, чем гимн»<sup>16</sup>.

Все конкурсные работы можно условно разделить на следующие группы:

не испытывавшие влияния других авторов; отразившие влияние других авторов (Гайдна, Глинки, Александрова и др.).

В свою очередь первую группу можно разделить на две подгруппы:

1а – абсолютно оригинальные (новые) сочинения;

1б – сочинения, развивающие или использующие музыкальный материал предыдущих работ.

Рассмотрим только некоторые, наиболее яркие конкурсные работы самых известных советских композиторов.

Пальма первенства в группе эпигонов принадлежит композитору В.Я. Кручинину (1892–1970), обогатившему советскую музыку нескончаемыми Красноармейскими сюитами. Богатый опыт переработки чужого песенного материала поднял его на вершину музыкальной эклектики и помог мастерски объединить в одном сочинении интонации и композиторские приемы Гайдна, Глинки и Александрова. Кручинин использует не только интонации Глинки, но и фактурные приемы, в том числе движение сопрано и баса параллельными терциями. Этот характерный для хора «Славься» способ движения крайних голосов с успехом воплотили в своих конкурсных сочинениях и многие другие вдохновленные Глинкой авторы, среди которых особенно отличился известный автор военной музыки В.С. Рунов. В.Я. Кручинин представил комиссии самое большое количество вариантов на утвержденный текст Михалкова и Эль-Регистана, а также Лебедева-Кумача, и свой собственный текст в изложении для пятиголосного хора в самых различных тональностях, в клавирах и партитуре. Соль-мажорный вариант – окончательный. Он написан на утвержденный текст.



Это вариант прослушивался в числе избранных на третьем туре конкурса.

Гимн В.С. Рунова представляет собой музыкальный курьез, возникший под воздействием партийного давления и требования следовать традициям русской классики. В результате композитор полностью перевоплотился в своего музыкального кумира. Конечно, были жесткие установки на народность, следование традициям «отца русской музыки». Но, видимо, композитор воспринял эту установку слишком прямолинейно, что и дало результатом удивительную реинкарнацию глинкаевского «Славься». И хоровая фактура песни, и мелодические интонации, и гармонические обороты, и оркестровые фанфары – все настолько пропитано языком Глинки, что создается полное ощущение всеобщего народного ликования на Красной площади в ожидании выезда товарища Сталина на белом коне. Правда, новизну вносит несколько неожиданная модуляция припева из фа мажора в си-бемоль мажор, а ясная глинкаевская гармония освежается новой краской – пониженной шестой ступенью (гармонические квинтсекст- и терцквартаккорды второй ступени).

На фоне ревнителей традиций Глинки Ваню Ильичу Мурадели внес свежую струю в группу последователей классической музыки. Его пафосный гимн на свой собственный текст пропитан духоподъемными интонациями торжественных хоров Дж. Верди из оперы «Аида». Получилась действительно очень красивая, красочно гармонизованная песня. Правда, Ваню Ильич не брезгает параллельными октавами, зато как эффектно звучит переход с хорала на монодию со словами «Здравичу мы вам поем» (т.е. Ленину и Сталину), как бы демонстрируя единение народа вокруг его вождей. Этот яркий переход создает мощный силовой импульс, концентрацию энергии перед заключительной хоральной строфой. Нужно отметить, что Ваню Ильич показал себя не только как композитор, но и как хороший поэт. Видимо, у тех, кто родился в городе Гори, это в крови<sup>17</sup>. Но текст не тот! Не утвержденный! Шансов нет. К сожалению, эта песня Мурадели осталась совершенно неизвестной.

Между тем она является ярким образцом зрелого композиторского стиля Ваню Ильича. Высокая патетика сочетается с мягкой лиричностью, поданной задорно, заразительно энергично. Эта конкурсная песня могла бы достойно стоять в одном ряду с его лучшими работами: «Партия – наш рулевой» на стихи С. Михалкова, «Легендарный Севастополь» на стихи П. Градова, «Бухенвальдский набат» на стихи А. Соболева, «Гимн Международного союза студентов» на стихи Л. Ошанина.

Весьма плодовитый композитор Ю.С. Бирюков представил вариант гимна на утвержденный текст. Он хоть и не отличается оригинальностью, но и не отражает каких-либо влияний. Скромно, вяло, однообразно и скучно.

Гимн лауреата первой степени Третьего Рубинштейновского конкурса в Вене (1900), композитора А.Ф. Гедике для четырехголосного хора – прекрасный пример следования строгим традициям венской классической школы. Поэтому некоторое интонационное влияние гимна Гайдна в припеве воспринимается не только совершенно естественно, но и даже очень органично. Однако музыка этого гимна слишком академична, чтобы вызвать какие-либо эмоции. А без эмоций нет гимна! Он должен вызывать гордость за свою страну, должен волновать и вдохновлять, должен вызывать трепет и даже слезы умиления, которые любят проливать на пьедесталах почета наши выдающиеся спортсмены. Этого в гимне А.Ф. Гедике нет. Шансов на победу не было.

Т.Н. Хренников также поначалу следует в фарватере Гайдна. Его припев начинается с почти точного цитирования венского мастера (также на органном пункте доминанты). Но далее Тихон Николаевич все-таки вырывается из австрийского плена. Становится очевидно, что Гайдну ему вовсе не близок. Строгим голосоведением секретарь Союза композиторов себя не утруждает. Бросаются в глаза явные гармонические небрежности. Его гимн более брутален и фактурно подвижен (за счет моторики баса). Песня Т.Н. Хренникова прошла все прослушивания, хоть и не номинировалась в победители конкурса. В постсоветское время Тихон Николаевич безуспешно пытался пристроить



Г. Эль-Регистан,  
А. Александров  
и С. Михалков.  
1943 год

невостребованную песню, подарив ее губернатору Кемеровской области А.Г. Тулееву. Однако гимном Кузбасса она также не стала.

Ученик Р.М. Глиэра, блестящий инструментовщик и очень плодовитый композитор Н.П. Иванов-Радкевич – лауреат Сталинской премии второй степени 1943 года за военные марши, написанные в 1941 году: «Победный»(!), «Капитан Гастелло», «Народные мстители» и «Родная Москва», – представил на конкурс три достойных варианта: один без слов, второй на слова Михаила Голодного и третий – на утверждённый текст. На втором варианте, со стихами Голодного, М.Б. Храпченко пишет: «Музыка не плохая. Приближается к гимну»<sup>18</sup>. Окончательно приблизился к гимну третий вариант (на утверждённый текст). Этот третий вариант просто прекрасен! В нем нет прямого интонационного сходства с гимном Гайдна, но чувствуется его влияние. Оно относится прежде всего к форме. Композитор почувствовал в двухчастных стихах утверждённого текста (запев и припев) такую же трехчастность, как и в «Кайзеровской песне»

венского мастера. Средний раздел (на словах «Живи в веках, страна социализма» делает как бы внутреннюю остановку на доминантовом органном пункте, следующая строка – «Пусть наше знамя...» – на органном пункте тоника, готовящей третий раздел формы – кульминацию на субдоминанте. Кстати говоря, подобным же образом сделана кульминация и в «Песне о партии» А.В. Александрова. Только у того в ней звучит септаккорд, у Иванова-Радкевича – более благородное трезвучие второй ступени, а у Гайдна в кульминации гармония еще проще и благородней – тонический секстаккорд! Гармонический язык Иванова-Радкевича так же прост и ясен, как у Гайдна: тоника, доминанта, трезвучие второй ступени (на кульминациях запева и припева). Удивительно простые и изящные отклонения в тональность второй ступени ре минор (в тактах 5–6 и 26–27–28) говорят о виртуозной технике зрелого мастера, не просто



*Pro memoria*



С. Михалков

опирающегося на классику, но совершенно свободно изъясняющегося ее языком. Строго. Ничего лишнего. Однако поддержки комиссии гимн Н.П. Иванова-Радкевича не получил. И даже в третий тур не попал.

Один из первопроходцев советского джаза А.Н. Цфасман, блестящий пианист-виртуоз, окончивший Московскую консерваторию с золотой медалью, один из самых ярких представителей композиторов «легкого» жанра, предоставил на конкурс два сочинения. Одно – на утвержденный текст, другое – на собственные стихи. Забавно, что автор использовал для разных песен одно и то же вступление (первая песня написана в ми-бемоль мажоре, вторая – в фа мажоре). В первой (на утвержденный текст) можно усмотреть некоторое влияние «Славься» Глинки. Оно относится, скорее, к фактуре. Тот же характерный прием с параллельными терциями между басом и сопрано, те же фанфарные сигналы. Изящное отклонение в тональность второй ступени в конце первого предложения придает вполне немецкому сочинению некоторый «славянский» колорит. В целом – совершенно неожиданный академический опус для популярного джазового автора.

Второе сочинение А.Н. Цфасмана одновременно ближе и к Глинке, и к венской классике. При этом влияние чувствуется, но ни малейшего намека на заимствованные интонации.

Совершенно самостоятельный музыкальный текст на собственные стихи. Но джазмен Цфасман все-таки не удержался и немного «похулиганил» с виртуозным басом в припеве. Замечательный опус!

Среди абсолютно самостоятельных сочинений наиболее интересными представляются конкурсные работы Р. Глиэра, В. Захарова, Д. Кабалевского, С. Прокофьева и А. Хачатуряна.

Почетный гражданин Российской империи (1913), доктор искусствоведения, профессор, Председатель Организационного совета Союза советских композиторов, трижды лауреат самой престижной премии царской России – Глинкинской и Советского Союза – Сталинской, Р.М. Глиэр отправил на конкурс две замечательные самобытные работы. Первая из них на утвержденный текст (с припевом «Живи в веках») была впоследствии использована композитором для «Гимна великому городу» в балете «Медный всадник». Эта совершенно удивительная по красоте и силе музыка с выходом балета на сцену Мариинского театра (в то время имени С.М. Кирова) мгновенно завоевала сердца ленинградцев, которые сделали ее сначала неформальным, а затем и официальным гимном своего города. Музыка Глиэра, написанная на утвержденный текст Михалкова и Эль-Регистана с припевом «Живи в веках, страна социализма!» очень



гармонично подходит как к архитектурному, так и духовному облику нашей северной столицы. Она также представляется очень органичной и подходящей для гимна СССР. Но товарищ Сталин думал по-другому.

Как и многие другие участники конкурса, Р.М. Глиэр написал один из вариантов на свободный (не утвержденный) текст. Увы, все эти работы не имели никаких шансов в конкурсной борьбе!

Гимн Д.Б. Кабалевского представляет еще более краткую по форме песню, чем второй гимн Глиэра. Но уникальной делает эту песню не краткость, а совершенно аполитичный текст, в котором нет не только зравиц Ленину и Сталину, но нет даже намека на руководящую роль партии большевиков! Эта песня на слова Сулеймана Стальского, несмотря на красивую, легко запоминающуюся мелодию, так же как и все другие песни на свободные тексты, шансов на победу не имела.

Время от времени на листах конкурсных работ, хранящихся в РГАЛИ, встречаются ремарки председателя Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР Михаила Борисовича Храпченко. Иногда краткие, иногда достаточно пространственные, они содержат оценку одного из главных действующих лиц конкурсной комиссии. Через его руки прошли все автографы, все варианты и музыки, и текста. Сейчас нам трудно оценить глубину музыкальных познаний и вкусовых предпочтений высшего чиновника от искусства советской страны. Но как минимум навсегда Большого театра Союза ССР он должен был быть даже не в силу должности (в наше время мы наблюдаем противоположную картину), а в силу предпочтений И.В. Сталина и его ближайшего круга, в который входил и руководитель комиссии К.Е. Ворошилов. В литературе же М.Б. Храпченко разбирался блестяще. Его перу принадлежат монографии о творчестве Гоголя и Толстого. С марта 1940 года – он член Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства. В 1948 году Храпченко после известного постановления «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» лишается своего поста за то, что «поощрял формалистическое направление».

Но это было уже после войны, а в 1943 году всесильный чиновник от искусства на листе со стихотворным текстом Сулеймана Стальского пишет: «Хорошая песня»<sup>19</sup>. Относится эта запись к музыке или к словам, не понятно, но словословий Ленину, Сталину и партии большевиков в тексте нет!

А между тем анализ конкурсных работ показывает, насколько было искажено сознание советских людей, поющих здравицы мертвому вождю. Метафора «Ленин – всегда живой» превратилась в абсурдную догму. Материалы конкурса – как зеркало советской действительности ясно отражают эту деформацию массового сознания. Лозунг «Да здравствует Ленин!» стал общим местом, в то время как покойный уже девятнадцать лет лежал в мавзолее. Лишь немногим поэтам и композиторам удалось пройти между Сциллой и Харибдой советской цензуры, не воскуривая фимиамы Ленину и Сталину.

Композитор В.Г. Захаров – признанный мастер и создатель индивидуального стиля русской многоголосной песни, руководитель хора имени М.Е. Пятницкого, лауреат Сталинской премии второй степени 1942 года – представил комиссии два гимна: на утвержденный текст и на слова М.В. Исаковского, с которым постоянно работал в своем хоре. Этот второй вариант для четырехголосного смешанного хора в сопровождении фортепиано значительно интереснее по музыкальному материалу, чем вариант на утвержденный текст. Сочетание хоральности с энергичной маршевой поступью придают музыке гимна характер боевой песни. Яркой и вдохновенной. Все хорошо – текст не тот! Поэт М.В. Исаковский написал три варианта текста и сопроводительное письмо на имя М.Б. Храпченко, в котором верноподданнически объясняет шефу советского искусства достоинства своего гимна. Лаконична резолюция М.Б. Храпченко: «В дело»<sup>20</sup>.

Арам Ильич Хачатурян представил свой гимн в двух тональностях – фа мажоре и лябемоль мажоре. Это их единственное отличие. На собраниях композиторов и поэтов он больше всех говорил об опоре на русскую песню. Может быть, было бы лучше, если бы он

опирался на армянскую. Во всяком случае, эта песня не стала его лучшим творением.

Еще один опус А.И. Хачатуряна совместно с Д.Д. Шостаковичем – гимн на утвержденный текст для двухголосного мужского хора – искусственное создание, возникшее по инициативе Ворошилова, полагавшего, что такой авторский альянс может породить нечто оригинальное. В качестве исторического курьеза в РГАЛИ сохранились хоровые голоса этого сочинения, на которых написаны фамилии исполнителей – артистов хора Большого театра Союза ССР. Хористы себя увековечили. К этому сочинению мы вернемся по поводу гимнов Д.Д. Шостаковича.

Гимн С.С. Прокофьева представлен двумя автографами – клавиром и партитурой для симфонического оркестра. Песня написана на утвержденный текст Михалкова и Эль-Регистана и выдержала все прослушивания, включая последнее. Видимо, Сергей Сергеевич сделал над собой значительное усилие, чтобы сохранить свой социальный статус и принять участие в конкурсе. Советская страна не сделала Прокофьева счастливым. Вероятно, это сказалось на отношении к гимну. К сожалению, современный слушатель будет разочарован. В этом сочинении гениального автора практически нет ничего «прокофьевского», того что всегда сразу помогает безошибочно определить его композиторский почерк. Вместо узнаваемого музыкального языка – мимикрия под «официальную» советскую песню о родине и партии. Добротная и правильная во всех отношениях.

Среди сочинений, развивающих или использующих музыкальный материал предыдущих работ, представляется наиболее любопытным рассмотреть конкурсные работы И.О. Дунаевского и Д.Д. Шостаковича. Оба автора пошли по надежному, проторенному пути – включили в новые композиции интонации своих самых популярных песен: Дунаевский – «Песни о Родине» из кинофильма «Цирк» и «Марша веселых ребят» из кинофильма «Веселые ребята», а Шостакович – «Песни о Встречном» из кинофильма «Встречный», за что и подверглись «товарищеской критике», может быть, и необоснованной.



Г. Эль-Регистан

Гимн И.О. Дунаевского на слова В.И. Лебедева-Кумача, так же как и гимн Д.Б. Каблевского, – образец соединения яркой, выразительной и хорошо запоминающейся мелодии с краткостью музыкальной и стихотворной формы. Два качества, так необходимых для гимна. Конечно, просвечивающие интонации двух популярнейших песен советской страны вызывают некоторое слуховое *déjà vu*<sup>21</sup>. Но в целом это не умаляет достоинств песни. К тому же, победившая в итоге песня А.В. Александрова – также плод длительной разработки уже хорошо известного стране музыкального материала. Текст В.И. Лебедева-Кумача свободен от партийности и вполне мог бы подойти для гимна современной России, если заменить в нем одно только слово «советская» на «российская». В гимническом конкурсе 1943 года Лебедев-Кумач попал в непростую ситуацию, отказавшись написать новый текст к «Песне о партии» Александрова. Внутренняя этика поэта не позволила ему идти на компромисс с властью и писать новый текст



к старой песне. В стихах для гимна Дунаевского Лебедев-Кумач прекрасен. Можно сказать, что в сочетании с музыкой эти стихи родили замечательную песню, которая, к сожалению, не получила известности, но еще вполне может быть востребована в современном патриотическом репертуаре. Первое ее исполнение после конкурса 1943 году состоялось 24 октября 2015 года в концерте Центрального концертного образцового оркестра имени Н.А. Римского-Корсакова ВМФ России<sup>22</sup>.

Д.Д. Шостакович – один из фаворитов конкурса – начал работать над гимном параллельно с сочинением Восьмой симфонии. На главном листе клавирных набросков имеется авторская запись:

*«Д. Шостакович Восьмая симфония 1943»*

Первые двенадцать страниц клавира записаны без перерыва, а на тринадцатой – совершенно неожиданно – мелодия гимна на текст С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана. После гимна вновь идут клавирные эскизы Восьмой симфонии – всего двадцать шесть страниц этого первого дня работы, 2 июля<sup>23</sup>.

Так как многие композиторы представляли по несколько гимнов, Шостакович тоже предпринял не одну пробу. По эскизу, записанному вперемежку с Восьмой симфонией, видно, как неожиданно, по контрасту с ней, вспыхивали в его воображении песенные контуры, как постепенно нащупывал он песенный мелодизм.

Яркая, энергичная песня имеет некоторое интонационное влияние гимна Гайдна (такты 10–11). Но это не являлось недостатком, с точки зрения комиссии. Главное – текст, не одобренный для конкурсного гимнотворчества!

Интерес представляет и мелодия, написанная на стихи Е. Долматовского – поэта, с которым Шостакович сотрудничал в ряде произведений с текстами. Для гимна Долматовский представил лозунговые стихи, написанные в четком маршевом ритме:

*Славься, отчизна Советов,  
Вольных, могучих народов семья,  
Ты нами полна, ты правдой сильна,  
Прекрасна судьба твоя.*

Припев:

*Держава мира, край труда,  
Горит огнем твоя звезда,  
И солнце над родной землей  
Не гаснет никогда.  
Мы через бури и грозы,  
За руки взявшись, шагали вперед.  
Чем путь трудней, тем счастье верней,  
Грядущее нас зовет.*  
Припев.

Следуя складу, ритмике стиха, Шостакович сочинил простую мелодию, сочетающую величавую маршевость с русской распевностью; автограф этот сохранен в РГАЛИ<sup>24</sup>. В интонационной структуре, интервальных соотношениях в мелодии замечалось ясное сходство с «Песней о встречном». Подобно тому как А. Александров взял для нового гимна свой популярный «Гимн партии большевиков», так и Шостакович решил опереться на уже ставшую народной, принесшую ему мировую славу рабочую песню.

Подобие, однако, не ведет к повторению: отличие гимна – в общем характере неторопливого, возвышенного, «победного» пения, без конкретности, лирической доверительности, легкости, полетности, свойственной «Встречному». Ощутима опора и на другой образец – хоры Глинки, в частности на хор «В бурю во грозу» («Родина» в редакции 1937 года) из оперы «Жизнь за Царя / Иван Сусанин». Этот хор напоминают такты 1–2 (тот же секстовый зачин с плавным спуском), параллельная переменность в тактах 6–7, подчеркивание субдоминанты в запеве и конце припева, тонический органный пункт в припеве и т. д. Гармонический язык в основе чисто функционален, задача максимальной доступности обусловила простоту хоровой фактуры и оркестровку в «глазуновском» стиле: все дублировано, крупно, звучит спокойно и мягко.

Имеющийся чистовой автограф 1943 года сочинен на слова С. Михалкова и Г. Эль-Регистана: на первоначальный текст, впоследствии по предложению Правительственной комиссии доработанный, улучшенный. В музыке Шостаковичем использован опыт оркестровки и редактирования «Интернационала» (в 1937 году).



Простая форма привлекает скупой выразительностью. Шостакович сохранил интонации «Песни о Встречном», но придал им более эпический характер. Мощный, наступательный припев воплощает в себе непреклонную волю, силу и державность. Пожалуй, это самый достойный номинант на победу. Понятно, почему именно эта песня была главным претендентом на высокое звание «Гимн СССР». Она нравилась всем членам комиссии, включая Ворошилова. Нравилась она и Сталину, но другая песня нравилась ему значительно больше.

К.Е. Ворошилов, предварительно знакомившийся с работой композиторов, участвовавших в конкурсе, предложил Д.Д. Шостаковичу и А.И. Хачатуряну сочинить гимн совместно: полагал, что два знаменитых композитора, один из которых опирался на восточный, преимущественно армянский, мелос, другой был известен массовой «Песней о Встречном», смогут объединенными усилиями создать нечто выдающееся. Судя по архивным материалам, Шостакович и Хачатурян сочинили два варианта. Партитура в фа мажоре, сохранившаяся в ГЦММК им. Глинки, содержит медленную, распевную мелодию<sup>25</sup>. Общее творение записано рукой Хачатуряна, с пометкой Шостаковича; музыка похожа на мелодию из поэмы Хачатуряна, посвященной Сталину

Обстоятельства совместной работы сохранились в памяти Хачатуряна: «Мы писали порознь, а потом корректировали. Возник вопрос, кто будет инструментировать? Шостакович сломал спичку и сказал: „Кому попадетсЯ головка, тот и оркеструет“. Головка попалась мне. Инструментовал. Принесли на конкурс. Помнится, в один день соревновались пять гимнов: А. Александрова, мой, Шостаковича, наш общий и пятым, кажется, был гимн, сочиненный И. Туския...

Зимой, в декабре, объявили, что для нового государственного гимна на текст С. Михалкова и Г. Эль-Регистана принята музыка «Гимна партии большевиков» А. Александрова, сочиненного в 1939 году. Ну, а мы с Шостаковичем использовали один из общих вариантов для «Песни о Красной Армии» на стихи М. Голодного»<sup>26</sup>.

Как отмечалось, 170 композиторов представили 223 мелодии. Музыка «Гимна партии большевиков» А.В. Александрова на первых этапах конкурса (июнь 1943 г.) отнюдь не была сразу одобрена. Практически все время фаворитом конкурсных прослушиваний был Д.Д. Шостакович. Наконец, 13 декабря 1943 года, в присутствии руководителей советского государства в Большом театре состоялось последнее прослушивание. Конкурсные гимны исполнялись оркестром Большого театра под управлением дирижера А.Ш. Мелик-Пашаева и хора Краснознаменного ансамбля, руководимого Александровым. Окончательный выбор пал на музыку Александрова. На следующий день специальное постановление Политбюро ЦК ВКП(б) утвердило окончательную музыку гимна и его текст. У Советского Союза теперь появился настоящий государственный гимн – самобытный и народный.

История государственных гимнов европейских стран показывает сложный четырехсотлетний путь развития жанра. Возникнув как хвалебная песнь единоличному религиозно-политическому лидеру, а в последствии песенном славословии правящему монарху, гимн укоренился в государственном обиходе европейских стран и стал неотъемлемой частью придворного протокола. Особая историческая роль при этом принадлежит, несомненно, гимну Ж.-Б. Люлли, сочиненного для короля Франции и Наварры Людовика XIV и распространившегося по всем странам к востоку от королевства, включая Российскую империю. Именно этот гимн, ставший в XVIII веке панмонархическим гимном Европы, даже независимо от спора об авторстве Ж.-Б. Люлли, косвенным образом повлиял на авторов – участников конкурса на новый советский гимн 1943 года. Подобно тому как «декабристы разбудили Герцена, Герцен развернул революционную агитацию», гимн Люлли вдохновил Йозефа Гайдна на создание австрийской народной песни (*Volkslied*) во славу Кайзера Франца II. Именно музыка этого гимна оказала сильнейшее влияние на участников советского гимнического конкурса, создав в их умах некую мелодико-гармоническую модель гимна, воспринятую советскими





А. Александров

авторами и проявившуюся в их конкурсных работах.

Конкурс 1943 года по созданию государственного гимна СССР обнажил существенные трудности, вытекавшие из противоречия между жестким политическим контролем со стороны конкурсной комиссии и творческими устремлениями авторов. Никогда не следует забывать о дамокловом мече партийной цензуры: один политически неверный шаг автора, одно неверное слово могли повлечь за собой самые трагические последствия. Авторы постоянно находились под угрозой обвинений в буржуазности, мещанстве, принижении роли партии, искажении сути социализма и другой крамоле, сопутствовавших творческому процессу в «самой свободной в мире стране». После двадцати пяти лет «Интернационала», отрицающего, по сути, всякую национальную государственность и призывающего к мировой революции, было мировоззренчески трудно нащупать новую национальную идею и лаконично выразить ее в музыкальной форме.

Сильное влияние на участников конкурса оказал не только австро-венгерский гимн Йозефа Гайдна. Существенное воздействие имел также финальный хор «Славься» из реанимированной и перетекстованной народно-героической оперы М.И. Глинки «Жизнь за Царя», политкорректно переименованной в

«Ивана Сусанина». Этот хор – яркое музыкальное воплощение российской национальной идеи, которую вновь пытались обрести освобожденные от интернационализма конкурсанты и которая порой, как и музыкальные обороты из гимна Й. Гайдна, весьма недвусмысленно просвечивает в конкурсных работах. «Песня о партии» Александрова также звучала неким камертоном для создателей нового гимна. Таким образом, как марксизм имел три источника и составных части, так и конкурсные работы 1943 года в большинстве своем мелодически опираются на музыкальный материал гимнов Александрова, Гайдна и «Славься» Глинки.

Была еще одна существенная трудность для композиторов – утвержденный поэтический текст Михалкова и Эль-Регистана. Этот текст был частично (запев) написан к музыке А.В. Александрова «Песня о партии» 1939 года. Только припев «Живи в веках, страна социализма!» давал авторам некий простор для проявления индивидуальности. Оказавшись уложенными в прокрустово ложе неизменного текста, усиленным влиянием самой песни Александрова, которой, как все знали, благоволил Сталин, большинство участников конкурса не смогли создать песни, способной на равных конкурировать с «Песней о партии» Александрова.

Как убедительно доказывает М.Ю. Опарина в своей диссертации, в любом поэтическом тексте априорно заложены определенные мелодические интонации. Расшифровать их в звуках – и есть задача композитора<sup>27</sup>. Но в нашем случае композиторы, вынужденные писать музыку на один и тот же неизменный текст, были обречены на интонационные и ритмические повторения – то, что мы и наблюдаем в подавляющем большинстве работ. С другой стороны, стихи, метроритмически повторяющие текст Лебедева-Кумача к «Песне о партии» Александрова, также впитали в себя и музыкальные интонации исходной песни. Обратный процесс написания музыки на такие эпигонские стихи вновь возвращал композиторов к уже известным интонациям александровской песни. Этот замкнутый круг сумели преодолеть лишь немногие. Да и сам Александров не



создал достойной альтернативы своей собственной музыке. Исключение составляют лишь гимны Д.Д. Шостаковича, Д.Б. Кабалевского, В.Г. Захарова, И.О. Дунаевского и Р.М. Глиэра, но Сталину нравилась другая песня.

Сочинение Александровым «Песни о партии» было достаточно долгим творческим процессом, и ему предшествовала кропотливая работа по созданию окончательной мелодии на хорошо отработанную гармоническую схему. Можно сказать, что эта работа заняла у композитора десять лет от «Красного Флота в песнях» (1929) до песни «Жить стало лучше» (1936), и, «наконец, в «Песне о партии» (1939) эта мелодия оформилась окончательно»<sup>28</sup>. Как и ее предшественница, она была задумана Александровым и первоначально исполнялась как песня-марш – боевая, подвижная, задорная. И только Сталин уловил в ней гимническое начало, предложив автору исполнить ее в два раза медленнее, протяжно и торжественно. Но тогда эта песня еще не стала гимном, а лишь приобрела гимнический характер. Гимном она стала лишь после бесчисленных переоркестровок, в итоге воплощенная в современном оркестровом звучании талантом Д.Р. Рогаль-Левицкого.

«В этом гимне мне хотелось соединить жанры победного марша, чеканной народной песни, широкого эпического русского распева. И позднее, работая над усовершенствованием гимна Советского Союза, мне хотелось сделать так, чтобы он был другом и вдохновителем человека-гражданина, помогающим ему переносить испытания, вызывающим чувство радости и гордости за нашу советскую Родину»<sup>29</sup>.

Преимуществом Александрова перед другими участниками конкурса было то, что он не стремился создать государственный / национальный гимн. Он писал яркую песню, свободно воплощая в ней свой композиторский стиль, базирующийся на русской народной и церковной музыке. Можно смело сказать, что Александров буквально был весь «пропитан» церковной музыкой и русскими народными песнями, которые он в большом количестве обрабатывал для Краснознаменного ансамбля. Вот почему, сочиняя «Песню о партии» Александров не испытывал тех мук, на которые

были обречены все остальные участники конкурса. Ему не нужно было думать ни о народности, ни о гимничности. Ему не нужно было писать на утвержденный текст, наоборот, текст писался под его готовую музыку. Поэтому в ней нет ничего искусственного, надуманного, наносного. Ничего эпигонского. Если он кого-то и повторял, то только самого себя, развивая свою собственную музыкальную мысль, высказанную эскизно в песне «Жить стало лучше». Он был единственным свободным художником из всех, кто был вовлечен в конкурсную работу, поскольку написал эту музыку задолго до конкурса. Представляется, что именно поэтому ему удалось выразить в своей песне (подсознательно, не нарочно) нечто особо характерное для русской души. Это характерное и уловил Сталин – тонкий психолог и эстет.

С точки зрения процедуры Сталин руками Ворошилова провел конкурс безукоризненно. Но только до третьего тура невозможно его упрекнуть в благоволении Александрову. Поначалу всем участникам конкурса были предоставлены равные возможности, многие конкурсанты представили комиссии по несколько вариантов. Однако в самый последний момент, очевидно, определив для себя, что лучше «Песни о партии» нет, а утвержденные стихи не соответствуют ее музыке, он вызывает Михалкова и Эль-Регистана в Кремль, где запертые в кабинете с пишущей машинкой они «дорабатывают» текст, который время от времени носят Сталину на корректуру. В итоге, за несколько часов напряженной работы, Сталин лично подправляет текст гимна и придает ему окончательный вид. Работа поэтов под руководством вождя над новым текстом к «Песне о партии» показывает, что Сталин уже сделал окончательный выбор накануне третьего тура. Таким образом, третий тур конкурса являлся чистой формальностью. Именно с этим новым, доработанным текстом музыка Александрова побеждает на конкурсе и становится государственным гимном СССР.

Существует байка о том, как Сталин спросил троих авторов, что они хотели бы получить в награду за создание гимна. Эль-Регистан попросил вождя подарить ему синий карандаш,



которым тот редактировал текст гимна. Михалков – новую квартиру. Александров ничего не попросил. В результате Михалков получил трехкомнатную квартиру, Эль-Регистан переехал из общежития в освободившуюся однокомнатную квартиру Михалкова, а Александров пожертвовал премию в сто тысяч рублей в Фонд обороны на построение самолета «Иосиф Сталин»<sup>30</sup>. Воинское же звание генерал-майора композитор получил накануне – в июле 1943 года – вместе с орденом Ленина, когда «советская общественность отметила шестьдесят лет со дня рождения и сорокалетие его творческой деятельности»<sup>31</sup>.

Как уже упоминалось, Сталин относился к Александрову с большой теплотой и симпатией. Он впервые услышал выступление ансамбля в 1933 году, после чего уже все официальные советские и партийные концерты не обходились без участия любимого армейского коллектива. Высочайший профессионализм, который демонстрировал ансамбль, не только доставлял эстетическую радость вождю, но и позволял ему использовать коллектив в качестве музыкальной визитной карточки Красной Армии как внутри страны, так и за рубежом. Возможно, что это совпадение, но именно в марте 1933 года Александров был удостоен почетного звания Заслуженный артист РСФСР. Народным артистом СССР он стал в 1937 году.

Сохранилось еще одно семейное предание, рассказанное автору внуком композитора Евгением Владимировичем Александровым со слов его бабушки Ксении Павловны – супруги автора гимна – о том, как однажды в два часа ночи в квартире Александровых зазвонил телефон. Сонная Ксения Павловна подошла к телефону и спросила, кто это говорит.

– Говорит Сталин. Позовите товарища Александрова.

Растерянная женщина подумала, что это телефонный розыгрыш. Но мужа позвала. Взволнованный Александров подбежал к телефону. Сталин пригласил композитора пообедать (!). Такие приглашения потом повторялись еще неоднократно. Вождь любил поговорить с Александровым на музыкальные темы. Он часто давал композитору хорошо обдуманное и

вполне профессиональные советы об исполнении той или иной песни, по вопросам аранжировки и сопровождения хора оркестром русских народных инструментов. Кстати, и сам оркестр народных инструментов появился в ансамбле по просьбе вождя. Александров умел быстро, по-военному оперативно решать сложные творческие задачи, мгновенно воплощая в жизнь сталинские пожелания. Показателем особого отношения к композитору служит и то, что Сталин позволял Александрову не только возражать себе, что само по себе было недопустимо для других, но и с интересом выслушивал его аргументы в защиту собственной музыкальной концепции. Однажды в разгоревшейся дискуссии о церковной музыке и манере исполнения церковных хоровых песнопений Сталин сказал Александрову: «Что Вы мне рассказываете, я так же, как и Вы, окончил церковно-приходскую школу и учился в семинарии, и кое-что в этом вопросе понимаю»<sup>32</sup>.

Итак, выбор Сталина и, естественно, государственной комиссии был predetermined. Любимая песня вождя стала гимном страны. Но представляется также небезосновательным полагать, что Сталин поступил с определенным расчетом так же, как и французские роялисты в 1814 году, – остановил свой выбор на уже хорошо знакомой народу песне, мелодия которой к 1943 году была давно на слуху и могла быть легко воспринята советской страной.

Рассмотрев материалы конкурса и сопутствующие ему исторические обстоятельства, взвесив все *pro et contra* конкурсной борьбы и закулисных интриг, автору настоящей работы представляется возможным ответить на свой собственный вопрос, заданный в начале исследования: действительно ли песня А.В. Александрова оказалась более подходящей для гимна страны, чем конкурсные работы выдающихся советских композиторов Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Р.М. Глиэра, Т.Н. Хренникова, А.И. Хачатуряна и других видных советских авторов, или это была синекура Сталина для своего любимца А.В. Александрова, и конкурс был лишь ее официальным прикрытием?



Да, она действительно оказалась лучшей или, говоря более корректно, непревзойденной, что означает – лучшей среди равных. И в этом плане выбор Сталина, склонившегося к песне А.В. Александрова под действием собственных симпатий, все-таки не является синекурой. Песня победила в честной борьбе, она выразила те чаяния советского правительства, которые так долго витали в предвоенной внутривластной атмосфере страны и смогли материализоваться в удивительной по простоте и силе мелодии А.В. Александрова, которая продолжает завораживать миллионы людей по всему миру, несмотря на политическое принятие или непринятие ее как идеологического символа сталинизма. И так, конкурс на создание гимна не был акцией советской пропаганды. Это была кропотливая и вдумчивая, усердная и вдохновенная работа по поиску музыкальной квинтэссенции советского политического строя. Можно даже сказать, что музыка А.В. Александрова превзошла критерии политического заказа. Именно поэтому она сохранила свою актуальность, несмотря на кардинальную смену политического курса страны. Она продолжает выражать духовную сущность России – великой страны, духовную сущность русского народа и объединившихся вокруг него всех многочисленных народов нашей великой страны.

Термин «государственный гимн» был введен в официальный обиход впервые. До этого в практике российского государства использовалось словосочетание «русский народный гимн». Новый гимн был по существу также народным. Русским народным. В зарубежной практике использовалось и до сих пор используется слово «национальный» в отношении гимнов стран, что и соответствует русскому «народный». Назвать гимн национальным, на европейский манер, было бы неполиткорректно после двадцатипятилетнего использования «Интернационала». Назвать его «народным», что означает «национальный», также было неполиткорректно, поскольку могло вызвать ненужные ассоциации с русским народным гимном «Боже, Царя храни»! Подобно тому как лидеры Великой французской революции

вместо слова *anthe*m стали использовать слово *hymne*, так и советское руководство отказалось от старого термина в пользу совершенно нового. Учитывая партийно-политическую обстановку и задачу создания музыкального символа многонационального союзного государства, был выбран именно термин «государственный». Автор этого термина представляется очевидным – вдохновитель и организатор гимнической эпопеи 1942–1943 годов.

<sup>1</sup> Соболева Н.А. Из истории гимна: Каталог выставки «Гимн России». Москва, 2014. С. 13.

<sup>2</sup> Сарнов Б. М. Сталин и писатели. Кн. 1. М.: Эксмо, 2008. С. 832.

<sup>3</sup> К сожалению, клavier этого сочинения утерян. О нем упоминает А. Шиллов в книге «А.В. Александров» (М.: Музгиз, 1955).

<sup>4</sup> Газета «Правда», 18 ноября 1935 г.

<sup>5</sup> Из беседы автора с Евгением Владимировичем Александровым, внуком А.В. Александрова, директором музея ансамбля, 18 сентября 2015.

<sup>6</sup> Песни и марши для оркестров Красной Армии. М.: Инспекция военных оркестров РККА, 1940 г.

<sup>7</sup> Медведев Р. Окружение Сталина. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 297.

<sup>8</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 217. Л. 1–2. Копия.

<sup>9</sup> Рыбас С. Сталин. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 699.

<sup>10</sup> Соболева Н.А. Из истории гимна: Каталог выставки «Гимн России». М., 2014. С. 15; см. также: ГАРФ. Ф. Р-5446. Оп. 54. Д. 17. Л. 1–6. Стенограмма совещания К.Е. Ворошилова и А.С. Щербачева с поэтами и композиторами по созданию Советского Гимна. 17.06.1943. Подлинник.

<sup>11</sup> Как создавался тот гимн: Интервью с Д. Эль-Регистан // Тема дня. 28 декабря. 2000. Электронный ресурс: <http://www.temadnya.ru/inside/2.html>. Тема дня, 6 октября 2015

<sup>12</sup> Вышневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 539–540.

<sup>13</sup> Газета «Правда», 22 декабря 1943 г.



<sup>14</sup> Соболева Н.А. Из истории гимна: Каталог выставки «Гимн России». М., 2014. С. 14

<sup>15</sup> Итоговый текст С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана (Урекляна) с припевом «Славься, Отечество наше свободное» был написан на музыку Александрова «Песня о партии» накануне итогового прослушивания по личному указанию Станнина.

<sup>16</sup> РГАЛИ, фонд 962, оп. 2, ед. хр. 21, лист 73. Орфография оригинала сохранена.

<sup>17</sup> Иосиф Сталин также в молодости писал стихи и публиковался в Тифлисских газетах. А в декабре 1943 года проявил себя как блестящий редактор, если не соавтор, стихов Михалкова и Эль-Регистана для музыки Александрова.

<sup>18</sup> РГАЛИ, фонд 962, оп. 2, ед. хр. 54, лист 10. Орфография оригинала сохранена.

<sup>19</sup> РГАЛИ, фонд 962, оп. 2, ед. хр. 59, лист 9.

<sup>20</sup> РГАЛИ, фонд 962, оп. 2, ед. хр. 49, лист 7.

<sup>21</sup> Дежавю, а правильное сказать — déjà écouté — уже слышанное (франц.).

<sup>22</sup> «Веселые ребята» (Дунаевский гала). 24 октября 2015, Москва, концертный зал «Оркестрион», ЦКОУ им. Н.А. Римского-Корсакова ВМФ России, дирижер — А. Карabanов, солист — М. Перебейнос. Инструментовка А. Карabanова.

<sup>23</sup> РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 11; ГЦММК им. Глинки, ф. 32, № 125.

<sup>24</sup> РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 24. Эта музыка под названием «Патриотическая песня» впервые прозвучала по Всесоюзному радио в феврале 1978 г.

<sup>25</sup> ГЦММК, ф. 32, № 85.

<sup>26</sup> ГЦММК, ф. 32, № 258.

<sup>27</sup> Опарина М.Ю. Музыка слова и слово в музыке: поэзия Блока в произведениях отечественных композиторов: Автореферат дисс. ... канд. иск., М., 2014. С. 30.

<sup>28</sup> Шилов А.В. А.В. Александров. М.: Музгиз, 1955. С. 30.

<sup>29</sup> Шилов А.В. 20 лет Краснознаменного им. А.В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии. М.: Музгиз, 1949. С. 59

<sup>30</sup> Записано со слов внука композитора Евгения Владимировича Александрова во время личной встречи в дважды Краснознаменном ансамбле песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова 18 сентября 2015 г.

<sup>31</sup> Шилов А.В. А.В. Александров. С. 53.

<sup>32</sup> Записано со слов внука композитора Евгения Владимировича Александрова во время личной встречи в дважды Краснознаменном ансамбле песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова 18 сентября 2015 г.

