

Российский государственный институт  
сценических искусств

# театрон

Научный альманах

**2018 № 4 (26)**

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия  
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.

(председатель Экспертного совета)

Барсова Л. Г.

Богданов И. А.

Васильев Ю. А.

Галендеев В. Н.

Клитин С. С.

Красовский Ю. М.

Кулиш А. П. (главный редактор)

Максимов В. И.

Титова Г. В.

Цимбалова С. И.

(ответственный секретарь)

Чепуров А. А.

Шор Ю. М.

**Адрес редакции:**

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

E-mail: [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru)

Редактор Е. В. Миненко

Эскиз обложки, макет

и компьютерная верстка

А. М. Исаев

При перепечатке ссылка  
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации  
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011  
выдано Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор)

© Российский  
государственный институт  
сценических искусств, 2018

# Содержание

## **Историческая перспектива**

*Калинина В. В.* «Дейдре»: переосмысление легенды в период Гэльского возрождения. Джордж Расселл (АЕ), Уильям Йейтс и Джон Синг ..... 3

## **Теория и методология**

*Коваленко Ю. А.* Методология герменевтического анализа: М. Хайдеггер, Г. Гадамер, Э. Хирш. Интерпретация спектакля Р. Уилсона «Гамлет-машина» ..... 17

## **Аудиторный практикум**

*Смирнова М. В.* И снова в путь..... 36

## **Материалы научной конференции**

**«А. П. Чехов и литературно-театральная жизнь Петербурга». 1–2 ноября 2017 года. Санкт-Петербург**

*Чепуров А. А.* Чеховский Петербург ..... 44

*Кузичева А. П.* А. П. Чехов и А. С. Суворин. «Бесконечные разговоры...» ..... 45

*Стрельцова Е. И.* Театр Литературно-художественного общества. А. С. Суворин и его театральное дело ..... 55

*Харламова В. А.* Театральная жизнь в зеркале театрального журнала. Суворинский театр и суворинский журнал ..... 62

*Литаверина М. Г.* Актрисы Малого (Суворинского) театра в зарубежье. Кирова и Яворская ..... 68

*Гульченко В. В.* «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» ..... 81

*Быкова Т. Ю.* Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» в постановке П. Цадека ..... 88

*Боглачева И. А.* Современник Чехова Александр Иванович Косоротов. Обзор жизни и творчества ..... 91

*Прохорова Ю. Л.* Сын Марса и служитель Мельпомены: к биографии С. В. Танеева ..... 100

*Кубасов А. В.* Формы творческой полемики А. П. Чехова с А. С. Сувориным ..... 106

*Волчкевич М. А.* «Рассказ неизвестного человека»: петербургский мираж Чехова ..... 114

**Авторы номера**..... 119

**Аннотации**..... 121

В. В. Калинина

## **«Дейдрэ»: переосмысление легенды в период Гэльского возрождения. Джордж Расселл (АЕ), Уильям Йейтс и Джон Синг**

Любое крупное культурное событие, тем более такое, как появление нового в мире искусства, неотъемлемо связано с историей; ирландский национальный театр же в своем появлении не просто связан с ней — он неотделим от нее и воспринимается главным образом в историческом контексте, через культурный и политический слои. История становления ирландского театра началась на рубеже XIX–XX веков и опиралась в первую очередь на сознание народа, желавшего доказать свою самобытность, независимость и самодостаточность. Период, на который пришлось создание первого национального театра в Ирландии, именуется в истории Гэльским (Ирландским) возрождением.

### **ИРЛАНДИЯ И ГЭЛЬСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Сегодня Ирландия — это отдельное государство в Северной Европе, занимающее большую часть одноименного острова. Если же говорить точнее, Ирландий существует две: Республика Ирландия (которая, собственно, и есть отдельное государство) и Северная Ирландия, входящая в состав Соединенного Королевства. Но такое разделение произошло только в 1922 году, а до этого времени Ирландия не воспринималась как отдельная страна, несколько столетий существуя в качестве английской провинции. Это положение не устраивало ирландцев, для которых вопрос независимости всегда стоял очень остро, поэтому

история этой страны отмечена то разгорающимися, то затихающими бунтами за ее освобождение. К концу XIX века революционные настроения в Ирландии стали обостряться все чаще, усиливалось желание освободиться от английского господства и доказать свою самодостаточность. Ирландцы желали видеть свой край независимым, гэльский язык, на протяжении столетий замещаемый английским, — возрожденным, а культуру — процветающей. Революционные настроения пронизывали все сферы ирландского общества, но не всякий ирландец, мечтающий о независимости своей страны, придерживался радикальных взглядов, предпочитая насилие развитию национальной культуры. Никогда до этого времени в Ирландии не писалось так много книг, не создавалось такое количество художественных и исторических произведений: взгляды ирландцев обратились на самих себя, в глубь своей истории, мифологии, корней и наследия.

Один из показательных примеров того, как различались методы эмансипации страны, — отношения поэта и драматурга Уильяма Йейтса и его музы, революционерки Мод Гонн. И он, и она желали для Ирландии лучшего будущего, только Йейтс писал стихотворения и пьесы, создавая чисто ирландский культурный пласт, а Гонн в это же время чуть ли не по всему миру разворачивала активные противобританские действия, не скрывая своего открытого национализма.

Тем не менее деятельность ирландских активистов как от политики, так и от

искусства тесно переплеталась. Так, та же Мод Гонн в 1902 году сыграла главную роль в постановке по пьесе Йейтса «Кэтрин, дочь Холиэна», посвященной ирландскому восстанию 1798 года и написанной специально для нее. Драматургия, появившаяся в период Гэльского возрождения, была пропитана аллегориями и дополнительными смыслами даже там, где это не было очевидно.

Само явление, именуемое в истории Гэльским возрождением, началось как литературное движение и пришлось на период с 1890-го по 1920-е годы<sup>1</sup>. В первую очередь это движение было направлено на сохранение языка и восстановление традиций исконной национальной культуры. В 1893 году была основана Гэльская Лига — организация, созданная для сохранения ирландского языка. Но деятельность Лиги не ограничилась только лингвистикой. Ее участники с энтузиазмом изучали национальный фольклор, обычаи и обряды, участвовали в фестивалях, начали выпускать литературу и газеты на ирландском языке. Молодежь отказывалась от своих английских имен и переводила их на ирландский. Основателем Гэльской Лиги был Дуглас Хайд (в будущем ставший первым президентом Ирландии), а немалый вклад в ее продвижение внесли ирландские деятели, которых условно можно разделить на две группы. Первая — это политики, борцы за независимость страны, такие, как Имон де Валера, Патрик Пирс и Майкл Коллинз. К другой принадлежали деятели культуры, среди которых Уильям Йейтс и леди Августа Грегори, оказавшие большое влияние на развитие ирландского национального театра.

«Возрождение было словом точным — прежде всего потому, что восстанавливалось прошлое, историческая память, „связь времен“, долгое время казавшиеся безвозвратно утерянными»<sup>2</sup>, — пишет исследователь ирландского театра В. А. Ряполова в своем сборнике очерков «Театр Аббат-

ства». Открывалось драгоценное достояние ирландского народа: переводились, издавались и комментировались древние саги и бардовские поэтические произведения, выходили фундаментальные труды по истории Ирландии. Но сложнее всего была ситуация с театром и драмой, т.к. здесь, по сути, было нечего возрождать — своей театральной традиции Ирландия не имела. Сложно не согласиться с мнением Ряполовой о том, что объяснение этому стоит снова искать в истории. В Ирландии, удаленной и оторванной от других стран Европы, стали поздно возникать города, и до англо-норманнского нашествия городская культура, которая во всех других странах была лоном средневекового театра, не успела органически развиваться. С завоеванием страны чисто ирландское стало замещаться иноземным, и собственный процесс вызревания культуры, в том числе и театральной, прекратился. В Ирландии не успела возникнуть литургическая драма — один из истоков европейского театра.

К концу XIX века никакого национального театра в Ирландии не существовало, а репертуар тех театров, что находились в крупнейших городах, в Дублине и Корке, — театр Гейт (Gaiety Theatre), Королевский театр (Queen's Theatre), — был частью английской системы проката. Труппы состояли в основном из англичан, а стандартная программа включала шедшие по всей Великобритании XIX века представления: мелодрамы, фарсы и комедии — английские или французские пьесы. Но для ирландцев, увлеченных идеей самобытности народа, было необходимо, чтобы эта самобытность проявлялась во всем.

### ПЕРВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В 1897 году литераторы и драматурги Уильям Йейтс, Августа Грегори и Эдвард Мартин решили организовать Ирландский Литературный театр (Irish Literary

Theatre) — первый национальный театр в истории страны. Основу репертуара должны были составить пьесы на ирландские и кельтские сюжеты, однако на момент создания театра таких работ практически не было: существовали всего две пьесы Йейтса, основанные на фольклорных мотивах, — «Страна блаженства» и «Графиня Кэтлин», а также две пьесы Мартина — «Вересковое поле» и «Мейв». Задачей же будущего театра было показать зрителю, что Ирландия — это «не обитель шутовства и простой сентиментальности, какой ее представляли до сих пор, но край, где жив древний идеализм»<sup>3</sup>. Эти слова звучали в письме, составленном основателями театра и обращенном к тем, кто мог бы оказать финансовую помощь. В письме также говорилось, что в планы театра входит ставить весной каждого года по несколько кельтских и ирландских пьес, которые, «какой бы ни была степень их совершенства, будут написаны с высокими целями»<sup>4</sup>. Для Йейтса ключевым в деятельности нового театра было обращение к ирландскому фольклору: именно там, по его мнению, художник мог отыскать все необходимое. Литературный театр действительно возник, основываясь на таких идеях, и просуществовал до 1901 года. После его закрытия из-за недостаточного профессионализма актеров, игравших персонажей «средних по уровню мелодрам, носящих ирландские имена»<sup>5</sup>, и низкого качества пьес от группы основателей остались только Йейтс и Грегори. Вместе с братьями Фрэнком и Уильямом (Вилли) Фэй, которые руководили одной из любительских трупп конца XIX века (позже Вилли присоединился к Литературному театру), Йейтс и Грегори по-прежнему не отказывались от идеи создания национального театра. Однако теперь все понимали, что для существования театра такого рода необходим не просто сюжет из ирландского фольклора, но ирландская драматургия высокого литературного уровня. Такая

драматургия нашлась — пьеса «Дейдрэ» Джорджа Расселла, писавшего под псевдонимом АЕ.