## Литература

1. Вышневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009.
2. Медведев Р. Окружение Сталина. М.: Молодая гвардия, 2010.
3. Опарина М.Ю. Музыка слова и слово в музыке: поэзия Блока в произведениях отечественных композиторов: Автореферат дисс. ... канд. иск. М., 2014.
4. Постановление «О Государственном гимне Советского Союза» // Правда. 22 декабря. 1943.
5. Рыбас С. Сталин. М.: Молодая гвардия, 2015.
6. Сарнов Б. М. Сталин и писатели. Кн.1. М.: Эксмо, 2008.
7. Соболева Н.А. Из истории гимна: Каталог выставки «Гимн России». М., 2014.
8. Сталин И.В. Речь на первом Всесоюзном совещании стахановцев // Правда. 18 ноября. 1935.
9. Стенограмма совещания К.Е. Ворошилова и А.С. Щербакова с поэтами и композиторами по созданию Советского Гимна. 17.06.1943. ГАРФ. Ф. Р-5446. Оп. 54. Д. 17. Л. 1–6.
10. Шилов А.В. А.В. Александров. М.: Музгиз, 1955.
11. Шилов А.В. 20 лет Краснознаменного им. А.В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии. М.: Музгиз, 1949.



Лия ЖДАНОВА

## ПУТЬ ПОВЕСТИ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА «ЛУНА ЗАШЛА» К СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

В конце 1939 – первой половине 1940 гг. немецкие войска, следуя тактике молниеносной войны – «блицкрига», в течение нескольких месяцев присоединили Польшу, Данию, Норвегию, Нидерланды, подготовили кампанию по захвату Франции. Весной 1940 г. Джон Стейнбек, гражданин страны, находящейся предельно далеко от театра боевых действий, отправился в Мексику для работы над киносценарием «Забывтая деревня», где неожиданно столкнулся с набиравшим обороты механизмом нацистской пропаганды: газеты печатали восторженные статьи об экономическом чуде, «новом порядке» Гитлера в завоеванных странах, на улицах встречалась свастика. Встревоженный таким положением дел Стейнбек в письме к своему родственнику Дж. Гамильтону сообщает: «Немцы абсолютно превзошли союзников в плане пропаганды. Если это продолжится, они окончательно отобьют Центральную и Южную Америку у Соединенных Штатов»<sup>1</sup>.

Так Стейнбек еще в 1940 г. увидел своими глазами и осознал, что война, угроза нацистского вторжения не просто реальна, но очень близка: она придвинулась буквально к границам Америки. Поэтому из Мексики писатель едет в Вашингтон, где добивается аудиенции у Ф. Рузвельта и говорит с президентом о своих опасениях; а в октябре 1941 г. после одного из заседаний Службы иностранной информации (агентства, входившего в государственное Управление стратегических служб, чьей задачей как раз была борьба с нацистской пропагандой в Америке и за рубежом) Стейнбек принимается за написание повести о вооруженном захвате небольшого североамериканского города – «Луна зашла» («*The Moon is Down*»).



Дж. Стейнбек

«Луна зашла», повествовавшая об «эпической борьбе народов девятнадцати оккупированных стран Европы»<sup>2</sup>, стала первой книгой Стейнбека, посвященной теме войны с нацизмом; примечательно, что она показывала ситуацию «в двойном освещении» – с точки зрения как жертв, так и оккупантов. При этом, согласно первоначальному замыслу, действие книги должно было разворачиваться в США: Стейнбек полагал, что таким образом он, во-первых, мог бы описать события с большей достоверностью, «как если бы они произошли здесь», и во-вторых, сильнее воздействовать на читателей: «пробудить ото сна Америку и внушить ей симпатию к людям, в это самое время переживающим оккупацию за рубежом»<sup>3</sup>.



Однако Служба иностранной информации отвергла это авторское решение, посчитав, что оно может деморализовать население страны. В результате Стейнбек переносит место действия в Европу, не называя ни страну-агрессора, ни оккупированную страну и тем самым предельно обобщая повествование.

Окончательный вариант повести «Луна зашла» появился на книжных прилавках Америки в марте 1942 г., вскоре после нападения на Перл-Харбор, и тотчас же вызвал большой интерес у читающей публики. Однако, несмотря на ажиотаж вокруг книги, американскими критиками «Луна зашла» была принята весьма прохладно: автору ставили в вину и отход от реалистической манеры письма, и слишком мягкое, человеческое изображение захватчиков, что сильно нивелировало агитационный запал книги<sup>4</sup>. К примеру, Клифтон Фадиман пишет в журнале «*New Yorker*», что задачи пропаганды в 1942 г. требуют никак не объективного изображения немцев: «Немцев надо изображать, как людей, которые ничем не могут искупить свои грехи, иначе мы можем утратить волю бороться с ними»<sup>5</sup>. Фадиману вторит Луис Буденц из «*Sunday Worker*» (5 апреля 1942 г.): «Изображать немецкого офицера как погруженное в самозерцание расслабленное существо, а именно это и делает Стейнбек, – значит просто давать картину, не соответствующую действительности»<sup>6</sup>.

В то же время у произведения Стейнбека нашлось немало защитников, среди которых были известные писатели и журналисты – Эптон Синклер, Лион Фейхтвангер, Перл Бак, Дороти Томпсон, Льюис Геннет, Джон Чемберлен, Брукс Аткинсон и др. В полемику с Фадиманом вступил Джон Чемберлен («*New York Times*», 9 мая 1942 г.), который заявил, что искажение сути вещей во имя пропаганды недопустимо, что лозунг «слова – это оружие» по сути своей – нацистский лозунг<sup>7</sup>. Лион Фейхтвангер в своем письме в редакцию журнала «*New Masses*» (19 мая 1942 г.) отвечает журналистам, роптавшим на недостаточно реалистическое изображение немцев в книге Стейнбека: «Изобрази Стейнбек, как требуют его критики, зверинец с дикими зверями, он, быть может, и достиг бы на время эффекта, но

книга его была бы всего лишь одной из уже существующих тысячи одной книги»<sup>8</sup>. Такого же мнения придерживалась Дороти Томпсон («*New York Post*», 15 мая 1942 г.), статья которой, по словам референта Иностранной комиссии Союза писателей СССР, «обошла всю американскую прессу»: «На мой взгляд, драма Стейнбека чрезвычайно сильна именно тем, что она не нападает на нацистов. Она является нападением на нацизм. В глубоко человеческой трагедии Стейнбека жертвами нацизма являются все, и побежденные и победители»<sup>9</sup>.

Тем не менее в результате этой полемики в Америке все же утвердилось критическое отношение к повести Стейнбека как к произведению, слабому в художественном плане и несостоятельному в качестве пропаганды. Столь же фатальная судьба ждала постановку этой повести, осуществленную режиссером Оскаром Серлином и шедшую одновременно в нескольких бродвейских театрах. Премьера пьесы состоялась 8 апреля, и первое время, несмотря на критику, спектакли шли в переполненных залах – что очень удивляло самого автора<sup>10</sup>. Но уже 19 мая 1942 г. «*The New York Times*» опубликовала сообщение о снятии пьесы после 55 спектаклей со сцены нью-йоркских театров по причине малых сборов. Режиссер обвинил в провале постановки обрушившихся на пьесу критиков<sup>11</sup>.

В СССР книгу Стейнбека ждала еще более интересная судьба. Прежде чем советский читатель узнал о ее существовании, история издания и критические баталии в США вокруг повести / пьесы «Луна зашла» были проанализированы в Иностранной комиссии Союза советских писателей и в редакции журнала «Интернациональная литература». В своих отчетах советские референты выделяли основные тезисы американских статей, общее направление их полемики, а также от руки подчеркивали близкие, отвечавшие их собственному мнению о книге мысли<sup>12</sup>. А в конце 1942 г. повесть была переведена на русский язык и уже в 1943 г. после публикации в журналах «Огонек»<sup>13</sup> и «Знамя»<sup>14</sup> стала известна широкой публике.

Автор предисловия к американскому изданию книги Дональд В. Коерс отмечает, что,

«несмотря на фактически единодушное неприятие повести советскими критиками, «Луна зашла» стала самой известной американской книгой в СССР военного периода»<sup>15</sup>. На самом деле отношение советской литературной критики к книге Стейнбека было двойственным: с одной стороны, высказываются претензии, практически полностью совпадающие с мнением критиков Стейнбека в США – Фадимана, Буденца, Голда и др. Так, Е.Ф. Книпович в программной статье, вышедшей в журнале «Знамя» (1943) фактически повторяет слова американских коллег о несоответствии повести задачам пропаганды. Книпович полагает, что в повести враг изображен менее опасным, чем он есть на самом деле: «Его разложение, внутреннее банкротство достигается слишком легко. В действительности дело победы над фашизмом потребует еще много усилий и жертв ото всех свободолюбивых народов мира. <...> У фашистов есть не только овечий хвост, который трясется в дни поражений, у них есть пока и волчьи клыки, которые способны рвать и терзать в дни временных успехов»<sup>16</sup>.

С другой стороны, в статьях советских авторов военного периода присутствует стремление включить Стейнбека с его повестью в ряд дружественных СССР писателей-антифашистов. В той же статье Книпович заключает: «Стейнбек прав, утверждая своей книгой, что крах власти оккупантов неизбежен, что единственной неотвратимой судьбой гитлеровских преступников будет народная месть»<sup>17</sup>. Что примечательно, в своем черновике она продолжает (в журнальной версии эта фраза будет выпущена): «Но книга его написана, по нашим сегодняшним понятиям, давно и вдали от центра военных событий»<sup>18</sup>. Здесь положительная оценка произведения американского автора обусловлена чувством превосходства, характерным для советского критика – представителя передовой страны, и потому претендовавшего на роль третейского судьи или даже наставника зарубежных авторов, нуждающихся в совете и руководстве.

Почти сразу после публикации журнального варианта книги начались попытки поставить произведение Стейнбека на советской сцене.

Всего в 1943–1948 гг. было не менее шести попыток инсценировать повесть Стейнбека, однако только три из них смогли пройти цензуру ГУРКа (Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром) и получить разрешение на постановку – «Луна зашла» Л. Лемперта (1943), «Долг мэра Оурдэна» К. Розова (1944) и «Побежденные побеждают» А. Бородина (1944).

Главные вопросы, которые должны были решить для себя советские драматурги при переложении повести Стейнбека для сцены, – какова будет степень адаптации пьесы к советской действительности? Как приблизить пьесу «к центру военных событий», к войне, которую ведет советский народ? Как добиться того, чтобы пьеса не «деморализовала» зрителя (именно в этом упрекали Стейнбека и наши, и американские критики), но, напротив, способствовала боевому настрою советского зрителя, была ему близка и понятна, но и не внушала при этом ложного оптимизма?

Именно эти проблемы акцентируются в протоколах и отзывах сотрудников ГУРКа, решавших судьбу первой инсценировки книги «Луна зашла» Л. Лемперта. Всего этой пьесе довелось побывать в руках у трех рецензентов. Первый – заместитель начальника Главного управления по театрам (ГУТ) – О.Н. Олидор<sup>19</sup> вынесла отрицательное решение в отношении пьесы<sup>20</sup>, в результате чего автор инсценировки Л. Лемперт был вынужден обратиться к председателю Комитета по делам искусств М.Б. Храпченко<sup>21</sup> с просьбой «лично ознакомиться с пьесой или же передать ее на рассмотрение еще одному авторитетному лицу». М. Храпченко отправляет пьесу в ГУРК, где она была рассмотрена еще двумя политредакторами: Р. Ольшевец и Б. Росточкин<sup>22</sup>.

Р. Ольшевец, отмечая в своем отзыве некоторые положительные черты пьесы (единство мэра Оурдена с народом и изображение народной борьбы с оккупантами), в целом оценивает ее резко отрицательно. Она подвергает критике как идейную сторону (в первую очередь трактовку образов завоевателей как «несчастливых и обманутых», которую она находит «неверной и неприемлемой»), так и ее драматургическое



своеобразие: «Здесь нет ни крепкого сюжета, ни ярко очерченных характеров, а образы людей из народа просто расплывчаты»<sup>23</sup>. Однако без знакомства с оригинальным текстом она не решается пропустить или запретить эту пьесу по следующим причинам:

1. Стейнбек – американский писатель-антифашист, друг Советского Союза. Это заставляет быть особенно внимательным к его произведениям.

2. Неизвестно, в какой степени усугублены недостатки романа инсценировкой его<sup>24</sup>.

Третий рецензент Б. Ростоцкий, ознакомившись с материалами дела, пишет подробный, обстоятельный отзыв с разбором обоих произведений – как оригинальной повести Дж. Стейнбека, так и пьесы Л. Лемперта. В первую очередь он объясняет драматургическое своеобразие, «рыхлость пьесы» особенностями оригинала – повести Стейнбека: критик «должен адресовать свои претензии не Лемперту, а уж только непосредственно Стейнбеку»<sup>25</sup>. Во-вторых, он категорически не соглашается с той оценкой, которую дали предыдущие рецензенты изображению в повести / пьесе оккупантов: «В индивидуальных портретах выведенных им офицеров-завоевателей Стейнбек, конечно, не раскрыл того специфического идейного и морального маразма, которым отмечены гитлеровцы. Но <...> образ фашистской армии в целом дан в романе (и в инсценировке) в основном верно и точно. Оккупанты действуют в пьесе как беспощадные, жестокие, циничные проводники пресловутой политики “железа и крови”. Они именно грабят, убивают и насилюют (приведенная выше претензия тов. Ольшевец на сей счет совершенно непонятна), а в промежутках скулят по поводу тех “беспокойств”, которые им доставляют “завоеванные”. Очевидно, этот скулеж и показался противникам пьесы способным вызвать сочувствие к завоевателям. Но такое восприятие чисто субъективно, и делать за него ответственным автора не приходится»<sup>26</sup>.

Сам рецензент не закрывает глаза на некоторые спорные черты оригинала, например, он пишет, что «изображение врага несомненно страдает у Стейнбека излишним объективизмом,

который, конечно, не желателен на советской сцене»<sup>27</sup>. Вместе с тем Ростоцкий считает, что недостатки, во-первых, не столь значимы по сравнению с художественным качеством произведения Стейнбека, а во-вторых, преодолимы путем небольшой доработки, начало которой уже положено в пьесе Лемперта и может быть продолжено в самих театрах. В общей сложности он дает высокую оценку работе Лемперта и выносит положительное решение, подписанное начальником ГУРКа Б. Мочалиным<sup>28</sup>: «Разрешить к работе при условии внесения указанных в протоколе изменений с купюрами»<sup>29</sup>.

Это расхождение во мнениях на счет книги Стейнбека двух советских рецензентов тем более показательное, что вполне отвечает духу имевшей место ранее полемики американских критиков: Р. Ольшевец является продолжательницей линии К. Фадимана, Дж. Тербера, М. Голда, а Б. Ростоцкий – линии П. Бак, Д. Томпсон, Л. Фейхтвангера и других защитников Стейнбека. Однако если в США дискуссия вокруг книги Стейнбека разворачивалась на страницах крупных изданий и послужила сначала катализатором читательского и зрительского интереса, а после привела к «дискредитации» произведения, то в СССР дебаты шли в закулисье, в недрах властных и литературных институций, а окончательное решение принимал один человек, занимавший верхний пост в иерархической лестнице, – в данном случае Б. Мочалин, который, в сущности, санкционировал появление этой и последующих пьес по книге Стейнбека.

Вторая инсценировка – драма в четырех частях «Непокоренные» П. Мелибеева<sup>30</sup> появилась в ГУРКе в сентябре того же 1943 г. Б. Ростоцкий посвящает ей краткий отзыв, в котором пишет, что находит пьесу П. Мелибеева по своим идейным и художественным качествам значительно более слабой, чем пьеса Л. Лемперта, и потому считает ее включение в репертуар «нецелесообразным»<sup>31</sup>. Тем не менее Б. Мочалин дает разрешение к работе над пьесой П. Мелибеева «Непокоренные» Ставропольскому областному театру.

Следующая инсценировка К. Розова под названием «Долг господина Оурдэна» появилась



только в феврале 1944 года. Ее главным достоинством Б. Ростоцкий считает лаконичность: автор передает содержание оригинальной книги, не добавляя ничего лишнего. Кроме того, как отмечает рецензент, «этот лаконизм способствует тому, что пьеса может быть разрешена при условии внесения сравнительно небольшого числа купюр»<sup>32</sup>. Предложенная им правка напрямую затрагивала оригинальный сюжет и касалась устранения «излишнего объективизма Стейнбека» в изображении захватнической армии. Так, корректуре подверглось несколько эпизодов с участием наиболее сомнительного персонажа – «погруженного в самосозерцание» лейтенанта Тондера: оказались купированы самые эмоциональные строки, в которых содержались его сесования на жизнь, его сомнения в адекватности действий фюрера, его желание покончить с войной и вернуться домой, а также примечательный монолог, в котором Тондер сравнивал положение своей армии с «мухами, завоевавшими липкую бумагу»<sup>33</sup>. Также был вычеркнут детально прописанный К. Розовым эпизод ухаживания лейтенанта за Молли Морден, в котором он цитирует любовную лирику Гейне и произносит: «У нас осталось какое-то право на жизнь среди всех этих убийств»<sup>34</sup>. Подобное «объективистское»<sup>35</sup> стейнбековское изображение немецкого офицера не только как оккупанта, но и как человека с его слабостями и страстями, желанием жить и любить, в СССР в 1944 г. было немыслимо и недопустимо и даже могло показаться кощунственным.

Все эти сценарии советских драматургов прямо следовали стейнбековскому оригиналу с минимальными изменениями, что положительно отмечалось цензорами ГУРКа. Зато появившаяся в ГУРКе в ноябре 1943 г. пьеса А. Ирошникова «Луна зашла» является ярким примером отступления от этого правила. Автор инсценировки не стал считаться со стейнбековской установкой на условность места и времени, прямо указав, что события пьесы происходят в Норвегии, а захватчиками являются немцы, фашисты. В соответствии с этим было изменено время действия (захват города происходит в апреле, а не осенью, как у Стейнбека) и введен целый ряд

красноречивых деталей: в гостиной мэра появляется эстамп с бюстом Ибсена, в окне, сквозь дымку тумана, оказываются «видны далекие прибрежные скалы, омываемые синими водами фиарда»<sup>36</sup>, а в качестве лейтмотива на протяжении всего действия должна звучать мелодия Э. Грига из сюиты «Пер Гюнт».

Б. Ростоцкий отметил в своем отзыве, что «автор взял некоторые ситуации и образы из романа Стейнбека “Луна зашла” и по своему перекроил их, совершенно не считаясь с логикой их развития в первоисточнике»<sup>37</sup>. Так, например, в пьесе Ирошникова любви Молли Морден добивается не лейтенант Тондер, а местный предатель Корелл, которого драматург в списке действующих лиц называет «квислингвцем». Кроме того, в пьесе отсутствуют основные женские персонажи пьесы – Мадам, Анни – и большинство офицеров вражеской армии (майор Хантер, лейтенанты Тондер, Пракл и другие). Вместо жены мэра в постановке фигурирует его приемная дочь – Хэдда (отсутствовала в оригинале), а выразителем сомнений и отчаяния в рядах оккупационной армии вместо исчезнувшего Тондера стал капитан Лофт, самый хладнокровный и педантичный персонаж Стейнбека. Как отмечает Б. Ростоцкий, «тов. Ирошников попытался передать содержание романа Стейнбека в поистине телеграфном стиле, уместив его всего на 20 страницах. Попытка эта, конечно, не увенчалась успехом»<sup>38</sup>.

Другой драматург – А. Бородин – в 1944 г. представил ГУРКу сразу две пьесы по мотивам повести «Луна зашла». Первая, под названием «Мухи завоевывают липкую бумагу» (апрель 1944 г.), представляла собой драматический этюд – инсценировку одной из глав повести и предварялась обширным предисловием, содержащим пересказ и оценку книги Стейнбека. В конце предисловия А. Бородин так суммировал основной смысл и ценность произведения: «Растерянность, стихийная ненависть и, наконец, организованное сопротивление – вот те три этапа, по которым проходит в повести Стейнбека пробуждающееся сознание завоеванного маленького народа. Глубокая вера автора в неисчерпаемую силу народного духа – яркая черта повести, которая





сближает ее с «Гроздьями гнева»<sup>39</sup>. Сам драматург выбрал для инсценировки всего один эпизод книги – свидание лейтенанта Тондера с Молли Морден, по всей видимости, считая его стержневым для понимания всего произведения, поскольку в нем местная девушка проходит один за другим все три обозначенных автором этапа: растерянность при встрече с молодым лейтенантом оккупационной армии, постепенное пробуждение и рост ненависти к врагу, причастному к расстрелу ее мужа, и, наконец, убийство Тондера.

Тем не менее рецензент Б. Росточкин назвал выбор фрагмента крайне неудачным, не передающим всего масштаба произведения Стейнбека. Росточкин отметил, в частности, что при чтении данной инсценировки не знакомому с оригиналом человеку останется «неясным даже тот важнейший драматический момент, что Тондер является непосредственным убийцей мужа Молли». Заключение цензора было отрицательным: «Совершенно нецелесообразно вводить в действующий репертуар эту малоудачную инсценировку»<sup>40</sup>.

Однако еще до написания этюда «Мухи завоевывают липкую бумагу» в январе 1944 г. А. Бородин направил на суд ГУРКа другую инсценировку книги Стейнбека – драму в четырех частях «Побежденные побеждают». Об этой работе Росточкин отзывался положительно, отмечая, что драматург «сохраняет своеобразие повествовательной манеры американского автора и вместе с тем удачно усиливает некоторые важные мотивы (прежде всего, мотив активного сопротивления захватчикам), тактично и умело вводя некоторые дополнительные детали (например, короткая, но выразительная сцена в забое угольной шахты – 2-я картина)»<sup>41</sup>.

Если в оригинальном произведении Стейнбека основополагающую идею «народной власти» воплощал мэр Оурден, который был не столько правителем города, сколько «рупором народа» («Мэр – это идея, родившаяся в мозгу свободных людей»<sup>42</sup>), то в пьесе Бородина вместо «рупора» на сцену выступает сам народ – простые шахтеры, держащие в руках мотыгу и испачканные землей: Ларре, дедушка Ольсен, Джек Андерс и Алекс Морден. Несмотря на то

что они появляются всего в нескольких сценах, их образы тщательно прописаны, наделены выразительными речевыми характеристиками и весьма типичны для советских пьес. У Бородина именно на них завязаны все ключевые эпизоды инсценировки: они разрабатывают идею активного сопротивления захватчикам, они вдохновляют мэра на героическую смерть и дают обещание отомстить за него и, наконец, именно они, собирая сброшенный самолетами союзников динамит, обсуждают победы Красной армии над общим врагом:

*«ДЕДУШКА ОЛЬСЕН. Так ты говоришь, русские продолжают наступать?»*

*ЛАРРЕ. Да и как наступать! Они не наступают – они гонят.*

*ДЕДУШКА ОЛЬСЕН /усмехнувшись/. Это непобедимые увязнут в русских просторах. Их конец начинается. /Пауза/.*

*ЛАРРЕ. Знаете, дедушка Ольсен, – иной раз, когда я вот так ночью прислушиваюсь к тишине, мне кажется – мое ухо способно за тысячи километров уловить звуки русских пушек. Это так близко к сердцу.*

*ДЕДУШКА ОЛЬСЕН. Мне очень понятно, то что ты говоришь, Ларре. Это великая страна, там на востоке... Она очень далеко от нас и все же она где то вот здесь, возле нас. И там – в Европе, в Америке... всюду. /Помолчал/. Нам многому нужно у них поучиться»<sup>43</sup>.*

Бородин в своей пьесе не изменяет сколько-нибудь существенно ни одного эпизода и не умаляет основной идеи и пафоса произведения Стейнбека, но путем внедрения персонажей «из народа» делает эту идею привычнее и понятнее советским людям.

В целом, говоря об инсценировках военного периода и особенно о тех, что получили разрешение ГУРКа на постановку в столичных театрах, нужно отметить их близость оригиналу, что свидетельствует об уважении к стейнбековскому замыслу и общности представлений о том, каким должно быть пропагандистское произведение военного времени. Добавления авторов и купюры редакторов ГУРКа касались деталей и ни в коей мере не затрагивали главного в повести – призыва к борьбе против нацизма, против его захватнической политики.



Одна из особенностей пропагандистских сочинений заключается в том, что они быстро теряют свою популярность после изменения политической ситуации, которая и обусловила их появление. Такая судьба постигла многие советские и западные антифашистские произведения – после мая 1945 г. они оказались забыты.

Однако сочинение Стейнбека ждала иная и весьма необычная судьба. В 1948 г. в СССР появляется еще одна инсценировка по книге американского автора – «Господин мэр» И.Л. Прута. В архивах не сохранилось никаких документов, отзывов и даже свидетельств о ее прочтении сотрудниками ГУРКа, тем не менее само содержание пьесы настолько примечательно, что требует отдельного рассмотрения.

За три года, прошедшие после окончания Второй мировой войны, политическая ситуация в мире изменилась на сто восемьдесят градусов. Недавние союзники стали непримиримыми врагами: началась новая, холодная война. В СССР набирает обороты массированная кампания антиамериканской пропаганды, к которой активно привлекаются и литературные институции<sup>44</sup>.

В пьесе И. Прута речь идет вовсе не о Второй мировой войне. Время действия здесь – «ближайшее будущее», место действия – некая европейская «нейтральная страна». Действие начинается в «доме Оурдэна, мэра небольшого прибрежного шахтерского городка»<sup>45</sup>. Пьеса построена на эффекте узнавания и осознания жителями города причин оккупации. Напряженность возникает с самых первых строк: оказывается, город захвачен, причем захватчики войска некой дружественной союзнической державы. Это загадочное событие обсуждают Сарра (жена Оурдэна) и Роза (доктор Винтер):

«РОЗА: Что случилось? Я работала в библиотеке. Вдруг выстрелы... Объясните, ради бога, дорогая Сарра!

САРРА: А что же, Роза, объяснять? В городе – иностранные войска.

РОЗА: Почему? Ведь у нас договор о дружбе...

САРРА: Мы не знаем»<sup>46</sup>.

Далее, Роза и мэр Оурдэн также пытаются найти объяснение этому странному

происшествию – «негласному» захвату, в котором бывшие союзники вторгаются в мирный город:

«РОЗА: ...Ведь никто не объявлял нам войны, правда?

ОУРДЭН: Да! Хотя наци напали на нас... тоже внезапно.

САРРА: Но то были наци... Их сумасшедший фюрер... а эти всегда говорили, что они наши друзья... Право не соображу: как поступить в данном случае»<sup>47</sup>.

Только появление на сцене самих захватчиков – офицеров американской армии – приносит с собой разгадку. Полковник Лансер сообщает, что они прибыли в этот город по приглашению правительства страны и их цель – не милитаристская, а экономическая – вывоз угля в Западную Германию, и жители города обязаны этому содействовать. Также выясняется, что вопреки давлению правительства, мэр Оурдэн предпочел честное и выгодное для горожан сотрудничество с русскими, а не с американцами, и вот тогда-то в город в «усмирительных целях» и были брошены американские войска.

Майор Хантер «популярно» объясняет впадшему в отчаяние Тондеру истинную цель вторжения: «Послушайте, лейтенант: нашими деньгами пользуются многие правительства; ряд стран зависит от нас; почти без крови – дешевыми товарами, отбросами с нашего стола, подкупом, угрозами – мы завоевали почти полмира! Должны же мы теперь навести порядок»<sup>48</sup>.

Однако жители города отказываются смириться со своим подневольным положением и оказывают сопротивление захватчикам. И в этом им помогает некая «третья сила», отсутствующая не только у Стейнбека в оригинале, но и в других советских инсценировках: группа «красных» под предводительством Нильсена, сумевшего в ходе оккупации выскользнуть из лап захватчиков и покинуть город. Нильсен и его сторонники – внесценические персонажи, о которых тем не менее постоянно упоминается, как о некоей невидимой, всемогущей и постоянно сопутствующей героям силе: многие шахтеры бегут в горы, образуя группы сопротивления, а Джозеф, дворецкий мэра, становится командиром отряда у Нильсена. Именно



«красные» выступают против агрессоров и консолидируют вокруг себя весь народ – от шахтеров и кухарки Энни до доктора Винтера и мэра Оурдена.

Парадоксально, но созданное в 1942 г. в поддержку «народов девятнадцати оккупированных стран Европы» произведение американского автора Джона Стейнбека, писавшего в своей телеграмме Ф. Рузвельту о героизме Красной армии, которая «свыше года выносила и все еще выносит основной удар нацистской военной машины»<sup>49</sup>, теперь послужило материалом для антиамериканской пьесы И. Прута, направленной против бывших союзников. Подобная трансформация могла произойти только в ситуации, которую сам Стейнбек, побывавший в СССР в самом начале холодной войны, в 1947 г., выразительно описал в своем «Русском дневнике» (1948): «Мы обнаружили, что тысячи людей страдают острым московитисом – состоянием, при котором человек готов поверить в любой абсурд, отбросив очевидные факты. Со временем, конечно, мы убедились, что русские, в свою очередь больны вашингтонитисом, аналогичным заболеванием. Мы обнаружили, что в то время, как мы изображаем русских с хвостами и рогами, русские точно так же изображают нас»<sup>50</sup>. Однако писатель не знал, что для подобного изображения его соотечественников может использоваться его собственное произведение.

Книга Стейнбека, в которой принципиально отсутствовали конкретные национальные характеристики оккупантов и их жертв, отличалась от других пропагандистских произведений как американской, так и советской литературы тем, что ее автор, избегая вопроса «кто?», сосредоточился на вопросе «почему?», ответ на который ищут все персонажи – от мэра Оурдена до полковника Лансера и лейтенанта Тондера. Именно в силу этой особенности произведение Стейнбека «Луна зашла» после разгрома нацизма смогло послужить целям антиамериканской пропаганды.

Однако накал холодной войны постепенно спадал, и после карибского кризиса в 1960-е годы, в период потепления в советско-американских отношениях, была создана программа

«культурных обменов» между США и СССР. В рамках одного из таких обменов в 1963 году СССР уже в третий раз посетил автор повести «Луна зашла» Джон Стейнбек, ставший к тому времени всемирно известным писателем, лауреатом Нобелевской премии. К его приезду Малый театр поставил на своей сцене пьесу «Луна зашла» – перевод английского оригинала с Михаилом Жаровым в главной роли. Стейнбек, по всей видимости, присутствовал на репетиции этой пьесы. В Малом театре стейнбековская «Луна зашла» шла в течение целого года, пока Стейнбек не обронил в печати нелицеприятную фразу по отношению к Советскому Союзу<sup>51</sup>, на что последовала немедленная реакция в духе холодной войны – и не просто играть этот спектакль, но даже упоминать о нем было запрещено.

<sup>1</sup> Steinbeck: *A Life in Letters* / Ed. by Elaine Steinbeck and Robert Wallsten. New York: Viking, 1975. P. 205.

<sup>2</sup> Джон Стейнбек требует открытия второго фронта // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1070. Л. 92.

<sup>3</sup> Benson Jackson J. *The True Adventures of John Steinbeck, Writer: a Biography*. New York: Viking, 1984. P. 491.

<sup>4</sup> Репрезентативная подборка материалов американской прессы находится в РГАЛИ: Дискуссия по поводу романа Стейнбека «Луна заходит» (апрель 1942 г.), дискуссионные статьи в американской прессе о романе Джона Стейнбека «Луна заходит» (май 1942 г.). РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1070.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1070. Л. 105.

<sup>6</sup> Там же. Л. 129.

<sup>7</sup> Там же. Л. 106.

<sup>8</sup> Там же. Л. 124.

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1075. Л. 34.

<sup>10</sup> Об этом Стейнбек писал своему другу Уэбстеру Ф. Стрпту: «Странно, пьеса идет в переполненных залах, несмотря на критику» [Steinbeck: *A Life in Letters*. P. 245].

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1075. Л. 61.

<sup>12</sup> К примеру, в отчете Иностранной комиссии Союза советских писателей и редакции журнала «Интернациональная литература» от 19 июня 1942 г. «О новой книге Джона Стейнбека "Луна заходит", написанной по материалу рецензии «Нью-Йорк таймс бук ревью» (8.03.42), подчеркнуты многие фразы, в которых, по всей видимости, референт по США Н. Каммонская находит близкие себе мысли, например: «У них нет времени, чтобы как-либо измениться. Они целиком раскрываются перед читателем. И все же в этих пределах видишь все, что делают нацисты, стремясь покорить Европу, и как побежденная Европа борется с ними. Все это понимаешь безо всяких лишних уговоров и доказательств» [О новой книге Джона Стейнбека



«Луна заходит». РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 10669. Л. 19].

<sup>13</sup> Стейнбек Дж. Луна зашла // Огонек. № 2—11. 1943.

<sup>14</sup> Стейнбек Дж. Луна зашла // Знамя. № 5—6. 1943. С. 34—97.

<sup>15</sup> Coers D. V. Introduction to The Moon Is Down // Steinbeck J. The Moon is Down. New York. Penguin, 1995.

<sup>16</sup> Книпович Е. Новая книга Стейнбека // Знамя. № 5—6. 1943. С. 242.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Книпович Е. «Народ и история», «Новая книга Стейнбека». Рецензии. РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 175. Л. 34.

<sup>19</sup> Олидор (Кайдалова) Ольга Николаевна (1913—1987) — театровед, профессор, автор книг по вопросам театра («В борьбе за сценический реализм» (1957), «Советское актерское искусство: 50—70 годы» (1982) и др.), в начале 1940-х гг. являлась заместителем начальника Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР.

<sup>20</sup> Отзыв О.Н. Олидор в архиве отсутствует.

<sup>21</sup> Храпченко Михаил Борисович (1904—1986) — специалист по истории и теории литературы, в 1939—1948 гг. — председатель Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. Герой Социалистического Труда.

<sup>22</sup> Росточкий Болеслав Норберт Иосифович (1912—1981) — историк театра и критик, доктор искусствоведения (1967), заведующий сектором искусства европейских социалистических стран Института истории искусств (с 1962 г.), профессор ГИТИСа (с 1967 г.). Основные работы посвящены истории советского и польского театра.

<sup>23</sup> Лемперт. Л. Луна зашла. Пьеса в 4-х действиях по роману Д. Стейнбека. Приложены письмо автора, отзыв о пьесе и протокол ГУРКА о разрешении постановки. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 4539. Л. 5.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же. Л. 6.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же. Л. 7.

<sup>28</sup> В конце отзыва Б. Росточкиго под подписью Б. Мочалина следует сделанная собственноручно запись: «В главном и существенном т. Росточкий прав» (Там же. Л. 7).

<sup>29</sup> Среди указанных критиком изменений можно выделить замену в диалоге захватчиков слова «вождь» на слово «фюрер»:

ТОНДЕР: Мне снилось, что фюрер (исправлено Б. Росточким. — Л.Ж.) сошел с ума... /Ллофт и Хунтер смеются/.

ЛОФТ: Враги, пожалуй, узнали, насколько фюрер сумасшедший! Мне нужно будет об этом написать домой. Газеты вероятно напечатают. Враг узнал, насколько фюрер — сумасшедший...» (Там же. Л. 52).

<sup>30</sup> Мелибеев Петр Петрович (1908—1985) — писатель, драматург, автор около двадцати прозаических и драматических произведений, ставившихся на сцене Ставропольского и других театров. В числе самых известных произведений — повести «Садовая, 16» (1962), «Только один спектакль» (1964), «Та далекая весна» (1969) и др.

<sup>31</sup> Мелибеев П. Непокоренные. Драма в 4-х действиях, 8 картинах по роману Д. Стейнбека «Луна зашла». Машинопись с авт. правкой и визой ГУРКА о

разрешении пьесы к постановке. Приложен протокол ГУРК. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5319. Л. 1.

<sup>32</sup> Розов К. Долг Мэра Оурдэна. Драма в 4-х действиях по роману Д. Стейнбека «Луна зашла». Машинопись с визой ГУРКА о разрешении пьесы к постановке, приложен протокол ГУРК // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 6822. Л. 1.

<sup>33</sup> Там же. Л. 42.

<sup>34</sup> Там же. Л. 47.

<sup>35</sup> Десять лет спустя, в октябре 1953 г. в статье «Мои короткие романы» (My Short Novels) Стейнбек ответил критикам своей книги «Луна зашла» (в первую очередь К. Фадиману и Дж. Терберу): «Война приближалась, и я написал "Луна зашла" для прославления прочности демократии. Я не мог представить, что эта книга будет осуждена. Я написал о немце как о человеке, не как о сверхчеловеке, и это было принято за снисходительность по отношению к нему. Я не мог взять в толк все это, и теперь это представляется абсурдом, когда мы знаем, что немцы — люди и, как все люди, могут ошибаться и терпеть поражения». (Цит. по: Coers D.V. John Steinbeck as Propagandist: The Moon Is Down Goes to War. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1991. P. 22).

<sup>36</sup> Ирошников А. Луна зашла. Сценическая композиция в 3-х картинах по роману Д. Стейнбека. Машинопись с авт. правкой. Приложен протокол ГУРК // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 3287. Л. 2.

<sup>37</sup> Там же. Л. 1.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Бородин А. Мужики завоевывают липкую бумагу. Драматический этюд по повести Д. Стейнбека «Луна зашла». Машинопись с авторской правкой. Приложен протокол ГУРК. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 880. Л. 3.

<sup>40</sup> Там же. Л. 1.

<sup>41</sup> Бородин А. Победенные побеждают. Драма в 4-х действиях по повести Д. Стейнбека «Луна зашла». Машинопись с визой ГУРКА о разрешении. Приложен протокол ГУРК и заявление автора. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 883. Л. 2.

<sup>42</sup> Стейнбек Дж. Луна зашла // Стейнбек Дж. Неведомому Богу; Луна зашла М.: Рекламно-компьютерное агентство газеты «Труд», 2000. С. 349.

<sup>43</sup> Бородин А. Победенные побеждают. Л. 89.

<sup>44</sup> См. например: «Проект мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды по Союзу советских писателей» от 1.04.1949 // Фонд Александра Яковлева. Документ № 138. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69597>

<sup>45</sup> Прут И. Господин мэра. Инсценировка в четырех действиях, шести картинах по повести Д. Стейнбека «Луна зашла». РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 6565. Л. 1.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же. Л. 7а.

<sup>48</sup> Там же. Л. 45.

<sup>49</sup> Джон Стейнбек требует открытия второго фронта. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1070. Л. 1.

<sup>50</sup> Стейнбек Дж. Русский дневник. М.: Мысль, 1989. С. 11.

<sup>51</sup> Пашкина Н. Жаров на сцене // Жаров М. Мои встречи с временем и людьми. М.: АСТ-Пресс. 2006. С. 318.

Мария БЕРЛОВА

## «НЕ ТОЛЬКО ЗРИТЕЛИ И НЕ ПРОСТО АКТЕРЫ»

### ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР В ШВЕЦИИ ЭПОХИ ГУСТАВА III

Во второй половине XVIII века Европа переживала настоящую моду на театр. Частные театры стали неотъемлемой частью дворянской культуры, в поместьях устраивались домашние театры, придворная сцена стала обязательным украшением европейских дворов, и более того, – театр стал стилем жизни монархов и аристократов-придворных. Так было при дворах Фридриха II, Людовика XVI и его жены Марии Антуанетты, Екатерины II и многих других правителей эпохи. Двор шведского короля Густава III (1771–1792) стоит выделить особо. Театр был главной страстью монарха, который сам, по примеру Короля-Солнца, был актером придворного театра.

Театр во второй половине XVIII столетия стал политическим инструментом просвещенных монархов. Зрелищное искусство, включавшее театральные представления, пышные придворные ритуалы и всенародные театрализованные действия, являлось основным средством воздействия правителей на подданных в целях роялистской пропаганды. И здесь политика театральных зрелищ Густава III – даже в рамках общеевропейского контекста – удивляет своим размахом. Создание национального театра характеризует не только Швецию времен правления Густава III, но также и страны других европейских монархов этого периода: Пруссию Фридриха Великого, Австрию Иосифа II, Польшу Станислава Августа Понятовского и Россию Екатерины Великой. Однако в Швеции Густав III основал как национальную оперу, так и драматический театр, и более того, сам выступил в роли драматурга и стал отцом-основателем национального драматического репертуара, на шведском, а не традиционно французском языке. Увлечение театром повлияло на все сферы деятельности Густава III. Особенно явно взаимосвязь театра и жизни видна в укладе жизни



Портрет Густава III.  
Художник А. Рослин. 1772.  
Белая повязка на рукаве –  
деталь костюма, отличавшая  
участников переворота,  
приведшего короля к власти

густавианского двора, где театрализованное поведение монарха и придворной аристократии, восприятие жизни как театра были так же естественны, как пение в опере.

Театральное представление в шведском придворном театре не заканчивалось после падения занавеса уже во времена правления Адольфа Фредрика, отца Густава III, когда культурной и театральной жизнью страны руководила просвещенная королева Ловиса Ульрика, мать Густава III.



О тесной взаимосвязи театра и придворной жизни красноречиво свидетельствует описанное ниже происшествие.

25 августа 1762 года в придворном театре дворца Дротнинггольм случился пожар. Придворный по имени Кнут Хенрик Лейонхувуд, будучи очевидцем трагических событий, в письме к шведскому публицисту Карлу Кристоферу Йервеллю описал произошедшее во всех красках и в тон театральному веку. Согласно автору письма, в этот вечер давали веселую оперу (какую именно, мы не знаем). Зал был настолько переполнен кавалерами и «кринолинами», что зрители буквально сидели друг на друге. В середине четвертого акта неожиданно раздался хлопок, что в шведском театре XVIII века служило призывом ко всеобщему вниманию. На авансцену выбежала оперная примадонна мадам Батист и сделала жест, изображавший отчаяние. В зрительном зале никто не поверил, что подобный жест не был частью спектакля. Тогда певице пришлось прибегнуть к более решительным мерам и, нарушив конвенцию оперного жанра, она прокричала во все горло по-французски: «Пожар, спасайся, кто может!» Паника охватила театр.