### ДЖОРДЖ РАССЕЛЛ

Джордж Расселл (1867–1935) был поэтом, художником и теософом. Он родился 10 апреля 1867 года в Ирландии, в городе Лурган, графство Арма. С 1871 года мальчик стал посещать местную Образцовую школу, а в 1878 году семья Расселла переехала в Дублин, где через два года будущий поэт поступил в Художественную школу Метрополитен. В 1883 году Расселл начинает учиться в Ратмайнской школе, в это же время он слушал отдельные лекции в Художественной школе Метрополитен, а затем, с 1885-го — посещал уроки живописи в Ирландской Королевской академии<sup>6</sup>.

В художественной школе Расселл познакомился с Йейтсом, и в 1885 году они и еще несколько человек основали дублинское отделение Герметического общества для изучения магии и восточных религий. Увлечение мистикой в конце XIX — начале XX века было характерно для представителей творческой и интеллектуальной элиты. Создавались общества, проводились спиритические сеансы, попытки выхода в астрал и всевозможные тайные практики. Однако для Расселла это не было всего лишь увлечением, идущим параллельно его «обычной» жизни, — о связи автора с миром тонких материй можно судить уже по выбранному им псевдониму АЕ. Взятый им однажды и используемый на протяжении всей жизни, псевдоним этот не являлся ни инициалами, ни свидетельством о принадлежности к роду, но говорил, скорее, о принадлежности чему-то иному, тайному и важному для поэта. В трактате «Свеча видения» (*The Candle of Vision*) Расселл подробно рассказывает, что АЕ — это сокращенное от «AEON», имени, которое однажды прошептал ему тайный

дух. АЕОН — это и одна из первоначальных звездных эманаций Божества, и главенствующее в небесах Нечто, которое так близко к Создателю и небесам, что по своей силе может быть не меньше, чем сам бог. Над этим существом нет и не будет никакого господства, кроме его собственной воли<sup>7</sup>. Это знание воплотилось в Расселле, когда тот был еще мальчиком, и оставалось с ним на протяжении всей жизни.

К моменту появления «Дейдрре» Расселл уже выпустил два поэтических сборника. Он был одним из представителей консервативной части Ирландского возрождения, разделяя идеи Йейтса и леди Грегори, основанные на том, что современная культура Ирландии должна брать свое начало в истоках. Пьеса Расселла «Дейдрре», написанная на сюжет старой ирландской легенды о роке, любви и неизбежной опасности, грозящей Ирландии, отражает его приверженность этой идее. Расселл наряду с Йейтсом искал вдохновение в фольклоре, и именно он был первым автором, благодаря которому история о Дейдрре и сыновьях Уснеха ожила на сцене. Уже впоследствии свою интерпретацию этого сюжета предложили Йейтс и Синг — один из ярких и талантливых драматургов своего времени.

### СЮЖЕТ ЛЕГЕНДЫ

Историю о Дейдрре рассказывает нам легенда «Изгнание сыновей Уснеха», письменная зафиксированная около X века. Согласно этой легенде<sup>8</sup>, когда Дейдрре была еще в утробе матери, друид Катбад предсказал, что девочка родится необычайно красивой и красота ее станет причиной великих бед. Слышавшие предсказание захотели убить ребенка, но король Конхобар не позволил этому случиться, чтобы взять девочку себе в жены, когда та подрастет. Долгие годы Дейдрре росла в уединении, общаясь только со своими приемными родителями и кормилицей Лэвархам, ко-

торая была могущественной, не знающей никаких запретов, но при этом мудрой ведуньей. Прочим же людям подросток девушке было запрещено показываться до того момента, пока она не разделит королевское ложе. Однажды Дейдрре увидела на снегу кровь теленка, которого готовил к ужину ее приемный отец, и ворона, пьющего эту кровь. Впечатленная яркостью и контрастом красок, девушка сказала, что полюбит только такого человека: с черными, как вороново крыло, волосами, белой, как снег, кожей и красным, как кровь, румянцем. Лэвархам ответила ей, что такой человек существует, это Найси, сын Уснеха (или, по-другому, Усны), и живет он совсем рядом. На это Дейдрре ответила, что не найдет покоя, пока не познакомится с Найси. И вот в один из дней Найси прогуливался неподалеку, напевая песню. Дейдрре услышала его и незаметно выскользнула из дома, чтобы показаться молодому человеку. Сначала он не узнал ее, но вскоре понял, что перед ним та, встреча с которой по предсказанию (с которым он был знаком) повлечет за собой множество бед. Сперва Найси отказывался от девушки, не желая навлечь на всех беду, но она не отступала, и в итоге они вместе с братьями Найси, прочими воинами, их женщинами и скотом покинули родные края. Им приходилось много скитаться, после чего герои прибыли в Шотландию и остановились в пустынной местности, где сначала охотились на дичь и совершали набеги на скот шотландцев, а потом поступили на службу к королю. На королевской земле Найси и его братья выстроили себе отдельные дома, чтобы никто не увидел Дейдрре и не возжелал ее. Но это все равно случилось: сам шотландский король стал добиваться Дейдрре, намереваясь при этом избавиться от Найси и его братьев, как от преграды. Обманом Дейдрре узнала о том, что сыновей Уснеха собираются убить, и им всем пришлось спешно покинуть Шотландию и поселить-

ся на одиноком острове. Об этом узнали на родине героев и просили короля Конхобара простить сыновей Уснеха, чтобы те не погибли от рук врагов из-за женщины (что было бы позором для воинов). Конхобар согласился, и братья с радостью приняли прощение. В это же время ко двору короля прибыл Эоган, сын соседнего правителя, чтобы заключить мир. Конхобар, вопреки своим словам, поручил ему напасть на Найси и его братьев и убить их. Когда Эоган появился перед сыновьями Уснеха и прибывшими с ними людьми, те мирно отдыхали на лужайке. Вместо приветствий он вместе с воинами напал на них и уничтожил всех до единого. Дейдрде же связали и отвели к королю. Когда друзья и близкие братьев узнали, что случилось, они развязали кровавую битву и отомстили Конхобару, после чего оставили этот край, но еще в течение шестнадцати лет он не знал покоя от их набегов. Дейдрде прожила у Конхобара год, за это время ни разу не улыбнувшись, не поев и не поспав вдоволь. Она скорбела по Найси, и однажды Конхобар спросил девушку, кого она ненавидит больше всего. Когда она ответила, что кроме него ненавидит еще Эогана, Конхобар велел ей прожить у того год. На следующий день Эоган вез Дейдрде к себе домой, она сидела позади него на колеснице. Когда они проезжали мимо большой скалы, Дейдрде с силой бросилась на нее, ударила головой и умерла на месте. Этим заканчивается история о Дейдрде и сыновьях Уснеха.

#### «ДЕЙДРЕ» АЕ

Со времен Гэльского возрождения эта история стала пользоваться необычайной популярностью, поэтому весьма трудно сказать точно, сколько авторских интерпретаций и художественных переделок существует в действительности. Неизвестно, был ли Расселл первым, кто обратился к сюжету этой легенды, но он был первым, кто взялся за него в таком масштабе.

Расселл обозначил жанр своей пьесы как «легенда в трех актах» и в дальнейшем пытался держаться именно образа легенды. Пьеса написана на английском языке с использованием устаревших слов и конструкций, не пренебрегает Расселл и патетической лексикой, свойственной героям саг и придавшей его персонажам, с одной стороны, возвышенность тона, а с другой, особую чувствительность, почти сентиментальность. Вернее сказать, расселловских героев можно было бы назвать сентиментальными, если не учитывать изначально заданных правил игры, а именно пространства легенды. Расселл раскрывает сюжет саги, поэтизируя его и придавая ему особую рельефность. Так, Дейдрде, появляющаяся у АЕ в первом акте, — не столько человек, сколько дух, чистейшее дитя природы. К ней и обращаются «дитя» (child) как в первом акте, так и в последнем, несмотря на то, что героиня уже взрослая девушка. В самой же легенде Дейдрде предстает как более реальный человек. Дейдрде у Расселла наделена особой эмоциональностью, почти экзальтированностью, ее речи часто начинаются с междометий «О!» или «Ах», а чувства, которые захватывают героиню, исполнены невероятной силы. К примеру, Расселл очень поэтично описывает сцену гибели героев и предвещающее ее колдовство (акт III), при этом он прописывает (или даже лучше сказать, объясняет) смерть Найси, а о смерти Дейдрде мы узнаем только из речи и действий ее кормилицы, которая поднимает руку девушки и тут же опускает ее. Должно быть, по мысли Расселла, такой тихий уход героини среди бурления страстей и энергий вокруг должен был выражать опустошенность и бессилие от кипевших внутри девушки эмоций, когда все слова уже сказаны, а вариантов действий остается не так много.

Важно отметить, что Расселл изменяет концовку истории: по легенде сначала погибают только Найси и его братья, а Дейдрде

силой забирает к себе Конхобар, с которым она будет вынуждена прожить некоторое время и только после умереть. У Расселла же смерть героини наступает примерно в одно время с ее возлюбленным. В дальнейшем и Йейтс, и Синг также будут придерживаться варианта Расселла, и Дейрдре у них будет погибать вместе с Найси. Во многом такие поправки объясняются законами сцены: пьесы писались драматургами для театра, и, чтобы придать спектаклю законченную форму и усилить драматический эффект, поэты театра могли «иллюстрировать» гибель героини. Смерть Дейрдре, совершающаяся на глазах у зрителя или по крайней мере за сценой, но в этот же, настоящий момент, также отсылает к историям великих трагических любовников, таких как Тристан и Изольда или Ромео и Джульетта.