Однако, несмотря на реальную угрозу сгореть заживо, королева Ловиса Ульрика и наследный принц Густав продолжительное время церемониально обменивались любезностями, предписанными строгими правилами придворного этикета. Ежеминутное самопредставление было неотделимой частью общественной роли, будь то роль королевы или наследного принца, театральность поведения для которых во многом и составляла реальность жизни. Только после того, как все условности были достойным образом исполнены, мать-королева и будущий король Густав III, который со временем еще больше усилит церемониальность придворного этикета, покинули зрительный зал театра. К счастью, никто из них не пострадал.

Лейонхувуд, словно зритель театрального представления, увлеченно пересказывая события, замечает: когда языки пламени перекинулись на задник сцены, это был самый

прекрасный и равно самый ужасный спектакль (автор письма воздерживается от кавычек). Стало страшно, когда кулисы, объятые пламенем, начали падать, и люди с обожженными волосами и в обгоревших одеждах метались, перестав узнавать друг друга. Когда, наконец, Лейонхувуд смог выбраться через боковую дверь в парк, то увидел живую декорацию: все деревья были празднично освещены, пишет он; в это время люди продолжали выпрыгивать из окон театра, кто-то лежал на земле, умирая, кто-то был задавлен и искалечен. Как выяснилось впоследствии, трое сгорели заживо, их останки были найдены на пепелище придворного театра<sup>1</sup>.

Это письмо шведского аристократа второй половины XVIII века свидетельствует о том, насколько легко стиралась грань между театром и жизнью, между актерами и зрителями, которых даже известие о настоящем пожаре не могло отвлечь от иллюзии сцены и переживания жизни как театрального действия: члены королевской семьи церемониально раскланивались в минуту смертельной опасности, и автор письма с увлечением наблюдал за происходящим, как если бы это действительно был спектакль. Восприятие жизни как театра отразилось в дневниках современников и в художественной литературе эпохи. Например, в романе века «Опасные связи» Шодерло де Лакло повсюду присутствует образ театра, и события повседневной жизни

Театр дворца Дротнинггольм





представляются как умело срежиссированные театральные действия. Пример Лакло далеко не единственный.

В густавианской Швеции, которая ориентировалась на традиции французского двора и французской культуры, театр и жизнь аристократии были тесно взаимосвязаны. Способность мгновенно переходить от реальной жизни к театральному представлению и обыкновение смотреть на жизнь через призму театра были обусловлены не только тесным соседством королевских дворцов и придворных театров, но главным образом театрализацией придворной жизни, достигшей своего апогея во времена правления Густава III.

Придя к власти в 1771 году, Густав III 19 августа 1772 года осуществил государственный переворот с целью укрепления королевской власти. Подражая Королю-Солнцу, Густав III перенес в Швецию придворные ритуалы и церемониал французского двора времен правления Людовика XIV.

В укладе жизни Версаля Людовика XIV пробуждение и одевание короля по утрам, как и его отход ко сну, были облачены в роскошные покровы официальных церемоний: «леве» (*Le Lever du Roi* – утренний выход короля) и «куше» (*Le Coucher du Roi* – вечерняя королевская аудиенция). «Леве» состояло из двух частей: «пети леве» (*Le petit Lever*), когда приближенные короля его торжественно одевали, и «гран леве» (*Le grand Lever*), во время которого монарх выходил к собравшемуся обществу придворных и официальных лиц и удостаивал присутствующих своим бесценным общением. В Версале также существовала церемония «кувер» (*Le Couvert du Roi*), когда придворные, как зрители во время театрального представления, наблюдали за тем, как монарх вкушал пищу.

Помпезные придворные ритуалы и церемонии Людовика XIV, которые во всех деталях описаны в дневнике герцога Сен-Симона, являлись неотъемлемой частью образа короля, его священной неограниченной власти. Историк Питер Берк замечает, что символический смысл церемоний Людовика XIV во многом был следствием игры короля-актера<sup>2</sup>. Современники отмечали мастерство Короля-Солнца, с которым

он блестяще играл свою роль короля, олицетворявшего Францию.

Густав III, будучи по своей природе актером, сумел укоренить придворные ритуалы Людовика XIV на шведской почве. Шведский историк Карл Гримберг отмечает, что именно личность короля Густава III, столь изящного в манерах, славившегося красноречием и тонким остроумием, придавала особый блеск церемониям, которые в противном случае были бы невозможны, так как были бы отвергнуты двором, не имевшим обыкновения целовать руку короля и тем более одевать его по утрам<sup>3</sup>. Густав III посредством своей харизмы и мастерства актера сумел добиться того, что придворные стали заинтересованными участниками ежедневных спектаклей короля.

Во время густавианского «леве», согласно мемуарам генерала Андерса Фредрика Шельдебранда, который в 1773 году был молодым офицером, «по окончании представления король обходил круг. Его острый взгляд уже изучил, кто присутствует, и король про себя продумал, сколькими словами удостоить каждого из них. Наименьшей милостью был благосклонный кивок, следующей – “Какживаете?”, за ней – короткий разговор, а самой главной – более длинный разговор. Радость заключалась не только в лестном для каждого доказательстве внимания Его Величества, но и в удовольствии слышать его остроумную и любезную речь. Счастлив тот, кому удалось сказать нечто, на что король отвечал “Ха-ха”. Тогда беседа продлевалась. Смех Его Величества был совершенно особым: громким, но коротким и безрадостным. Если король находился инкогнито среди тысячи человек, его присутствие выдавал смех. Обойдя весь круг, Его Величество снисходительно кивал на прощание, и все расходились. На их лицах было написано, удостоились ли они какой-либо из вышеупомянутых милостей и соответствовала ли она их надеждам»<sup>4</sup>.

Таким образом шведский двор повторял жизнь Версаля времен правления Короля-Солнца, ставшего для Густава III идеалом и образцом для подражания. Как и во времена правления Людовика XIV, придворный театр с



участием придворных актеров-любителей и самого короля переживал невиданный расцвет в густавианской Швеции. Однако театральная эпоха Густава III пришлась на время, когда Швеция была экономически отсталой страной. пышные церемонии и придворные ритуалы густавианского двора стали продолжением «театра» Густава III.

Несмотря на то что Россия во времена правления Екатерины Великой была несравнимо богаче Швеции Густава III, принцип церемониалов власти был схожим. Монархов сближало не только их кровное родство (они были кузеном и кузиной), но также и безудержная страсть к театрализации придворной жизни и политики, что в контексте других европейской стран воспринималось иностранцами как чрезмерное излишество. Во второй половине XVIII века Швеция и Россия на фоне других европейских стран являлись странами «запаздывающей культуры». Стремление Густава III и Екатерины II поднять культурный уровень своей страны и сравниться с недосыгаемой Францией, являвшейся на тот момент культурным центром Европы, выразилось в невероятно пышных придворных церемониях, театральных спектаклях и театрализованных действиях, устраиваемых в присутствии монархов. Исключительной чертой Густава III, в сравнении с русской императрицей, тоже являвшейся коронованным драматургом, а также в сравнении с другими европейскими монархами эпохи Просвещения, являлось то, что шведский король выступал в качестве актера, как правило, игравшего главную роль в поставленных им действиях.

Шведский король перенял у Людовика XIV и традицию устраивать театральные празднества на лоне природы. Самое известное из них – «Увеселения волшебного острова» – состоялось в Версале в 1664 году. Оно включало в себя конный рыцарский турнир, оперные и драматические представления, фейерверк, а также балет, основой которого стал сюжет «Дворца Альцины» из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». Версальский парк превратился в зачарованный сад волшебницы Альцины, а король и придворные, принимавшие участие в балете, предстали героями повествования.

Жизнь двора Людовика XIV во время подобных мероприятий воспринималась как театральное действие: роли соответствовали исполнителям. Миле, кучер королевской кареты, играл самого себя, управляя колесницей Солнца. Придворный композитор Люлли и его музыканты в театральных костюмах аккомпанировали действию. Комедиограф короля Мольер сыграл козлоногого Пана. Сам же король выступил в роли паладина Руджеро. Празднество длилось не менее семи дней, с 7 по 13 мая, в течение которых устраивались всевозможные театрализованные торжества; а 12 мая зрителям был впервые представлен «Тартюф» Мольера<sup>5</sup>.

Живописный образ подобных зрелищ на лоне природы времен правления Людовика XIV запечатлел на своих полотнах Антуан Ватто, автор жанра «галантных празднеств» в живописи. Рассматривая произведения Ватто, можно представить себе стиль жизни и манеры поведения придворных во время театрализованных зрелищ в версальском парке времен Короля-Солнца. На полотнах Ватто мерцающая лучезарным светом природа напоминает театральные декорации, а прециозные общепринятые кавалеров и дам на этом фоне – игру актеров на сцене. Повторяющийся мотив масок и домино, а также присутствие музыкантов и бродячих актеров превращают жизнь в театральное действие. Галантные празднества Людовика XIV, принадлежащие пышной эпохе барокко, Ватто интерпретирует в стиле раннего рококо, в котором театральная призрачность бытия и утонченная театральная игра пронизывали повседневную жизнь. Живопись Ватто стояла у истоков рококо, тогда как празднества на лоне природы времен правления Густава III, которые при дворе называли «дивертиссантами», стали предзакатным торжеством «играющего» стиля, апофеозом театра и театральной игры в жизни.

При дворе Густава III почетную должность устроителя придворных увеселений занимал барон Густав Мориц Армфельт. Легкий нрав, гибкий ум и богатое воображение барона быстро обеспечили ему положение фаворита короля. Вместе с Густавом III Армфельт писал пьесы и принимал участие в интенсивной



театрализации придворной жизни. По поручению короля барон любое событие в жизни двора, будь то помолвки, именины или годовщины, обращал в театрализованное празднество. Один из таких спектаклей – дивертисмент в Хаге, загородной резиденции короля, – был устроен Армфельтом по случаю церемонии закладки нового дворца. Строительство дворца по проекту французского архитектора и театрального художника Луи-Жана Дебре началось в 1786 году, но так никогда и не было закончено. До сегодняшнего дня сохранились разрушенные фрагменты стен и фундамент дворца. Придворная дама и невестка короля герцогиня Хедвиг Элисабет Шарлотта описала этот дивертисмент в своем дневнике. Согласно ее воспоминаниям, в день годовщины переворота (19 августа) состоялся небольшой дивертисмент, устроенный новым театральным директором бароном Армфельтом, которого все с большей очевидностью можно было называть королевским любимцем. К моменту появления Короля, выезжавшего к новому месту из старой Хаги, циклопы, распевая песню, уже заканчивали выбивать камень и наносили последние удары своими тяжелыми молотами. Затем под всеобщие восторги появилась богиня Удовольствия, которая в дуэте с Вулканом обещала всегда охранять новое жилище Густава III; циклопы обращались к королю с разными лестными словами. Вскоре камень был заложен. Окруженный весельем и игрой, король начал обходить по парку место будущего дворца. Среди деревьев появилась богиня Удовольствия и стала звать богиню-покровительницу здешних мест, которая вскоре пришла, окруженная лесными нимфами, замечательно представленными ведущими артистками Оперы. После того как пение закончилось, нимфы усыпали путь короля цветами; король поднялся на борт корабля, под звуки музыки корабль отчалил от берега и пошел по озеру; другие корабли проделывали вокруг королевского разные маневры. Герцогу было поручено командование всей эскадрой, каждым же кораблем командовал офицер флота; все матросы были одинаково одеты<sup>6</sup>. Здесь стоит заметить, что представления на воде были



Зеленый театр в парке Дротнингхольм

неотъемлемой частью театрализованных зрелищ в XVIII веке.

Густав III выступал в роли мифологизированного короля, от присутствия которого окружающий мир превращался в волшебное зрелище: прекрасные нимфы кружились вокруг фигуры монарха и усыпали его путь цветами, что могло бы послужить сюжетом для аллегорического портрета в духе эпохи. Дивертисментом в парке торжество 19 августа не закончилось: король и его свита переместились в придворный театр Дротнингхольм на спектакль «Аталия» по пьесе Расина. Театрализация жизни двора венчалась театральным представлением, и в нем она питала вдохновение.

Празднества при дворе Густава III объявлялись заранее, как в случае дивертисмента в Хаге, а могли входить в жизнь придворных стихийно. Король любил устраивать сюрпризы, утверждавшие его право монарха преобразовать мир, когда ему было угодно. Один такой непредвиденный, но в тайне ожидаемый придворными дивертисмент состоялся в Дротнингхольме сентябрьским днем 1783 года и был описан герцогиней Шарлоттой.

Праздник был устроен в честь нее и принцессы. Так как погода была замечательной и все пребывали в хорошем расположении духа, мероприятие прошло очень удачно. Затем король предложил королеве и свите совершить прогулку в парк. При входе придворному обществу сразу же встретился гитарист, который спел комические куплеты; после чего вышла старушка и погадала герцогине и принцессе,



а также сказала несколько любезных слов королеве; в близлежащем боскете отшельник рассказывал о своих приключениях, что стало особенно забавно, когда он намекнул на недавно произошедшие события. Наконец, придворные пришли к маленькой сцене, на которой танцевали ведущие артисты Оперы. В театрике на лоне природы французские актеры представили пролог, а также небольшую французскую пьесу «Разумный дурак»; пролог, который не стоит особого внимания, содержал несколько удачно подобранных любезностей королевской семье. По окончании представления придворное общество переместилось к другому боскету, где под приятную и сладостную серенаду был сервирован кофе<sup>7</sup>.

Легкость перехода от повседневной жизни к театру чувствуется даже в повествовании придворной дамы, очевидно привыкшей к подобного рода мероприятиям и, главное, к непосредственному участию в них. Придворные Густава III были готовы к тому, что в любую минуту в их жизнь мог войти театр, где им была уготована роль не только зрителей, но и актеров. Во время непредвиденной встречи с театром в парке Дротнингхольм придворные дамы мгновенно приняли условия игры и стали общаться с гадалкой и отшельником, что давало хороший повод продемонстрировать свой актерский талант.

Перемещаясь по парку от боскета к боскету, от сцены к сцене, общество зрителей-актеров встречало на своем пути то выступления одиночных исполнителей, то целые спектакли, устроенные на лоне природы. Несмотря на кажущуюся спонтанность, театральное действие было заранее спланировано королем и Армфельтом и имело четко выстроенную структуру: завязку – неожиданное появление гитариста, выступление которого стало приглашением к театральной игре; развитие – волнующее общение придворных с гадалкой и отшельником; и наконец, развязка – апофеоз театра: опера, балет и драма были представлены на двух театральных сценах. И в то же время в описанном дивертисменте значительным был элемент импровизации, обусловленный участием в зрелище короля и придворных.

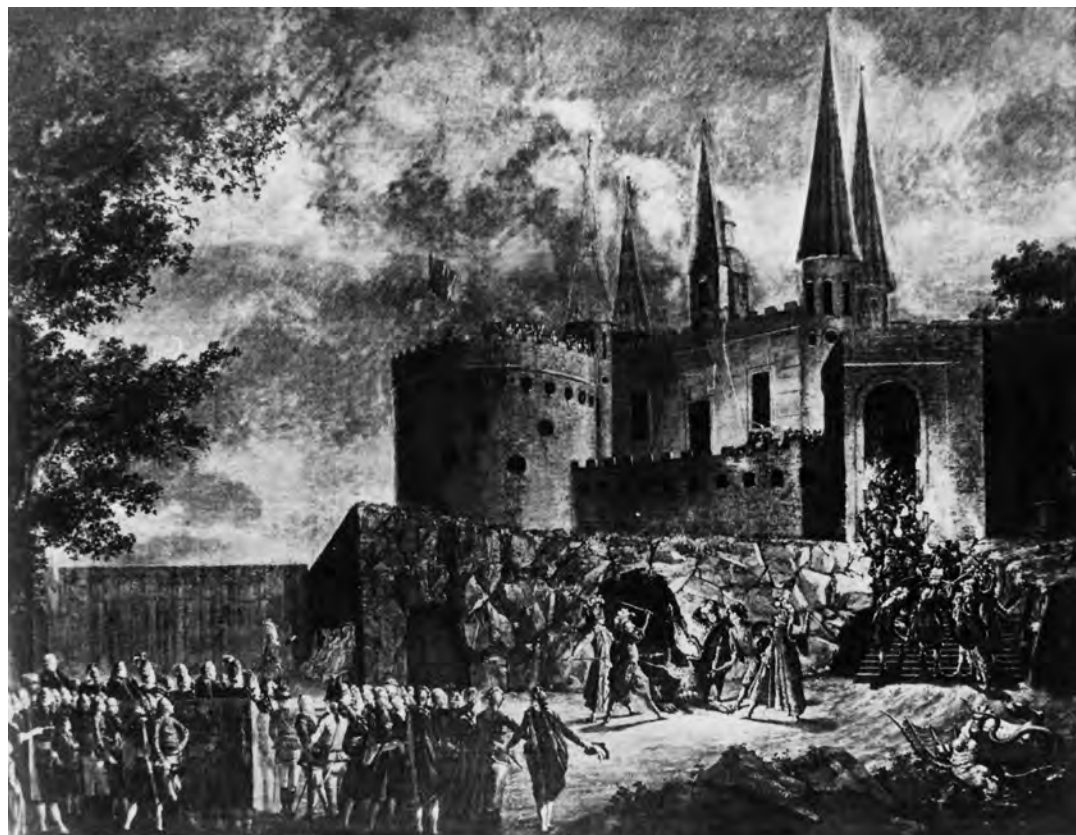
Активное взаимодействие театра и зрителей является исключительным свойством театрализованных зрелищ на лоне природы, а в густавианских придворных празднествах оно проявлялось особенно явно, так как четкого разделения между театром и жизнью не было, как не было и однозначного деления на зрителей и актеров.

Во время придворных празднеств Густава III на открытом воздухе сама природа являла собой подмостки сцены и живописные кулисы. Ведь ландшафты королевских парков в эпоху барокко и рококо создавались по принципу театральных декораций, отражавших стиль жизни и дух эпохи.

Королевский парк Дротнингхольм существует и по сей день. Он состоит из двух частей: барочного французского парка и английского, который иначе называют пейзажным. Барочный парк был разбит на манер Версаля в конце XVII века отцом и сыном Тессин по поручению королевы Хедвиги Элеоноры. Кусты и живые изгороди парка острижены в виде геометрических фигур; планировка аллей, фонтанов и месторасположение статуй – все подчинено строгим принципам симметрии и перспективы. Господство порядка и единство стиля превращают естественную природу в произведение искусства. Несложно выявить сходство барочного парка с организацией сцены театра барокко, в котором декорации – живописные холсты кулис, натянутые на рамы, – также являли собой пейзаж, выстроенный согласно правилам перспективы.

Связь парка и театральных декораций не заканчивается внешним сходством и общим принципом композиции: внутри барочного парка был устроен «зеленый театр». Вероятно, именно его имела в виду Шарлотта, когда писала о выступлении французской труппы в «театрике на лоне природы». Этот театр, сохранившийся и сегодня, спрятан внутри боскетов парка, так что непосвященный взгляд может просто его не заметить. Остриженные живые изгороди служат кулисами, которые так же, как в декорациях театра барокко, уходят конусом вглубь сцены – песчаной насыпи в условиях естественного ландшафта. Во времена





Густава III в «зеленом театре» (что повторяло Версаль времен Короля-Солнца) ставились ряды кресел и на сцену выходили актеры.

Барочный парк Дротнингхольм является образцом искусственности и театрализации природы, которые культивировались в конце XVII века. На протяжении следующего столетия образ природы значительно изменился в сторону естественности. По поручению Густава III под занавес XVIII века на север от барочного парка Дротнингхольм, в низине, был разбит английский парк. Интересно, что план нового парка появился у Густава III летом 1777 года после его возвращения из поездки в Санкт-Петербург, где король познакомился с императорскими парками и получил в дар от Екатерины II план Царского Села, который и вдохновил шведского короля на создание собственного пейзажного парка<sup>8</sup>.

Карусель «Взятие скалы Галтар», устроенная в парке Дротнингхольм в 1779 году.  
Художник П. Хиллстрём

В отличие от барочного парка Дротнингхольм английский парк Густава III стал олицетворением самой естественности. Основным принципом пейзажного парка был образ дикой природы, который отвечал настроениям предромантизма и вызывал reminiscences с модными в то время готическими романами. По замыслу Густава III, в английском парке планировалось строительство Готического замка с мощными стенами и тремя круглыми башнями в духе крепостей шведского короля XVI века Густава Васа<sup>9</sup>. Смелые идеи Густава III разрабатывал Луи-Жан Депре – архитектор и театральный декоратор (что объясняет его подход к созданию ландшафта с точки зрения оформления сценического



пространства). Однако далеко не всем смелым замыслам Густава III было суждено воплотиться в жизнь: в 1788 году началась война с Россией, и работы в парке Дротнингхольм по финансовым причинам были прекращены.

Несмотря на то, что образ природы английского парка в Дротнингхольме тяготел к естественности, его воплощение оказалось еще более изощренным, чем в предшествующую эпоху барокко. Развесистые кроны деревьев, напоминающие сумрачные гроты, и открывающиеся тут и там изумительные виды, подобные видам дикой природы, были созданы рукой человека. Таким образом, обе части дротнингхольмского парка являются творениями искусства. Природный ландшафт создавался по принципу театральных декораций и выступал в этой роли во время густавианских театрализованных празднеств и придворных спектаклей.

Густав III устраивал в королевских парках также и карусели, театрализованные зрелища, которые получили развитие при дворе Короля-Солнца, а в XVIII веке устраивались при дворе Екатерины II и Фридриха II.

Спальня Густава III в Королевском дворце в Стокгольме

Густавианские карусели являли собой эффектные театральные действия с элементами конных рыцарских турниров, музыкой, танцами, декорациями, представляющими целые архитектурные сооружения, и пиротехникой; поставленные по литературным произведениям – романам и поэмам о рыцарях, они устраивались на открытом воздухе с участием придворных кавалеров и дам. Густаву III принадлежали идеи всех каруселей его эпохи: «Праздник Дианы» (1778); «Взятие скалы Галтар» (1779) по рыцарскому роману Гарсиа Родригаса Монталвоса «Амадис Гальский»; «Зачарованный лес» (1785) по поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Король руководствовался историческими материалами о предшествующих турнирах и каруселях шведских монархов – Густава II Адольфа, королевы Кристины и Карла XI, а также опытами правителей-современников: Фридриха II и Екатерины II.

Сохранилось воспоминание герцогини Шарлотты о густавианской карусели «Взятие скалы



Галтар», устроенной в парке Дротнингхольм. Сама герцогиня играла прекрасную даму Бриолану, заточенную в готическом замке на холме Флоры. Шарлотта со свойственной ей времени сентиментальностью описывает, как она страдала, томясь в декорациях замка в ожидании, когда брат короля Фредрик Адольф, выступавший в роли Амадиса, освободит ее. Сам Густав III предстал благородным рыцарем Эспландианом, который галантно ухаживал за прекрасными дамами и отважно сражался с огнедышащим драконом<sup>10</sup>.

На примере придворных церемоний и празднеств на лоне природы нами была рассмотрена театрализация жизни густавианского двора. Король и придворные играли свои роли во время помпезных придворных ритуалов и церемоний; являлись зрителями, как, впрочем, и участниками, во время увеселительных зрелищ в королевских парках, а также выступали в качестве актеров в каруселях. Театральная игра в повседневной жизни являлась основой уклада густавианского двора и взаимоотношений короля с подданными. Игра как источник культуры рассмотрена в книге выдающегося мыслителя XX столетия, нидерландского историка Йохана Хейзинги «*Homo Ludens*»<sup>11</sup>. Идея Хейзинги о том, что в культурные эпохи игра всегда была тесно взаимосвязана с различными сферами жизни человечества, включая повседневный быт, наглядно подтверждается стилем жизни густавианского двора, который жил, казалось, только игрой, но в то же время на придворной сцене подготавливалось рождение шведского драматического театра.

Все перечисленные выше виды придворных развлечений могут быть объединены термином «игровая культура», предложенным театральным социологом Стокгольмского университета Виллмаром Саутером<sup>12</sup>. Игровая культура подразумевает под собой широкий спектр увеселений и зрелищ, помимо традиционных театральных представлений, которые все вместе формируют определенный жизненный уклад – стиль жизни.

Естественным для Густава III было не только постоянное присутствие театра в повседневной жизни, но и проживание монарха и

его окружения в здании придворного театра Дротнингхольм зимними месяцами. Отапливать дворец в холодные северные зимы было слишком дорого для обедневшего шведского двора, поэтому жили в театре, по соседству с дворцом, что, очевидно, не противоречило желанию увлеченных театром короля и придворных.

Придворный театр Дротнингхольм был построен для королевы Ловисы Ульрики в 1766 году, после того как в 1762 году старое здание театра сгорело. Старинный театр архитектора Карла Фредрика Аделькранца, удивительный памятник архитектуры и театрального искусства XVIII века, сохранился, и сегодня в летние месяцы открыт для посещения. Во времена Густава III по периметру здания театра располагались жилые апартаменты: на первом этаже находилась спальня короля, на втором – комнаты придворных, а на третьем – крохотные конурки актеров. С 1781 года в театре жила и работала французская труппа Жака Мари Буте де Монвеля, актера и драматурга Комеди Франсез, приглашенного в Швецию Густавом III. Таким образом, в театре присутствовала настоящая жизнь: топились печи, готовились обеды, бегали актерские дети. Король, придворные и актеры – все уживались под крышей придворного театра.

Зрительный зал и сцена располагались в самом центре прямоугольного здания театра, предельно простого по форме и чрезвычайно сдержанного во внешнем убранстве. В планировке здания все пути – анфилады комнат и соединяющие этажи лестницы – вели в храм искусства. Интерьер придворного театра, при бедности шведского двора, поражал небывалой роскошью. Элементы интерьера, вплоть до имитации зрительских лож, были выполнены из папье-маше и раскрашены под золото, мрамор и дорогие ткани. Иллюзорный интерьер зала, выполненный в пастельной («перловой») цветовой гамме в стиле рококо, продолжало оформление сцены, где театральные декорации – холсты, натянутые на прямоугольные рамы, – формировали интерьер дворца или перспективный пейзаж королевского парка. Иллюзию сценического действия усиливал значительный подъем сцены.



Мгновенная смена декораций производила на публику неизгладимое впечатление. Игру воображения будило пламя свечей, которые освещали сцену и заставляли костюмы и декорации волшебным образом переливаться и сверкать.

Пригласительные билеты на густавианские придворные спектакли подписывались рукой самого короля. Образцом для подобной традиции, распространенной при дворах монархов XVIII века, стал известный Театр малых покоев, устроенный в 1747 году мадам де Помпадур в Версале Людовика XV. В интимной «роскошной» атмосфере придворного театра Дротнингхольм избранная публика, в состав которой входили король, придворные и важные иностранные гости, чувствовала себя малым кругом посвященных. В тускло освещенном зрительном зале разворачивался свой спектакль, в котором король и придворные оказывались актерами. Кресло короля располагалось в самом центре театрального здания, между зрительным залом и сценой, объединяя эти два мира – мир реальный и идеализированный мир сцены театра барокко.

Присутствие короля в зрительном зале предваряло действие на сцене: то, как монарх держал себя во время спектакля, аплодировал он или зевал, указывало зрителям, как следовало принимать представление. Здесь стоит напомнить, что Густав III был не только королем, но и актером, умевшим блестяще играть роль короля на публике.

Живую атмосферу густавианских спектаклей дополняло и другое любопытное обстоятельство: зрелища для избранных были доступны слугам. Для них в глубине зрительного зала театра Дротнингхольм были устроены скамейки, отгороженные специальным занавесом, который поднимался и опускался вместе с театральным.

В другом придворном театре Густава III, в загородной резиденции Грипсхольм, с той же целью в куполе театрального зала были прорезаны маленькие потайные оконца. Присутствие слуг на придворных спектаклях было невидимым для зрителей-аристократов, но иногда умышленно заметным: простолюдином разрешалось аплодировать и свистеть во

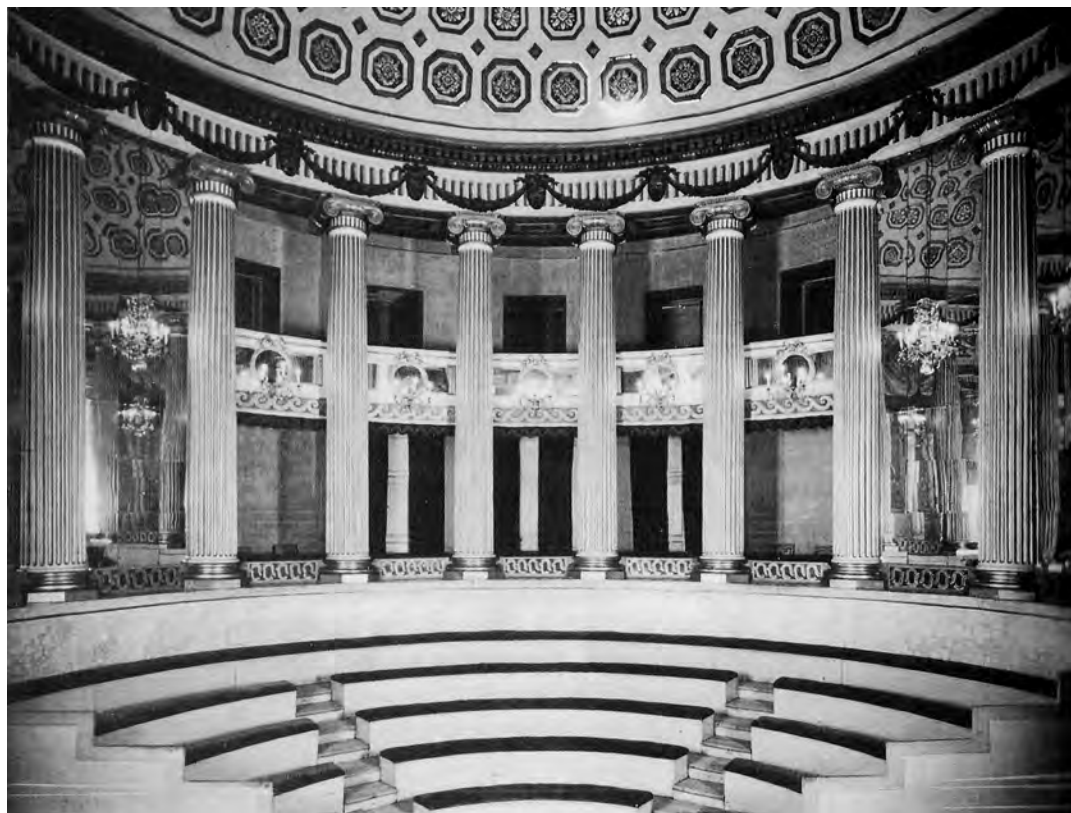
время придворных представлений, очевидно, с целью придавать живость условному сценическому действию.

И, наконец, особую атмосферу придворных спектаклей создавало то, что король и придворные были не только зрителями, но и актерами. Спектакли труппы Монвеля чередовались с придворными любительскими представлениями.

В истории придворных театров Европы XVIII века, в которых играли аристократы-любители, существует достаточно примеров, которые можно сопоставить с придворным театром Густава III. Стоит вспомнить Театр малых покоев мадам де Помпадур в Версале, театр Марии Антуанетты в Трианоне, а также Эрмитажный театр Екатерины Великой в Санкт-Петербурге. Мадам де Помпадур и Мария Антуанетта играли на придворной сцене среди придворных актеров-любителей, как и Густав III. Екатерина II, как и ее шведский кузен, писала пьесы и сама ставила их на сцене придворного Эрмитажного театра. Углубившись в анализ деятельности каждого из таких театров (репертуарную политику, распределение ролей, интерпретацию пьес, игру актеров и реакцию зрителей), приходишь к выводу, что придворный любительский спектакль – это особый жанр театрального искусства, который рождается из тесной взаимосвязи придворного театра и придворной жизни, придворной игровой культуры. Учитывая представленный выше контекст театрализованной жизни шведского двора, обратимся непосредственно к спектаклям придворного театра Густава III.

Герцогиня Шарлотта описала любительский спектакль в придворном театре Ульриксдала (еще одной загородной резиденции короля), который состоялся 8 апреля 1783 года: «В прологе, по обыкновению, содержалось много незаслуженно лестных слов в мой адрес, а сюжет был таков: пока жители одного поместья заняты обсуждением приезда невестки хозяина и решают, как сие отметить, появляется театральная труппа. Они направлялись в Ульриксдал, где должны выступить, согласно распоряжению короля, но их повозка случайно перевернулась, и теперь им придется ждать,





Придворный театр Густава III  
в загородной резиденции  
Грипсхольм

чтобы ее починили. Члены труппы предлагают сыграть пролог, которым король намеревался отметить прибытие своей невестки. Их предложение принимают, и Аполлон на пару с Эвтерпой поют несколько песен, а Терпсихора посвящает виновнице торжества танец, четыре части света представляют дивертисмент: римская кадрили от Европы, китайцы от Азии, негры от Африки и перуанцы от Америки. Все вместе благодаря разнообразию цветов оставляет весьма яркое впечатление. Актерская игра выглядела довольно плохо, но комическая опера развлекала и вызывала много смеха»<sup>13</sup>. Уже начиная с пролога, на сцене придворного театра использовался частый прием театра в театре: зрителям были представлены не просто античные боги в исполнении актеров, а тройная трансформация: актеры-любители, игравшие профессиональных актеров, которые выступали в роли античных богов.

Придворные спектакли густавианской эпохи, как правило, состояли из нескольких частей: в течение одного вечера давали пролог, драму и комедию. Описанный выше спектакль в Ульриксдале включал в себя пролог, историческую драму Густава III «Хельмфельт» и комическую оперу «Случай делает вора», по всей видимости, написанную бароном Армфельтом.

Уход от повседневной жизни и смелость актерского перевоплощения являлись главными задачами любительских спектаклей. В «Случае делает вора» в сцене ярмарки появлялись две кумушки, которые судачили и бранились на торговой площади. Их роли исполняли мужчины – традиция «травести» была широко распространена в шведском театре конца XVIII – начала XIX века. Главное удовольствие





для зрителей во время любительских спектаклей было в узнавании: под толщами грима и за крайне условной манерой актерской игры, тяготевшей к живописным образам и танцевальной пластике, скрывались хорошо знакомые лица.

Густав III был страстным актером. Его любовь к театральной игре и, очевидно, исключительная способность монарха к актерскому перевоплощению и здесь напоминает нам о Короле-Солнце. Известно, что в 1652 году Людовик XIV станцевал не менее шести ролей в «Балете празднеств Вакха»: «Пьяного жулика со шпагой в четвертом выходе; проприцателя в восьмом; вакханку (возможно пьяную) в восемнадцатом; Ледяного человека в двадцать втором; Титана в двадцать седьмом; и, наконец, в финале, Музу»<sup>14</sup>. Во время театрального сезона в Грипсхольме (1775–1776) Густав III за невероятно короткий срок, с 28 декабря по 10 января, сыграл девять ролей: Иодай в «Гофолии»; Чингиз-Хан в «Китайском сироте»; Вальвен в «Ложных обманщиках»; Дарвиан в «Меландине»; Радамист в «Радамисте и Зенобии»; Дамис в «Наглеце»; Вандом в «Аделаиде Дюкеглен»; Цинна в одноименной трагедии; и Милорд в «Англичанине в Бордо»<sup>15</sup>. Что это были за роли?! Матью Викандер, автор статьи о короле-актере, пишет: «В роли Радамиста, которого римляне сделали королем Армении, Густав возвращается переодетым в Иберию, где тиранически правит его отец, обещая мечь и разрушение. Вид короля, играющего в свою очередь переодетого короля, осложняет восприятие зрителями пьесы. В роли Иодая Густав – опекун и воспитатель подлинного короля израильтян; в роли Чингиз-Хана он играл жестокого тирана, под конец просвещенного добродетелью и любовью. Густаву, объятому разрушительной страстью в роли Вандома, счастливый случай мешает совершить убийство соперника; в «Меландине» он возвращает себе потерянного благородного отца и завершает успешное сватовство. В «Цинне» он оказывается наедине с самим собой, образцовым королем, вступая в конфликт со своим собственным характером»<sup>16</sup>.

Актерский диапазон Густава III, судя по приведенному списку ролей, был более чем широк: от верховного служителя храма до любовника, мятежника и почти что убийцы. Более того, игра короля не заканчивалась на подмостках сцены. Придворный и видный политический деятель Фредрик Аксель фон Ферсен писал о театральном сезоне в Грипсхольме: «Встав утром, король отправлялся в театр, чтобы вместе с актерами репетировать те пьесы, которые должны были быть сыграны вечером. Его Величество часто обедал в театре, а по окончании представления ужинал со всем двором, одетый в театральный костюм. Мы видели его, стало быть, в образе то Радамиста, то Цинны, то первосвященника иерусалимского храма, что делало из него посмешище за его собственным столом»<sup>17</sup>. По словам придворного Адольфа Людвиг Гамильтона, «в стране прошел слух, что король помешан»<sup>18</sup>.

Безудержная страсть Густава III к театральной игре и чрезмерная театрализация жизни ставили под удар его главную роль – роль короля. После вмешательства французского посла д'Юссона, имевшего при дворе значительное влияние, так как Швеция в то время получала большие субсидии от Франции, Густав III дал обещание оставить сцену, что и выполнил, закончив грипсхольмский театральный сезон; впоследствии король начал писать пьесы и лично ставить их в театре.

В 1783 году Густав III с невероятной активностью писал исторические драмы, в которых выводил себя в образах великих шведских королев-предшественников – Густава Васы и Густава II Адольфа. В качестве постановщика Густав III представлял свои сочинения на придворной сцене с актерами-любителями, двор был театральной труппой короля. Во время представлений своих пьес Густав III исполнял роль короля и демиурга в зрительном зале, а его брат, герцог Карл, имевший сильное внешнее сходство с монархом, играл короля на сцене. Взаимоотношения актеров и зрителей были обусловлены тесной взаимосвязью придворного театра и придворной жизни. Это был театр в театре, и в этом была его неповторимость и ценность.



Справедливо будет прийти к заключению, что придворный театр Густава III, театрализованные зрелища на лоне природы и пышные придворные ритуалы и церемонии формировали особый стиль жизни: густавианский двор постоянно пребывал в игре и, казалось, жил только игрой. Поэтому неудивительно, что вопреки бедности шведского двора, создавались все новые театры и придворное общество проводило много времени, участвуя в театрализованных празднествах в парках, сидя в зрительном зале на придворных спектаклях или выступая на сцене. Может сложиться впечатление, что придворный театр Густава III, как и любой другой придворный театр, был закрытым миром и что в густавианской Швеции это был мир из папьемаше, который только в глазах придворных – малого круга посвященных – превращался в золото и драгоценные ткани. Все это верно, но только отчасти.

Густав III был королем, который не мог довольствоваться единственно придворным театром и игрой на сцене. Просвещенный монарх, писавший свои исторические драмы в атмосфере дворцово-парковых празднеств для актеров-любителей и для постановок на камерной придворной сцене, был одержим возвышенной целью: созданием национального театра Швеции. Пьесы Густава III, ставшие первым вкладом в национальный драматический репертуар, в скором времени были поставлены на сцене первого общедоступного Драматического театра (Драматена), основанного Густавом III в 1788 году, а также на сцене Королевской оперы, открывшейся в 1773 году.

Эпоха Густава III – беззаботное торжество «играющего» стиля рококо, кое-где уже окрашенного мистической светотенью предромантизма, – стала Золотым веком шведской культуры. Драматен, детище Густава III, продолжает свою историю и сегодня, а густавианские придворные театры и парки при отсутствии придворных актеров и зрителей XVIII века с их неповторимой придворной игровой культурой стали уникальными музеями, открытыми для всех.

<sup>1</sup> Beijer Agne. *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*. Stockholm. 1981. S. 25–27. Здесь и далее перевод со шведского автора.

<sup>2</sup> Burke Peter. *The Fabrication of Lois XV*. New Haven and London, 1992. P. 107.

<sup>3</sup> Grimberg Carl. *Svenska folkets underbara öden*. Södertälje, 1985. S. 101.

<sup>4</sup> Hennings Beth. *Ögonvittnen. Gustav III*. Stockholm, 1960. S. 82–83. Переводы со шведского В. Петрунчевой.

<sup>5</sup> Боссан Ф. *Людовик XIV, король-артист*. М., 2002. С. 101.

<sup>6</sup> Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok. Band II. *Stckh.*, 1911. S. 45.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 34–35.

<sup>8</sup> Александрова А. *Формирование национальной традиции в садово-парковом искусстве // Шведы. Сущность и метаморфозы шведской идентичности*. М., 2008. С. 423.

<sup>9</sup> Там же. С. 427.

<sup>10</sup> Skuncke Marie-Christine. *Gustaviansk teater. Ny svensk teaterhistoria*. Gidlunds, 2007. S. 204.

<sup>11</sup> Хеузинга Й. *Homo Ludens*. М., 1997.

<sup>12</sup> Sauter Willmar. *Eventness*. Stockholm, 2006.

<sup>13</sup> Hedvig Elisabeth Charlotta. S. 9–10.

<sup>14</sup> Боссан Ф. С. 17.

<sup>15</sup> Levertin Oskar. *Teater och drama under Gustaf III*. Stockholm. 1889. S. 65–66.

<sup>16</sup> Wikander Matthew H. *Princes to Act*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 275. Перевод с английского автора.

<sup>17</sup> Levertin Oskar. S. 68.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Татьяна ШОВСКАЯ

## СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЧЕШСКАЯ ИГРА «АПТЕКАРЬ»

«Аптекарь» (XIV в.) – самое раннее из известных в настоящее время драматическое произведение на чешском языке. Его называют «корнем» чешской драматургии. Как эпизод он входил в праздничную пасхальную инсценировку, которую принято называть «Три Марии»<sup>1</sup>.