Любовная линия в этой пьесе, безусловно, остается на переднем плане, однако для Расселла не менее, а может, и более важна та среда, в которой разворачиваются события. Это таинственный мир стихий, колдовства и тайных знаний, представляющий столь большой интерес для драматурга. Недаром у него в пьесе целых два персонажа связаны с магическим миром едва ли не больше, чем с реальным, — это друиды Лэвархам и Катбад. По сути, роль Катбада в пьесе — это чистая функция, которая выражает необратимость рока, не просто нависающего над героями, но уничтожающего все на своем пути. Противостояние двух могущественных друидов является одной из самых ярких сцен в пьесе. Но в полной мере можно ощутить только силу Катбада, т.к. могущество друидессы Лэвархам заведомо не может проявиться — по факту здесь кормилица Дейрдре тоже является не более чем функцией или даже скорее «стороной», противоположной разрушительному началу Катбада. Это о видимой силе; внутренняя же сила — в самих главных героях, и выбор, который они совершают, знаки, которые замечают или

игнорируют, во многом определяют ход дальнейших событий. Расселл многое оставляет за решениями своих персонажей, так, мы видим Дейрдре, смахивающую фигуры с шахматной доски и тем самым не просто отказывающуюся продолжать партию, но символически опускающую руки перед нависшей над ней реальной угрозой; или Найси, не желающего слушать предостережения своей возлюбленной. Но мистическое в мире, описанном Расселлом, все же неоспоримо сильнее всех действий обычных людей, и в этом выражается философия, которой придерживался сам автор.

Пьеса Расселла символична, в ней достаточно играющих образов, таких, как кровавые птицы Энгуса<sup>9</sup> или те же фигуры на шахматной доске, отождествляющиеся с героями. Но движущей силой в пьесе является в первую очередь поэтическое слово, то самое, что Йейтс считал главным для Литературного театра. Пьеса Расселла словно представляет собой подборку картин в духе романтизма, в которых существуют помещенные внутрь персонажи, но непосредственного действия в ней меньше, чем литературной составляющей. И все же нельзя сказать, что эта пьеса бедна или несценична — она действенна силой той тонкой, почти незримой красоты, которая, безусловно, восхищала самого автора. Что же касается ее театральности, то, конечно, она не могла бы конкурировать с развивающимся по всей Европе начала XX века течением новой драмы, но, будто бы созданная специально для постановки в рамках символизма, пьеса эта отвечала главному запросу создателей ирландского национального театра — она была действительно ирландской, и это «ирландство» ощущалось не только в ее словах, но и в духе, общей атмосфере. Расселл, словно в противовес напряженной ситуации в стране, нищете и голоду, предлагал погрузиться в почти забытый волшебный мир мифов, легенд и преданий, которыми

богата ирландская культура. И предлагал он это в первую очередь не как наставник, но как друг, с большой любовью и почтением относящийся к этому миру.

### ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ «ДЕЙРДРЕ» НА СЦЕНЕ

Расселл публиковал свою пьесу поэтапно — по мере написания ее частей — в еженедельном литературном журнале Стэндиша О'Грэйди «All-Ireland Review». Вся пьеса состоит из трех актов, которые были опубликованы 6, 13 и 20 июля 1901 года<sup>10</sup>. Известно, что, когда вышли только первые две части пьесы, Джеймс Коузинс, ирландский поэт, драматург и актер, входящий в состав Литературного общества с 1897 года и знакомый с Расселлом, обратил на эту, тогда еще не дописанную, пьесу внимание Фрэнка Фэй. Фэй не был знаком с Расселлом, тем не менее решил переговорить с ним. «АЕ принял его любезно и доброжелательно и прочитал ему свою пьесу. Фрэнк Фэй был так очарован ее красотой и свежестью, что неделю спустя привел к АЕ своего брата, и АЕ снова читал. После знакомства с пьесой Уильям Фэй сказал Расселлу, что если тот будет заканчивать „Дейдрде“, то он хотел бы поставить ее, более того, готов немедленно приступить к репетициям. Это было сразу же согласовано. Фэй были обрадованы и приступили к репетициям еще до написания третьего акта. „Дейдрде“ не была похожа на все то, что братья ставили ранее, и все же они были уверены, что эта постановка будет иметь успех»<sup>11</sup>.

Пьесу репетировали в зале старого Дублинского Кофейного Дворца (Dublin Coffee Palace) на Таунсенд-стрит, где находилась небольшая сцена. Это была сложная задача для труппы, но ничто не могло повлиять на их энтузиазм. Их вдохновляли задачи, поставленные автором, а сам АЕ смотрел на них миролюбиво и с добротой, покуривая свою трубку и наблюдая, как

слова, написанные им, воплощаются в действии<sup>12</sup>.