Произведение сохранилось в двух списках: это так называемые музейная рукопись и дрколенинская рукопись. Обе рукописи дошли до нас фрагментарно, без начала и без конца.

Рукописи получили свои названия по месту их обнаружения. Музейная рукопись «Аптекаря» была найдена в 1822 году в библиотеке Национального музея в Праге в связке документов, поступивших из замка Бржезнице. Она состоит из 431 двустрочной строфы, содержит одиннадцать сцен и датируется 1325–1333 годами. Считается, что это неполный список пьесы, возникшей в первой четверти XIV столетия<sup>2</sup>.

Дрколенинская рукопись была обнаружена в 1887 году в монастыре австрийского города Шлёлль, который находится у самой границы с Чехией и по-чешски называется Дрколна. Этот фрагмент, датируемый 1365–1385 годами, значительно короче (196 строф) и состоит из двух сцен; текст был написан на основе музейного «Аптекаря» – некоторые строфы буквально повторяют музейную версию. При первой публикации в 1823 году найденный в Праге фрагмент получил заголовок «Аптекарь, или Северин и Рубин»; впоследствии название «Аптекарь» закрепилось за обоими отрывками.

«Аптекарю» посвящено немало исследований, что указывает на его значение для чешской культуры. Первую статью о нем опубликовал в 1847 году поэт Вацлав Небеский<sup>3</sup> в «Журнале Музея Королевства чешского». До середины XX века изучением «Аптекаря» занимались главным образом филологи и литературоведы: Антонин Труглаж, Ян Махал, Франтишек Швейковски, Вацлав Черны<sup>4</sup>. Среди

работ этого направления выделяется статья Романа Якобсона «Средневековая фарсовая мистерия. Старочешский Аптекарь»<sup>5</sup>, где автор подробнейшим образом рассматривает контекст средневековых христианских и народных праздников, прослеживает параллели с библейским и апокрифическими текстами, а также с произведениями светской литературы на чешском языке XIII – начала XIV веков.

Во второй половине XX века и на рубеже столетий к «Аптекарю» обратились театроведы, среди них наиболее обширные исследования принадлежат Ярмиле Велтрусской<sup>6</sup>. Она подошла к фрагментам не только как к тексту, но и осмыслила их с точки зрения театрализованного действия, а кроме того, рассмотрела «Аптекаря» в контексте его европейских аналогов. В своих работах она постаралась обобщить образ главного героя, выявить его генезис и архетип.

В чешской исследовательской литературе жанр «Аптекаря» часто обозначается как фарс. Сходство с фарсом, действительно, есть. «Аптекарь» представляет собой законченное короткое произведение, имеющее начало и конец, события которого трактованы с использованием фарсовых мотивов и приемов. Отличие от фарса в том, что сюжет «Аптекаря» не самостоятельный – он вытекает из основного повествования пасхальной мистерии.

Правильнее было бы понимать «Аптекаря» как развернутый эпизод пасхальной постановки. Этому соответствует и широко распространенный термин «аптекарский эпизод»<sup>7</sup>, применяемый к сюжету на тему продажи мазей для умащения тела Иисуса. Этот сюжет имел обширную историю как до возникновения рассматриваемого нами текста, так и позднее, независимо от него.

В чешской научной традиции «Аптекаря» называют буквально – «игра» (*hra*), в смысле «пьеса» или «действие». Это понятие – «игра» – при



всей его размытости и следует, на наш взгляд, сохранить в качестве видовой квалификации текста: оно гораздо точнее передает его природу, чем, например, термин «фарс». Понятие «игра» близко к самоназванию средневековых пьес<sup>8</sup> и было неоднократно опробовано российской наукой в отношении средневековых фарсов и эпизодов мистерий<sup>9</sup>.

Аптекарь как одно из действующих лиц пасхальной мистерии или литургической драмы<sup>10</sup> известен с XII века во Франции, Испании, Германии, Чехии. Это человек, у которого жены-мироносицы покупают благовонные мази, перед тем как отправиться к склепу, где лежит тело Иисуса Христа, чтобы совершить ритуальное умащение. «По прошествии субботы Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия<sup>11</sup> купили ароматы, чтобы идти помазать Его» – так описана покупка мазей в Евангелии от Марка, и именно эта фраза послужила основой для возникновения аптекарского эпизода, так как у других евангелистов о помазании тела либо нет ни слова, либо говорится, что мази Мария Магдалина приготовила сама.

Впервые появляясь в литургической драме, интересующий нас персонаж называется торговцем или купцом. Его роль не имеет слов и сводится к тому, что он передает женам-мироносицам сосуды с благовониями, как, например, в тексте действия из монастыря Святого Георгия в Пражском Граде XIII столетия. Этот торговец – самый первый светский (т.е. не

Вид на Прагу конца XV века. Старейшее из известных изображений города. Гравюра на дереве из Нюрнбергской хроники. 1493

упоминаемый в Библии) персонаж литургической пасхальной драмы: такой вывод исследователям позволяет сделать весь объем изученных на сегодняшний день источников<sup>12</sup>. Самый ранний дошедший до нас аптекарский эпизод содержится в Пасхальной игре (*Ludus paschalis*) из Виши, которая датируется рубежом XI–XII столетий<sup>13</sup>. В этой версии Аптекарь вступает с Мариями в развернутый диалог, в ходе которого обсуждает цену своего товара, а также рассказывает о волшебных свойствах своей мази, способной предотвратить тление. Необходимо отметить, что в тексте этой игры Марии называют Аптекаря купцом, а в так называемых рубриках<sup>14</sup> он обозначается именно как Аптекарь. К XIV веку этот персонаж превращается в торгового лекаря, активно расхваливающего свой товар, обещая вылечить каждого, как, например, в сохранившемся тексте Пасхальной игры (*Ludus pasce*) из Праги<sup>15</sup> – эпизод содержит тридцать шесть строф на чешском языке.

Исследователь средневековой европейской драмы Михаил Андреев обращает внимание на автономность эпизода покупки Мариями мазей у Аптекаря, на то, что он никак не связан с сюжетом Воскресения, что он возникает из бытового мотива и эволюционирует сам по себе, не затрагивая других частей литургической драмы.



Однако, оказавшись в ткани Пасхального действия, Аптекарь по мере усложнения эпизода занимает в ней все более устойчивую позицию. И Андреев выявляет причину, по которой это происходит: врачеватель в фольклорном ритуале был традиционно связан с темой Воскресения<sup>16</sup>. В этом контексте возникновение на месте эпизода фактически отдельной игры с собственными персонажами и цепочкой событий, каковой является «Аптекарь», выглядит оправданным и даже естественным.

Слово *Mastičkář*, которым именуется в чешской игре (а по нему и она сама) главный герой, невозможно точно перевести на русский язык. Оно образовано от слова *mast* (мазь) и обозначает человека, который имеет дело с мазями – готовит их, продает, а также лечит с их помощью. Его можно было бы назвать «Продавцом мазей» или «Мастером мазей». Таким образом, наименование «Аптекарь», как будто наиболее близкое к оригинальному, тем не менее не передает всей специфики деятельности главного персонажа.

В музейной рукописи главный герой получает имя: слуга обращается к нему «мастер Северин». В рубриках он неизменно называется Аптекарем. Три Марии, обращаясь к нему в первый раз на латыни, называют его торговцем, а затем, когда говорят по-чешски, именуют мастером.

Другие персонажи пьесы – первый слуга Рубин, второй слуга Пустрпальк, три Марии, Авраам, его сын Исаак, жена Аптекаря, Ангелы. Действие игры разворачивается на городской торговой площади. На это указывает поиск героем свободного места для торговли в самом начале музейной рукописи, а также обозначение этого места в репликах словом *krám* (магазин, лавка) и другие детали диалогов.

Музейный «Аптекарь» начинается со знакомства Аптекаря и Рубина, в котором Рубин предлагает себя в помощники и представляется, упоминая, что он из Венеции. Северин дружелюбно реагирует на появление Рубина, словно он ждал его. Они уговариваются о плате – горшок ячменной каши и три новых ложки. Аптекарь соглашается взять Рубина на службу и сразу же просит его подыскать место для

торговли. Рубин находит его и предлагает усадить там жену Аптекаря.

По аналогии с другими версиями аптекарского эпизода, преимущественно немецкого происхождения, исследователи сходятся во мнении, что это вторая сцена пьесы, а первая – отсутствующая – содержит монолог мастера Северина, где он представляет себя публике<sup>17</sup>.

Рубин и Пустрпальк поют так называемую макароническую<sup>18</sup> песню, превозносящую мастера Северина как выдающегося лекаря. Эту тему продолжает монолог Рубина, где он уверяет публику в исключительных способностях прибывшего к ним Аптекаря: «*Ни в Чехии, ни в Моравии, / как говорят ученые мастера, / ни в Австрии, ни в Венгрии, / ни в Баварии, ни в Руси, / ни в Польше, ни в Хорутании [...] – короче, нигде во всем мире / нет ему равных*»<sup>19</sup>. Затем Рубин рассказывает о мазях, используемых Аптекарем для лечения: «*У него такие дорогие мази, / которые он привез из далеких стран, / ими болезни всякие, / раны сколь угодно тяжкие / исцелит без промедления*». Закончив свой монолог, Рубин «бежит в толпу», как сообщается в ремарке.

Три эпизода следующей сцены, которые разыгрываются между мастером Северином и Рубином, повторяют друг друга с вариациями: Северин зовет Рубина, тот сначала не откликается, потом кричит издали грубые фразы, Северин бранит его за отлучку, а Рубин оправдывается.

Следующая сцена начинается с того, что мастер Северин снова зовет Рубина. Они перебрываются репликами и в конце концов мирятся: «*Так-то, милый мастер, так-то, / теперь мы оба заодно! / Все по нашей воле будет, / потом дьявол нас сгубит*».

Очередная сцена опять начинается с того, что мастер Северин зовет Рубина. Тот появляется после третьего оклика, Аптекарь просит его разложить товар, и слуга приступает к исполнению своих обязанностей: выставляет на прилавок баночки с мазями, попутно рассказывая об их предназначении. Северин его потопрапливает. Рубин продолжает свой пространственный монолог, описывая то состав мазей, то их цену, то происхождение или свойства: мазь из



Вавилона, мазь с прекрасным ароматом, мазь, приготовленная молодой девушкой из комариного сала, мазь, которую делал монах, сидя на монахине... «И других мазей у тебя вдосталь, / продавай их, пока кто-нибудь не исколошматит твои кости».

Новая сцена начинается с того, что Рубин велит Пустрпальку натолочь<sup>20</sup> мазей, а сам опять «быстро бежит в толпу». Аптекарь снова зовет его и отчитывает. Рубин оправдывается тем, что он, «где бы ни стоял или ходил», везде заботится о чести мастера, т.е. рекламирует его товар. Аптекарь возражает, что у них нет ни одного покупателя и скоро им придется покинуть это место. Рубин отвечает, что к ним как раз идет покупатель, неся своего сына, и что на нем они хорошо заработают. Северин в ответ замечает, что слышал о трех Мариях, которые ищут в городе мази, и просит Рубина показать им дорогу к его лавке.

Следующая фраза Рубина уже обращена к трем Мариям, ремарки отсутствуют, но можно предположить, что он удаляется от лавки Аптекаря, разговаривая с Мариями где-то в стороне. Он здоровается с ними и предлагает им отправиться за мазями к своему хозяину.

Далее следует диалог Аптекаря с Мариями, ремарки снова не указывают ни на какие пространственные перемещения, но ясно, что Марии подошли к лавке. Каждая из Марий по очереди поет четверостишие на латыни, затем говорит рифмованную фразу по-чешски, после чего они хором поют на латыни, обращаясь к Аптекарю за мазью. Аптекарь отвечает Мариям также латинскими стихами и также поет их. Это единственный случай, когда Аптекарь использует латынь. После этого он переходит на чешский, предлагая Мариям подойти поближе и купить у него мазей, и тут же обращается к Рубину. Он говорит, что хочет продемонстрировать трем Мариям действие своей мази, и просит позвать их. Из ремарки становится понятно, кто подразумевался под местоимением «они»: «Затем входит Авраам и вместе с Рубином вносит сына».

Авраам просит мастера Северина воскресить его сына из мертвых, а затем в коротком монологе рассказывает об Исааке. Мастер



Три Марии у Гроба.  
Иллюминированный евангелиарий.  
Конец XII века.  
Библиотека Президента Чешской  
республики

Северин требует с Авраама в уплату за воскрешение Исаака не только три золотых гривны, но и обещание отдать ему дочь Авраама Мечу, Авраам соглашается на все условия, после чего Аптекарь воскрешает Исаака: «льет мазь на его задницу», как сказано в ремарке. Оживая, Исаак произносит: «Авех! Авех! Авех! Ах! / Как же долго, мастер, я спал, / но как будто из мертвых встал». Продолжая эту тираду, Исаак отмечает особый способ своего воскрешения: «Иные магистры по своему праву / мажут своими мазями голову, / а ты, мастер, очень кстати / всю задницу мне мазью облил».

За этой сценой следует диалог между мастером Северином и тремя Мариями. Он рассказывает им, какие мази у него есть. В третий раз в тексте идет перечисление мазей и их свойств.

Марии объясняют, что им нужна мазь из мирры и тимьяна для помазания тела Иисуса. Аптекарь отвечает, что такая мазь у него есть, и она поможет сохранить тело. Он готов продать ее Мариям за две гривны, хотя продавал за три. Здесь в первый раз подает реплику жена Аптекаря (хотя, как мы помним, она с первой сцены неотлучно сидела в лавке), она жалуется на жизнь, обвиняет мужа и требует взять за мазь не две, а три гривны золотом. Аптекарь урезнивает жену, все более распаясь, и в конце угрожает ей побоями. По ответу его жены ясно, что он уже бьет ее: *«За мой всегда добрый совет / ты побил меня по голове, как змею. / Так вот, я хочу с тобой расстаться, / всем чертям тебя препоручить»*. Пустрпальк пытается замаять эту неловкость перед Мариями. Он впервые пытается сделать им комплимент, но Рубин его обрывает, и между ними начинается перепалка. Они спорят о том, чья семья достойнее и кто вследствие этого заслуживает большего уважения. Пустрпальк сообщает о двух своих дядях, Собе и Кобе, торгующих фруктами и грибами. Рубин рассказывает гораздо более сомнительные истории о двух своих тетях Вавржене и Годаве: *«Моя тетя Вавржена / была в сарае заперта / с одним монахом-командором / близехонько от его двора»*. Так заканчивается сцена. После нее следует еще только одна фраза – реплика Аптекаря к Мариям, которых он призывает не обращать внимания на перебранку. В этом месте рукопись обрывается.

Необходимо отметить, что кроме латинских стихов, которые поют сначала по очереди, а потом хором три Марии, и латинской фразы Аптекаря, которой он им отвечает, все ремарки в тексте фрагмента также латинские, при этом латинские вставки – ни в случае реплик персонажей, ни в случае ремарок – не переведены на чешский. Не дублируется переводом в музейном варианте и возглас *«Silete!»* (Тишина!) – здесь его произносит тот персонаж, который говорил свой текст к моменту окончания сцены. Таким образом, это восклицание является не только призывом публики к вниманию, но служит, как считают чешские исследователи, для разделения сцен<sup>21</sup>. При этом в конце некоторых сцен возглас отсутствует.

В тексте из Дрколны главный персонаж не имеет имени собственного. Как и в музейном варианте, его реплики помечены «Аптекарь», но слуги обращаются к нему просто «мастер». Фрагмент начинается завершающими фразами договора между Аптекарем и Рубином, где Рубин просит позволения взять себе помощника и, получив его, сейчас же обращается к публике с вопросом, найдется ли тут какой-нибудь работник, готовый наняться на службу. Пустрпальк откликается, и они заключают договор за плату, в которую, помимо прочего, входит такое странное вознаграждение, как одноглазая блоха. Затем Рубин велит Пустрпальку сидеть в лавке у Аптекаря, чтобы стеречь ее и хозяина, и, обращаясь к мастеру, отпрашивается по нужде. Аптекарь отвечает, чтобы тот отправлялся хоть к черту, если ему нужно, а сам он тем временем будет пить пиво. Ангелы поют *«Silete! Молчите, слушайте!»* – первая из двух сцен дрколенской рукописи окончена.

Вторая сцена начинается с того, что Аптекарь зовет Рубина и упрекает за слишком долгое отсутствие. Рубин отвечает, что мастеру придется еще подождать, из чего ясно, что Рубин находится в отдалении, а диалог ведется на расстоянии. В этот момент появляется Авраам, он поет: *«Хири, хири, ахамари»*, и эти бессмысленные слова представляют собой пародию на протоидиш<sup>22</sup>. Авраам не назван здесь по имени, а обозначен как «Еврей», однако совершенно очевидно, что это тот же персонаж, с которым мы уже сталкивались в музейной версии, так как он просит воскресить сына, что Аптекарь ему обещает, и тот уходит. Текст, произносимый Евреем, местами дословно повторяет слова Авраама из музейной рукописи.

Аптекарь снова зовет Рубина, продолжают их взаимные оскорбления, причем одна реплика Аптекаря повторяет текст из музейной версии: *«Это и в книгах написано / и от старших давно слышано: / Если что с глупцом и сладишь, / все равно с ним поровну не поделишь!»* Затем Аптекарь спрашивает Рубина, где его Пустрпальк. Теперь Рубин зовет и ругает Пустрпальку, при этом остается непонятным, кто из них где находится. Можно сделать предположение, что в начале их диалога оба



они где-то на расстоянии от лавки Аптекаря, в публике, а по мере его развития перемещаются в лавку. Их разговор содержит рассказ каждого о своей родне. Пустрпальк, как и в музейной версии, говорит о Кобе и Собе, но теперь они его братья и занимаются тем, что ткут рогожи. Рубин отвечает историей о своих тетках, на сей раз Йитке и Милке, которые, как и в музейной версии, проводят время с пражскими монахами; к этому добавляется упоминание о сестрах Бете и Квете, а заканчивает он свой рассказ такой тирадой: *«Кто там бывал, тот лучше расскажет. / Поэтому молчи, глупый теленок, / пока тебя моя дубинка не измолотила!»*

После этого слуги мирятся, Рубин говорит Пустрпальку, чтобы тот натолок мазей, а сам запекает песню – сколь короткую, столь и непристойную. Рубин и Пустрпальк обмениваются фразами о «прекрасном» аромате мази, которую толчет Пустрпальк, потом Аптекарь говорит, что к ним идут купцы из далеких земель, и просит Рубина выставить товар на прилавок. Начинается рассказ Рубина о составе и свойствах каждой мази, которую он достает из мешка. По сравнению с аналогичными эпизодами музейной версии, этот эпизод отличается крайне низкопробным юмором. Фрагмент заканчивается неожиданной фразой Пустрпалька, обращенной к Рубину: *«Что хвалишь мази лживо / И молвишь обманные речи»*. Неожиданной, поскольку до сих пор он только оправдывался перед Рубином и пытался добиться к себе уважения, ссылаясь на дядьев и братьев, теперь же он явно нападает на него.

К особенностям «Аптекаря» в обоих вариантах можно отнести многочисленные парафразы библейских и апокрифических текстов, аллюзии на духовные и светские произведения того времени, пародии и т.д.<sup>23</sup>, что свидетельствует о широкой образованности авторов. В сочетании с многочисленными проявлениями народного юмора это дает повод к размышлениям об авторстве «Аптекаря». Принято считать, что авторами обоих вариантов игры могли быть студенты<sup>24</sup>. При этом необходимо отметить, что на момент создания музейной версии университета в Праге еще не существовало, он

открылся немного позднее, в 1348 году, таким образом, это был студент одного из итальянских (что более вероятно) или одного из французских университетов<sup>25</sup>. Студенты не обязательно были выходцами из дворянских семей, напротив, чаще всего они происходили из мещанской среды, были с ней связаны, благодаря чему «Аптекарь» демонстрирует нам картину из городской жизни средневековой Чехии и народный язык. Другое предположение об авторе – образованный клирик, т.е. в прошлом тот же студент. Наличие же большого количества обценных шуток связано со средневековой городской культурой, склонной высмеивать все, что высмеиванию поддается<sup>26</sup>, а кроме того, с карнавальной культурой, где смех является частью обрядности<sup>27</sup>.

У пьесы два слоя: духовный (или теологический) и комический. Комический как будто доминирует – действительно, монологи Рубина и его диалоги с Аптекарем и Пустрпальком, призванные веселить толпу непристойными шутками, количественно преобладают в тексте. В них упомянуты, кажется, все потребности тела, и такой юмор понятен каждому зрителю вне зависимости от социального слоя или полученного образования. Можно сказать, что, несмотря на название, именно Рубин – главное действующее лицо, а все остальные персонажи призваны лишь подыгрывать ему. В чешской исследовательской литературе Рубин определен как «шут»<sup>28</sup>, а если вспомнить, что он из Венеции (что, правда, вступает в противоречие с его рассказом о своей семье), то можно попробовать проследить его связь с будущим дзанни комедии дель арте. Действительно, у них много общего: оба слуги, оба подвижны, проницательны, грубоваты, склонны к выдумкам, бахвальству и не склонны к работе. Здесь речь может идти, скорее, об их общем архетипе, но интересно, что подобный персонаж присутствовал на подмостках задолго до появления комедии дель арте, протягивая к ней через Средние века нить преемственности от комедии плаща (паллиаты).

Соответственно Пустрпалька называют «вторым шутом», но его роль довольно маленькая, а реплики весьма немногочисленны.



Мастер  
Вышебродского  
алтаря. Воскресение  
Христа.  
Фрагмент алтаря из  
монастыря  
в г. Виши-Брод.  
Темпера на доске.  
95 x 88,5 см.  
До 1350 года.  
Национальная галерея.  
Прага

При этом нужно заметить, что в дрколенском варианте Пустерпальк обретает большую значимость, превращаясь из несмелого ученика в активного и даже критикующего персонажа. Помимо двух шутов, Рубина и Пустерпалька, отыгрывающих основную часть комедийного слоя пьесы, однозначно комической является и фигура жены Аптекаря.

Духовная, или теологическая, составляющая пьесы связана с появлением в лавке Аптекаря жен-мироносиц на их пути к Гробу Господню. Три Марии с их латинскими стихами-песнопениями и поиском мази из мирры и ладана<sup>29</sup> принадлежат исключительно к этому слою пьесы. В этой связи весьма интересен эпизод с воскрешением Исаака, который встречается только в чешском «Аптекаре», в отличие от немецких или французских версий этого сюжета<sup>30</sup>.

Известно, что ветхозаветный Исаак в теологии соотносится с Иисусом Христом, он часто трактуется как его предвосхищение: избавление Исаака от принесения в жертву рассматривается как прообраз воскресения Христа, а его готовность быть принесенным в жертву – как прообраз жертвенной смерти Иисуса. Однако в «Аптекаре» появляется отнюдь не Исаак из Ветхого Завета, который, как мы помним, не был заколот и не воскресал из мертвых. Здесь мы видим комического героя, однако не оставляет сомнений тот факт, что, наряду со своим отцом Авраамом, оба они так или иначе происходят от героев Книги Бытия и, видимо, представляют собою пародию на них. Попутно заметим, что Авраам и Исаак, несмотря на краткость их ролей, пожалуй, наиболее сложно устроенные герои пьесы. Некоторые





видят в них раннюю пародию на обитателей пражского гетто<sup>31</sup> («Если бы я мог узнать у мастера Северина, / может ли он вылечить моего сына, / я готов был бы дать ему три гриба и полголовы сыра»); но главное – они разыгрывают основной для пасхального действия мотив воскресения в фольклорном ключе карнавала.

Таким образом, в композиции пасхального действия, благодаря включению в него «Аптекаря» с эпизодом воскресения Исаака, возникает прием повтора одного сюжета в двух разных версиях: вставной эпизод повторяет основную тему, давая ей комическую интерпретацию. Прием пародийно-комического повтора главного сюжета, по мысли Михаила Андреева, выражает ключевой для средневекового человека способ осмысления явлений: «апробацию высокого через низкое, священного через профанное, трагического через комическое». Андреев называет это фундаментальным для Средневековья мировоззренческим принципом<sup>32</sup>.

Образ Аптекаря, мастера Северина, разработан в пьесе достаточно объемно. Он ведет себя строго со слугой и женой, почтительно с Мариями, а в сцене воскресения Исаака почти одухотворенно – его речь пронизана подлинными эмоциями и возвышенным религиозным чувством. Нельзя не заметить, что мастер Северин как будто не совсем сфокусирован в одной роли. Он, в отличие от Рубина, полностью слитого со своим образом нагловатого, самоуверенного и в чем-то даже inferнального персонажа, словно примеряет на себя разные облики, оставаясь за всеми ними чем-то большим, так как в его власти менять их. В самой первой сцене музейной рукописи в нем проглядывает так называемый глашатай: «Дадим людям больше смеха». Затем он на какое-то время становится постоянным объектом шуток и издевательств Рубина. При этом Аптекарь явно готов к такой роли, он «благодарная мишень для насмешек»<sup>33</sup>. А потом он начинает играть свою главную роль, где он – врачеватель, и здесь его фигура становится символической. Если в основной массе текста доминирует Рубин, то в сценах религиозного слоя – в диалоге с Мариями и особенно в

сцене воскресения Исаака – мастер Северин остается главным действующим лицом. Он воскреситель, и воскреситель особенный, если мы вспомним тот способ, который он применил к Исааку<sup>34</sup>: несмотря на свою возвышенную речь, мазь он выливает на задницу, причем латинская ремарка недвусмысленно поясняет, что именно представляла собой эта мазь<sup>35</sup>, – и это можно назвать злой шуткой, куражом или осмеянием. Нельзя не заметить, что и воскресший Исаак сразу же акцентирует внимание на этом способе, противопоставляя ему приемы «иных магистров». Таким образом, Аптекарь воскрешает с помощью смеха, делая смех средством против смерти, что отсылает к языческой обрядности, к карнавалу.

Хочется обратить внимание и на слова Исаака «как будто из мертвых встал» – это «как будто» указывает на то, что эпизод задуман не как повествование, пусть даже и комическое (тогда в его рамках все происходило бы «все-речь»), но как своеобразный обряд, в котором каждый исполняет свою роль.

Еще одна важная особенность фигуры Аптекаря – он присутствует словно в двух временных и пространственных измерениях. Вот слова, которые он произносит, воскрешая Исаака:

*Помогай мне, Божий сын,  
Чтобы я в моей правде не погиб,  
Во имя Божие тебя мажу,  
Своим умением встать велю,  
Что ты лежишь, Исаак,  
Причиняя отцу такую скорбь,  
Вставай, воздай хвалу Господу,  
Святой Марии, ее сыну.*

Этот стих, частично представляющий собой молитву, раскрывает в нем носителя христианства как давно и прочно утвердившейся религии, современника своих авторов и зрителей, обывателя средневековой Праги. Но в следующей же сцене он продает мази трем Мариям в день воскресения Иисуса, что должно происходить в Иерусалиме, и не в XIV, а в I веке нашей эры.

Таким образом, в «Аптекаре» мы видим бытовую сцену врачевания, локализованную





в средневековой Праге, и – одновременно – пародию на литургический сюжет Воскресения. Сама по себе игра представляет собой рассказ с множеством смыслов, разворачивающийся параллельно и без всякого противоречия в различных хронологических и географических координатах.

Такое представление о пространстве и времени характерно для Средневековья. Авторы пьесы не чувствуют себя зажатыми в отдельной пространственно-временной точке или привязанными к ней: границы материального существования для них словно размыты или же не существуют вовсе. «Специфический хронотоп <...> выявляет глубокое своеобразие сознания, которое породило подобное видение мира», – пишет Гуревич<sup>36</sup>.

Интересно, что с особым восприятием времени-места тесно связано и понятие театрального пространства в Средние века.

Французский медиевист Эли Кенигсон, посвятивший исследование театральному пространству Средневековья<sup>37</sup>, пишет: «Изучение средневекового театра следовало бы начинать со следующей формулы: театрального пространства в Средние века не существовало». И поясняет, что театрального пространства в ту эпоху ограничивалось лишь физическими границами места действия – стенами церкви, если речь идет о литургической драме, или пределами площади, если представление разыгрывалось на ней, а то и границами города, если иметь в виду передвижные действия, разворачивавшиеся на телегах. Эли Кенигсон полагает, что это было обусловлено не театральной формой, не художественными задачами, а теологической сутью действия, которая указывала на всеохватность, неограниченность, на отсутствие пространственно-временных рамок у тех событий, которые были представлены в постановке.

Однако это не означает, что в Средневековье не было специально выделенного места или пространства, на котором разыгрывалось бы театрализованное действие. Помост или отдельные «места» на площади возводились специально для мистериальной постановки; пресвитерий в церкви во время представления

литургической драмы являл собой именно предназначенное для игры пространство. Важно то, что вследствие особенного восприятия смысла и значения действия, а также специфических представлений о пространстве вообще, это специальное место превращалось, скорее, в центр игры, но она не оставалась в этих пределах, а могла перебрасываться на прилегающую территорию, сдерживаемая, как уже говорилось, лишь физическими границами места<sup>38</sup>.

По смыслу это соотносится с сюжетом самого пасхального действия, которое понималось как рассказ о чем-то свершившемся, но вместе с тем существующем в вечности и повторяющемся периодически. В «Аптекаре» мы находим те же черты – именно потому, что его средневековые авторы не могли мыслить в рамках иного хронотопа.

Такой подход имел зримое выражение в постановке, и, на наш взгляд, текст «Аптекаря» это прямо подтверждает. Как уже говорилось, в ремарках игры часто не упоминаются пространственные перемещения персонажей, в то время как, судя по репликам, они явно происходят. Это можно истолковать как указание, что для авторов пространство представляется единым, не требующим времени для его преодоления. «Расстояние преодолевалось мгновенно и символически, что было вполне в духе времени»<sup>39</sup>. При этом перемещений во время игры много, персонажи отнюдь не статичны – и эта одна из характерных особенностей «Аптекаря».

Первая сцена, как становится понятно из диалога Аптекаря и Рубина, начинается на городской торговой площади, потом Рубин находит некое место для торговли, куда они вместе с мастером Северином отправляются, сажают там жену Аптекаря и тем самым обозначают центр действия (запомним этот центр действия, он важен для нас). Затем в процессе развития сюжета Рубин постоянно отлучается – то исчезая с глаз своего господина, то по его просьбе отправляясь за Мариями, а потом за Исааком. Разговоры и перепалки Рубина с Пустрпальком происходят тоже как будто на некотором расстоянии от места торговли, так как ни мастер Северин, ни его



жена, неотлучно сидящая в лавке, их не слышат. Принято считать, что и латинские стихи произносятся Мариями в отдалении от лавки, что сам факт пения литургического текста говорит о том, что Марии не приближаются непосредственно к центру комического повествования, и стихи звучат в виде переключки между ними и Аптекарем. Это подтверждается и словами Аптекаря, обращенными к Мариям, причем они повторяются дважды. Он говорит на латыни: «*Huc propius flentes accedite...*» («Сюда, ближе подходите, плачущие жены...»), а затем еще раз, по-чешки: «Сюда, поближе подходите...».

Таким образом, существует центр игры, обозначенный условно лавкой Северина, а действие разыгрывается вокруг него, то удаляясь и тем самым охватывая большее пространство, то сосредотачиваясь в нем.

Мы знаем, что мистериальная постановка на площади разворачивалась около некоторого количества «мест» (*loca*)<sup>40</sup>, вкуче составляющих симультанные декорации: для каждого эпизода предназначалось собственное «место».

В пасхальном действе (не будем забывать, что «Аптекарь был его частью») как смыслообразующее «место» обязательно присутствовал Гроб Господень. Поэтому, несмотря на то что ни одна из ремарок его не упоминает, он находился в поле зрения зрителей<sup>41</sup>. В мистериальной постановке это могло быть целое строение, например, в виде беседки, как это можно видеть на миниатюре Гюбера Кайо<sup>42</sup>. Среди других «мест» пасхальной мистерии можно назвать «дом Пилата», «Ад», «Рай» и т.д.

Литургическая драма, разыгрывавшаяся внутри церкви, не предполагала декораций (хотя в ней использовался «реквизит»), но распределение в пространстве храма «точек» или «пунктов», на которых представлялись те или иные ее эпизоды, было строго регламентировано<sup>43</sup>, поскольку носило сакральный характер. Алтарь храма обычно обозначал Гроб Господень. Логично предположить, что и разговор Аптекаря с Мариями происходил в одной и той же пространственной точке, которая стала означать лавку Аптекаря. Если «Аптекаря» показывали в храме, то эта

точка могла располагаться у бокового придела<sup>44</sup>. Наверняка было свое отдельное «место» и для аптекарского эпизода в мистериальной постановке на площади, если его ставили там: пусть оформленное не столь затейливо, как «места» для самых важных эпизодов пасхального действия, но все же легко себе представить его в виде прилавка, каким обыкновенно пользовались торговцы.

Мы не знаем, инсценировался ли чешский «Аптекарь» внутри храма или за его пределами. До нас дошли два варианта пьесы, и можно предположить, что их было больше и что «Аптекарь» в разных вариантах и в разное время мог входить в пасхальное действо в том или ином виде. Однако исследователи склоняются к городской площади как более вероятному месту инсценировки «Аптекаря». В пользу этого предположения свидетельствуют некоторые указания в тексте, вспомним реплику Рубина из дрколленского фрагмента об идущих мимо людях: «Право, мастер, люди (мимо) шли и внимательно на меня смотрели, поэтому мне пришлось подождать» – эта фраза Рубина относится к тому, что происходило с ним только что, он произносит ее, не сходя с места событий. В дрколленской версии обращение Рубина к публике, которая в этот момент изображает саму себя, т.е. толпу на торговой площади, также можно воспринимать как косвенное указание на место постановки игры. Исследователи выдвигают и другие доводы в пользу исполнения на площади, которые, однако, не всегда могут рассматриваться как бесспорные<sup>45</sup>.

То обстоятельство, что ремарки написаны на латыни, а следовательно, не могли быть понятны ремесленникам или другим горожанам, занимавшимся постановкой мистерий на площади, может говорить и в пользу исполнения в храме, где текстом пользовались бы знакомые с латынью клирики. Многочисленные непристойности в тексте не означают, что «Аптекарь» не мог разыгрываться в стенах церкви: напротив, календарный год предполагал праздники, когда в ее пределах разворачивалось действо, которое современному человеку трудно там вообразить<sup>46</sup>.



Но как бы далеко ни заходили границы допустимого в рамках действия средневековой мистерии, сцена воскрешения Исаака в старочешском «Аптекаре» отодвигает их еще дальше. Действительно, Воскресение – важнейший сакральный феномен христианства, и именно он подвергается в «Аптекаре» осмеянию и пародии в самой низменной форме. Однако именно благодаря этой пародии на священное действие «Аптекарь» выходит на новый смысловой уровень. Роман Якобсон предполагает, что «Аптекарь» выполнял «миссию ритуального смеха», и поясняет ее так: комические символы предваряют сакральные события; чтобы Воскресение свершилось, нужно совершить воскрешение пародийное. Поэтому он пишет о склонности «смешивать шутки с вещами важными» как о характернейшей черте той эпохи.

Понимание Пасхи как праздника дарованной всему человечеству жизни было в Средневековье еще тесно слито в сознании с языческими обрядами, с сезонным ритуалом, и поэтому праздник не мог существовать без карнавального смеха, который предполагал широкий простор для обценных шуток и пародий.

В пасхальной постановке комические интермедии и смеховые повороты сюжета осуществляли связь между языческим восприятием праздника как календарного ритуала и его христианским теологическим смыслом, что и воплощено в старочешском «Аптекаре».

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

Сцена воскрешения Исаака из музейной рукописи «Аптекаря». Перевод с чешского Т. Шовской под редакцией С. Скорвида. Латинские тексты цитируются по-латыни с последующим переводом на русский язык, помещенным в скобках. Перевод с латинского Т. Шовской под редакцией Д. Трубочкина. Текст оригинала цитируется по изданию: *Staročeské drama. K vydání připravil Josef Hrabák. Praha: Československý spisovatel, 1950. S. 15–35.*

#### **Silite.**

#### **Сразу же первая Мария поет:**

*Omnipotens pater altissime,  
angelorum rector mitissime*

*quid faciemus nos miserrime?  
Heu quantus est noster dolor!*  
(Отче, величайший и всемогущий,  
повелитель ангелов всемилостивый,  
что делать нам, несчастным?  
Увы, велика наша скорбь!)

#### **Первая говорит стихами:**

*Господи всемогущий,  
царь ангелов желанный!  
И что же нам делать,  
если мы тебя не можем видеть?*

#### **Вторая Мария поет:**

*Amisimus enim solacium,  
Ihesum Christum, Marie filium,  
ipse erat nostra redemptio,  
heu quantus est noster dolor!*  
(Вот и лишились мы утешения,  
Иисус Христос, сын Марии,  
Он сам был нам искуплением,  
увы, велика наша скорбь!)

#### **Затем говорит стихами:**

*Потеряли мы учителя своего,  
Иисуса Христа небесного.  
Потеряли мы свое утешение,  
которое у нас евреи отняли,  
Иисуса Христа ласкового,  
друга во всем верного,  
который претерпел за всех за нас  
на своем теле раны лютые.*

#### **Третья Мария поет:**

*Sed eamus ungentum emere,  
cum quo bene possumus ungere  
corpus domini sacratum.*  
(Но пойдёмте же купим мазь,  
которой вполне сможем умастить  
тело Господа священное.)

#### **Затем говорит стихами:**

*Как овечки разбегаются  
когда нет у них пастухов,  
так и мы без учителя своего  
Иисуса Христа небесного,  
который часто нас утешал  
и многих немощных исцелял.*

## Из истории европейского театра

### **Аптекарь поет:**

*Huc propius flentes accedite,  
hoc unguentum si vultis emere,  
cum quo bene potestis ungere  
corpus domini sacratum.*

(Сюда поближе подходите, плакальщицы,  
чтобы здесь купить мазь, если желаете,  
которой вполне сможете умастить  
тело Господа священное.)

### **Марии поют, обращаясь к Аптекарю:**

*Dic tu nobis, mercator invenis,  
hoc unguentum si tu vendideris,  
dic precium, quod tibi dabimus.*

(Скажи-ка ты нам, торговец,  
если эту мазь продашь,  
скажи, какую цену нам тебе платить.)

### **Аптекарь говорит стихами:**

Сюда поближе подходите  
и мази у меня купите!

### **Также Аптекарь говорит Рубину:**

Вставай, Рубин, позови их!  
Займемся умершим без промедления,  
этим женам на испытание,  
а моим мазям на похваление.

### **Затем входит Авраам и вместе с Рубином вносит сына. Авраам говорит следующее:**

Если бы я мог узнать у мастера Северина,  
может ли он вылечить моего сына,  
я готов был бы дать ему три гриба и полголо-  
вы сыра.

### **Далее, подходя к Аптекарю, говорит:**

Здравствуй, мастер, почтенный и славный,  
я пришел к тебе печальный,  
от горя сам себя не чую!  
Потому нижайше тебя прошу я,  
прикажи моему сыну из мертвых встать,  
за это я готов был бы много золота дать.  
Умер бедняжка!  
Чудесное было дитяtko!  
... белым хлебом кормился  
а ржаным пренебрегал;  
а когда на печку, бывало, усаживался,  
тогда видел,

все что в доме делается;  
и еще имел добрый обычай:  
если пиво увидит,  
то на воду уже и не взглянет.

### **Аптекарь говорит ему:**

Авраам! Вот что я тебе скажу,  
что сына твоего я вылечу,  
если ты мне за это дашь три гривны золота  
и впридачу свою дочь Мечу.

### **Авраам говорит Аптекарю:**

Мастер, я с радостью тебе дам  
Все, что потребовал ты сам.

### **Аптекарь говорит:**

Помогай мне, божий сын,  
чтобы я в моей правде не погиб!  
Во имя божие тебя мажу,  
своим умением встать велю!  
И что ты лежишь, Исаак,  
причиняя отцу такую скорбь?  
Вставай, воздай хвалу Господу,  
Святой Марии, ее сыну.

### **Договорив, льет мазь ему на задницу.**

### **Исаак встает и говорит стихами:**

Авех! Авех! Авех! Ах!  
Как же долго, мастер, я спал,  
но как будто из мертвых встал,  
к тому же чуть не обделался.  
Спасибо тебе, мастер, за то,  
что ты оказал мне так много чести.  
Иные магистры по своему праву  
мажут своими мазями голову,  
а ты, мастер, очень кстати,  
всю задницу мне мазью облил.  
**Silete.**



<sup>1</sup> Сохранилось несколько вариантов текста игры «Три Марии» чешского происхождения, все анонимные. Самый ранний относится к концу XIV века, но считается, что сама пьеса возникла в начале этого столетия. Пьеса представляет собой чешско-латинский текст, причем если в тексте XIV века латинские песнопения превалируют над рифмованными пассажами на чешском языке, то к XVI веку, по мере обогащения лежащего в основе сюжета о посещении гроба Господня новыми сценами, это соотношение меняется в пользу чешских стихов.

<sup>2</sup> Jakubcová: Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368.

<sup>3</sup> Вацлав Болемир Небеский (1818–1878) – чешский поэт, журналист, теоретик литературы и литературный критик. Был редактором «Национальной газеты», доцентом истории литературы в Пражском университете, секретарем Национального музея, редактором «Журнала Музея Королевства чешского». Перевел на чешский язык произведения Аристофана, Эсхила, Теренция, Плавта.

<sup>4</sup> Truhlář J. *O staročeských dramatech velikonočních*. Praha, 1892; Máchal J. *Staročeské velikonoční slavnosti dramatické*. Praha, 1906; Svejkovský F. *Z dějin českého dramatu: Lat. a latinskočeské hry tří Marií*. Praha, 1966; Černý V. *Staročeský Masticák*. Praha, 1955.