Согласно театральной сводке<sup>13</sup>, первые два акта пьесы Расселла были поставлены 2 и 3 января 1901 года в саду «Кофейного дома Джорджа» (возможно имеется в виду Дублинский Кофейный Дворец), что не представляется возможным, так как опубликована пьеса была только летом и, соответственно, братья Фэй не могли узнать о ней в начале года. По другому источнику, эти два акта пьесы были поставлены Фэями 3 января 1902 года<sup>14</sup>. Главную роль в этом спектакле сыграла актриса Элизабет Янг, годом ранее являвшаяся участницей труппы Фэев. Сохранился портрет актрисы в роли, сделанный художником Бэном Бэм.

Историческая неточность допущена и в исследовании В. Ряполовой, которая объединяет постановку двух первых актов с полноценным спектаклем, состоявшимся 2 апреля 1902 года<sup>15</sup>. Существует афиша спектакля, опубликованная в газете «Гэльская Лига», где говорится, что пьеса играется в трех актах<sup>16</sup>. Этот спектакль также поставили братья Фэй с привлечением членов женского политического общества «Дочери Ирландии» (ирл. *Inghinidhe na hÉireann*), во главе которого стояла Мод Гонн. Известно, что «Дочери Ирландии» имели свой драматический класс, что вовсе не было удивительным: для Дублина того времени было характерно появление любительских и полупрофессиональных театральных организаций, участники которых были питаны политическими устремлениями. Некоторые были открыто политическими, другие занимали более нейтральную позицию. В репертуар таких объединений входили небольшие пьесы-зарисовки самих участников и живые картины — популярный в то время жанр, представляющий собой составленные из живых лиц группы в подражание написанным картинам или скульптурным произведениям. Неизменной же темой таких

творческих организаций была жизнь Ирландии и будущее ирландского народа. Сложившаяся для постановки «Дейдрре» труппа из членов «Дочерей Ирландии» и ранее существовавшей организации Фэев получила название «Ирландский национальный драматический театр У.Д. Фэя». «Дейдрре» была поставлена этой театральной организацией 2 апреля 1902 года в зале, принадлежавшем католической организации трезвости и умеренности Св. Терезы, а главную роль в этом спектакле сыграла актриса Мэри Куин.

#### «ДЕЙДРЕ» УИЛЬЯМА ЙЕЙТСА

Спустя четыре года свою интерпретацию легенды о Дейдрре предложил Уильям Батлер Йейтс (1865–1939), один из ключевых представителей Ирландского возрождения. Известно, что Йейтс и Расселл в 1901–1902 годах вели переписку и Йейтс предлагал своему товарищу советы по созданию его «Дейдрре». Они подробно обсуждали отдельные эпизоды, разговор шел о значениях символов и мифологических образов. В это время Йейтс уже писал пьесы на мифологические сюжеты, а спустя несколько лет создал свою «Дейдрре». Он не изменил своим убеждениям, по-прежнему считая главным в театре высокое поэтическое слово, о чем свидетельствует стиль его пьесы. Принципиальное отличие от «Дейдрре» Расселла — пьеса написана в стихах. Список действующих лиц предельно короток, в нем нет друидов Катбада и Лэвархам, зато Найси и Дейдрре здесь как бы выделены среди прочих персонажей и значатся в пьесе как молодой король и его супруга королева. Уже с первой страницы убеждаешься в том, что Йейтс писал пьесу о любви — любовь героев здесь первостепеннее расселловского рока и мистицизма. Следуя традиции античной трагедии, Йейтс вводит в действие музыкантш, «миловидных женщин лет сорока», которые исполняют роль хора

и закольцовывают историю, являясь ее частью, но в то же время не оказывая прямого влияния на действие. Вначале они вкратце рассказывают историю Дейдрре и Найси, в конце — подводят итоги свершившемуся, оплакивая героев. Сами герои в пьесе Йейтса менее экзальтированы, чем у Расселла, но не менее чувственны — Дейдрре так же говорит о своей любви, но здесь она более спокойно осознает возможность будущей гибели и готовится принять ее вместе с супругом, что возводит ее на уровень трагической героини.

Йейтс вслед за Расселлом использует тот же символический прием — его герои играют в шахматы, и Дейдрре так же не доигрывает партию, но здесь ею руководит не страх, как у Расселла, а необратимость, которую больше невозможно ждать. Старый король Конхобар у Йейтса более «осязаем», нежели у Расселла, и оттого более жесток — он в лицо говорит Дейдрре о том, что прощает молодых, но ставит для них неприемлемые условия: Найси будет свободен, если Дейдрре останется с Конхобаром. Йейтс, тем самым, снижает значение рока, делая упор на решении самих молодых героев. У Расселла Конхобар — почти такая же функция, как и друид Катбад, только функция мести, а если автор и пытается оправдать действия героя как человека обманутого, попытка эта весьма условна. У Йейтса же старый король выступает как человек, во что бы то ни стало желающий добиться своего — добром или насильно заполучить Дейдрре. В отличие от расселловского короля, король в пьесе Йейтса часто навещал девушку до того, как она убежала с Найси, и вскоре собирался на ней жениться. После ее побега он семь лет ждал ее, не сомневаясь в том, что она обязательно станет его женой. Конхобар Расселла первоначально желает наказать Найси и его братьев за непослушание, йейтсовский — устранить соперника. У Йейтса мы не видим ни знакомства молодых возлюбленных, ни их