<sup>5</sup> Jakobson R. *Středověké fražkovité mistérium (Staročeský Masticák)* // *Divadelní revue*. 1991. № 3.

<sup>6</sup> Veltruský J. *A Sacred farce from medieval Bohemia: Masticák*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985.

<sup>7</sup> Термин «аптекарский эпизод» используется в чешской исследовательской литературе, Гвоздев называет его игрой шарлатанов или сценой шарлатанов, Андреев – сценой с торговцем или эпизодом с торговцем.

<sup>8</sup> Например, в третьей пасхальной мистерии из города Эрлау перед началом аналогичного «Аптекарию» эпизода один из персонажей возвещает о предстоящей «игре».

<sup>9</sup> Гвоздев А.А. *История европейского театра: театр эпохи феодализма*. М., 2011; Андреев М. *Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.)*. М.: Искусство, 1989; *Средневековые французские фарсы // Составление, предисловие и комментарий А. Михайлова*. М.: Искусство, 1981.

<sup>10</sup> Вопрос о точном значении терминов «мистерия» и «литургическая драма» и о различии между ними в научной традиции не так уж прост и в данной статье не может быть рассмотрен специально. Мы используем здесь термины «мистерия» и «литургическая драма» как синонимы, опираясь на большинство известных нам исследований по зрелищной культуре Средневековья.

<sup>11</sup> Одна из жен-мироносиц, дважды упоминаемая в Евангелии от Марка, названа там Саломией, однако по внебиблейской тра-

диции считается, что ее имя было Мария Зеведеева, т.е. жена Зеведея; в Евангелии она фактически зовется по отчеству, так как ее отца звали Саломий.

<sup>12</sup> Jakubcová Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 369; Veltruská Jarmila. *Postava masticákáře ve středověkém náboženském divadle // Posvátné a světské*. Divadelní ústav, Praha, 2006. С. 70.

<sup>13</sup> *Ibid.* С. 72. Андреев называет самым ранним диалог жен-мироносиц с торговцем в пасхальном действе из Руполе, относящемся к XIII веку; правда, он сразу же оговаривается, что родину эпизода следует искать во Франции.

<sup>14</sup> Рубрика – деталь оформления средневековой рукописи, заголовок или пояснительная надпись, вынесенная за текст и вписанная чернилами другого цвета, как правило, красными (отсюда и название – от латинского *rubrum* «красный»). Если речь идет о драматическом тексте, то рубрика примерно соответствует современной ремарке или просто сообщает, кто произносит следующую реплику. См.: Андреев М. *Указ. соч.* С. 198.

<sup>15</sup> Máchal J. *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*. Česká akademie, 1908. С. 175–186.

<sup>16</sup> Андреев М. *Указ. соч.* С. 124.

<sup>17</sup> Jakubcová Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368; Veltruská Jarmila. *Postava masticákáře ve středověkém náboženském divadle // Posvátné a světské*. Divadelní ústav, Praha, 2006. С. 78–79.

<sup>18</sup> Макароническая песнь или поэзия – шуточные стихи, написанные на своеобразном смешанном языке, даже жаргоне, в котором слова местного языка чередуются со словами языка чужого и подчиняются его морфологическим законам. В своем основном значении макароническими назывались только стихи, написанные на комическом латинском языке, в который влетались слова другого языка, снабженные латинскими окончаниями. См.: *Литературная энциклопедия: в 11 т. / Под редакцией В.М. Фриче и А.В. Луначарского*. Т. 6. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1932.

<sup>19</sup> Здесь и далее текст оригинала цитируется по изданию: *Staročeské drama. K vydání připravil Josef Hrabák*. Praha: Československý spisovatel, 1950. С. 15–35. Перевод автора статьи под редакцией С.С. Скорвида.

<sup>20</sup> В текстах как музейного, так и дрколенского фрагментов процесс изготовления мазей неоднократно обозначен словом «натолочь» – мы также будем использовать это слово.

<sup>21</sup> Jakubcová, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368.





<sup>22</sup> В XII—XIII веках идиш только формировался.

<sup>23</sup> Все эти и многие другие параллели с различными средневековыми текстами подробно прослеживает Роман Якобсон: *Jakobson R. Středověké fražkovité mistérium (Staročeský Masticák) // Divadelní revue. 1991. № 3.*

<sup>24</sup> *Jakubcová Alena a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století — Osobnosti a díla. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368—369*

<sup>25</sup> К 1325 году университеты существовали в Италии, Франции, Англии и Испании. Беглое изучение биографических сведений о современниках автора «Аптекаря» показывает, что образование они получали чаще в Болонье и Падуе, значительно реже — в Париже. Ни разу не удалось обнаружить, чтобы чешский дворянин (а сведения за этот период, конечно, сохранились только о представителях этого сословия) обучался в Англии или Испании.

<sup>26</sup> Михайлов А. Средневековый французский фарс. М.: Искусство, 1981. С. 9

<sup>27</sup> Андреев М. Указ. соч. С. 48.

<sup>28</sup> *Schmarc: Vít. Středověký Masticák — nesmiřitelný svár hlavy a zadnice // Divadelní revue. 2006. № 17.*

<sup>29</sup> Как мы помним, волхвы принесли новорожденному Иисусу в дар золото, ладан и мирру: золото как царю, ладан как Богу и мирру как человеку.

<sup>30</sup> *Jakubcová Alena a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století — Osobnosti a díla. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368.*

<sup>31</sup> Термин «гетто» возник в Италии в начале XVI века, но само явление существовало гораздо раньше. В Праге еврейский квартал сформировался в середине XIII века, позднее он стал называться «Йозефов».

<sup>32</sup> Андреев М. Указ. соч. С. 172.

<sup>33</sup> *Schmarc: Vít. Středověký Masticák — nesmiřitelný svár hlavy a zadnice. Divadelní revue 2006. № 17.*

<sup>34</sup> «Исаак» (Йицхак) с библейского иврита — «он смеется» или «смех». См.: Библейская энциклопедия. 3-е изд. М.: Локид-пресс, 2005.

<sup>35</sup> Репарка гласит: «*Quo finito fundunt ei feces super culum*» — «После чего льет фекалии на зад».

<sup>36</sup> Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. С. 148.

<sup>37</sup> *Konigson Elie. L'Espace théâtral médiéval. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.*

<sup>38</sup> Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 143, 157, 160.

<sup>39</sup> Климova И. Апология площади (Симультанная сцена в немецких мистериях позднего Средневековья) // *Театр во времени и пространстве. М.: ГИТИС, 2002.*

<sup>40</sup> Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 170.

<sup>41</sup> *Tydeman William. The Medieval European Stage, 500—1550. Cambridge University Press, 2001. P. 84—85.*

<sup>42</sup> Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 157. Гравюра Гюбера Кайо изображает «Театр или помост, нарисованный таким, каким он был, когда разыгрывалась мистерия страстей в 1547 году» — то есть относится к более позднему времени.

<sup>43</sup> *Tydeman William. The Medieval European Stage, 500—1550. Cambridge University Press, 2001. P. 74—75.*

<sup>44</sup> *Veltruská Jarmila. O inscenování masticáků // Posvátné a světské. Divadelní ústav, Praha, 2006. S. 105.*

<sup>45</sup> *Ibid. S. 106—107.*

<sup>46</sup> Речь идет, прежде всего, о празднике осла, однако разного рода запретительные декреты XIV—XV веков рассказывают о примерах светского поведения в стенах церкви. Кроме того, сцены из жития святых носили порой весьма натуралистический характер. См.: *Veltruská Jarmila. O inscenování masticáků. // Posvátné a světské. Divadelní ústav, Praha, 2006. S. 104; Андреев М. Указ. соч. С. 71; Veltrusky J.A Sacred farce from medieval Bohemia Masticák. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985. P. 362.*



Людмила СТАРИКОВА

## К 250-ЛЕТИЮ ОСНОВАНИЯ МОСКОВСКОГО ПУБЛИЧНОГО РЕГУЛЯРНОГО ТЕАТРА

Основание русского государственного профессионального постоянно действующего театра истории ведут от Указа императрицы Елизаветы Петровны 30 августа 1756 года, гласившего: «Повелели мы ныне учредить русской для представления трагедий и комедий театр...»<sup>1</sup>. Произошло это в Петербурге – тогдашней российской столице. В древней же столице – Москве – русский регулярный театр начал функционировать позже на десять лет – в 1766 году. Его первый спектакль состоялся 21 февраля. Но эта точная дата его основания была установлена совсем недавно, благодаря вновь открытым документам, ранее не известным историкам театра и вводимым в научный обиход данной публикацией. (Именно от нее может отсчитывать свою историю и московский Большой театр, как, впрочем, и Малый.)

Однако в Белокаменной театр до этого появлялся несколько раз в течение целого века (с 1672 до 1766 гг.), но существовал очень недолго. Так, в первый раз театр в древней Москве появился, когда северной столицы-соперницы и в помине еще не было, – в 1672 г. Тогда впервые на Руси были показаны в феврале и мае в царских кремлевских покоях «балеты»<sup>2</sup> (силами любителей-иностранцев), а 17 октября представили по повелению царя Алексея Михайловича первую

«комедию» в придворном театре, в специально выстроенной в подмосковном селе Преображенском Комедийной хоромине<sup>3</sup>. «Учинить комедию» указали иноземцу, пастору И.Г. Грегори<sup>4</sup>, и ее разыграли выученные им наспех молодые москвичи-иноземцы, к которым присоединили позже и новоявленных русских комедиантов. Этот первый придворный театр прожил около 5 лет, и предназначался он для очень узкого круга, прежде всего как «потеха» для царицы, царя и его приближенных. В январе 1676-го государь умер, и «минулись комедии» во дворце.

В 1701 году Петр I (в ожидании рождения которого и был устроен его отцом первый спектакль) повелел построить на Красной площади Комедияльную храмину и привезти из Гданьска актеров. В июле 1702-го в Москву прибыла театральная труппа под руководством И.К. Кунста (состоявшая в основном из немцев), к ней вскоре набрали «из русских робят» 12 человек<sup>5</sup>. Первые спектакли состоялись в декабре 1702 года в большом зале, оборудованном под театр в бывшем дворце Ф. Лефорты в Немецкой слободе (так как театральное здание тогда еще не достроили). Комедияльную храмину на Красной площади завершили к сентябрю 1703-го<sup>6</sup>. Этот театр, существовавший уже как публичный, функционировал до 1707 года

<sup>1</sup> Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое. 1649–1825. СПб., 1830. Т. XIV. № 10599.

<sup>2</sup> Майер Ингрид. Балет «Орфей» и начало русского театра при царе Алексее Михайловиче: миф и реальность (на основании новых документов): Доклад в Немецком культурном центре. М., Май. 2014.

<sup>3</sup> Relation du voyage in Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber. Berlin, 1883. S. 29. В русском переводе: Брикнер А. Лаврентий Рингубер // Журнал Министерства народного просвещения. 1884. № 2. С. 401.

<sup>4</sup> Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 1–76.

<sup>5</sup> Там же. С. 83–105.

<sup>6</sup> Старикова Л.М. Русский театр петровского времени, Комедияльная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // Памятники культуры. Новые открытия (ПКиО): Ежегодник – 1990. М., 1992. С. 137–156.



Придворный Оперный дом близ Головинского дворца на реке Яузе. Гравюра с оригинала Ф.И. Кампорези. Вторая половина XVIII в.

(немцев отпустили в отечество их в 1706-м, а русских актеров в 1707-м забрала, вероятно, со всем театральным скарбом – декорациями, костюмами, текстами пьес – царевна Наталья Алексеевна в свой домашний театр<sup>7</sup>, устроенный в отцовской Комедийной хороmine в селе Преображенском. Позднее он переехал с ней в Петербург.

В феврале 1731 года в Москве во время коронационных празднеств по случаю восшествия на российский престол императрицы Анны Иоанновны артисты прибывшей первой итальянской труппы «отправляли первую комедию при пении, с великим (для) всех удовольствием, к чему феатр в большой зале в Новом Императорском дворце (в Кремле. – Л. С.) нарочно приуготовлен был»<sup>8</sup>. Для их выступлений даже начали строить на Красной площади специальный Комедианский дом (к сожалению, не поспевший к спектаклям итальянцев и сгоревший в страшный московский пожар в мае 1737 года<sup>9</sup>). Представлениями этой итальянской труппы начался

постоянно действующий придворный (в первую очередь оперный) театр в России<sup>10</sup>.

Придворные труппы в течение последующих десятилетий вместе с двором прибывали в Москву из Петербурга и отбывали с ним назад. В Белокаменной же на театральных подмостках «хозяйничали» в это время свои любители – «охотники»<sup>11</sup> и наезжавшие заморские «вольные» профессионалы<sup>12</sup>.

Весной 1759 года в Москве объявился публичный «Российский театр». Труппу его составили в основном бывшие студенты и ученики гимназии Московского Императорского университета, в котором примерно с 1757-го действовал любительский театр. Университетскую труппу пригласил на своих подмостках итальянский «оперист» Дж.-Б. Локателли, отстроивший в Москве к январю 1759-го свой «Оперный дом» недалеко от Красного пруда. Успехи «Российского театра» стали известны в столице, и в январе 1761 года императрица Елизавета Петровна потребовала молодую труппу к

<sup>7</sup> Там же. С. 148–154.

<sup>8</sup> Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып. 1. Сост., автор вступ. ст. и комм. Л.М. Старикова. М., 1996. С. 20, 188.

<sup>9</sup> Там же. С. 68–69, 501.

<sup>10</sup> Там же. С. 268–270, 307, 322–324.

<sup>11</sup> Старикова Л.М. О Федоре Волкове. М., 2013. С. 150–186.

<sup>12</sup> Старикова Л.М. Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997. С. 35–47; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. Сост., автор вступ. ст. и комм. Л.М. Старикова. С. 33–39; 665–774.

## Pro memoria

себе на показ<sup>13</sup>. Вернувшись назад, актеры еще играли некоторое время, но в декабре 1761-го по случаю кончины императрицы был объявлен траур, театры закрылись почти на год, а после «Российский театр» уже не возродился.

В сентябре 1762 года в Москве короновалась Екатерина II. Здесь состоялись по окончании траура и спектакли силами актеров придворного театра, приезжавшего вместе с двором из Петербурга в Первопрестольную и отбывшего с ним обратно в северную столицу.

По возвращении двора в Петербург новая императрица задумалась о заведении и в Москве постоянного русского театра. Некоторое время (с 1764 по конец 1765-го) Екатерина рассматривала предлагаемые ей проекты основания Московского театра. До нас дошло таковых пять, но, вероятно, их было представлено тогда больше.

Первые два проекта принадлежали капельмейстеру Московского университета Антуану Дуни. Он предлагал, среди прочего, «учредить в оном городе (Москве. – Л. С.) академию музыки, где обучит искусству своему 12 бедных младенцев, которые чрез 5 лет или 6 придут в состояние представлять драматические пиесы и оперы на италийском и российском языках»<sup>14</sup>.

Третий проект поступил от Каспара Сантини, «родом италийца, танцовального мастера, в Москве находящегося», который намеревался «учредить в сем городе непременный спектакль, состоящий в французских и российских комедиях и трагедиях с балетами». Его проект содержал семь пространственных пунктов<sup>15</sup>.

Четвертый проект – «План учреждения французского спектакля для столичного города Москвы» – подал француз (коммерсант) Александр Поше (Лежен). Он предполагал доставить «сюда французских актеров, как для комедии, комических опер, балетов, концертов, так и прочих увеселений для российского в Москве пребывающего шляхетства»<sup>16</sup>.

Кроме этих проектов, сочиненных иностранцами, мы имеем еще один безымянный, поданный нашим соотечественником (док. 1). Он не датирован, но мы можем с большой долей вероятности, благодаря многим деталям, отнести его к данному моменту (и есть вполне оправданный искус его авторство приписать Н.С. Титову<sup>17</sup>, ставшему в январе 1766 г. первым директором Московского театра). Автор проекта сообщал, что «здешнего столичного города жители, а особливо знатныя, <...> убеждают меня, чтоб, прибрав охотников (то есть, имеющих охоту. – Л. С.) показать им (то есть жителям Москвы. – Л. С.) основанию Театрального представления на природном нашем российском языке». Русский энтузиаст собирался посвятить организации театра «свободное отпуску его зимнее время»<sup>18</sup>, считал, что необходимую «на первый случай, для заведения всего потребного, сумму 1500 рублей» могло бы собрать общество. И при условии, еще «чтоб из здешних Оперных один дом, где быть представлению, был исходотайствован» для спектаклей (в Москве в это время сохранялся еще Оперный дом Дж.-Б. Локателли, поступивший уже в казну за его долги, и Оперный дом на Яузе – придворный, казенный). А актеры «будут из вольных, должностями не обязанных людей, <...>

<sup>13</sup> Вирен В.Н. Университетский театр в Москве // Ежегодник Института истории искусств. М., 1958. С. 167–193.

<sup>14</sup> РГАДА. Ф. Госархив. Разряд X. Оп. 1. Д. 461. Л. 165–166, 167–169; См.: Старикова Л.М. История Московской публичной антрепризы второй половины XVIII в. // ПКНО: Ежегодник за 1996 год. М., 1998. С. 100.

<sup>15</sup> РГАДА. Госархив. Разряд XVII. Оп. 1. Д. 329. Л. 1–2. Использовано В.Н. Всеволодским-Гернгроссом, см.: История русского драматического театра. Т. 1. М., 1977. С. 197. Полностью опубли. Стариковой Л.М., см.: Указ. соч. С. 101–102.

<sup>16</sup> Там же. Л. 3–4. Опубли. там же. С. 102.

<sup>17</sup> Н.С. Титов родился ок. 1734 г.; с 1750 г. обучался в Сухопутном кадетском шляхетном корпусе, из которого был выпущен в 1754 г. в Семеновский полк сержантом; в январе 1766 г. был отставлен в чине полковника (Кукушкина Е.Д. Сазонова Л.И. Титов Николай Сергеевич // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 2010. Вып. 3. С. 243).

<sup>18</sup> Данная фраза относится к факту личной биографии Н.С. Титова, так как в январе 1766 г. он уходил в отставку с военной службы и мог заняться театром, что было невозможно для действительного военного.

## Театральная старина

жалование получают по добровольному их договору из собираемой за вход суммы» (док. 1).

Проекты, предложенные иностранцами, Екатерина II отклонила (может быть, даже демонстративно) и доверила руководство («дирекцию») русского театра молодому полковнику, только вышедшему в отставку, страстному любителю театрального искусства, сочинителю Николаю Сергеевичу Титову.

В отличие от Петербурга, где русский театр был в то время сугубо придворным, в Москве сначала создавался театр публичный, «вольный» (не «казенный», т.е. не на средства государственной казны), но «императорский», точнее, находящийся под опекой двора, (что подтверждает заголовок одного из архивных дел<sup>19</sup>).

Документы свидетельствуют, что инициатива создания Московского публичного театра принадлежала самой императрице. Для его спектаклей Екатерина отдала Титову придворный Оперный дом на Яузе (Головинский), для починки которого 21 января 1766 года она повелела выдать из Главной Соляной конторы градоначальнику Москвы П.С. Салтыкову 923 руб. 95 коп. (док. 2), а 10 февраля – еще 576 руб. 5 коп. (док. 3). Однако сначала императрица, по некоторым причинам<sup>20</sup>, желала оставаться в тени: так на док. 2 стоит гриф «Секретно» и деньги выдаются графу Салтыкову «для некоторой надобности» (док. 2–5). Только в док. 6, наконец, выясняется, что 13 февраля 1766 года Салтыковым было выдано еще «полковнику Титову (курсив мой. – Л. С.) триста дватцать один рубль на исправление машин, у которых уже ни одной веревки не было, и прочее почти все переломано

было, а остальные двести пятьдесят пять рублей пять копеек оставлены до времени у меня для такой же впредь надобности, для того, что строение театра само по себе весьма ветхо».

Итак, на основании выявленных теперь документов, Н.С. Титов получил в «дирекцию» Московский театр с самого начала 1766 года. Первый спектакль его труппы состоялся в Оперном доме на Яузе («при Головинском дворце») 21 февраля 1766 года, согласно вновь открытому документу об отчислении ¼ части дохода от театральных представлений в Воспитательный дом (док. 8, 13), а днем раньше П.С. Салтыков приказал Московской полицмейстерской канцелярии: «Чтоб для проезду из Немецкой слободы к состоящему при Головинском Ея Императорского Величества дворце Оперному дому чрез реку Яузу мост, называемый Головинской, и лежащую от того мосту до Оперного дому дорогу, расчистить, ибо во оном начнутя от сего числа (курсив мой. – Л. С.) оперы и имеют быть каждой недели по вторникам и четвергам» (док. 7).

Через месяц, 13 марта 1766 года, П.С. Салтыков писал к императрице: «Я не могу не приминуть, чтоб всемилостивейше не донести Вашему Императорскому Величеству, коим образом здешняя публика старанием полковника Титова на первый случай, не иначе как довольна быть должна, ибо представленные под дирекцию его комедии и трагедии, для начала изрядны, так, что, по-видимому, труппа его и впредь окажет большое искусство. Лутчие его актиоры четыре человека: здешняго университета рисовальной подмастерье, два студента и

<sup>19</sup> «1766–1769. Дело о придворном театре в Москве и об отдаче его в дирекцию полковника Титова, а потом Бельмонти и Чуужи» (РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XVII. Оп. 1. Д. 325).

<sup>20</sup> Вероятно, это было связано с тем, что до оформления своей отставки Титов не мог поступить на эту должность.



*Pro memoria*

ученик, о которых просит он, Титов, чтоб им дозволено было остаться при театре, и, хотя они, обратя мысли свои совсем на другое, в университете прочны быть не могут, однако без особливаго Вашего Императорского Величества указа отлучить их невозможно» (док. 14). Этими лучшими актерами являлись: рисовальный подмастерье – Андрей Ожогин, студенты – Иван Калиграф и Иван Миняков, ученик – Егор Залышкин (док. 16). В этом же письме Салтыков сообщал императрице: «Между тем уведомил я, что он, Титов, от театральныя приуготовлений несколько одолжал» и поэтому он отдал ему еще остальные 255 руб. (док. 14).

В ответ Екатерина II 29 марта 1766 «Именным указом» утвердительно ответила Салтыкову на основные просьбы относительно Московского театра, добавив: «Ежли показанные от вас четыре человека из Московского Университета сами охоту и склонность имеют быть актерами, то прикажите им остаться при театре и из университета выключить <...> Как полковник Титов здесь показал, что на театре долгу тысяча семь сот дватцать рублей, то дайте им займы оную сумму, которые имеют заплатить из своего збору по прошествии года» (док. 15).

Титов в своей «записке о театре в Москве» (она сохранилась в архивном деле без подписи автора, но, несомненно, как явствует из ее текста, принадлежит ему) «показал» императрице не только, сколько «долгу на театре», но изложил по пунктам условия, необходимые для дальнейшего его существования: «1. Ежели высочайшее прибытие будет в Москву (как ожидалось и произошло в 1767 году. – **Л. С.**),

то, следовательно, придворный театр будет занят, а другого театра таперь нет. И так не соблаговолено ли будет построить на Моховой против Главной аптеки каменный театр, который служить может и придворным во время высочайшего пребывания в Кремле. Сверх же одного и украшением одного знатного места <...>

2. Для заведения балета не соблаговолено ль будет на некоторое время отпустить из придворных балет мейстеров з жалованьем на щот Московскаго театра.

3. Ныне, по недостатку заведишегося театра в деньгах, дому, где жить принадлежащим к театру людям, нет, из чего великая неудобность». Далее на следующем листе приводится «примерное исчисление» годовых трат на содержание театра. В заключение «записки», Н.С. Титов нерадостно подытоживал: «Буде высочайшею милостию сей урок награжден не будет, то театр Российской не может себя удержать <...> ежли оному оставаться, то не благоволено ль будет, чтоб для поддержания одного и лутчего успеху, так как и заведения балета, отдать в дирекцию мне маскарады и концерты, в которые, собираемыми за вход деньгами, может уведающий ныне театр оживление и новое бытие получить чрез высочайший покров» (док. 16).

«Определение» о выдаче Титову денег из Главной соляной конторы состоялось 17 апреля 1766 года (док.18). Но главное, императрица была «весьма согласна» на то, чтобы отдать Титову в дирекцию «вольные» маскарады и концерты, которые содержали итальянцы (Бельмонти и Чинти) и с 24 апреля их передали ему (док. 66, 68).

## Театральная старина

Во время пребывания двора в 1767 году в Москве Екатерина разрешила актерам проживать в одном из флигелей Лефортовского дома (куда они «переехали» 14 ноября – док. 67); а в его большой зале можно было репетировать<sup>21</sup>.

Среди новых документов, впервые вводимых в научный обиход, необычайно ценными являются «репорты казначая» московского Опекунского совета о деньгах, «собранных с комедии, представленной в придворном оперном доме» и отчислениях с них ¼ части в Воспитательный дом (док. 9–12, 19–22, 24–35, 37–52 – за 1766 год и 53–61, 63–65 – за 1767 год). На основании данных, содержащихся в них, выясняются количество спектаклей, сыгранных с февраля 1766-го по 1 марта 1767 года; суммы сборов входной платы в театр и, судя по ним, примерное количество зрителей, присутствовавших на том или ином представлении; размер отчислений в счет ¼ части Воспитательному дому. К сожалению, подобные рапорты исчезают из документов после 1 марта 1767 года

из-за установления новой формы ведения записей в Журналах Опекунского Совета<sup>22</sup>. В данной публикации, кроме самих «репортов казначеев», мы представляем для наглядности сведения о датах спектакля, суммах кассовых сборов и отчислений ¼ части в Воспитательный дом в объединенной сводке, помещенной ниже.

Представленные цифры свидетельствуют о достаточно интенсивной театральной деятельности Московского театра в первый год, хотя сам директор Титов, судя по его «записке», уже в первые месяцы его функционирования достаточно пессимистично смотрел в будущее (док. 16). И действительно, несмотря на «высочайший покров», на передачу в ведение Н.С. Титова маскарадов и самоотверженное служение самого директора, Московскому театру под его дирекцией не удалось продержаться и трех лет. Уже в сентябре 1768-го Титов подал императрице челобитную с душераздирающими криками о помощи; он писал, что «лишается всего своего имени, которое,

<sup>21</sup> РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 68. Д. 32304. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С.108.

<sup>22</sup> ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 6. Л. 2. Публикуется впервые.

## 1766 год

месяц	число	общая сумма сбора	четвертая часть
февраль	21	?	
	23	?	
	28	?	116 р. 36¼ к.
март	1	465 р. 45 к.	116 р. 36¼ к.
	6	14 р. 40 к.	3 р. 60 к.
	6	129 р. 60 к.	32 р. 40 к.
апрель	29	212 р. 50 к.	53 р. 12½ к.
май	3	96 р. 75 к.	24 р. 17½ к.
	10	96 р. 50 к.	24 р. 12½ к.
	13	80 р. 75 к.	20 р. 18¾ к.
	22	117 р. 75 к.	29 р. 43¾ к.
	29	60 р. 75 к.	15 р. 18¾ к.

*Pro memoria*

июнь	5	77 р.	19 р. 25 к.
	11	59 р. 25 к.	14 р. 81¼ к.
	19	79 р.	19 р. 75 к.
	25	62 р. 25 к.	15 р. 56¼ к.
июль	2	71 р. 25 к.	17 р. 81¼ к.
	9	86 р. 25 к.	21 р. 56¼ к.
	16	57 р. 25 к.	14 р. 31¼ к.
сентябрь	11	49 р. 50 к.	14 р. 37½ к.
	18	43 р. 25 к.	10 р. 81¼ к.
	25	165 р. 75 к.	41 р. 43¾ к.
октябрь	2	84 р. 25 к.	21 р. ¼ к.
	9	42 р. 25 к.	10 р. 56¼ к.
	16	95 р. 25 к.	23 р. 81¼ к.
	23	51 р. 25 к.	12 р. 81¼ к.
	30	57 р. 25 к.	14 р. 31¼ к.
ноябрь	6	93 р. 75 к.	23 р. 43¾ к.
	13	53 р. 25 к.	13 р. 31¼ к.
	20	140 р. 50 к.	35 р. 12½ к.
	27	61 р. 25 к.	15 р. 31¼ к.
декабрь	4	65 р. 75 к.	16 р. 43¾ к.
	11	28 р. 75 к.	7 р. 18¾ к.
	28	64 р. 75 к.	16 р. 18¾ к.
	30	26 р.	6 р. 50 к.
	30	235 р.	58 р. 75 к.
	31	118 р. 5 к.	29 р. 51¼ к.
Итого:	34–36 спектаклей	3741 р. 55 к. сбора	ок. 935 р. 30¾ к. ¼ часть
1767 год			
январь	4	168 р. 50 к.	42 р. 12½ к.
	8	80 р. 50 к.	20 р. 12½ к.
	11	152 р. 65 к.	38 р. 16¼ к.
	13	47 р. 61 к.	11 р. 90¼ к.
	15	42 р. 80 к.	10 р. 70 к.
	18	122 р. 27 к.	30 р. 56¾ к.
	20	104 р. 40 к.	26 р. 10 к.
	29	45 р. 75 к.	11 р. 43¾ к.
	31	360 р. 30 к.	90 р. 7½ к.
февраль	8	135 р.	33 р. 75 к.
	13	91 р. 75 к.	22 р. 93¾ к.
	16	107 р. 50 к.	26 р. 87½ к.
Итого:	12 спектаклей	1459 р. 03к. сбора	ок. 364 р. 75¾ к. ¼ часть

хотя и невелико было, но, по крайней мере, довольно к спокойной его жизни. Лишается надежды вечно поправить то, во что приведен он трехлетним содержанием театра: нажил долг, который не только заплатить, но и самому чем жить не имеет» (док. 73). Перечислив свои театральные злоключения, отчаявшийся директор подытожил, что «узнал он самым опытом, что ныне способов содержать ему театр без того, чтоб оной не пользовался покровительством дирекции придворного театра» – нет! (Вывод, к которому придет более чем через четверть века и сама Дирекция императорских театров.)

Пока челобитная Титова совершала положенные вояжи по кабинетам чиновников, Титов, «гонимый займодавцами», отбивался от театральные служителей, требовавших уплаты жалованья, аргументируя тем, что они «контракт имели с тем театром, а он, Титов, был над тем театром только директор», и с ними лично сам «контракта не имел»<sup>23</sup>.

19 марта 1769 года Салтыков отписывал императрице: «Содержатели маскарадов и концертов в Москве итальянцы Бельмонти и Чужи (им вернули это право в июле 1768 г. – Л. С.) просят у Вашего Императорского Величества дозволения иметь русский спектакль, понеже господин полковник Титов весьма одолжал и не в состоянии более продолжать; актерам уже несколько времени как ничего не платит, чего ради оные расходятся и желают многие к тем итальянцам» (док. 74).

Императрица 30 марта 1769 года в письме в Москву (за собственной подписью) отвечала,



явно огорченно, Салтыкову: «Спросите еще у Полковника Титова, в состоянии ли он сей спектакль содержать, и естли он признает не в состоянии к содержанию оного, то отдайте оной помянутым итальянцам» (док. 75). За них, кстати сказать, хлопотал сам А.П. Сумароков, живший в это время уже в Москве и принимавший живое участие в жизни Московского театра (док. 76). Об актерах Титова государыня рассудила, что они могут идти «к ним добровольно или

Василий Петрович Померанцев – актер, входивший в первый состав труппы Московского театра Н.С. Титова. Неизвестный художник. Холст, масло. Конец XVIII в. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

<sup>23</sup> Старикова Л.М. Указ. соч. С. 110. Подлинные челобитные машиниста Московского театра Лизе см.: Там же. С. 109–111.

*Pro memoria*

избрать себе другую службу, и никакого бы им в том принуждения не было». Однако императрица все еще хотела надеяться на поправление дел театра Титова, и в начале мая 1769-го она писала Салтыкову: «Что же до Российских актеров касается <...> прикажите у Титова спросить: не в состоянии ли он их содержать, и признается ли он, что его феатр рушился; и в случае сего признания дозвольте актерам условиться с Белмонтием и Чинтием» (док. 76).

В связи с таким интересом императрицы контракты бывших титовских актеров с новыми содержателями театра были под пристальным вниманием московских властей, (благодаря чему мы имеем сведения о составе его труппы). Так уже 20 мая 1769 гожа был подписан первый – с актрисой Елизаветой Ивановой, а 1 сентября второй – со всеми остальными членами труппы, куда входили: «Василий Померанцев с женою Анною, Иван Калиграф с женою Надеждою, Иван Миняков с женою Анною, Федор Андреев с женою Матреной, Андрей Ожогин с женою Елизаветою, Семен Голоушин, Егор Залышкин», Алексей Синявский с сестрой Марией; 1 марта 1770 года к ним присоединился, вернувшийся из Петербурга Григорий Базилевич<sup>24</sup>. Большинство из этих актеров в дальнейшем прославились на московской и петербургской сценах.

12 мая 1769 года Салтыков послал письмо к московскому обер-полицмейстеру графу Толстому с сообщением о том, что императрица «повелеть соизволила» отдать Московский театр «италианцам Белмонти и Чужи» и позволить им построить «деревянный театр их коштом, естли каменной построить

не могут, и то на таком месте, где полиция найдет нужным»<sup>25</sup>.

Итак, государыня передала Московский театр в руки частным антрепренерам; эксперимент Екатерины II завести публичный русский театр без помощи государственной казны закончился неудачей. Можно предположить, что императрица хотела опробовать подобное новшество русской театральной жизни сначала в Москве, чтобы потом ввести его в Петербурге. Вероятно, после этой попытки в северной столице публичный («городской») театр появился лишь в 1783 году и был императорским и «казенным». Титов же еще долго «расхлебывал» свое директорство, наращивая проценты на долги (док. 70, 71, 73, 79, 81–85); лишь в 1775 году в ответ на очередную челобитную Екатерина приказала оплатить его долг за счет Кабинета (док. 85).

В Москве после Н.С. Титова наступила эпоха частных антрепренеров с калейдоскопической сменной их, длившаяся до 1780 года, когда после пожара 27 февраля Знаменского театра единоличным владельцем Московского театра стал и оставался до пожара Петровского театра 1805 года М.Е. Медокс<sup>26</sup> (также «испивший» горькую чашу содержателя и директора «вольного» театра). В 1806 году Московский театр был взят, наконец, в Дирекцию императорских театров.

<sup>24</sup> РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 219. Л. 82–83; Д. 223. Л. 69. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 114–115.

<sup>25</sup> РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 207. Л. 215–216. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 113.

<sup>26</sup> О. Чаянова. Театр Маддокса в Москве. М., 1927; Старикова Л.М. Указ. соч.; Она же. Московский Петровский театр на грани XVIII и XIX веков // ПКНО: Ежегодник 2006. М., 2008. С. 341–351.





## ДОКУМЕНТЫ \*

*\*Документы публикуются в орфографии подлинника, пунктуация, зачастую в них отсутствующая, наша. – Л. С.*

### 1. ИЗ ДЕЛ КОЛЛЕГИИ ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ «РАЗНЫЕ ЗАПИСКИ ПО ДЕЛАМ ЧАСТНЫХ ЛЮДЕЙ. 1741–1804»

«О пользе театра многия, как древния, так и в наши времена писали, и всем известно, что ж оной и увеселителен, и то не оспоримо быть кажется, как и здешнаго столичнаго города жители, а особливо знатныя, споспешествуя прозойти могущей в поправлении нравов пользе, убеждают меня, чтоб прибрав охотников, показать им основании Театрального представления на природном нашем российском языке. Которым во угождения и обществу в услугу, свободное отпуску моего зимнее время, посвящать охотно приступлю.

Всевысочайшее благоволение АВГУСТЕЙШЕЙ НАШЕЙ МОНАРХИНИ МАТЕРИ ОТЕЧЕСТВА во всем о чадах своих попечение простирающей, естли с милостивою апробациею на милость сию приникнуть не возгнушается, положу предварительныя сему предприятию основании следующиея.

1. Буде согласится знатное общество на первой случай для заведения всего потребнаго суммы 1500 рублей заложить за благо найдет, имея за то преимуществом без денежнаго {по ращислению или как угодно будет на время} в Театр входа пользоваться, то казенной денгами подпоры сие заведение не требует; а единственно:

2. Чтоб из здешних Оперных один дом, где быть представлению, был исходатайствован.

3. Актиоры будут из волных, должностями не обязанных людей или, хотя и имеющих, но такие, чтоб чрез сие во оных отвращения (запрещения. – Л. С.) им последовать не могло. Жалование получают по добровольному их договору из собираемой за вход суммы.

4. Когда выбраны будут оныя, предварительно взаимствованныя, и расходная суммы, то четвертая часть по любви христианской может в Сиропитательной дом вносима быть (т.е. ¼ часть в Воспитательный дом будет братья после вычета из общей суммы расходов на спектакль. – Л. С.).

Почему сверх увеселения, как пред сим означено, так и некоторым бедным, кто в Актиоры вступят, особенная полза да происходит; и природныя дарования посвящаются случай иметь будут».

*(АВПРИ. Ф. 2. Оп. 6. Д. 3916. Л. 60. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 99. Полностью публикуется впервые. Текст «4» пункта может служить подтверждением авторства документа Титова.)*

### 2. ИЗ ИМЕННЫХ УКАЗОВ СОЛЯНОЙ КАНТОРЕ 1766 ГОДА

«№ 4. Секретно.

От генерал фельд=маршала Сенатора действительнаго каммер=гера обоих российских орден и Польскаго Белого Орла кавалера графа Салтыкова

Главной Соляной канторе

Ея Императорское Величество всемилостивейшая государыня высочайшим своим имянным повелением указать мне соизволила: из помянутой Главной Соляной канторы для некоторой надобности взять девять сот дватцать три рубли девяносто пять копеек.

Того ради, об отпуске означенных денег под росписку ингерманляндскаго пехотнаго полку подполковника Авраама Волкова в немедленном времени Главной Соляной канторе сим предлагаю.

Г. Петр Салтыков

## Pro memoria

Января 21 дня 1766 года. Москва.

В Главной Соляной канторе получено генваря 22 дня 1766 года».

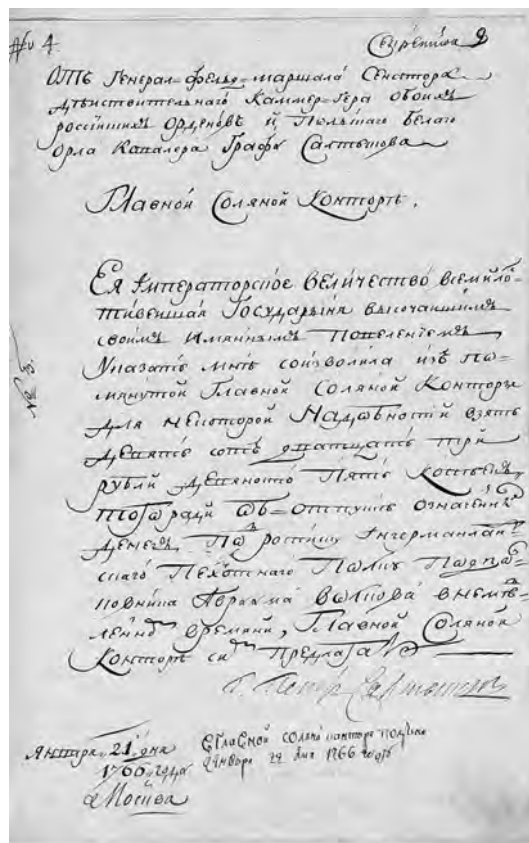
(РГАДА. Ф. Госархив, разряд XXX. Оп. 1. Д. 90. Кн. 29. Л. 9. Публикуется впервые.)

### 3. ИЗ «КНИГИ РОСХОДНОЙ МОСКОВСКОЙ СОЛЯНОЙ КАНТОРЫ ДЕНЕЖНОЙ КАЗНЫ 1766 ГОДА»

«№ 22. Генваря 23-го.

По определению Главной Соляной канторы сего генваря 23 дня внесено к его сиятельству господину генерал фелдмаршалу сенатору действительному камергеру и обоим российских ординов и полского Белого Орла кавалеру графу Петру Семеновичу Салтыкову, по полученному от высокографского сиятельства предложению, в силу объявленного

Оригинал документа № 2



во оном предложении высочайшаго Ея Императорского Величества имянного повеления, девять сот двадцать три рубли девяносто пять копеек серебряною монетою ис приема канцеляриста Дмитрея Чернцова.

Оныя денги девять сот двадцать три рубли девяносто пять копеек серебряною монетою принял подполковник Авраам Волков».

(РГАДА. Ф. 353. Оп. 1. Ч. 3. Д. 1894. Л. 23 об. Публикуется впервые.)

### 4. ИЗ ИМЕННЫХ УКАЗОВ СОЛЯНОЙ КАНТОРЕ 1766 ГОДА

«№ 5.

От генерал фельдмаршала Сенатора действительного камергера обоим российских ординов и Польского Белого Орла кавалера графа Салтыкова

Главной Соляной канторе

Ея Императорское Величество все милостивейшая государыня высочайше мне указала: для некоторой надобности взять из Главной Соляной канторы пять сот семьдесят шесть рублей пять копеек.

Того ради, об отпуске означенной суммы денег под росписку ингерманландского пехотного полку подполковника Волкова Главной Соляной канторе сим предлагаю.

Г. Петр Салтыков

Февраля 10 дня 1766 года. Москва.

В Главной Соляной канторе получено того ж 10 дня февраля.

Копию к росходу взял подканцелярист Филип Дьяков».

(РГАДА. Ф. Госархив, разряд XXX. Оп. 1. Д. 90. Кн. 29. Л. 14. Публикуется впервые.)