побега, ни злоключений — перед нами разворот предфинальных событий легенды, от концовки которой Йейтс отдалается еще больше, чем Рассел, — героям предлагается выбор, и, хотя выбор этот равносителен смерти, т.к. жить с его последствиями все равно невозможно, — формально он есть. Оба героя этой пьесы погибают «за сценой» — Найси убивает введенный для этого в действие Палац; Дейрдре сама лишает себя жизни. И здесь тоже наблюдается огромное отличие от чрезмерно эмоциональной героини Расселла: узнав о смерти супруга, Дейрдре хватается за себя, чтобы попросить Конхобара разрешить ей проститься с Найси и с вызовом предложить себя обыскать, дабы показать отсутствие ножа в складках своего платья. Пронеся обманным образом спрятанный в платье нож, она убивает себя.

Первые пьеса была опубликована в сборнике «Поэтические работы Уильяма Б. Йейтса. Том 2: Драматические поэмы» 8 июля 1907 года с посвящением Роберту Грегори, сыну Августы Грегори, создавшему декорации для первой постановки. В августе того же года она вышла отдельным изданием. При жизни автора пьеса переиздавалась еще несколько раз: в 1908 году (было добавлено посвящение миссис Патрик Кэмпбелл, сыгравшей роль Дейрдре), в 1911-м, в 1922-м и в 1934-м. Чаще всего она была включена в сборники работ Йейтса и отдельно не издавалась с 1911 года.

Первая постановка «Дейрдре» состоялась 24 ноября 1906 года в Театре Аббатства (Abbey Theatre) в Дублине. Автором постановки выступил сам Йейтс, за сценографию отвечал Роберт Грегори, а автором музыки был Артур Дарли. Роль Найси исполнил Фрэнк Фэй, Дейрдре сыграла мисс Флорэнс Дарра (настоящее имя Летиция Марион Даллас), хорошо известная лондонская актриса, получившая известность благодаря исполнению главной роли в «Саломее» Оскара Уайльда<sup>17</sup>. В этот же

день Йейтс дал комментарий для печатного издания «Стрела», где объяснил, что легенда о Дейрдре, возможно, самая популярная в Ирландии, ее «лучшая версия» опубликована в сборнике леди Грегори «Кухулин из долины Муртемне» и составлена более чем из дюжины старых текстов. Все эти тексты отличаются друг от друга в той или иной степени, и Йейтсу, по его словам, пришлось исключить многие детали и даже действующих лиц, так как они не укладывались в рамки одноактной пьесы. По словам автора, он выбрал то, что подходило для жанра сказки и в то же время само по себе было драматичным, а эпические или «элементарные» составляющие легенды, наоборот, отбросил. В своем произведении Йейтс представлял Дейрдре как «ирландскую Елену», Найси — как ее Париса, а Конхобара — как Менелая<sup>18</sup>. Несмотря на то, что история ирландских героев далека от истории героев греко-троянской войны, выдержанность стиля Йейтсу действительно удалась, и это выразилось не только во внешних признаках, таких, как хор или стихотворный слог, но и в самих характерах.

Сохранились отзывы современника Йейтса, Джозефа Холлуэя, «дублинского театралы» того времени. О премьерном спектакле Холлуэй писал: «... занавес был отодвинут, декорации Роберта Грегори были яркими, а костюмы актеров прекрасно сочетались с ними самими. Спектакль представлял собой красивую трагедию, и для одноактной пьесы шел необычайно долго. Это была редкая постановка, способная удержать внимание зрителей, и она была щедро награждена аплодисментами»<sup>19</sup>. Довольно подробно Холлуэй описал актерскую игру. По его словам, Дейрдре в исполнении Флорэнс Дарра была «последовательна и прекрасна». За внешне кажущимся спокойствием в ней читалась глубина и сила подавляемых эмоций. Игра актрисы всегда была искусной и не позволяла усомниться в ее мастерстве

(по мнению Холлуэя, мисс Дарра была артисткой «до самых кончиков своих пальцев»). Однако рецензент заметил, что в этой роли было много телесности и куда меньше «*spirituelle*» (это французское слово, обозначающее духовность, автор выделил курсивом). Несмотря на это замечание, некоторые ее движения автор признавал действительно прекрасными. В качестве примера Холлуэй приводит взаимодействие актрисы с ее сценическим возлюбленным — в том, как она «укладывала» тело погибшего Найси, по мнению критика, были уместное изящество и красота. Дорогу к возлюбленному актриса прокладывала, вытянув перед собой руки со сплетенными большими пальцами, что было также отмечено критиком как яркий и запоминающийся жест<sup>20</sup>.