### 5. ИЗ «КНИГИ РОСХОДНОЙ МОСКОВСКОЙ СОЛЯНОЙ КАНТОРЫ ДЕНЕЖНОЙ КАЗНЫ 1766 ГОДА»

«№ 24. Февраля 13-го.

По определению Главной Соляной канторы сего февраля 13 дня выдано по предложению его сиятельства господина генерал фелдмаршала сенатора действительного камергера и обоим российских ординов и полского Белого Орла кавалера графа Петра Семеновича Салтыкова ингерманландского пехотного

полку подполковнику Волкову, в силу объявленного во оном предложении высочайшаго Ея Императорскаго Величества имянного повеления, для некоторой надобности пять сот семдесят шесть рублей пять копеек серебряною монетою ис приема канцеляриста Дмитрея Чернцова.

Оныя денги пять сот семдесят шесть рублей пять копеек серебряною монетою принял подполковник Авраам Волков».

(РГАДА. Ф. 353. Оп. 1. Ч. 3. Д. 1894. Л. 24 об. Публикуется впервые)

## 6. ИЗ ДОНЕСЕНИЙ ПЕТРА САЛТЫКОВА ИМПЕРАТРИЦЕ ЕКАТЕРИНЕ II О МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ

«Всемиловитейшая государыня!

Ко взятым мною прежде из Главной Соляной канторы девяти стам дватцати трем рублям девяносто пяти копейкам и отданным здешней Гофинтендантской канторе на починку театра, состоящаго при Головинском дворце Вашего Императорскаго Величества, взял я ныне еще пять сот семьдесят шесть рублей и пять копеек и того с прежними – тысяча пять сот рублей;



«Мост чрез реку Яузу, называемый Головинский».

Фрагмент гравюры из издания «Обстоятельное описание торжественных порядков благополучнаго вшествия в царствующий град Москву и священнейшаго коронования Ея августейшаго Императорскаго величества всепресветлейша державнейша великия государыни Императрицы Елисавет Петровны самодержицы всероссийской, еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года». СПб., 1744 г.

из оных отдал на сих днях полковнику Титову триста дватцать один рубль на исправление машин, у которых уже ни одной веревки не было, и прочее почти все переломано было, а остальные двести пятьдесят пять рублей пять копеек оставлены до времени у меня для такой же впредь надобности, для того, что строение театра само по себе весьма ветхо.

О сем Вашему Императорскому Величеству всеподданнейше донеся, осмеливаюсь вложить при сем присланную ко мне от князя Мещерского ведомость о хлебе, находящемся в его деревнях.

Всемиловитейшая государыня  
Вашего Императорского Величества  
всеподданнейший раб  
граф Петр Салтыков.  
Февраля 13 дня 1766 году.  
Москва».

(РГАДА. Ф. Госархив, разряд XVI. Оп. 1. Д. 562. Л. 62. См.: Старикова Л.М. История Московской публичной антрепризы второй половины XVIII в. // ПКНО: Ежегодник 1996. М., 1998. С. 103.)

### 7. ИЗ ЖУРНАЛА ПРИСУТСТВИЯ МОСКОВСКОЙ ПОЛИЦМЕЙСТЕРСКОЙ КАНЦЕЛЯРИИ

«1766 году февраля 20 дня в Присудствии коллежской ассесор и Московской полиции член господин Шварц объявил, что его высокографское сиятельство генерал фелтмаршел сенатор Ея Императорского Величества действительный камер гер обоих российских ординов и Белого орла кавалер граф Петр Семенович Салтыков приказал, чтоб для проезду из Немецкой слободы к состоящему при Головинском Ея Императорского Величества дворце Оперному дому чрез реку Язузу мост, называемой Головинской, и лежащую от того мосту до Оперного дому дорогу расчистить, ибо во оном *начнутя от сего числа* (курсив мой. – Л. С.) оперы и имеют быть каждой недели по вторникам и четвергам; к чему потребна быть для предосторожности от пожарного случая заливная пожарная труба с принадлежностями. А понеже означенной чрез реку Язузу мост и от оногo до Оперного дому во дворец тракт единственно состоит в

ведомстве Гофинтендантской канторы, того ради ПРИКАЗАЛИ: в Гофинтендантскую кантору послать промеморию и требовать, чтоб она благоволила, в силу объявленного его высокографского сиятельства приказания, по вышеозначенному мосту и до Оперного дому дорогу расчистить. А 9-ой команды к капитан Корсакову послать приказ и велеть в те дни, в которые в Оперном доме оперы будут, командировать одну заливную пожарную трубу с принадлежностями и при ней пристойное число обывателей, о чем и в пожарную кантору дать знать, с тем чтоб при помянутой трубе для смотрения определен был ундер брантмейстер, а к секунд маэору Головину послать приказ и велеть во оные дни для порядочного при Оперном доме разстановления корет и чтоб при оных люди господские шуму и драк не производили командировать гусарской команды одного обер афизера и при нем команду тридцать человек [которым чтобы] по порядочному поступали дать ему, Головину, наставление.

Силивестр Муромцев Максим Шварц  
Секретарь Петр Баскаков».

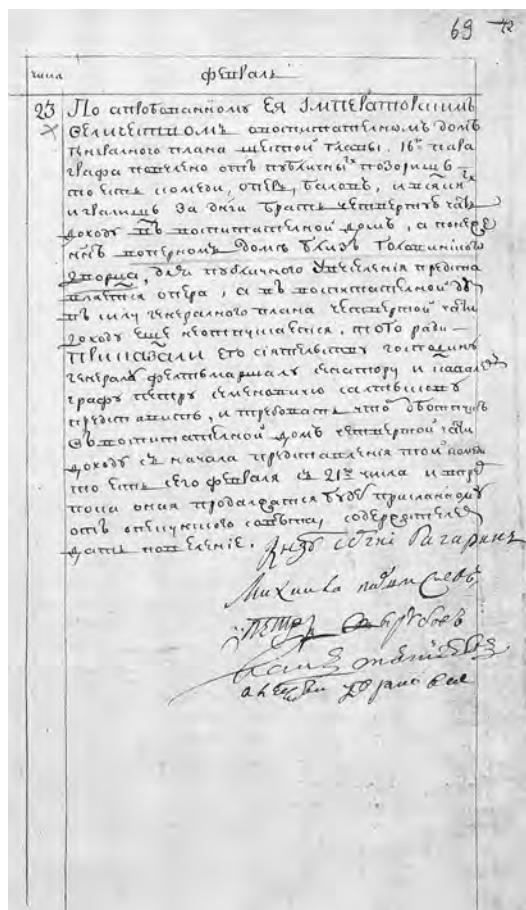
(РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 627. Л. 258. См.: Старикова Л.М. История Московской публичной антрепризы второй половины XVIII в. // ПКНО: Ежегодник 1996. М., 1998. С. 103.)

### 8. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»

«Февраль, 23.

По апробованному Ея Императорским Величеством о воспитательном доме генерального плана шестой главы 16-го параграфа, повелено: от публичных позорищ, то есть комеди, опер, балов и всяких игралищ за денги брать четвертую часть дохода в воспитательной дом. А понеже ныне в оперном доме близ Головинского дворца для публичного увеселения представляется опера, а в воспитательной дом, в силу генерального плана, четвертой части дохода еще не отпускается, того ради ПРИКАЗАЛИ: его сиятельству господину генералу фелдмаршалу сенатору кавалеру графу Петру Семеновичу Салтыкову представить и требовать, чтоб об отпуске в воспитательный дом четвертой части





доходу с начала представления той комеди, то есть февраля с 21-го числа (курсив мой. – Л. С.), и впредь, пока оная продолжаться будет, присланному от Опекунского совета, содержанием дать повеление.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново.

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 69. Публикуется впервые.)

### 9. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»

«Март. 1.

По репорту бывшего казначая поручика Дурново ПРИКАЗАЛИ: собранныя с комедии, представленной в придворном оперном доме, из четырех сот из шести десят пяти рублей из сорока пяти копеек на четвертую часть сто шеснатцать рублей тритцать шесть копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново.

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 76 об. Публикуется впервые.)



### 10. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»

«Март. 2.

По репорту казначая поручика Дурново получено в воспитательной дом сержантом Григорашем с представленной февраля 28 дня в придворном оперном доме комедии от господина полковника Титова на четвертую часть, за вычетом музыки и прочих расходов сто шеснатцать рублей тритцать шесть копеек с четвертью, а за прошедшие две комедии и ничего не отпущено. А по апробованному Ея Императорским Величеством генералному плану 6-ой главы 16 параграфа повелено: от публичных позорищ, то есть, комедий, опер,



балов и всяких игралищ за денги, брать четвертую часть дохода в воспитательной дом; а чтоб за вычетом расходов брать, о том и не упомянуто. Того ради ПРИКАЗАЛИ: оному полковнику сообщить и требовать, чтоб, в силу объявленного плана, за минувшая две комедии и не досланные из вычетных на четвертую часть денежного доходу отпустить немедленно и отдать окредитованному казначею Носову. И о том опекунской совет уведомить.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 78. Публикуется впервые.)

### 11. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»

«Март. 6.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя в придворном оперном доме с комедии из четырнатцати рублей ис сорока копеек на четвертую часть три рубли шездесят копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 79 об. Публикуется впервые.)

### 12. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»

«Март. 6.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя в придворном оперном доме (с) комедии из ста дватцати девяти рублей из шестидесят копеек на четвертую часть тритцать два рубли сорок копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 80. Публикуется впервые.)

### 13. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»

«Март. 16.

В собрании опекунского совета разсуждено представить Его превосходительству главному попечителю: с 21-го числа февраля представлены были в оперном доме при Головинском дворце российские комедии и трагедии под дирекцию господина полковника Титова (курсив мой. – Л. С.) с котораго, в силу плана, требована четвертая часть доходов, но он с первых двух представлений не дал, извиняясь многими в начале имевшимися расходами, а после, вычел все росходы, четвертую часть дал с одних токмо прибыльных денег, а другие с публичных увеселений дают, не считая расходов.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 88. Публикуется впервые.)

### 14. ДОНОШЕНИЕ П.С. САЛТЫКОВА ЕКАТЕРИНЕ II

«Я не могу не приминуть, чтоб всемилостейше не донести Вашему Императорскому Величеству, коим образом здешняя публика старанием полковника Титова на первый случай не инако как довольна быть должна, ибо представленныя под дирекцию его комедии и трагедии для начала изрядны, так что, по-видимому, труппа его и впредь окажет большое искусство.

Лутчие его актиоры четыре человека: здешняго университета рисовальной подмастерье, два студента и ученик, о которых просит он, Титов, чтоб им дозволено было остаться при театре, и хотя они, обратя мысли свои совсем на другое, в университете прочны быть не могут,



однако без особого Вашего Императорского Величества указа отлучить их невозможно.

Между тем уведал я, что он, Титов, от театральных приуготовлений несколько одолжал и для того отдал ему остальные двести пятьдесят пять рублей от тысячи пяти сот рублей, которых мною взяты были из Главной соляной канторы на починку театра и на исправление театральных машин.

О сем Вашему Императорскому Величеству со всеглубочайшим респектом всеподданнейше доношу

Всемиловнейшая государыня  
Вашего Императорского Величества  
всеподданнейший раб  
граф Петр Салтыков.  
Марта 13 дня 1766 года.  
Москва».

(РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XVII. Оп. 1. Д. 325. Л. 4. *Использовано в некоторых работах по истории русского театра; частично процитировано В.Н. Всеволодским-Гернгроссом, см.: История русского драматического театра. Т. 1. М. 1977. Полностью опубл.: Л.М. Старикова. Указ. соч. С. 103.*)

### 15. ИЗ ИМЕННЫХ УКАЗОВ 1766 ГОДА

«Марта 29-го.

Графу Петру Семеновичу Салтыкову, касательно Российского в Москве театра

Граф Петр Семенович!

Письмо Ваше от 13 числа сего месяца, касательно Российского в Москве театра, я получила. Полковник Титов подал мне здесь примерное исчисление, по которому на содержание театра недостает ежегодно блиско двух тысяч рублей, а сей недостаток чаёт он наградить тем, естли вольные в Москве концерты и маскарады отдадутся в его дирекцию. Я на сие весьма согласна, но не зная, каким образом и надолго ли от Вас италианцам позволение о сем дано, предоставляю Вам сие так распорядить, чтобы и сим последним от того несправедливости не последовало. Естли показанные от вас четыре человека из Московского Университета сами охоту и склонность имеют быть актерами, то прикажите им остаться при театре и из университета выключить.

Под сим собственною Ея Императорского Величества рукою написано тако: Екатерина.

А как полковник Титов здесь показал, что на театре долгу тысяча семь сот дватцать пять рублей, то дайте им взаймы оную сумму, которые имеют заплатить из своего збору по прошествии года».

(РГАДА. Ф. Госархив. Разряд. X. Оп. 1. Д. 564/1. Л.18 об. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 105.)

### 16. ЗАПИСКА (О ТЕАТРЕ В МОСКВЕ)

«1. Ежели высочайшее прибытие будет в Москву, то, следовательно, придворный театр будет занят, а другого театра таперь нет. Итак, не соблаговолено ли будет построить на Моховой против Главной аптеки каменной театр, которой служить может и придворным во время высочайшаго пребывания в Кремле. Сверх же онаго и украшением онаго знатнаго места; а оной по примерной цене будет стоить до 20 000 рублей. Сумму на строения, естли опробовано будет, можно заимствовать из воспитательного дому, уплачивая в десять лет, или как высочайше подтверждается.

2. Для заведения балета не соблаговолено ли будет на некоторое время отпустить из придворных балет мейстеров з жалованьем на щот Московского театра.

3. Ныне, по недостатку заводившегося театра в деньгах, дому, где жить принадлежащим к театру людям, нет, из чего великая неудобность.

То не соблаговолено ли будет пожаловать на некоторое время бывшей Корфов дом, из починки, а оной состоит под ведомством Гоф интендантской канторы; или дом, где была Банковая кантора, также из починки, а оной состоит под ведомством Сената.

По примерному исчислению [которое полагаится, поелику осенью и весною, когда разезжаются дворянство по деревням, и за грязью, збор умаляться имеет, не по нынешним в лутчее зимнее время несколькими спектакелям, но с небольшим уменьшением, то есть, против сего шестою долею] собратся может за вход в театр до

15000 руб.

Из оных в воспитательной дом четвертая часть

3750 руб.

За тем останется

11250 руб.

Из одного расхода:

На жалование принадлежащим театру	
всем в год	6478 руб.
На ремонт машин и машинисту	1000 руб.
На ремонт гардероба	1000 руб.
За огонь, музыку и порцию караулу в год	3790 руб. 80 коп.
За квартиру, дрова и свечи	680 руб.
Линия и лошади в год	222 руб.
Всего в расходе	13 170 руб. 80 коп.

Почему и предвидится, буде высочайшею милостию сей урок награжден не будет, то театр Российской не может себя удержать; особливо, что издержки предварительныя и по строению гардероба совсем не заплачены и не имеют чем быть заплачены.

Итак, естли оному оставатся, то не благоволено ль будет, чтоб для поддержания одного и лучшего успеху, так как и заведения балета, отдать в дирекцию мне маскарады и концерты, в которых собираемыми за входы деньгами может уведающий ныне театр оживление и новое бытие получить чрез высочайший покров.

(Л. 3. Записка карандашом. – Л. С.)

Студенты Иван Иванов (Калиграф. – Л. С.)

Иван Миняков

подмастерья рис. Андрей Ажогин

ученик Егор Залышкин

1800 руб. (эта сумма зачеркнута. – Л. С.)

1725 руб. на театре долгу».

(РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XVII. Оп. 1. Д. 325. Л. 1–3. Частично использовано В.Н. Всеволодским-Гернгроссом, см.: История русского драматического театра. Т. 1. С. 197; причем документ на л. 2 ошибочно приписан Салтыкову, тогда как л. 1–2 могли быть написаны именно Титовым. Полностью опубл.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 104–105.)

## 17. ДОНОШЕНИЕ П.С. САЛТЫКОВА ЕКАТЕРИНЕ II

«Всемиловнейшая государыня!

По высочайшему Вашего Императорского Величества повелению от двадцать девятого числа прошедшаго марта месяца, вольные здесь в Москве концерты и маскарады отданы будут непременно в дирекцию

полковника Титова; италиянцам же от того ни малейшей несправедливости быть не может, для того что, хотя и дозволено им от меня в силу высочайшаго Вашего Императорского Величества соизволения о заведении здесь публичных увеселений, токмо никакого договора и срочнаго времени не поставлено.

Повеленныя тысяча семь сот двадцать пять рублей заимообразно ему, полковнику Титову, також де выданы быть имеют; чтож касается до студентов здешняго Университета, оные ко мне призваны были и объявили желание свое быть при театре, по сему и велено от меня из Университета выключить.

При сем осмеливаюсь еще донести всеподданнейше Вашему Императорскому Величеству, что по показанию моему Оперной дом вторично осматриван и в главном строении найден надежным, кроме кровли, которая весьма ветха, а от того и прочему строению, при случающихся дождях, от беспрестанной течи великой вред происходит. На починку оной кровли, по данной мне от присутствующего в Гоф интендантской конторе полковника Татаринова за рукою столярного мастера смете, надлежит употребить тысячу пять сот три рубли пятнатцать копеек.

Я всеподданнейше о сем представляя, осмеливаюсь испросить, не соизволите ли Ваше Императорское Величество, высочайше повелеть ту крышу починкою исправить и меня на сие всемиловнейшим снабдить повелением.

Вашего Императорского Величества

всеподданнейший раб

граф Петр Салтыков.

Апреля 15 дня 1766 года

Москва».

(РГАДА. Ф. Госархив, разряд XVII. Оп. 1. Д. 325. Л. 5. Опубл. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 105.)

## 18. ИЗ «КНИГИ РОСХОДНОЙ МОСКОВСКОЙ СОЛЯНОЙ КАНТОРЫ ДЕНЕЖНОЙ КАЗНЫ 1766 ГОДА»

«№ 52. Апрель 17-го.

По определению Главной Соляной канторы сего апреля выдано по предложению от его сиятельства господина генерал фелдмаршела



сенатора действительного камергера и обоих российских ординов и полского Белого Орла ковалера графа Петра Семеновича Салтыкова господину полковнику Титову, в силу объявленного во оном предложении высочайшаго Ея Императорскаго Величества имянного повеления минувшаго марта от 29 числа, о выдаче объявленному полковнику Титову заимообразно тысяча семь сот дватцать пять рублей серебряною манетою ис приходу Дмитрея Чернцова.

Оные денги тысячу семь сот дватцать пять рублей Полковник Николай Титов серебряною манетою принял».

(РГАДА. Ф. 353. Оп. 1. Ч. 3. Д. 1894. Л. 39. Публикуется впервые.)

#### **19. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Апрель. 29.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с комедии в придворном оперном доме из дву сот двенатцати рублей пяти десят копеек на четвертую часть пятьдесят три рубли двенатцать копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 124 об. Публикуется впервые.)

#### **20. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Май. 3.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с комедии в придворном оперном доме, из девяноста шести рублей семидесяти пяти копеек на четвертую часть дватцать четыре рубли семнатцать копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов

Иван Тютчев  
Алексей Дурново». (ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 126 об. Публикуется впервые.)

#### **21. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Май. 10.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя в придворном оперном доме (с) комедии из девяноста шести рублей пятидесят копеек на четвертую часть дватцать четыре рубли двенатцать копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 130. Публикуется впервые.)

#### **22. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Май. 13.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя сего мая 12 дня в придворном оперном доме с комедии из восьмидесяти рублей семидесяти пяти копеек на четвертую часть дватцать рублей осмнатцать копеек три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

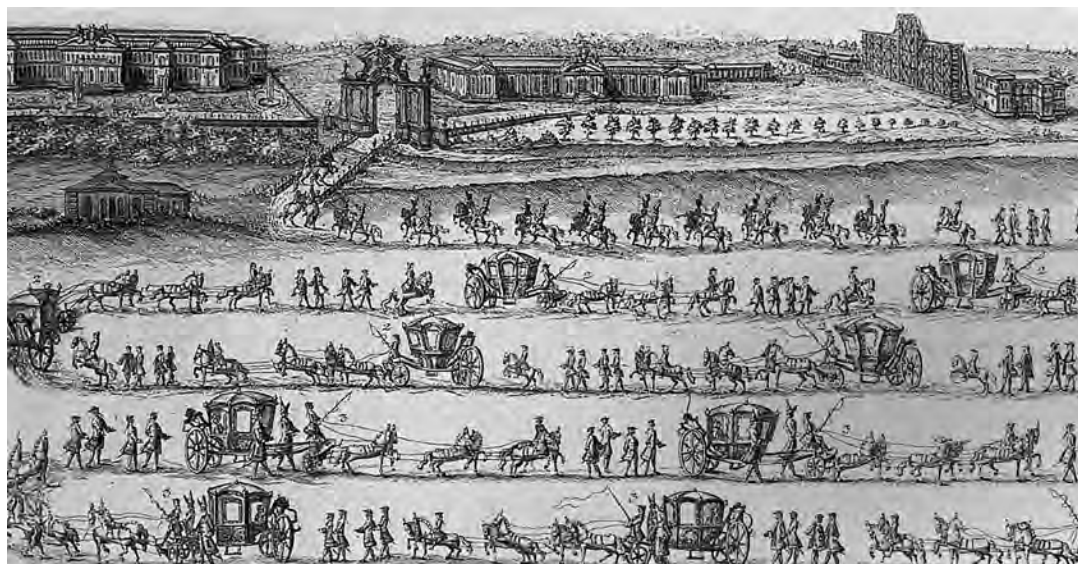
(ЦГА г. Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 134. Публикуется впервые.)

#### **23. ИЗ ГОФИНТЕНДАНТСКОЙ КОНТОРЫ В КАНЦЕЛЯРИЮ ОТ СТРОЕНИЙ**

«На исправление при Кремлевском и Головинском дворцах и других строениях, что к починке, <...> в том числе к Оперному дому.

(Л. 31) При оном надлежит в партерах, галереях, покоях и в протчих местах полы, двери,





лестницы, потолки, стены, с лица рундуки и вокруг того дому заборы местами вычинить, кровлю в нужных местах, где имеется большая течь, покрыть вновь и протчие места вычинить, желобья выконопатить и высмолить. При оном доме водовзводная машина; во оной машине бассейной ящик местами згнил, надлежит починить и выконопатить.

(Л. 39) При оном надлежит малярною работою кровлю и стены снаружи раскрасить вновь, ибо прежняя краска полиняла, тако ж и внутри в некоторых местах в ложах малярною работою исправить же; да оконничною работою надлежит вместо старых и обветшалых окончин вновь сделать разных мер 136 с прибавкою новых стекол. <...>

(Л. 42) Имеющиеся при оном доме большие печи и выведенные от них боровья надлежит исправить починкою; тако ж и внутри печи и каминны вычинить. <...>

(Л. 63) При вышеозначенных Головинских Ея Императорского Величества дворцах, за Оперным домом, имеюща зделанныя в прошлом 1762 году деревянные горы и при них покои. При оных горах плотничною работою надлежит кровли переправить, а в некоторых местах переделать крыльца и внутренныя лестницы переправить же; у галереи и в других местах простенки зделаны и поставлены были

Торжественное шествие к Головинскому дворцу на Яузе. Общий вид дворца, Оперного дома, установки для фейерверков и Головинского моста через Яузу. Гравюра из издания «Обстоятельное описание...»

в рамках писанныя по холсту, приличныя к маскарду, живописною работою; которой холст ветрами и разными такими случаями изорвало, и для того надлежит оной холст отняв, обить тесом. <...>

(Л. 64 об.) У тех же горах у галляреи и в других местах простенки зделаны и поставлены были в рамках, писанныя по холсту, приличныя к маскарду, живописною работою на клею, которой холст ветрами и разными такими ж случаями изорвало, и живописное писмо от дождей и снегу, и от жару всё полиняло. И для того вместо оного холста по обивке тесом надлежит расписать тою ж фигурою, каковой было, а балюстрады и протчее, кои по тому ж все полиняли, раскрасить зеленою краскою на масле малярною работою. <...>

(Л. 139) Оперной дом: на оном доме и при нем на болших печ и на галлереях крышка, крытая тесом, вся ззгнила, и за крайнею ветхостию надлежит оную крышку вновь покрыть; и при оной крышке угловыя болшия





желобья в починку не годны, и стропила некоторые над печами надломились. Надлежит со оной крышки старой лес весь содрать и покрыть вновь в два теса с лубом и дранью, а желобья и стропила ветхия переменить и те желобья высмолить. Внутри одного дому в покаях, в ложах и в партерах под полами переклады и стойки, и полы, и прочее в некоторых местах обетшали; надлежит перемостить вновь и потолки местами вычинить. С лица одного дому стены и окна выконопатить; вокруг наружных печей емеетца дощатой забор з балюстрадом; у одного столбы и нижния бревны, а в балюстрадах брусья и баляса, тако ж рундуки и схожия лестницы местами ветхи; надлежит вычинить, а некоторые вновь переделать за крайнею ветхостию. <...>

(Л. 143) На Оперном доме надлежит кровлю выкрасить на железной цвет. <...>

(Л.193) В Московскую Ея Императорского Величества Гофинтендантскую кантору

От архитекторов Василия и Ивана Яковлевых  
Репорт

Во исполнения насланного ис Правительствующаго Сената в реченную Гофинтендантскую кантору Ея Императорского Величества указа.

При состоящем Ея Императорского величества Головинских дворцах з задворными покаями Оперным домом и прочими службами, по описи, учиненной сметою надворным советником и архитектором господином Бланком с мастерами, имеющиеся ветхости обще с ними в достоверности осматриваны и по осмотру те ветхости, показанные по описи, имеются. Да сверх тех <...> оказалось: <...> на Оперном доме крышка совсем уже и в починку не способна; которую надлежит исправить всю вновь же. И, хотя на исправление тех ветхостей и починок предписанными сметами сумма и положена, но по рассмотрении нашему, ежели все вышеписанное исправление с покупкою потребных материалов и с наймом работных людей исправить повелено будет, то едва ль возможно означенную сумму все вышепоказанное в совершенство привести, в разсуждении прибавляющихся и впредь от время до время

прибавляющихся ветхостей, что самую практику оказывает.

И об оном Московской Ея Императорского Величества Гофинтендантской канторе сим покорно репортуем.

У подлинного подписано тако:

Архитектор Василий Яковлев

Архитектор Иван Яковлев.

14 мая 1766 году.

(Л. 200) Указ Ея Императорского Величества самодержицы всероссийской ис Канцелярии от строеней Ея Императорского Величества домов и садов Московской Гофинтендантской канторе

По указу Ея Императорского Величества Канцелярия от строеней домов и садов, слушав репортов из оной канторы и разсматривая приложенную при том о разных представленных от архитекторов и мастеров в Головинском зимнем и летнем дворцах и в прочих местах ветхостей и исправлениях ведомость, приказали: <...> что ж касается до исправления при Головинском дворце Оперного дому, то как оной во исполнение высочайшего Ея Императорского Величества повеления для театралных представлений, по сообщению господина генерала фелдмаршала сенатора и ковалера графа Петра Семеновича Салтыкова, отдан полковнику Титову, на починку которого потребная сумма денег отпуском обещана от него, господин фелдмаршала, вследствие чего реченной канторе надобную на исправление того дому сумму и требовать от именованного господина генерала фелдмаршала. Когда ж в скорости отпуску не зделаетца, то и оной дом, не оставившая, исправить ис тех наличных в той канторе денег, а после употребленное число в заплату требовать. И, что по тому происходить будет, Канцелярии репортовать. И Московской Гофинтендантской канторе учинить о том по сему Ея Императорского Величества указу.

Мая 29 дня 1766 году.

У подлинного подписано тако: Иван Росси.

Слушан июня 5 дня 1766 году».

(РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 81. Д. 41440. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 105–107.)

**24. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Май. 22.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя сего мая 21-го дня в придворном оперном доме с комеди из ста семнатцати рублей семидесят пяти копеек на четвертую часть дватцать девять рублей сорок три копейки три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 138 об. Публикуется впервые.)

**25. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Май. 29.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя в придворном оперном доме с комедии, ис шестидесят рублей семидесят пяти копеек на четвертую часть пятнатцать рублей осмнатцать копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 141. Публикуется впервые.)

**26. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июнь. 5.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя в придворном оперном доме с комедии с семидесят семи рублей на четвертую часть девятнатцать рублей дватцать пять копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 155 об. Публикуется впервые.)

**27. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июнь. 12.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя сего июня 11 дня с комедии в придворном оперном доме из пятидесяти девяти рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть четырнатцать рублей восемьдесят одну копейку записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 160 об. Публикуется впервые.)

**28. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июнь. 19.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из семидесят девяти рублей на четвертую часть девятнатцать рублей семдесять пять копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 163. Публикуется впервые.)

**29. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июнь. 19.

В силу апробованного Ея Императорским Величеством о воспитательном доме плана и полученного ныне в опекунской совет



от Главного попечителя и кавалера Ивана Ивановича Бецкого письма, велено брать четвертую часть без вычету расходов со всех публичных позорищ. Того ради ПРИКАЗАЛИ: от содержателя в придворном оперном доме комедии господина полковника Титова требовать, чтоб с той комедии из собранной суммы на четвертую часть без вычету расходов, также и с отданных лож, на какое время отданы, четвертую часть в воспитательной дом отпускать. И о том оному господину Титову сообщить.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 163 об. Публикуется впервые.)

**30. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июнь. 26.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя сего июня 25-го дня с комедии в придворном оперном доме из шестидесят двух рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть пятнатцать рублей пятьдесят шесть копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 166. Публикуется впервые.)

**31. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июль. 3.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя сего июля 2-го дня в придворном оперном доме с комедии из семидесяти одного рубля дватцати пяти копеек

на четвертую часть семнатцать рублей восемьдесят одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 169 об. Публикуется впервые.)

**32. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июль. 10.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя сего июля 9 дня с придворной оперной комедии из семидесяти шести рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть дватцать один рубль пятьдесят шесть копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 173 об. Публикуется впервые.)

**33. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Июль. 17.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя из собранных сего июля 16 дня с придворной оперной комедии, из пятидесяти семи рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть четырнатцать рублей тритцать одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 179 об. Публикуется впервые.)

**34. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Сентябрь. 11.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя из придворной оперной комедии из сорока девяти рублей пятидесяти копеек на четвертую часть двенадцать рублей тридцать семь копеек с половиною записать в приход.

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 227 об. Публикуется впервые.)

**35. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Сентябрь. 18.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из сорока трех рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть десять рублей восемьдесят одну копейку с четвертью записать в приход.

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 231. Публикуется впервые.)

**36. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Сентябрь. 18.

По апробованному о учреждении воспитательного дома генерального плана 6-й главы 16-го параграфа велено от публичных позорищ, то есть комедий, опер, балов и всяких игралищ за денги, брать четвертую часть дохода в воспитательной дом. Того ради ПРИКАЗАЛИ: в московскую полицмейстерскую канцелярию сообщить и требовать, чтоб к збору вышеписанных позорищ с представляемых увеселений четвертой части дохода, соблаговолено было определить афицера и в зборе тех денег, определенным от воспитательного дома

приставникам, чинить вспоможение с таким приказанием, чтоб никто безденежно не токмо в портеры, и ниже в ложи впущен не был.

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 232 об. Публикуется впервые.)

**37. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Сентябрь. 25.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии изо ста шестидесяти пяти рублей семдесят пяти копеек на четвертую часть сорок один рубль сорок три копейки три четверти записать в приход.

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 235. Публикуется впервые.)

**38. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Октябрь. 2.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из восьмидесяти четырех рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть дватцать один рубль шесть копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

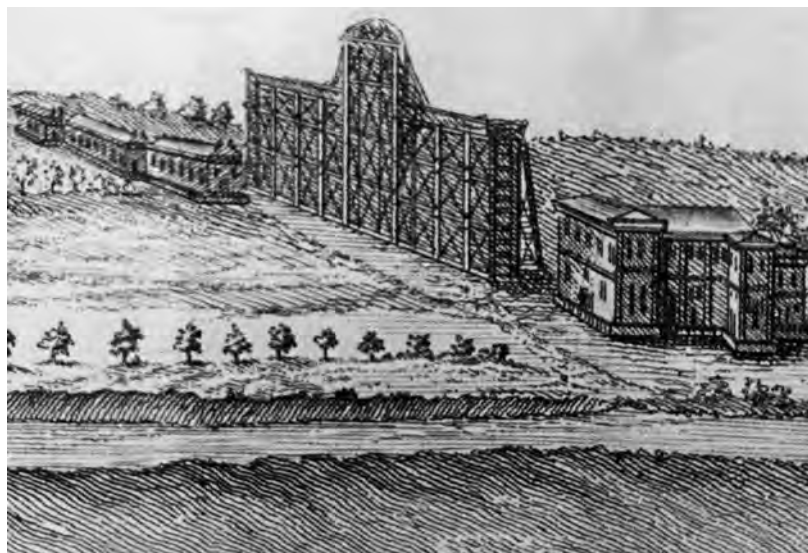
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 239. Публикуется впервые.)

**39. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Октябрь. 9.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной



Головинский Оперный дом с установкой для фейерверков.  
Фрагмент гравюры из издания «Обстоятельное описание...»

комедии из сорока двух рублей двадцати пяти копеек на четвертую часть десять рублей пятьдесят шесть копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 242. Публикуется впервые.)

**40. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Октябрь. 16.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из девяноста пяти рублей двадцати пяти копеек на четвертую часть двадцать три рубля восемьдесят одну копейку записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 249. Публикуется впервые.)

**41. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Октябрь. 23.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из пятидесяти одного рубля двадцати пяти копеек на четвертую часть двенадцать рублей восемьдесят одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 257. Публикуется впервые.)

**42. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Октябрь. 30.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из пятидесяти семи рублей двадцати пяти копеек на четвертую часть четырнадцать рублей тридцать одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин



Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Алексей Дурново».

*(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 259 об. Публикуется впервые.)*

**43. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Ноябрь. 6.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из девяноста трех рублей семидесяти пяти копеек на четвертую часть дватцать три рубли сорок три копейки три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Багдан Умской  
Алексей Дурново».

*(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 265. Публикуется впервые.)*

**44. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Ноябрь. 13.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из пятидесяти трех рублей дватцати пяти копеек на четвертую часть тринадцатый рублев тритцать одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев».

*(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 277 об. Публикуется впервые.)*

**45. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Ноябрь. 20.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из ста сорока рублей пятидесяти копеек на четвертую часть тритцать пять рублей двенатцать копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев».

*(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 283. Публикуется впервые.)*

**46. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Ноябрь. 27.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из шестидесяти одного рубля дватцати пяти копеек на четвертую часть пятнадцать рублей тритцать одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев».

*(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 287 об. Публикуется впервые.)*

**47. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Декабрь. 4.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: собранныя с придворной оперной комедии из шестидесяти пяти рублей семидесяти пяти копеек на четвертую часть шестнадцать рублей сорок три копейки три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Михайла Похвиснев  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев».

*(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 293 об. Публикуется впервые.)*



**48. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Декабрь. 11.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из дватцати осми рублей семидесят пяти копеек на четвертую часть семь рублей осмнатцать копеек три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 300. Публикуется впервые.)

**49. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Декабрь. 28.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из шестидесят четырех рублей семдеят пяти копеек на четвертую часть шестнатцать рублей осмнатцать копеек три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Михайла Похвиснев

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 312. Публикуется впервые.)

**50. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Декабрь. 30.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из дватцати шести рублей на четвертую часть шесть рублей пядесят копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 312 об. Публикуется впервые.)

**51. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Декабрь. 30.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя собранныя с придворной оперной комедии из двух сот тритцети пяти рублей в четвертую часть пядесят во семь рублей семдеят пять копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 316. Публикуется впервые.)

**52. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1766 ГОДУ»**

«Декабрь. 31.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии изо ста осмнатцати рублей пяти копеек в четвертую часть дватцать девять рублей пядесят одну копейку с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 4. Л. 316 об. Публикуется впервые.)

**53. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 4.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной

комедии изо ста шестидесяти осми рублей пятидесяти копеек в четвертую часть сорок два рубли двенадцать копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Багдан Умской  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5. Л. 4 об. Публикуется впервые.)

**54. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 8.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из осмидесяти рублей пятидесяти копеек в четвертую часть дватцать рублей двенадцать копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Багдан Умской  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5. Л. 8. Публикуется впервые.)

**55. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 11.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из ста пятидесяти двух рублей шестидесяти пяти копеек в четвертую часть тритцать восемь рублей шеснатцать копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Багдан Умской  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5. Л. 9. Публикуется впервые.)

**56. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 13.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из сорока семи рублей шестидесяти одной копейки в четвертую часть одиннатцать рублей девяноста копеек с четвертью записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Багдан Умской  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5. Л. 11. Публикуется впервые.)

**57. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 15.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из сорока двух рублей восмидесяти копеек в четвертую часть десять рублей семдесят копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев  
Багдан Умской  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5. Л. 11 об. Публикуется впервые.)

**58. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 18.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии, изо ста дватцати двух рублей дватцати семи копеек в четвертую часть тритцать рублей пядесять шесть копеек три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин  
Петр Вырубов  
Иван Тютчев



Багдан Умской  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.  
Л. 13. Публикуется впервые.)

**59. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО  
ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО  
СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 20.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии изо ста четырех рублей сорока копеек в четвертую часть дватцать шесть рублей десять копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.  
Л. 15. Публикуется впервые.)

**60. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО  
ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО  
СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 29.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из сорока пяти рублей семдесят пять копеек в четвертую часть одиннатцать рублей сорок три копеек три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.  
Л. 25 об. Публикуется впервые.)

**61. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО  
ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО  
СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Генварь. 31.

По репорту казначая порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из трех сот шестдесят рублей тритцати копеек в четвертую часть девяносто

рублев семь копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.  
Л. 26 об. Публикуется впервые.)

**62. ИЗ ЖУРНАЛА ПРИСУТСТВИЯ  
МОСКОВСКОЙ ПОЛИЦМЕЙСТЕРСКОЙ  
КАНЦЕЛЯРИИ 1767 ГОДА ФЕВРАЛЯ 6 ДНЯ**

Слушав поданного от армии полковника и Российскаго театра директора Николая Сергеева сына Титова челобитья, в котором объявлено: нанял де он дом, состоящей в Новой Басманной улице в приходе церккви Петра и Павла, для житья актерам по контракту главного камисариата у секретаря Василия Семенова, которой контракт в полиции им объявлен и пошлины заплачены по указу, которой контракт приложил при том челобитье в регинале. А ныне де в том доме жителство имеют разные наемщики и из того дому, по многим от него посылкам, не выезжают. И тем челобитьем просит о высылке показанных наемщиков в команду послать приказ.

А в данном от секретаря Семенова контракте написано, что он дом свой, состоящей в 9 команде в Новой Басманной, вышеписанному полковнику господину Титову со всем строением отдал на год ценою за сто пядесят рублей; которой (контракт. – Л. С.) в Московской полиции явлен и пошлины по указам взяты.

ПРИКАЗАЛИ: 9 команды х капитану Молтреху послать приказ и велеть живущим в доме помянутого секретаря Семенова объявить, чтоб они ис того дому выехали и оной дом, по заключенному от оного секретаря Семенова контракта, для житья в нем полковнику Титову очистили немедленно; и каких чинов люди в том доме жителство имеют, и с объявления ли полиции, о том исследовать и репортовать.

Сильвестр Муромцев

Максим Шварц

Секретарь Петр Баскаков».

(РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 639. Л. 62. См.:  
Старикова Л.М. Указ. соч. С. 107–108.)

**63. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Февраль. 8.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии изо ста тритцати пяти рублей в четвертую часть тритцать три рубли семдесят пять копеек записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.

Л. 36. Публикуется впервые.)

**64. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Февраль. 13.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии из девяноста одного рубля семдесят пяти копеек в четвертую часть дватцать два рубли девяноста три копейки три четверти записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.

Л. 41. Публикуется впервые.)

**65. ИЗ «ЖУРНАЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1767 ГОДА»**

«Февраль. 16.

По репорту казначея порутчика Насонова ПРИКАЗАЛИ: принятыя с придворной оперной комедии изо ста семи рублей пятидесят копеек в четвертую часть дватцать шесть рублей восемдесят семь копеек с половиною записать в приход.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 5.

Л. 42. Публикуется впервые.)

**66. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА»**

«1767 год. Май. 19.

Поданными в Опекунской совет объявлениями обязуются:

1) господин полковник Николай Титов, италианцы Сеневар и Жоржи, что от театральных действий вместо должной по привилегии онаго дому четвертой части полагали минувшаго апреля 16-го платить по тысячи по пяти сот рублей на год, ращитая по день последняго в Москве театрального действия;

2) единственно один господин Титов за публичныя, в его дирекции находящияся маскарады отдавать по тысячи рублей в год, платя в три срока, доколе те маскарады действия свои иметь будут. Положили: по обстоятельствам нынешняго времени и для минования сумнительств и затруднений, впредь до усмотрения, те обязательства содержать в их силе, и по оным с театралных действий упомянутаго апреля с 16-го, а маскарадов со дня присылки последняго збора, того же апреля от 24 дня, принимать казначею помесечно упомянутую сумму, записав в приход.

Иван Бецкой

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 6.

Л. 28 об.-29. Публикуется впервые.)

**67. «ПО РЕПОРТУ ТАФЕЛЬДЕКАРЯ АНДРЕЯ ЧЕРНЫШЕВА О ДОПУЩЕНИИ ДЛЯ ЖИТЕЛСТВА В ЛЕФОРТОВСКОЙ ДОМ МОСКОВСКАГО ТЕАТРА АКТЕРОВ И АКТРИС»**

«Главной дворцовой канцелярии в кантору  
Репорт

Сего 1768 году генваря 22 дня, по данному мне из Главной дворцовой канцелярии, в бытность тогда в Москве, указу, в котором, между прочим, написано, что для смотрения Лефортовскаго дома, жить во оном доме и принять его по описи. А в одном из флигелей онаго дома Ея Императорское Величество указать





соизволила жить Московскаго театра актерам и актрисам. И в силу онаго указа вышепоказанные Московскаго театра актеры и актрисы в означенной дом для житья перебрались минувшаго ноября 14 числа (курсив мой. – Л. С.). Которыми ис покоев заняты: в состоящем флигеле, что к Марлиевскому дому в верхнем и нижнем этажах, а в одном (как выше предписано) поместится за многолюдством не могли. А от находящагося при тех актерам и актрисам директора и полковника Николая Сергеевича Титова объявлено мне, что во оном доме приказано ему от его высокопревосходительства тайного советника сенатора и ковалера Ивана Перфильевича Елагина словесно, чтоб жителство иметь в другом этаже, почему де два этажа ими и заняты и находящиеся в тех этажах покои все ими заняты. А в принятии тех покоев вышеписанной полковник господин Титов по описи росписался. Того ради Главной дворцовой канцелярии канторе сим во известие и репортую.

Декабря 4 дня 1768 года.

Табельдекарь Андрей Чернышев

(Далее следуют повторы, которые мы опускаем. – Л. С.) <...>».

(РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 68. Д. 32302. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 108.)

#### **68. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА»**

«1768 год. Апрель. 12.

В прошлом 1767-м году мая 19-го, определением опекунского совета велено: по обязательствам, данным оному совету от господина полковника Титова и италианцов Сенепара и Жоржи, во избежание сумнительств и затруднений, вместо должной воспитательному дому четвертой части получать с них: с представления театралных действий апреля с 16-го по тысячи по пяти сот рублей, да с публичных маскарадов с одного Титова того ж апреля с 24-го числа по тысячи, итого по две тысячи по пяти сот рублей. В то число от него, господина Титова, в уплату получено пять сот пятьдесят пять рублей, а за тем осталось тысяча девять сот сорок пять рублей, о которых ему, господину Титову, неоднократно от совета и чрез

нарочно посланных объявлено было. Точию он к платежу тех денег отзывался неисправным. О чем совет, разсуждая, положили: о взыскании оных денег с него, господина Титова, требовать чрез канцелярию конфискации. А о запрещении на недвижимое его имение в письме крепостей в государственную Юстиц коллегию сообщить. Для збору ж с театралных действий и с публичных маскарадов четвертой части денег по прошествии года, то есть сего месяца с 16-го, посылать уже на всегда от дому (Воспитательного. – Л. С.).

Князь Сергей Гагарин

Князь Сергей Голицын

Петр Вырубов

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 6. Л. 76. Публикуется впервые.)

#### **69. ИЗ ЖУРНАЛА ПРИСУТСТВИЯ МОСКОВСКОЙ ПОЛИЦМЕЙСТЕРСКОЙ КАНЦЕЛЯРИИ**

«1768 года апреля 25 дня

Московская Полицмейстерская канцелярия, слушав сообщения Императорского Воспитательного дому Опекунского совета, в котором объявлено: в прошлом 1767 году мая 11 дня с господином полковником Титовым от оного совета заключен контракт о получении с него с театралных действий в Воспитательной дом вместо четвертой части, считая апреля с 16-го сего году апреля по 16-е число, тысячи пяти сот рублей, а ныне тому контракту срок минул, и советом определено для збору четвертой части посылать от дому. Когда ж оные представления бывають совету неизвестно, а от господина Титова о том знать не дается; и требовано, чтоб для збору четвертой части денег определить Московской полицмейстерской канцелярии своего ведомства нарочного афицера и, когда театралныя действия от него, господина Титова, представляются, совет уведомить.

Иван Киндяков

Максим Шварц».

(РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 653. Л. 248. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 109.)



Придворный Оперный дом близ Головинского дворца на реке Яузе. Копия с оригинала Ф.И. Кампорези. Вторая половина XVIII в.

**70. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА»**

«1768 год. Июнь. 27.

Господин Николай Сергеевич Титов обязался в воспитательной дом заплатить с публичных маскарадов вместо четвертой части по привилегии онога дома денег тысячу рублей, а сего июня 16-го дня оный господин Титов чрез поданное объявление просит, чтобы от него в тех деньгах, впредь на год, со взятъем указных процентов, принять под залог недвижимое его имение, состоящее в Муромском уезде в Дубровском стану в селе Архангелском пять десят душ, и написать от крепостных дел закладную. Почему Опекунской совет, разсуждая, положили: о написании на оное недвижимое имение, впредь на год, от крепостных дел закладной в государственную Юстиц коллегию сообщить. А от него, господина Титова, на всю вышеписанную сумму, считая с того числа, как кондиции его срок кончился, апреля 24 дня сего году, указные проценты на год два месяца и два дни, что причтется, принять ныне и записать в приход. Когда ж оная закладная совершена будет, то в приеме оной в книге росписаться согласится изволил наместник и онаго дома опекун Петр Иванович Вырубов. А по прошествии года по внесении от него,



Надежда Федоровна Калиграф (Калиграфова) – актриса, входившая в первый состав труппы Московского театра Н.С. Титова. Неизвестный художник. Холст, масло. 1800-е гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

господина Титова, денег, оную закладную ему с надлежащею надписью выдать.

Князь Сергей Гагарин  
Князь Сергей Голицын  
Петр Вырубов  
Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 6. Л. 86 об.–87. Публикуется впервые.)

**71. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА»**

«1768 год. Июль. 19.

Хотя определением опекунского совета минувшаго июня 27 дня и велено в следующия к получению в дом от господина полковника Титова, в силу его обязательства, с публичных маскарадов за прошедшей год тысячи



рублей с указными процентами, со взятием под заклад недвижимого его имения, состоящего в Муромском уезде в Дубровском стану в селе Архангельском пятидесяти душ впредь на год от крепостных дел закладную и написания и совершения оной в государственную юстиц коллегию сообщить, точию по тому исполнению еще не учинено; а он, господин Титов, просит, чтоб во всей сумме, включая и то, что следует ему заплатить с представления театральных действий, по учиненному в Совете щету восемь сот тридцать четыре рубли тридцать копеек три четверти, итого в тысяче восьми стах тридцати четырех рублях тридцати копейках три четверти, полагая на то проценты, принять под заклад из недвижимого его имения в показанном селе Архангельском сто душ и написать от крепостных дел закладную впредь на год. О чем Совет, разсуждая, положили: в показанной сумме тысяче восьми стах тридцати четырех рублях тридцати копейках трех четвертях, считая на них процентов с тех числ, как кондициям срок кончился, с публичных маскарадов апреля с 24-го; с представления театральных действий того ж апреля 16-го по 21-е число сего месяца, а со оного впредь на год сто тридцать семь рублей шестдесят девять копеек с четвертью, всего в тысяче девяти стах семидесяти двух рублях принять под заклад из вышеписанного недвижимого имения сто душ с поручителем впредь на год. И для написания и совершения, в силу генерального плана закладной без пошлин, в Государственную Юстиц Коллегию сообщить. А по совершении оной расписать в книге согласится изволил господин коллежской советник и опекун Богдан Васильевич Умской. В канцелярию конфискации, по получении закладной, послать сообщение и объявить, чтоб она ко взысканию с показанного господина Титова денег, за предписанным определением, более уже не приступала.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 6. Л. 89. Публикуется впервые.)

## 72. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА»

«1768 год. Август. 30.

Совет, разсуждая, положили: маскарады и канцеры отдать Ягану Белмонтию и Иосифу Чудию сентября с 1 числа 1768 году впредь на год, с которых получить две тысячи рублей вместо четвертой части; и в том заключить с ними контракт.

Князь Сергей Голицын

Петр Вырубов

Иван Тютчев

Багдан Умской

Алексей Дурново».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 6. Л. 96. Публикуется впервые.)

## 73. ИЗ «ЭКСТРАКТОВ ЧЕЛОБИТНЫХ», ПОДАНЫХ В КАБИНЕТ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ЧЕРЕЗ СТАТС-СЕКРЕТАРЯ КОЗМИНА В 1768 ГОДУ

«Челобитчик Николай Титов.

Лишается всего своего имения, которое, хотя и невелико было, но, по крайней мере, довольно к спокойной его жизни. Лишается надежды вечно поправить то, во что приведен он трелетием содержанием театра: нажил долг, которой не только заплатить, но и самому чем жить не имеет. Многих несчастных обстоятельств, случившихся ему по театру, предвидеть не мог, а многия, хотя и предусматривал, но тщетно надеялся. В числе первых считает он:

1-е – збор четвертой части Воспитательному дому, не думал он, чтоб сия часть была из всего збора без исключения тех расходов, которые необходимо нужны к каждому представлению. Также не думал он и того, чтоб доходы театральныя были так разрушены сим учреждением, чтоб в самой тот спектакль, когда он не выбрав расхода, доплачивает оныя своими денгами, и Воспитательной дом всегда оставался с обыкновенною прибылью.

2-е – не воображал себе и различных притеснений, которыя делают ему от позволения другим пользоваться его привилегиею, ибо и ныне содержит в Москве маскарады италианец



Белмонти. Тщетно старался он давать часто новые пьесы, особливо в осеннее время за дальностью театра, не токмо не давал ему барыша, но не возвращал его и убытков, а потому он вошел сперва в малой долг, которой процентами умножатся начал, а проценты пошли на проценты и ныне довели его до восьми тысяч рублей долгу.

Узнал он самым опытом, что ныне способов содержать ему театр без того, чтоб оной не пользовался покровительством дирекции придворного театра. Естли Московский театр зависеть будет от господина тайного советника Елагина, как главного над спектаклями директора, то ныне никакого сомнения, что оной, вошед в сию театральную дирекцию, будет иметь такая распоряжения и учреждения, которые не только не допустят его до неминуемого по нынешним обстоятельствам разрушения, но еще и приведут в надлежащий порядок к удовольствию московской публики. Ему же без сего способа содержать театр не можно, и до того времени, пока театральная дом не построен будет, в середине года нет средств остаться без убытка, естли всегда Воспитательной дом брать будет четвертую часть из всего збора. В доказательство сего служит конечное его разорение, из которого выти нет других способов, кроме Вашего Величества милосердия; и ныне, будучи гоним заимодавцами, остается в отчаянии иметь себе пропитание.

Просит из высочайшаго милосердия или доставить ему помянутыя способы, или снять с него театр с заплакою долга.

Докладывано 1 сентября 1768-го. Приказано: прошение отослать на рассмотрение к Ивану Перфильевичу Елагину.

Милостивой государь мой,  
Иван Перфильевич!

Ея Императорское Величество повелеть мне изволила прошение господина полковника Титова отослать к Вашему превосходительству на рассмотрение, что ныне исполняя, имею честь быть с истинным почтением.

3 сентября 1768 года.

Санктпетербург».

(РГАДА. Ф. Госархив, разряд X. Оп. 1. Д. 531. Л. 238–239. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 109.)

#### 74. ДОНЕСЕНИЕ П.С. САЛТЫКОВА ЕКАТЕРИНЕ II

«Всемиловнейшая государыня!

Содержатели маскарадов и концертов в Москве италианцы Бельмонти и Чюжи просят у Вашего Императорского Величества дозволения иметь русской спектакль, понеже господин полковник Титов весьма одолжал и не в состоянии более продолжать; актерам уже несколько времени как ничего не платит, чего ради оные расходятся и желают многие к тем италианцам. Но как из тех актеров есть некоторые из Университета, другие из церковников (студенты же отданы были Указом Вашего Императорского Величества), то я собою им позволить не смею. Они же, италианцы, просят дозволения построить в городе театр своим коштом, но деревянной, а не каменной, и как оные италианцы во многих домах учат танцовать и на клявикортах, то многие на то строение подписываются. И на оное испрашиваю Вашего Императорского Величества указу.

Вашего Императорского Величества

всеподданнейший раб

граф Петр Салтыков.

Марта 19 дня 1769 года.

Москва».

(РГАДА. Ф. Госархив, разряд XVII. Оп. 1. Д. 325. Л. 7. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 111.)

#### 75. ПИСЬМО ЕКАТЕРИНЫ II К П.С. САЛТЫКОВУ

«Граф Петр Семенович!

Из письма вашего от 19 числа сего месяца усмотрела я, что Полковник Титов не в состоянии более продолжать в Москве русской спектакль и актерам уже несколько времени ничего не платит; а просят дозволения италианцы Бельмонти и Чюжи, к коим и многие из актеров идти желают. Чего ради, спросите еще у Полковника Титова, в состоянии ли он сей спектакль содержать, и естли он признает не в состоянии к содержанию онаго, то отдайте оной помянутым италианцам с тем однако ж, что бывшие при том актеры могут итти к ним добровольно или избрать себе другую службу, и никакого бы им в том принуждения не было. На сем основании можно



позволить оным италианцам построить и деревянной театр их коштом, естли каменнаго построить не могут, и то на таком месте, где полиция назначит.

В прочем пребываю вам как и всегда доброжелательною.

Подлинной за подписанием собственныя Ея Императорскаго Величества руки тако: Екатерина.

30-го марта 1769.

С. Петербург».

*(РГАДА. Ф. Госархив, разряд X. Оп. 1. Д. 546. Л. 2;*

*Ф. Госархив, разряд XVII. Оп. 1. Д. 325. Л. 7.*

*См.: Русская беседа. 1858. Т. 2. Кн. 20. С. 237–238; Старикова Л.М. Указ. соч. С. 111.)*

#### **76. ПИСЬМО ЕКАТЕРИНЫ II К П.С. САЛТЫКОВУ**

«Граф Петр Семенович!

Получила я чрез Александра Петровича Сумарокова прошение Бельмонтия и Чинтия, касающееся до Московскаго Феатра, которое при сем прилагаю; и ответные пункты на оное. Что же до Российских актеров касается, от коих два письма тут же включены; прикажите у Титова спросить: не в состоянии ли он их содержать, и признается ли он, что его феатр рушился, и в случае его признания дозвольте актерам условиться с Бельмонтием и Чинтием; а сим дозволения инако дать не можно, как все из ответных пунктов усмотрите.

А в прочем остаюсь как всегда к вам доброжелательная Е(катерина)».

*(РГАДА. Ф. Госархив, разряд V. Оп. 1. Д. 113. Л. 6.*

*См.: Старикова Л.М. Указ соч. С. 111.)*

#### **77. ЭКСТРАКТ ЧЕЛОБИТНОЙ БЕЛЬМОНТИ И ЧИНТИ, ПОДАННОЙ В КАБИНЕТ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ЧЕРЕЗ СТАТС-СЕКРЕТАРЯ Г.В. КОЗИЦКОГО В 1769 ГОДУ**

«Бельмонти и Чинти

Просят о привилегии на Феатр в Москве на пять лет, за что они тысячу рублей в Сиротопитательной дом платить будут погодно на следующих условиях, чтоб: 1 – дать им место внутри города; 2 – дозвольте выбрать им 16 или 18 мальчиков и девочек русских к Феатру;

3 – первый год играть им одни русския комедии и трагедии, а потом уже оперы комическия, балеты и пантомимы и прочее; 4 – дать им от развалившася прежняго Локателлиева феатра материалы; 5 – Феатр, декорации, махины, платье после пяти лет отдать означенной от двора особе, а Бельмонтию и Чинтию ничего не требовать, кроме что из милости им пожаловано будет; 6 – дать им всегдашний караул к феатру и называть оный под покровительством Вашего Императорскаго Величества находящимся.

О сем Ея Императорское Величество сама изволила писать к графу Петру Семеновичу Салтыкову со приложением ответных на сие прошение пунктов. 1769 года июня 18 дня (приписка сбоку. – **Л. С.**)».

*(РГАДА. Ф. Госархив, разряд X. Оп. 1. Д. 583. Л. 304. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 111–112.)*

#### **78. ИЗ ЖУРНАЛА ПРИСУТСТВИЯ МОСКОВСКОЙ ПОЛИЦМЕЙСТЕРСКОЙ КАНЦЕЛЯРИИ**

«1769 году июня 16 дня

Слушав предложения от господина брегадира и обер полицмейстера и Московскаго банка для вымена государственных ассигнаций директора графа Толстова, в котором написано: прошедшаго мая 12 дня в написанном его сиятельству от от его сиятельства господина генерала фельдмаршала сенатора действительнаго камергера и разных орденов кавалера графа Петра Семеновича Салтыкова ордере предписано было, что Ея Императорское Величество всемилостивейшая государыня высочайше повелеть соизволила спросить у полковника Титова, в состоянии он содержать в Москве русской спектакль, и естли он признает себя не в состоянии к содержанию оного, то отдать оной италианцам Белмонтию и Чужи с тем однако ж, что бывшие при том актеры могут иттить к ним добровольно или избрать себе другую службу, и никакого им в том принуждения не было; на сем основании можно позволить оным италианцам построить деревянной театр их коштом, естли каменнаго построить не могут, и то на таком месте, где полиция найдет нужным. (Далее следуют пространные рассуждения о месте



под строительство театра, которое требует Бельмонти, и об очистке бывшего лесного ряда, которые мы опускаем. – Л. С.) <...>

Иван Киндяков

Максим Шварц

Копиист Афанасий Семенов».

(РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 207. Л. 215–216. См.:

Старикова Л.М. Указ соч. С. 113.)

**79. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО  
ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО  
ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА  
1769 ГОДА»**

«Июль. В 16-й день.

Прошлого 1768 года июля в 19-й день определением Опекунского Совета по прошению полковника господина Титова велено: в имеющих на нем, господине Титове, должной к платежу в воспитательной дом сумме в тысяче девяти ста семидесяти двух рублях, взять от крепостных дел закладную, которая со включением недвижимого его, господина Титова, имения, состоящего в Муромском уезде в селе Архангельском ста душ, взята и находится при Совете, по которой и надлежало б в нынешнем месяце всю вышеписанную сумму получить в доход. Но он, господин Титов, поданным в Совет сего 11 июля объявлением, просит чтоб повелено было, в рассмотрении неисправности в платеже оных денег с получением с них указных процентов, отсрочить еще на год. Почему Совет, рассуждая, положили: приняв от него, Титова, на вышеписанную сумму проценты, коих имеет быть сто осмнатцать рублей тритцать две копейки, записать в приход и отсрочить еще платежом ему, Титову, считая сего июля от 19-го, впредь на год. Чего ради, закладная, которая от него, Титова, в прошлом году совету в вышеписанной сумме дана, имеет еще продолжится без переписки, год в своей силе; а в вышеписанных процентных денгах, по записи оных в приход, дать ему, Титову, квитанцию.

Князь Сергей Гагарин

Петр Вырубов

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 7.

Л. 22. Публикуется впервые.)

**80. ИЗ ЖУРНАЛОВ МОСКОВСКОГО  
ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА  
ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА**

«1769 год. Август. 8.

Италианцы Иоган Бельмонтий, Иосиф Чути, будучи в совете, объявили свое желание содержать в Москве публичные маскарады, ваксалы, концерты и балы, также театральные представления сего августа от 8-го числа впредь один год и со всего оного заплатить в дом две тысячи семь сот рублей на четвертую часть. Совет по тому их объявлению, рассуждая, положили: во избежание разных обстоятельств, происходимых до сего при получении на четвертую часть в дом суммы и немалого затруднения и споров с получением означенной суммы двух тысяч семи сот рублей в год, заключить с ними, Бельмонтием и Чутием, контракт на таком основании, чтоб из оной суммы по расчислению, что будет, платить им денег помесячно при наступлении каждого месяца наперед, выключая из того первой, по заключении того контракта, месяц, за которой имеют они заплатить по прошествии, а не наперед онаго.

Князь Сергей Голицын

Петр Вырубов

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 7. Л. 24 об.–25. Публикуется впервые.)

**81. ИЗ «ЖУРНАЛА ПРОТОКОЛЬНОГО  
ИМПЕРАТОРСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО  
ДОМА ОПЕКУНСКАГО СОВЕТА 1770 ГОДУ»**

«Июль. В 24-й день.

Хотя, в силу данной в прошлом 768-м году июля 24-го дня закладной, господин полковник Титов должен заплатить воспитательному дому сего июля 19-го дня денег тысячу девять сот семдесят два рубли, но как он платежом оных денег находит себя ныне неисправным, то для того поданным в совет объявлением и просит, чтоб в тех денгах уплатою еще отсрочить на один год, как и прошлого 769-го года отсрочено было, с получением от него на оную сумму указных процентов. По коему Опекунской совет, рассуждая, положили: принять от него, господина Титова,



Егор Изотович Залышкин – актер, входивший в первый состав труппы Московского театра Н.С. Титова.  
Неизвестный художник.  
Акварель. Конец XVIII в.  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

на вышеписанную сумму тысячу девять сот семдесят два рубли проценты, коих имеет быть сто осмнатцать рублей тритцать две копейки, записать в приход и отсрочить еще платежом ему, Титову, сего июля от 19-го будущего 771 года июля по то ж число впредь на один год. Чего ради закладная, которая от него, Титова, в прошлом 768-м году совету в вышеписанной сумме дана, имеет еще продолжится без переписки один год в своей силе; в вышеписанных же процентных денгах, по записке оных в приход, дать ему, господину Титову, квитанцию.

Иван Мелиссино  
Князь Сергей Голицын  
Петр Вырубов  
Алексей Дурново  
Николай Салтыков  
Секретарь Максим Скворцов».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 7.  
Л. 55. Публикуется впервые.)

## 82. ИЗ ЖУРНАЛА МОСКОВСКОГО ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА

«1772 год. Июнь. 23.

Господин полковник Николай Сергеевич Титов должен денгами тысячью девятью стами семидесят двумя рублями, в которых заложил недвижимое имение в Муромском уезде в Дубровском стану в селе Архангелском сто душ и на земле, по писцовым и отказным книгам к тому селу принадлежащим, в срок на один год, но токмо тех денег не заплатил в срок и поныне, а вносимы были в платеж процентные денги. И в разсуждении той закладной продолжительного в неплатеже времени разсуждено: о записке того недвижимого имения за воспитательной дом в Государственную вотчинную коллегию сообщить.

Князь Сергей Голицын  
Алексей Дурново  
Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 10.  
Л. 50. Публикуется впервые.)

## 83. ИЗ ЖУРНАЛА МОСКОВСКОГО ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА

«1772 год. Июль. 27.

Господин полковник Николай Сергеевич Титов, поданной у крепостных дел закладной на его недвижимое имение, в займе им воспитательного дома денег тысячи девяти ста семидесят двух рублей учинил просрочку, чего ради та закладная для записи в Государственную вотчинную коллегию и сообщена. А ныне просил, чтобы с него впредь на год процентные денги и в подаяние внесенные принять и отсрочить. И в разсуждении заплаты процентных и в подаяние внесенных денег разсуждено: денги приняв, записать в приход и без перемены той закладной отсрочить впредь на год, считая сего 1772 года июля с 24 числа будущего 1773 года июля по вышеписанное число; а чтоб к тому сроку непременно по той закладной денги заплатить в срок, ныне ему объявить, а закладную из Государственной вотчинной коллегии обратно истребовать.

Князь Сергей Голицын  
Багдан Умской  
Авраам Волков».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 10.  
Л. 69. Публикуется впервые.)

#### **84. ИЗ ЖУРНАЛОВ МОСКОВСКОГО ОПЕКУНСКОГО СОВЕТА ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА**

«1773 год. Июнь. 11.

Полковнику Николаю Сергеевичу Титову прошлого 1772 года июля

27 дня, по поданной от крепостных дел закладной, учиненным в Совете определением, отсрочено было платежом тысячи девяти сот семидесят двух рублей без переписки той закладной сего 773 году июля до 24 числа. А сего июня 11 дня он, господин Титов, взнес в уплату девять сот семдесят два рубли, а в оставших тысячи рубрах просит отсрочки, равно же без переписки, впредь на один год, на которую сумму процентов шестдесят рублей и в неокладное подаяние тринадцать рублей; да ко оному числу отдано со взнесенной суммы девяти сот семидесяти двух рублей за полтора месяца, следуемых ему к возвращению процентов семь рублей дватцать одну копейку, итого дватцать рублей дватцать одна копейка. Разсуждено: взнесенных в уплату денег девяти ста семидесят двух рублей, также и на оставшую сумму проценты шестдесят рублей, и учиненных в подаяние дватцать рублей дватцать одну копейку, приняв, записать в приход, без переписки закладной отсрочить еще на 1 год.

Алексей Дурново

Николай Салтыков

Багдан Умской».

(ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 127. Оп. 1. Д. 12.  
Л. 38 об. Публикуется впервые.)

#### **85. ИЗ ЧЕЛОБИТНЫХ, ПОДАННЫХ В КАБИНЕТ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА В 1775 ГОДУ**

«Всемиловейшая Государыня!

В 1767 году Ваше Императорское Величество всемиловейшее повелели Соляной канторе выдать мне взаимнообразно 1725 рублей на содержание Московского театра.

Сие содержание причинило мне истинную погибель. Я вошел в долг, разрушающий совершенно мое состояние. Все деревни мои заложены и без человеколюбия некоторых моих кредиторов лишился бы я уже давно не только деревень, но и дневной пищи. Милосердие Вашего Императорского Величества ни в чем несравненно. К нему единому прибегаю. Облегчите, Всемиловейшая Государыня, жестокость состояния моего и, подвигнувшись на жалость бедствием жены и младенцев детей моих, простите мне из человеколюбия долг мой, котораго, неотступно требуя ныне Соляная кантора, ввергает меня в сущую погибель. Щедрота Вашего Императорского Величества изливается на всех подданных ваших, не отвергните и моего прошения в толь гибельном моем состояниии.

Вашего Императорского Величества

Всепопданнейший раб

Июня 1775 года. Николай Титов.

(Далее следует «Экстракт по челобитной Николая Титова» кратко излагающий выше процитированное, который мы опускаем. – Л. С.) <...>

Докладывано 26 июня 1775 года, приказано отписать к Адаму Васильевичу (Олсуфьеву. – Л. С.), чтоб сей долг взять на счет Кабинета.

Милостивой государь мой, Адам Васильевич.

Ея Императорское Величество приказать соизволила: выданные в 767 году из Соляной канторы полковнику Николаю Титову взаимнообразно тысячу семь сот дватцать пять рублей, принять на счет Кабинета, о чем донеся, имею честь быть с должным почтением.

27 июня 1775 года».

(РГАДА. Ф. Госархив, разряд X. Оп. 1. Д. 546.  
Л. 6, 7. См.: Старикова Л.М. Указ. соч. С. 120.)



**Берлова Мария Сергеевна**, защитила кандидатскую диссертацию по специальности искусствоведение в Российском университете театрального искусства (ГИТИС) в 2011 году. Также Берлова защитила диссертацию по театроведению в Стокгольмском университете в 2013 году. С 2011 года Берлова является старшим научным сотрудником ГИИ (сектор античного и средневекового искусства). В настоящий момент Берлова заканчивает монографию о формировании шведского национального театра во второй половине XVIII века.

**Контакты:** mashaberlova@yandex.ru

**Бутусов Юрий Николаевич**, главный режиссер Санкт-Петербургского академического театра имени Ленсовета. Автор тридцати пяти спектаклей, поставленных на сценах разных театров Москвы и Петербурга, в том числе театра «Сатирикон», Театра им. Пушкина, Академического театра им. Е. Вахтангова, МХТ им. А.П. Чехова. Лауреат премии «Золотая Маска», «Золотой Софит», премии Фонда Станиславского, премии «Чайка».

**Владимирская Алла Рудольфовна**, известный музыкальный критик, исследовательница жанра оперетты, начала творческую деятельность в 1960-х гг. в Ленинграде. Была заведующей литературной частью Ленинградского театра музыкальной комедии. Теме истории оперетты посвящены ее книги, выдержавшие несколько изданий: «Звездные часы оперетты», «Франц Легар», а также сотни статей в московской и ленинградской печати.

**Галкин Андрей Сергеевич**, аспирант Московской государственной академии хореографии.

**Контакты:** An\_g\_asp@bk.ru

**Горфункель Елена Иосифовна**, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.

**Контакты:** egorfunkel@mail.ru

**Данилова Ольга Викторовна**, сотрудник Российского института театрального искусства (ГИТИС), выпускница аспирантуры ГИТИСа (кафедра режиссуры цирка), соискатель ученой степени кандидата искусствоведения.

**Контакты:** dzhan.danilov@gmail.com

**Егошина Ольга**, профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора МХТ. Работает в Школе-студии МХТ. Читает курс истории русского драматического театра XX века. Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др. Обозреватель газеты «Новые известия».

**Контакты:** ovegoshina@rambler.ru

**Жданова Лия Искандеровна**, закончила романо-германское отделение филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Сфера научных интересов: американистика, зарубежная литература XX века, история СССР.

**Женовач Сергей Васильевич**, режиссер, художественный руководитель «Студии театрального искусства», профессор, заведующий кафедрой режиссуры в ГИТИСе. Заслуженный деятель искусств РФ (2006). Лауреат Государственной премии РФ (2004). Лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска», Премии К.С. Станиславского, московской премии Союза театральных деятелей России «Гвоздь сезона» (2003), премии имени Г. Товстоногова «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства».

**Заболотняя Марина Владимировна**, театральный критик, историк театра. В 1988 г. окончила ЛГИТМиК (РГИСИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 г. – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 г. – заведующая музеем Театра Комедии им. Н.П. Акимова. С 2000 г. – завлит Санкт-Петербургского театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

**Контакты:** m\_zabolo@teatr.vfk.ru

**Заславский Григорий Анатольевич**, театральный критик, кандидат филологических наук, зам. заведующего отделом культуры «Независимой газеты», обозреватель радиостанции Вести ФМ, ведущий программы «Культпросвет» (Телеканал «МИР»).

**Контакты:** zaslavski@mail.ru

**Карabanov Алексей Алексеевич**, аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Художественный руководитель и главный дирижер Центрального концертного образцового оркестра имени Н.А. Римского-Корсакова ВМФ России. Заслуженный артист России, капитан 1 ранга.

**Контакты:** karabanov@centralnavyband.com

**Кешишева Елизавета Сергеевна**, студентка 3 курса театроведческого факультета ГИТИСа, мастерская А.В. Бартошевича и В.Ю. Силюнаса, выпускница Высшей школы телевидения МГУ им. М.В. Ломоносова.

**Контакты:** elizavetakesh@mail.ru

**Кретова Екатерина Георгиевна**, музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью и директор московского театра «Школа современной пьесы».

**Контакты:** kretova@neglinka29.ru



**Колесников Александр Геннадьевич**, член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, кандидат искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции *Benois de la Danse* («Балетный Бенуа»). Автор книг и статей по литературе и театру.

**Контакты:** edvin@cmt.ru

**Колязин Владимир Федорович**, германист, театральный критик и переводчик. Автор ряда статей и книг: «Верните мне свободу!», сборник материалов о жертвах сталинских репрессий – деятелях искусства России и Германии (1997), «Бото Штраус. Время и комната», сборник пьес (2001, составитель и переводчик), «От мистерии к карнавалу. Театральность немецкоязычной и площадной сцены раннего и позднего средневековья» (2002), «Германия. XX век. Модернизм. Авангардизм. Постмодернизм» (2008, редактор-составитель).

**Контакты:** koljazin@mail.ru

**Константинова Анна Владимировна**, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения. Научный сотрудник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

**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 искусствоведения, ведущий научный сотрудник. 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 5 книг, посвященных актерскому искусству второй половины XX в.

**Контакты:** veramaximova56@mail.ru

**Москвина Татьяна Владимировна**, писатель, театральный и кинокритик, публицист, актриса, один из создателей объединения журналистов «Петербургская линия». Главный редактор журнала «Время культуры. Петербург».

**Старикова Людмила Михайловна**, историк театра в России XVIII века, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Сектора театра Государственного института искусствознания. Сфера научных

интересов: документальное исследование истории театра России XVIII столетия. Автор 8 книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии Министерства культуры РФ (1997) за книгу «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны»; Международной премии Станиславского (2001) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; премия Правительства г. Москвы в области литературы и искусства (2004) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; обладатель Золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови Сад на 13-м Триенале книг и периодики о театре за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены» (2003); награждена Знаком «За достижения в культуре» (2002).

**Контакты:** liudmistar@gmail.com

**Тимашева Марина Александровна**, театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

**Контакты:** timaenot@mtu-net.ru

**Токарева Марина Евгеньевна**, закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей». В настоящее время обозреватель «Новой газеты». Автор книг «Константин Райкин. Роман с театром», «Сцена между небом и землей. Театральные дневники XXI века».

**Контакты:** mtokareva08@mail.ru

**Трубочкин Дмитрий Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий сектором средневекового и античного искусства Государственного института искусствознания. Автор двух книг по истории античного театра и античной словесности; автор множества статей и лекций, посвященных истории, теории и социологии театра, философии искусства, рецепции классического искусства в современности и другим темам.

**Контакты:** trubotchkin@gmail.com

**Ткач Татьяна Сергеевна**, театровед. Старший преподаватель кафедры русского театра РГИСИ. Автор сценариев для телепрограмм канала «Культура» – о Е. Копеляне, Э. Кочергине, Н. Трофимове, М. Козакове. Для Мариинского театра – «Лазоревая птица» по сказке М. Метерлинка «Синяя птица». Ведущая еженедельной рубрики «Актерское фойе» и еженедельной программы «Театральная галерея» на радио «Санкт-Петербург». Печаталась в научных сборниках, театральных журналах Москвы и Петербурга – «Петербургский театральный журнал», «Театральные ведомости», «Театральный Петербург», «Театральная жизнь», «Невский театральный», газета «Культура», «Литературная газета»,



## Наши авторы



«Российская газета», «Независимая газета», почти во всех петербургских газетах.

**Хмелева Надежда Петровна**, искусствовед, специалист по истории сценографии и ее современным проблемам. Доцент кафедры сценографии и сценического костюма РГИСИ. Преподаватель Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Печаталась в журналах «Наше наследие», «Русская галерея», «Новый мир искусства», «Вопросы театра», «Театральная жизнь», «Сцена». Автор книги «Художники БДТ».

**Контакты:** na-hmeleva@rambler.ru

**Шалимова Нина Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. Член диссертационных советов ГИТИСа, ГИИ, СПбГАТИ. Сфера научных интересов: история русского театра, русская классика, современный театральный процесс. Автор 46 энциклопедических статей в изданиях «Энциклопедия литературных героев» (1997) и «Энциклопедия литературных произведений» (1998). Автор книг: «Русский мир А.Н. Островского» (2000), «Театральные основы творчества А.Н. Островского» (2001), «Человек в художественном мире А.Н. Островского» (2007). Автор рецензий и статей о современном театре в отечественной периодике. Член Комиссии по театральной критике СТД РФ.

**Контакты:** nislanova@rambler.ru

**Шовская Татьяна Григорьевна**, научный сотрудник Сектора античного и средневекового искусства Государственного института искусствознания МК РФ.

**Контакты:** tsovaska@yandex.com

**Щербаков Вадим Анатольевич**, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и книги «Пантомимы Серебряного века». Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

**Контакты:** vadshcher@gmail.com

**Berlova Maria** has two PHDs. She got her first PHD in art studies at the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 2011 and her second PHD in theatre studies at the Stockholm University in 2013. Berlova has been a senior researcher at the State Institute of Art Studies (Department of Antique and Medieval Art) since 2011. Right now Berlova is finishing her monograph about the formation of the Swedish National Theatre at the second half of the 18th century.

**Contact:** mashaberlova@yandex.ru

**Butusov Yuri**, the artistic Director of the St. Petersburg academic theatre named after Lensovet. The author of thirty-five performances presented on the stages of various theaters of Moscow and St. Petersburg, including: theatre «Satyricon», Theatre named after Pushkin, Theater named after Vakhtangov, Moscow Art Theatre named after Chekhov. Winner of the “Golden Mask”, “Golden Soffit”, the prize of Stanislavsky’s Fund, and the «Seagull» award.

**Danilova Olga**, the Russian Institute of theatre art – GITIS, the graduate PhD programme of GITIS (the Department of circus directing), external PhD student of art history and criticism.

**Contacts:** dzhan.danilov@gmail.com

**Egoshina Olga**, Professor, Doctor of Arts. Leading research associate in Research sector of Moscow Art Theatre. Works in the School-Studio of Moscow Art Theatre. Reads the course of history of the Russian Drama Theatre of the XX century. Author of books: *Innocenty Smoktunovsky’s Actor Notebooks*, *The Prime Stars. Russian stage on the edge of Millennium*, *Theatre Utopia of Lev Dodin*, etc. Theatre Columnist in *Novye Izvestiya*.

**Galkin Andrey**, postgraduated student of the Moscow State Academy of Choreography.

**Contacts:** an\_g\_asp@bk.ru

**Gorfunkel Elena**, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A. Kugel Prize (2003).

**Contacts:** egorfunkel@mail.ru

**Karabanov Alexey**, postgraduate Student of Music History Department, Federal State Educational Institution of Higher Education «Gnesin Russian Academy of Music». The N.A. Rimsky-Korsakov Central Navy Band of Russia Commander and Director of Music. The honored artist of Russia, captain (N).

**Contact:** karabanov@centralnavyband.com

**Keshisheva Elizaveta**, 3-rd year student of the Theatre studies faculty in GITIS (studying under A. Bartoshevich and V. Silunas). Graduated from television faculty in MSU at 2011.

**Contact:** elizavetakesh@mail.ru

**Khmeleva Nadezhda**, a historian of art and scenography, works at the Saint Petersburg State



Theatre Arts Academy and in Repin's Institute of art, sculpture and architecture. Her articles published in many journals such as *Russian gallery*, *A new world of the art*, *Questions of theatre*, *Theatre life*, *Stage*. She is an author of the book *Scenographers of the Bolshoi Drama Theatre*.

**Contact:** na-hmeleva@rambler.ru

**Kolesnikov Alexander**, member of the Union of Writers of the Russian Federation and the Union of Theatre of the Russian Federation, theatre and music critic, candidate of the arts, diploma-winner of the Academy of the Arts of the Russian Federation (1999), coordinator of the international activities of the Benois de la Danse Prize. Author of books and articles on literature and theatre.

**Contacts:** edvin@cnt.ru

**Kolyazin Vladimir**, German scholar, theatre critic and translator. His numerous published works include *Give Me Back My Freedom!*, a collection of documents about Russian and German artists victimized in Stalin's era (1997), *Botho Strauss, Time and a Room*, a collection of plays (2001, compiler and translator), *From Mystery To Carnival. Theatricality of the Early and Late Medieval German-Speaking Religious and Public Theatre (2002), Germany. Twentieth Century. Modernism. Avant-Garde. Postmodernism (2008, editor-compiler)*. His two-volume work on Peter Stein is due to come out in the near future.

**Contacts:** koljazin@mail.ru

**Konstantinova Anna**, drama, theater critic, PhD. Researcher in Vaganova ballet Academy.

**Kretova Ekaterina**, musicologist, journalist, music critic. Graduated from the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy), music reviewer of the «Moskovsky Komsomolets» newspaper, literary manager and director of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).

**Contacts:** kretova@neglinka29.ru

**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 Zhizhn* magazine, deputy artistic director of the Maly Theatre. Published over 300 articles and 5 books,

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

**Moskvina Tatyana**, writer, theatre and film critic, journalist, actress, one of the founders of the Association of journalists «Petersburg line». Chief editor of the magazine «Time culture. Petersburg».

**Shalimova Nina**, Doctor of Arts, professor of the history of Russian theatre in GITIS. A member of dissertation councils in GITIS, GII, SPbGATI. Research interests: history of Russian theatre, Russian classics, and modern theatrical process. The author of 46 articles in the encyclopedic editions: the Encyclopedia of literary heroes (1997) and Encyclopedia of literary works (1998). Author of books: «Russian world of Alexander Ostrovsky» (2000), «Theatrical foundations of Alexander Ostrovsky's art» (2001), «The Man in the artistic world of Alexander Ostrovsky» (2007). The author of numeral reviews and articles on contemporary theatre in the national periodicals (*Petersburg Theatre Journal*, *Stanislavsky*, *Theatrical Life*, *Strastnoy Boulevard, 10*, *Culture*, *Nezavisimaya Gazeta*, *Rossiyskaya Gazeta*). Member of the Commission on theatre criticism in the Theatre Union of Russia.

**Contact:** nislana@rambler.ru.

**Shcherbakov Vadim**, PhD, theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Art Studies. 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 book «Pantomimes of the Russian Silver Age». Teaches theatre history in the Director's Magistracy. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.

**Contacts:** vadschcher@gmail.com

**Shovskaya Tatyana** researcher of Ancient and Medieval Art Department, the State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow

**Contacts:** tsovaska@yandex.com

**Starikova Ludmila**, XVIIIth century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief researcher of the Theatre Section of the State Institute for Art Studies. The area of expertise: documentary study of Russian theatre history

## Наши авторы



of the XVIIIth century. The author of 8 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize (1997) for the book "Theatre Life in Russia in the Reign of Anna Ioannovna"; the Stanislavsky International Prize (2001) for the book "Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage"; the Moscow Government Prize for Literature and Arts (2004) for the book "Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage"; the Gold Medal winner of the Theatre Festival in Novi Sad, Serbia, at the 13th Triennial of theatre books and periodicals (2003) for the book "Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage"; the rewardee of the Badge of Honour "For Achievements in Culture" (2002).

**Contact:** liudmistar@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 Art Studies.

**Contacts:** timaenot@mtu-net.ru

**Tkach Tatyana**, a historian of theatre, teachers at the Saint Petersburg State Theatre Arts Academy. She worked for TV channel Culture as a dramaturg and created some programs about theatre masters such as Efim Kopelian, Eduard Kochergin, Nikolai Trofimov, Mikhail Kozakov. Also she works for St. Petersburg radio channel. Her articles published in many journals and dailies in Moscow and Saint Petersburg.

**Tokareva Marina**, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK-SPbGATI, PhD. Worked as observer for Obschaya Gazeta, Moscow News. Now – an observer for Novaya Gazeta. Author of the book «Konstantin Raykin. Romance with the Theatre», and «Stage between earth and sky»

**Contacts:** mtokareva08@mail.ru

**Trubotchkin Dmitry**, Doctor of the Arts, Professor of the Department of Foreign Theatre History (GITIS). Head of the Department of the economic history and art sociology in The State Institute for Art Studies. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc.

**Contacts:** trubotchkin@gmail.com

**Vladimirsкая Alla**, well-known musical critic, a researcher of genre of operetta started her activities in 1960-es in Saint Petersburg (former Leningrad). She worked as dramaturg in Leningrad Theatre of musical comedy. She created several books about operetta genre, which had not one issue, such as «Star hours of Operetta», «Franz Lehár», also many articles in Moscow and Saint Petersburg press.

**Zabolotnyaya Marina**, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at The Petersburg Theatre Journal. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

**Contacts:** m\_zabolo@teatrvmk.ru

**Zhdanova Liya**, post-graduate, Foreign Literature Department, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University.

**Zhenovach Sergei**, director, artistic Director of "Studio of theatre art", Professor, head of the Department of directing at GITIS. Honored art worker of the Russian Federation (2006). Laureate of the State prize of Russia (2004). Laureate of National theatre award "Golden Mask" award of K. S. Stanislavsky, the Moscow prize of the Russian Union of theatre "Hit of the season" (2003), prize named after G. Tovstonogov "For outstanding contribution to the development of theatre art".



## PRO НАСТОЯЩЕЕ

### ВОКРУГ ЗОЛОТОЙ МАСКИ

Театральные критики комментируют скандал, связанный с деятельностью российской национальной театральной премии и фестиваля «Золотая Маска». Рабочая группа организаторов – СТД и Министерства культуры – рекомендовала руководству «Золотой Маски» обеспечить значительную ротацию членов экспертного совета, не допускать того, чтобы экспертами каждый год становились одни и те же люди, чтобы в экспертный совет входили люди, работающие в тех театрах, которые принимают участие в конкурсе. Эти, казалось бы, простые и разумные требования, вызвали раскол среди критиков.

**Ключевые слова:** «Золотая Маска», СТД, Министерство культуры, экспертный совет, скандал, раскол.

### ТЕАТРАЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ

#### Вадим Щербаков

##### Pushkin-шоу

Рецензия на спектакль Роберта Уилсона «Сказки Пушкина» Театра Наций, в которой автор пытается понять, почему интересные приёмы большого художника не принесли ожидаемой победы.

**Ключевые слова:** Театр наций, Роберт Уилсон, А.С. Пушкин, сказка, балаган.

#### Марина Тимашева

##### Равнодушная природа театра

Государственный Театр Наций. «Сказки Пушкина»

Спектакль московского Театра Наций делает событием уже одно то, что знаменитый американский режиссер и сценограф Роберт Уилсон впервые поставил оригинальный спектакль для российского театра. В статье сделана попытка определить жанр постановки как данс макабр и выявить своеобразные параллели между теоретическим трудом В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и практической работой над «Сказками Пушкина» Р. Уилсона

**Ключевые слова:** Театр Наций, Боб Уилсон, «Сказки Пушкина», Евгений Миронов, дансмакабр.

#### Марина Тимашева.

##### Сон о полноте бытия

Статья о спектакле Театра Петра Фоменко «Сон в

летнюю ночь» в постановке Ивана Поповски как о редчайшем случае необыкновенного успеха на отечественной сцене чистой, беспримесной волшебной комедии. Режиссер сделал вместе с постановочной группой и актерами то, что хотел получить на собственную свадьбу шекспировский Тезей: зажег «живой и пылкий дух веселья».

**Ключевые слова:** Театр Петра Фоменко, «Сон в летнюю ночь», Иван Поповски, Осия Сорока, Ангелина Атлагиц, Владислав Фролов, Олег Глушков, Марина Раку, Оксана Глоба, Галина Тюнина, Кирилл Пирогов, Андрей Казаков, Карен Бадалов, Рустэм Юскаев, Никита Тюнин, Олег Нирян, Степан Пьянков, Амбарцум Кабанян, Серафима Огарева, Ирина Горбачева, Юрий Буторин, Александр Мичков.

### ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

#### Елена Горфункель

##### «Будем как дети»

О премьере инсценировки романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» в петербургском театре «Мастерская». Режиссер Григорий Козлов поставил спектакль о противоречивой природе человека, способного любить и ненавидеть одновременно. Режиссер в пятый раз отправляется со своими учениками, выпускниками Санкт-петербургской академии театрального искусства, по лабиринтам прозы великого русского писателя.

**Ключевые слова:** Федор Достоевский, Григорий Козлов, «Братья Карамазовы», театр «Мастерская».

#### Елена Горфункель

##### Рев народа и архивная театральность

В Санкт-Петербургском театре «Мастерская» появился спектакль «Молодая гвардия». Авторы двух частей – Максим Диденко и Дмитрий Егоров. На одной сцене, под общей шапкой, «Молодая гвардия», играют два спектакля в разных манерах. «Миф» – в жанре оратории; «Документ» – в жанре театра.док.

**Ключевые слова:** «Молодая гвардия», театр «Мастерская», Максим Диденко, Дмитрий Егоров.

#### Александр Колесников

##### «Выкупать надо душу-то из аду кромешного...»

Премьера Малого театра «Сердце не камень» по пьесе Александра Островского анализируется в статье критика Александра Колесникова. Обращение к редкому сочинению русского



классика ставит ряд проблем новому поколению интерпретаторов.

**Ключевые слова:** Малый театр, Александр Островский, традиция, реализм, интерпретация.

#### Татьяна Ткач

##### Неприкаянные, или Хмельные горки

Статья посвящена спектаклю «Пьяные», поставленному в БДТ Андреем Могучим по пьесе Ивана Вырыпаева. Автор рассматривает эту работу режиссера в контексте всех его предыдущих постановок и относит их к жанру «фантастического реализма». Классика превращена в его спектаклях в миф, с которым режиссер ведет необходимый ему для постижения своего места в мироздании диалог.

**Ключевые слова:** БДТ, Андрей Могучий, Иван Вырыпаев, «Пьяные», Александр Шишкин, Александринский театр, Алиса Фрейндлих.

#### Екатерина Кретова

##### И что это за драма – ставить оперу

Статья посвящена последним премьерам Большого театра, операм «Кармен» Бизе и «Иоланта» Чайковского, а также проблеме работы в музыкальных театрах режиссеров, приглашенных из драматических театров.

**Ключевые слова:** Большой театр, «Кармен», Бизе, «Иоланта», «Щелкунчик», Чайковский, Сергей Женовач, Владимир Федосеев, Антон Гришанин, Александр Боровский, Игорь Головатенко, Олег Долгов.

#### Андрей Галкин

##### Уснувшее королевство

Статья посвящена балету «Спящая красавица» в постановке Алексея Ратманского.

Анализируются хореография и оформление спектакля.

**Ключевые слова:** Спящая красавица, балет, Алексей Ратманский, Мариус Петипа, Лев Бакст.

#### Марина Тимашева.

##### Мозаика сцены-4

В этом выпуске – шесть спектаклей московских государственных (федеральных и муниципальных) театров, а также – «Борис Годунов» Э. Някрошюса на фестивале «Сезоны Станиславского» и обзор 7-го Международного фестиваля в Ялте.

**Ключевые слова:** Театр им. Вахтангова, «Парад премьер», «Минетти», «Возьмите зонт, мадам Готье», Ю. Борисова, Л. Максакова, В. Симонов, Р. Туминас, В. Иванов, Московский театр под руководством Олега Табакова, «Мадонна с цветком», А. Марин, М. Глушко, Ю. Гребен,

«Вий», В. Сигарев, Я. Сексте, А. Фомин, МХТ им. Чехова, «Мефисто», А. Шапиро, А. Кравченко, М. Трегубова, Национальный драматический театр Литвы, театр «Мено Фортас», «Борис Годунов», Э. Някрошюс, С. Трепулис, А. Сакалаускас, Международный фестиваль «Театр. Чехов. Ялта», Ялта, Крым, Н. Рудник, Крымскотатарский академический музыкально-драматический театр Симферополя, «Аршин мал алан», «Марьино поле», Тульский областной ТЮЗ, «Мусульманин», Мензелинский татарский драматический театр, А. Геворкян, Э. Топос, Б. Билялов, Р. Бикташев, «Поминальная молитва», Ногинский областной театр.

#### МАСТЕР-КЛАСС

#### Юрий Бутусов

##### Об Эфросе, о театре, о себе...

##### Разговоры в Каретном Сарая

Выступление художественного руководителя Петербургского театра имени Ленсовета Юрия Бутусова в Театральном музее имени Бахрушина летом 2015 года в рамках специальной программы «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса» – серии мастер-классов, приуроченных к 90-летию со дня рождения Анатолия Эфроса.

**Ключевые слова:** Анатолий Эфрос, «Репетиция – любовь моя», «Женитьба», «Гамлет», Вениамин Михайлович Фильштинский, Чехов, Шекспир, Беккет, Ирина Борисовна Малочевская, «Бег», «Сатириконт», «Чайка», «В ожидании Годо», Александр Шишкин, театр имени Ленсовета, «Иванов», МХТ, Константин Райкин, «Войцек», Наталья Рогожкина, Игорь Золотовицкий, Наталья Швец, «Вор».

#### Сергей Женовач

##### «Читайте Эфроса»

Выступление художественного руководителя московского театра «Студия театрального искусства» в Театральном музее им. Бахрушина летом 2015 года в рамках специальной программы «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса» – серии мастер-классов, приуроченных к 90-летию со дня рождения Анатолия Эфроса.

**Ключевые слова:** Анатолий Эфрос, «Репетиция – любовь моя», «Женитьба», Петр Фоменко, Ольга Яковлева, Николай Волков, Давид Боровский, Юрий Любимов, Александр Боровский, Григорий Гоберник, Андрей Гончаров, Роза Сирота, Евгений Каменькович, Кирилл Пирогов, Юрий Степанов.





## ФЕСТИВАЛИ

**Татьяна Ткач.****Неслучайные встречи под крышей «Балтийского дома»**

Обзор 17-го Международного театрального фестиваля стран СНГ и Балтии «Встречи в России», который прошел в Петербурге под крышей театра «Балтийский дом». Афиша фестиваля обозначила контекст, спектакли из Белоруссии, Латвии, Таджикистана, Армении, Грузии, Узбекистана, Молдавии, Эстонии, Казахстана, Швеции, Израиля оказались тематически связанными.

**Ключевые слова:** «Балтийский дом», современный театр, международные контакты, открытое театральное пространство.

**Нина Шалимова****И все-таки смысл...**

В статье рассказывается о спектаклях, показанных на XI Всероссийском фестивале «Островский в Доме Островского». Раскрывается программная идея фестиваля: сохранение живой актерской традиции реалистического исполнения «пьес жизни», в пределе – демонстрация верности ключевым ценностям национальной театральной культуры.

**Ключевые слова:** Малый театр, Островский, актеры, спектакль, классический реализм.

## ХРАНИЛИЩА ПАМЯТИ

**Надежда Хмелева****Как мы делали музей БДТ**

Статья посвящена созданию нового музея истории БДТ. Автор описывает процесс работы над музеем, подробно прослеживая все этапы, а также излагает новую концепцию экспозиции. Далее проводится своего рода экскурсия по залам музея и акцентируется внимание на ярких моментах истории театра.

**Ключевые слова:** музей, БДТ, Г.А. Товстоногов, А.Н. Бенуа, Н.Ф. Монахов, Э.С. Кочергин, экспозиция, фотографии, эскизы, костюмы.

## ДИАЛОГИ

**Марина Заболотная****Петербург–Берлин и обратно**

Интервью театрального критика Марины Заболотной с актером, драматургом, сценографом, музыкантом и режиссером Алексеем Шипенко. В 80-е годы XX века его пьесы много играли театры СССР, позже, когда Шипенко переехал в

Германию, с его творчеством познакомились европейские зрители.

**Ключевые слова:** Анатолий Васильев, Александр Галибин, «Смерть Ван Халена», «Ла фюнф ин дер люфт», «Натуральное хозяйство в Шамбале», фильм «Родина».

## ПОРТРЕТЫ

**Дмитрий Трубочкин****«Сатирикон»: лицо театра. Очерки**

Эта статья открывает серию очерков о театре «Сатирикон». В ней ставятся вопросы о художественном мировоззрении К.А. Райкина, о соотношении «творчества» и «производства» в театре, о Райкине как режиссере и др.

**Ключевые слова:** Театр «Сатирикон», Константин Райкин, современная режиссура.

**Елизавета Кешишева****Режиссерский портрет Дмитрия Крымова в 4-х частях с эпилогом**

Данная статья – попытка выразить в словах ускользающую природу Дмитрия Крымова. Автор текста всматривается в черты спектаклей Крымова, с одной стороны демонстрируя их богатство и разнообразие, с другой – обнаруживая их глубинное родство.

**Ключевые слова:** Крымов, живопись, лаборатория, театр художника, режиссерский портрет, Эфрос.

## ПРОЩАНИЯ

**Елена Горфункель****Алексей Девотченко: каким он был**

Статья посвящена памяти петербургского актера Алексея Девотченко. Он играл главные роли в спектаклях Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова и Малого драматического театра – Театра Европы, в Александринском театре, в московском и петербургском театрах юного зрителя, выступал с моноспектаклями. Со дня его смерти прошел год. В 2015-м ему бы исполнилось пятьдесят лет.

**Ключевые слова:** Алексей Девотченко, маркиз Поза, «Дон Карлос», БДТ, Т. Чхеидзе, Шут, «Король Лир», МДТ, Л. Додин, П. Петрович, «Преступление и наказание», ТЮЗ, Г. Козлов, Хлестаков «Ревизор», Александринский театр, В. Фокин, «Концерт Саши Черного для фортепиано и артиста», «Дневник провинциала в Петербурге». И. Крайслер, Х. Колфилд, Поприщин, Счастливец, Оскар Уайльд, «De profundis», Т. Кибиров, Э. Лимонов, И. Бродский.



## КНИЖНАЯ ПОЛКА

**Алла Владимирская****Преображение души в Мелодию**

Рецензия на монографию музыкального критика Александра Колесникова «Оперетты Франца Легара и он сам». Автор отмечает, что это первое в отечественной научной литературе системное исследование о жизни и творчестве классика неовенской оперетты. Монография содержит подробный анализ более 20 сценических сочинений австрийского композитора. Особо акцентируются российские рецензии Легара, его непреходящая роль как лидера театрального репертуара в области оперетты на протяжении двадцатого столетия.

**Ключевые слова:** Франц Легар, Вена, неовенская оперетта, австрийская музыка, европейская культура, венский стиль.

## НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

**Владимир Колязин****Петер Штайн ставит Кляйста**

В статье В. Колязина (автора монографии «Петер Штайн. Судьба одного театра» (в 2-х т.), названной «Петер Штайн ставит Кляйста» («Принц Гомбургский», 1972), дан обширный анализ очередного обращения создателя знаменитого западноберлинского театра Шаубюне ам Халлешен Уфер к немецкой классике. Окончательное освобождение от клише агитпропсцены и концепции «прямого действия» приводит к совершенствованию стилиевой манеры и театрального языка. Дается анализ длительного этапа литературоведческо-режиссерского исследования произведения, не имеющего аналогов, сценографии Карла-Эрнста Херрманна, многообразия стилистических пластов постановки, вызвавшей восторг у большинства прессы («чарующая прозрачность, человечность и красота спектакля») и резкое неприятие левой критики. В приложении даются фрагменты записи репетиций, обогащающие понимание замысла режиссера и репетиционной методики.

**Ключевые слова:** Генрих Кляйст, Петер Штайн, немецкая классика, литературоведческо-режиссерский анализ, стилистические пласты постановки, сценография Клауса-Эрнста Херрманна, театральная критика, записи репетиций, режиссерский замысел, репетиционная методика.

## ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ. ЮБИЛЕЙНОЕ

**Вера Максимова****«Судьба ко мне благоволила...»**

Статья посвящена жизни и творчеству Народной артистки СССР, выдающейся актрисе – Юлии Константиновне Борисовой. В этом году ей исполнилось 90 лет, по сей день она занята в главных ролях в спектаклях Театра им. Е. Вахтангова.

**Ключевые слова:** Юлия Борисова, Театр им. Е. Вахтангова, Цецилия Львовна Мансурова, Владимир Иванович Москвин, Владимир Абрамович Этуш, Рубен Николаевич Симонов, Евгений Рубенович Симонов, «Война и мир», «Иркутская история», «Варшавская мелодия», Галина Львовна Коновалова.

## PRO MEMORIA

## О ПЛАСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

**Анна Константинова****Три юбилея пластической драмы.****Модрис Тенисонс, Гедрюс Мацкявичюс, пластическая драма «Преодоление»**

«Пластическая драма» – одна из разновидностей пантомимы, получившая оригинальное авторское развитие в спектаклях Гедрюса Мацкявичюса (1945–2008). В рамках созданного им в Москве «Театра пластической драмы» (1973–1989) был осуществлен масштабный эксперимент по созданию нового типа пластического спектакля.

В статье рассматриваются малоисследованные аспекты режиссерского творчества Мацкявичюса: предпосылки рождения феномена «пластической драмы» в сотрудничестве с М. Тенисонсом (Каунасская студия пантомимы, 1966–1971); сравнительный анализ режиссерских методов М. Тенисонса и Г. Мацкявичюса на примере философской пантомимы «Каприччос XX века» (1970) и пластической драмы «Преодоление» (1975); применение теории архетипов К.Г. Юнга как способа драматургической организации пластического текста.

**Ключевые слова:** Гедрюс Мацкявичюс, Модрис Тенисонс, К.Г. Юнг, Микеланджело, пантомима, пластическая драма, архетип, скульптура.



## ИСТОКИ, ТРАДИЦИИ, РИФМЫ

**Алексей Карабанов****От «Интернационала» к Гимну СССР**

В статье делается попытка проследить основные тенденции в процессе идеологической борьбы в довоенном СССР, обусловившие становление жанра государственного гимна. Рассматриваются обстоятельства возникновения «Песни о партии» А.В. Александрова на слова В.И. Лебедева-Кумача, ставшей сначала партийным, а затем и государственным гимном СССР, а также конкурсные работы ведущих советских композиторов Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Р.М. Глиэра, И.О. Дунаевского и других авторов, представленные государственной комиссии в 1943 году. Показываются исторические обстоятельства, позволившие песне Александрова стать выразителем особенностей национального самосознания и самоидентификации советского народа и подняться до высот государственного гимна. Для работы привлекаются как архивные материалы, так, современные работы, а также многочисленные материалы, опубликованные в сети Интернет. На основании рассмотренных данных делается вывод о predetermined выборе правительственной комиссии и обстоятельствах, его сопровождавших.

**Ключевые слова:** государственный гимн, хвалебная песнь, национальная самоидентификация, государственные символы.

## ЕВРОПА И РОССИЯ

**Лия Жданова****Путь повести Джона Стейнбека «Луна зашла» к советской сцене**

В статье рассматриваются инсценировки повести / пьесы Дж. Стейнбека, выполненные советскими авторами в 1943–1948 гг. В центре исследования – трансформация советскими интерпретаторами оригинального текста Стейнбека, повествующего о сопротивлении нацистам, как во время Второй мировой войны, так и по ее окончании, в годы холодной войны. В статье используются неопубликованные ранее материалы Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ).

**Ключевые слова:** Джон Стейнбек, «Луна зашла», инсценировки, цензура, СССР, Вторая мировая война, холодная война, советско-американские литературные связи, советская драматургия 1940-х гг.

## ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

**Мария Берлова****«Не только зрители и не просто актеры»: придворный театр в Швеции эпохи Густава III**

Статья посвящена придворному театру шведского короля Густава III (1772–1792). Наряду с профессиональной французской труппой, в густавианском придворном театре шли любительские спектакли с участием короля и придворных. Нельзя рассматривать эстетику придворного любительского спектакля эпохи Густава III вне контекста придворной жизни. В густавианской Швеции она была сопряжена с роскошными придворными церемониями и всевозможными театрализованными зрелищами, в которых обязательно участвовали придворные короля. Таким образом, придворный любительский спектакль был продолжением театральной игры в повседневной жизни, апофеозом актерского перевоплощения. По замыслу короля, густавианские любительские спектакли стали важным вкладом в формирование шведского национального театра.

**Ключевые слова:** Густав III, шведский театр XVIII века, густавианский придворный театр, театр Дротнингхольма, придворный любительский спектакль.

**Татьяна Шовская****Средневековая чешская игра «Аптекарь»**

Так называемый «аптекарский эпизод» – его еще называют сценой с торговцем – впервые появляется в пасхальной литургической драме во Франции в начале XII века. С этого момента он, претерпевая изменения и развиваясь, встречается в пасхальных играх на территории Западной и Центральной Европы. Чешский вариант аптекарского эпизода оформился фактически в самостоятельное драматическое произведение, получившее название «Аптекарь» и существующее в двух вариантах; оба они относятся к XIV веку. Чешский «Аптекарь» содержит сцену воскрешения Исаака, которая нигде больше не встречается и которая делает его наиболее разработанным примером сочетания религиозных мотивов и общенного юмора. Игра «Аптекарь» важна для чешской культуры еще и потому, что это самое раннее известное драматическое произведение на чешском языке.

**Ключевые слова:** история чешского театра, театр Средних веков, литургическая драма, мистериальные постановки, аптекарский эпизод, игра «Аптекарь».



## ТЕАТРАЛЬНАЯ СТАРИНА

**Людмила Старикова**  
**К 250-летию основания Московского**  
**публичного регулярного театра**

Точная дата основания в Москве русского публичного регулярного театра была установлена совсем недавно, благодаря вновь открытым документам, ранее не известным историкам театра и теперь вводимым данной публикацией в научный оборот. Документы раскрывают, что это важнейшее событие в культурной жизни древней столицы и в истории вообще русского театра произошло в начале 1766 года, а первый спектакль состоялся в Оперном доме на Яузе 21 февраля. Документальные свидетельства красноречиво повествуют о первых шагах московского театра под директорством Н.С. Титова, его усилиях выжить вне казенной помощи, только на сборы, и горьком финале его трехлетнего служения театральному искусству, несмотря на поддержку самой императрицы.

**Ключевые слова:** Московский публичный театр, Екатерина II, Н.С. Титов, П.С. Салтыков, архивные документы.

## PRO PRESENT

## AROUND THE GOLDEN MASK

Theatre critics commenting on the scandal associated with the activities of the Russian national theatre award «Golden Mask». The working group of the award's organizers, which had been established by STD and the Ministry of culture, issued some recommendations to the management of the «Golden Mask». Among them were: to provide for substantial rotation of the members of the Advisory Council; to prevent incorporation of the same people in the body of experts for years; to avoid including into the Advisory Council those critics, who work in the theatres taking part in the competition. These seemingly simple and reasonable requirements have caused a schism among critics.

**Key words:** «Golden Mask», STD, Ministry of culture, Council of experts, scandal, schism.

## THEATER EVENTS

**Vadim Shcherbakov**  
**A Pushkin Show**

The review on production Pushkin's Tales staged by Robert Wilson in The Theatre of Nations. The author tries to find out: why did interesting devices of the big artist not succeed.

**Key words:** The Theatre of Nations, Robert Wilson, Aleksandr Pushkin, fairy tale, balagan.

**Marina Timasheva**  
**Indifference Nature of Theatre**

«Pushkin's Fairy Tales» directed by outstanding American Master Robert Wilson in the Theatre of Nations is a real theatrical event. This is his first original production for Russian theatre. An author try to identify a genre of this work as a dance-macabre and to install any links between theoretic researcher «Historical Roots of the wonder tale» by Vladímir Propp and creation this production by Wilson.

**Key word:** Theatre of Nations, Robert Wilson, «Pushkin's Fairy Tales», Evgeny Mironov.

**Marina Timasheva**  
**A Dream about Fullness Existence**

«A Midsummer Night's Dream» by William Shakespeare directed by Ivan Popovski in Moscow Fomenko Theatre is the curiosity of the extraordinary success of a genre comedy in all over Russian theatrical space. So, this is a main idea of this article. A director with his actors made so what shakespearean Teseus, one of the heroes of the comedy, wanted to get as a present for his wedding – a vitally spirit of gaiety.



**Key word:** Moscow Fomenko Theatre, William Shakespeare, «A Midsummer Night's Dream», Ivan Popovski, Osia Soroka.

#### THEATRE'S DIARY

##### Elena Gorfunkel

###### «Let be the kids»

It is the essay on the dramatization of F. Dostoevsky's novel «The Brothers Karamazov» in the St. Petersburg theatre «Workshop». Director Grigory Kozlov has created the production about the controversial nature of the human being, who is capable to love and hate at the same time. The Director for the fifth time sent his students, graduates of the St. Petersburg Academy of theatrical art, through the maze of prose of the Great Russian writer.

**Key words:** Fyodor Dostoevsky, Grigory Kozlov, «The Brothers Karamazov», the theatre «Workshop».

##### Elena Gorfunkel

###### The roar of people and archival theatricality

In the St. Petersburg theatre «Workshop» it is appeared the production based on the novel «The Young Guard». The authors of two parts are Maxim Didenko and Dmitry Egorov. On one stage, under the General title, «The Young Guard», the «Workshop» plays two performances realized in different manners: «Myth» – in the genre of oratorio; «Document» – in the genre of documental theatre.

**Key words:** «The Young Guard», the theatre «Workshop», Maxim Didenko, Dmitry Egorov.

##### Alexander Kolesnikov

###### Soul escapes from hell

The Maly Theatre of Russia staged the seldom play of Alexander Ostrovsky «Heart is not Stone». This production puts some serious problems for interpreters of a new generation. Here is the point of view of the author of this article.

**Key words:** Maly Theatre, Alexander Ostrovsky realistic traditions, interpretation.

##### Tatyana Tkach

###### Drinkers as provocative myth

The article dedicated to the premiere Drinkers in Bolshoi Drama Theatre in St. Petersburg based on Ivan Viripaev's play, directed by Andrei Moguchi. An author analyses this work in spread context of many other productions of this well-known director and supposes Drinkers as an example of fantastic stage realism. Classic forms transformed here into myth provoking a dialog with real life.

**Key words:** Bolshoi Drama Theatre, modern drama, myth, theatre and life, Andrei Moguchi, Alisa Freindlikh.

##### Ekaterina Kretova

###### What's a drama – to stage an opera

An article dedicated to the last premiers of the Bolshoi Theatre – operas «Carmen» by Georges Bizet, directed by Alexei Borodin and «Iolanta» by Peter Tchaikovsky, directed by Sergei Zhenovach. Both directors working as usual in drama theatre come at the Bolshoi at first time and brought to this stage a rather discussion and surprising result.

**Key word:** Bolshoi Theatre, Alexei Borodin, Sergei Zhenovach, Vladimir Fedoseev, Anton Grishanin, Alexander Borovski.

##### Andrey Galkin

###### The drowsy Kingdom

The article is about Alexey Ratmansky's production of «The sleeping beauty». The author analyzes it's choreography and design.

**Key words:** The sleeping beauty, ballet, Alexey Ratmansky, Marius Petipa, Leon Bakst.

##### Marina Timasheva

###### Theatrical dairy

This issue of Theatrical dairy by Marina Timasheva consists of six Moscow premiers in Vakhtangov Theatre, Moscow Art Theatre, Moscow Oleg Tabakov Theatre, and also productions, which took part in different festivals, such as «Meno Fortas» from Latvia, theatres from Simferopol, Tula, Noginsk and oth.

**Key word:** Theatrical dairy, Moscow premiers, Vakhtangov Theatre, Moscow Art Theatre, Moscow Oleg Tabakov Theatre, festival, Julia Borisova, Liudmila Maksakova, Rimas Tuminas.

#### MASTER-CLASS

##### Yury Butusov

###### About Eφος, about the theater, about oneself...

Conversations in the Coach House

The lecture delivered by Yury Butusov, the artistic Director of the St. Petersburg academic theatre named after Lensovet at the Theatre Museum n. a. Bakhrushin in the summer of 2014 in the framework of the special program «Anatoly Eφος; master-class space», which includes series of workshops dedicated to the 90 anniversary since the birth of Anatoly Eφος.

**Key words:** Anatoly Eφος, «A Rehearsal is my love», «The Marriage», «Hamlet», Veniamin Filshinsky, Chekhov, Shakespeare, Beckett, Irina Maloczewska, «The Run», «Satyricon», «The Seagull», «Waiting for Godot», Alexander Shishkin, St. Petersburg academic theatre named after Lensovet, «Ivanov» at the Moscow Art Theatre, Konstantin Raikin, «Woyzeck», Natalia Rogozhkina, Igor Zolotovskii, Natalia Shvets, «Thief», A.A. Bakhrushin Theatrical Museum.





### Sergey Zhenovach «Read Efros, please»

The lecture of Sergey Zhenovach, artistic Director of Moscow theatre «Studio of theatrical art», in the Theatre Museum named after Bakhrushin in the summer of 2014 in the framework of the special program «Anatoly Efros. A space of the master-class», which consisted of series of workshops dedicated to the 90 anniversary since the birth of Anatoly Efros.

**Key words:** Anatoly Efros, «The Rehearsal is my Love», «Marriage», Peter Fomenko, Olga Yakovleva, Nikolai Volkov, David Borovsky, Yuri Lyubimov, Alexander Borovsky, Gregory Gubernik, Andrei Goncharov, Rosa Sirota, Evgeny Kamenkovich, Kirill Pirogov, Yuri Stepanov.

#### FESTIVALS

### Tatyana Tkach Not sudden meetings under bultic roof

Here is the review of the 17th International Bultic Festival named Meetings in Russia which took place in Saint Petersburg and collected theatre productions from Belorussia, Latvia, Tadzhikistan, Armenia, Georgia, Uzbekistan, Moldova, Estonia, Kazakhstan, Sweden, Israel.

**Key words:** Bultic Festival, International relation, open stage, modern theatre.

### Nina Shalimova So, here is a burden...

An author gives a survey of leading events of the XI Festival Ostrovsky at Ostrovsky's Home, collected productions over from Russia. The main festival idea is to preserve national realistic traditions of Russian theatre.

**Key words:** Maly Theatre of Russia, actors, production, realistic tradition.

#### MEMORY STORAGES

### Nadezhda Khmeleva How we create a Museum

The article dedicated to a new museum for the history of the Bolshoi Drama Theatre in Saint Petersburg. An author concentrates on the conception, following to each steps of the creation of the exhibition. Here is a really an excursion to the museum's halls and bright moments of theatre history.

**Key words:** museum, Bolshoi Drama Theatre, Georgy Tovstonogov, Alexander Benois, Nikolai Monakhov, Eduard Kochergin, photos, costumes, exhibition.

#### DIALOGUES

### Marina Zabolotnyaya Petersburg–Berlin and back

An interview of theatre critic Marina Zabolotny with the actor, playwright, set designer, musician and filmmaker Alex Shipenko. In the 1980s his plays were played in many theatres of the USSR, and later, when Shipenko moved to Germany a European audience met with his creations.

**Key words:** Anatoly Vasilyev, Aleksandr Galibin, «Death of van Halen», «La fünf in der Luft», «Natural economy in Shambala», the film «Motherland».

#### PORTRAITS

### Dmitry Trubotchkin Satyricon: theatre's outlook. Essays

This article opens a series of essays on the Theatre «Satyricon». It raises questions on the artistic credo of Konstantin Raikin, on the interrelation between «creativity» and «production» in the theatre, on Raikin as a theatre director etc.

**Key words:** Theatre «Satyricon», Konstantin Raikin, contemporary theatre directing.

### Elizaveta Keshisheva A «portrait» of the director D. Krymov in 4 parts with an epilogue

The article is an attempt to express verbally the elusive nature of D. Krymov's theatre. The author discusses in depth some of the main traits of Krymov's work, demonstrating both its diversity and profound interrelation.

**Key words:** Krymov, painting, director's portrait, laboratory, visual theatre, Efros.

#### OBITUARIES

### Elena Gorfunkel Alexei Devotchenko: what was he like

The article is dedicated to the memory of St. Petersburg actor Alexei Devotchenko. He played leading parts in productions of the Bolshoi drama theatre n.a. Tovstonogov and of the Maly drama theatre-theatre of Europe, in the Alexandrinsky theatre, in Moscow and Petersburg theatres for young audiences, performed solo productions. From the day of his death a year has passed. In 2015 he would have turned fifty-years.

**Key words:** Alexei Devotchenko, Marquis Pose, «Don Carlos», BDT, Temur Chkheidze, Fool, «King Lear», MDT, Lev Dodin, Porfiry Petrovich, «Crime and punishment», the youth theatre, Grigory Kozlov, Khlestakov «Inspector General», Alexandrinsky theatre, Valery Fokin, «A Concert by Sasha Chiorny for piano and artist», «The Diary

of a provincial in St. Petersburg», Johann Kreisler, Holden Caulfield, Poprischin, Schastlivtsev, Oscar Wilde, «De profundis», Timur Kibirov, Eduard Limonov, Joseph Brodsky.

## BOOKSHELF

**Alla Vladimirskaia****Transformation Soul into Melody**

The article is devoted to the analysis of the new monography by musical critic Alexander Kolesnikov «Franz Lehár and his operettas», the first fundamental researching about life and art of the great Austrian composer of Neo-Viennese operettas in Russian science literature. The intensive development of operetta in the Austrian capital made this genre into a unique phenomenon in European culture. This book enclosed detail analysis more than twenties operettas. An author of review special marks leharishen receptions on Russian musical stage during 20th century.

**Key words:** Franz Lehár, Vienna, Neo-Viennese operetta, Austrian music, European culture, Vienne stile.

## OLD THEATRE, NEW STAGE

**Vladimir Kolyazin****Peter Stein directing Kleist**

The article of V. Koljazin (author of the book «Peter Stein. The fate of one theater» (2 vols.), named «Peter Stein directing Kleist» («The Prince of Homburg», 1972), gives the extensive analysis of the work of Peter Stein (founder of the famous West-Berlin theatre Schaubühne am Halleschen Ufer) with a German classics. The final liberation from the cliches of Agitprop and the concept of «direct action» lead to the improvement of the style and theatrical language. This article give an analysis of a long process of literary stage-directing research work, which has no analogues, scenography of Karl-Ernst Herrmann, manifold stylistic layers of performance which delighted the majority of the press («captivating transparency, humanity and beauty of the play») but a strong rejection of the left criticism. In the appendix are given the fragments of the rehearsals recordings, improving the understanding of the Director intention and his rehearsal techniques.

**Key words:** Heinrich Kleist, Peter Stein, German classics, literary-director's analysis, stylistic strata productions, scenography of Klaus-Ernst Herrmann, perception of criticism, recordings of rehearsals, Director's conception, rehearsal technique.

## PEOPLE, YEARS, LIFE

**Vera Maksimova****«Destiny favored me...»**

The article is devoted to the life and work of Yulia Konstantinovna Borisova, outstanding actress, people's artist of the USSR. This year she was 90 years old, but to this day, she's busy starring in productions of Theatre named after E. Vakhtangov.

**Key words:** Yulia Borisova, Theatre named after E. Vakhtangov, Cecilia Mansurova, Vladimir Moskvina, Vladimir Etush, Ruben Simonov, Evgeniy Simonov, «War and Peace», «Irkutsk Story», «Warsaw Melody», Galina Konovalova.

## PRO MEMORIA

## ABOUT PLASTIC THEATRE

**Anna Konstantinova****Three anniversaries of Plastic Drama Modris Tenisons, Giedrius Mackevičius, plastic drama «Overcoming».**

«Plastic Drama» – one of the varieties of pantomime, get the original author's development in the performances Giedrius Matskyavichyusa (1945–2008). In the framework he established in Moscow «Plastic Drama Theatre» (1973–1989) was carried out a large-scale experiment to create a new type of plastic performance.

The article devoted to the unexplored aspect's of the Matskyavichyus's director's creativity: background of Plastic Drama-phenomen in collaboration with M. Tenisons (Kaunas Pantomime troupe, 1966–1971); Comparative analysis of the director's methods of Tenisons and Matskyavichyus an example of philosophical pantomime «Caprichos of XX century» (1970) and plastic drama «Overcoming» (1975); application of the theory of archetypes of C.G. Jung as a way to dramatic organizing of plastic text.

**Key words:** Giedrius Mackevičius, Modris Tenisons, C.G. Jung, Michelangelo, mime, plastic drama, archetype, sculpture.

## SOURCES, TRADITIONS, RHYMES

**Alexey Karabanov****From «International» to the anthem of the USSR**

The article is an attempt to trace the main trends in the ideological struggle in the pre-war Soviet Union that had led to the birth and development of the national anthem as a genre. The political modification of the proletarian internationalism ideology to the ideology of the state (soviet) patriotism followed by the ensuing state ideological order. We consider the circumstances for birth of the «Song about the party», music – A. Alexandrov,



words – V. Lebedev-Kumatch, that initially was the anthem of the party and then became the national anthem of the Soviet Union, as well as the competition compositions of the leading Soviet composers: D. Shostakovich, S. Prokofiev, R. Gliere, I. Dunaevskiy and others represented for the State Commission in 1943. We show the historical circumstances that allowed the song by Alexandrov to become the mouthpiece of features of national self-consciousness and identity of the Soviet people and to climb to the high level of the national anthem. The work comprises both archival material and contemporary works, as well as numerous publications on the Internet. On the basis of this research we conclude there had been a predetermined choice of the governmental commission and the circumstances accompanying it.

**Key words:** National anthem, song of praise, national identity, national symbols.

#### EUROPE END RUSSIA

**Liya Zhdanova**  
**John Steinbeck's «The Moon Is Down»**  
**in the soviet dramatizations**

The article concentrates on the analysis of the Soviet adaptations for stage of John Steinbeck's anti-fascist play-novelle «The Moon Is Down» of the 1940-ies made during the World War II and the cold war. The research is based on the unpublished documents from Russian State Archive of Literature and Art (RGALI).

**Key words:** John Steinbeck, «The Moon Is Down», stage adaptations, censorship, USSR, World War II, cold war, Soviet/Russian-American literary connections, Soviet drama of 1940-ies.

#### FROM THE HISTORY OF EUROPEAN THEATRE

**Maria Berlova**  
**«Not only spectators and not simply actors»:**  
**Court theater in Sweden during the rule of**  
**Gustav III**

This article focuses on the court theater of Gustav III (1772–1792). In addition to a French company's professional productions, amateur performances featuring the participation of the King and his courtiers took place at the Gustavian court theater. It may not be possible to fully understand the aesthetics of such amateur performances during Gustav III's rule without viewing them within the context of contemporary court life. In Gustavian Sweden court life flourished with numerous ceremonies and theatricalized festivities in which the courtiers regularly took part. Thus, the amateur

performances at the court theater were simply a continuation of the theatrical playing of daily life and an apotheosis of the actor's transformation. In accordance with Gustav III's intent, such amateur court performances greatly influenced the formation of the Swedish national theater.

**Key words:** Gustav III, Swedish theater of the 18th century, Gustavian court theater, Drottningholm Court Theater, amateur performance.

**Tatyana Shovskaya**  
**The medieval czech play «Mastičkář»**

The so called Spice Merchant episode derives from French medieval Easter plays from the beginning of 12th century. From that time it appears in Easter plays in Western and Central Europe. The Czech version of this episode becomes a self-contained piece of drama, which has been called Apothecary (Mastičkář). It survived in two versions; both of them come from 14th century. The Isaac Resurrection scene is included in the Czech Apothecary only. Thanks to that fact the Czech variant is the most elaborated example combining the religious motif with low satire. Mastičkář is the earliest piece of drama, written in Czech, and it is the other reason that makes it essential for the Czech culture.

**Key words:** Czech theatre history, medieval theatre, liturgical drama, Spice Merchant episode, the old Czech Apothecary.

#### THEATRE OLDEN

**Ludmila Starikova**  
**Celebrating the 250-year anniversary of Moscow**  
**public regular theatre foundation**

The exact date of the foundation of Russian public regular theatre in Moscow has been established only recently thanks to the newly discovered documents, previously unknown to theatre historians, and now introduced through this publication. The documents prove that this most important event in the cultural life of the ancient capital and in the history of Russian theatre in general happened in the beginning of 1766, and the first performance was held in the Opera House on the Jauza on the 21 st of February. The documented evidence clearly describe the first steps of the Moscow theatre directed by N.S. Titov, his efforts to survive without government help, but only on donations, and the tragic end of his three-year worship to the theatre in spite of the support of the Emperess.

**Key words:** The exact date of the foundation of Russian public regular theatre in Moscow was established thanks to the newly discovered documents. The first performance was held on the 21 st of February, 1766.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

# ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

---

№ 3–4. 2015

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.

The journal as a whole is devoted to the topical problems of the theatre and continues the tradition of the almanac «Questions of the Theatre», which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. There is a different life and a different theatre today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatrology coryphaeus' who knew how to combine theory with practice, to combine past and present, old and new meanings. The edition is intended to theater critics, art historians, culture experts, teachers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

**Адрес редакции:**

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,  
Государственный институт искусствознания.  
Редакция журнала «Вопросы театра».  
Контактный тел.: 8(495)692–29–49.  
e-mail: voprosy\_teatra@mail.ru

**Editorial Office Address:**

The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».  
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5,  
The State Institute for Art Studies.  
Contact phone: 8(495)692-29-49.  
e-mail: voprosy\_teatra@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.

Формат 70x100 1/16. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография».

Тел. 8(496) 618-69-33, 8(496) 618-60-16. E-mail: bab40@yandex.ru