Фрэнк Фэй в роли Найси был полон энергии в «драматические моменты», но впечатляюще затихал, когда того требовали обстоятельства. Он произносил свои слова «с почтением (стремлением) к метру», и из-за этого ему «не хватало дюймов». Его глаза были наполнены мыслью, но слишком часто он «пропевал» свои слова.

Характеризуя исполнение Артуром Синклейром роли Фергуса, Холлуэй отметил, что тот почти с самого начала начал ругаться, а не мягко и постепенно доводить своего героя до ярости из-за предательства короля.

Дж. Керриган в роли «измученного любовью» короля Конхобара, по словам Холлуэя, — многообещающий дебют. Он музыкально произносил свои строки, но в мелочах был слишком размеренным и монотонным.

Особенно выделил Холлуэй первую музыкантшу, чью роль исполнила Сара Олгуд: «...ее прекрасный голос был наслаждением для уха, а пение различных частей песен было волнующим в чистоте тона и патетичности значения»<sup>21</sup>.

После второго спектакля, который был сыгран 29 октября, отношение Холлуэя

к игре Флорэнс Дарра, как и к спектаклю в целом, сильно изменилось. Холлуэй назвал спектакль скучным и безжизненным, а главную актрису — лишенной искренности и обаяния<sup>22</sup>. Как замечает исследователь творчества У. Б. Йейтса Сильвия Эллис, такие резкие перемены во взглядах не были необычными в наблюдениях Холлуэя и, по всей видимости, совсем его не смущали<sup>23</sup>.

1 декабря 1906 года в газете «Лидер» появился отзыв, который «поставил под сомнение всю фундаментальную основу работы Йейтса на сцене»: «Мы не думаем, что „Дейдрэ“ мистера Йейтса можно назвать спектаклем. Там было мало или даже вовсе не было действия, насколько мы понимаем действие в спектаклях. Действие на сцене должно многое передавать и не должно полностью и подробно иллюстрировать книгу»<sup>24</sup>. По мнению автора рецензии, некоторые йейтсовские герои «махали руками» и ходили по сцене только потому, что ими управляли их реплики («без сомнения отличные»), но это было не тем, что следует понимать под драматическим действием. Отличные фразы и безупречный язык — далеко не самое главное в спектакле, и такого рода вещи, по мысли автора, не годятся для «той стороны рампы». Кроме того, сцена и декорации, как писал рецензент, должны быть высокого уровня, чтобы они могли казаться естественными.

Также рецензент отметил игру актеров: «Речь мистера Фэя была очень хорошей, хорошей была музыка, а также произношение и исполнение мисс Олгуд. Но, откровенно говоря, мы не очень думали о мисс Дарра. <...> Мы определенно думаем, что у мисс Олгуд получилось бы вложить больше жизни в роль Дейдрэ; Дейдрэ мисс Дарра принадлежала скорее атмосфере пьес мистера Пинеро<sup>25</sup>, чем языческой Ирландии...»<sup>26</sup>.

Тем не менее спектакль не переставал идти и за два года стал неотъемлемой со-

ставляющей репертуара. Спустя два года после премьерного показа главную роль в нем сыграла миссис Патрик Кэмпбелл. Спектакль шел в новом Театре в Лондоне. Джозеф Холлуэй увидел его 10 ноября 1908 года и изменил свое мнение о постановке. Он по достоинству оценил игру актрисы, а ее просьбы остаться рядом с телом Найси, переходящие во вспышки ярости, назвал высшей степенью драматического искусства. По словам Холлуэя, когда актрисой повелевали эмоции или страсть, все ее тело двигалось рывками, и эти извивания подчеркивали каждое ее слово<sup>27</sup>.

#### ДЖОН СИНГ И ЕГО ПЬЕСА «ДЕЙРДРЕ – ДОЧЬ ПЕЧАЛЕЙ»

Джон Миллингтон Синг (1871–1909) — один из выдающихся драматургов Гэльского возрождения. Он увлекался национальной стариной и диалектами ирландского языка, путешествовал как за границу, так и по Ирландии. За свою недолгую жизнь написал всего шесть пьес, одна из которых — «Дейрдре — дочь печалей» — так и осталась неоконченной. После его смерти эту пьесу дорабатывали Йейтс и леди Грегори, очевидно стараясь максимально придерживаться слога и стиля автора. Встреча в 1896 году с Йейтсом в Париже, где тогда жил и работал Синг, сыграла в его жизни немалую роль — по совету Йейтса Синг отправился на Аранские острова, где плавал на рыбацких лодках, питался рыбой и картофелем, спал в каменных хижинах без окон, разделяя жизнь крестьян и рыбаков, которую он потом запечатлел в своих пьесах. Несмотря на бытовую среду как источник вдохновения, пьесы Синга нельзя назвать бытовыми в полном смысле — на основе суровой действительности он умел создать не просто поэзию повседневности, но поэзию искренности и честности.

Последняя пьеса Синга «Дейрдре — дочь печалей» стоит в творчестве дра-

матурга особняком. Возможно, такое ощущение возникает из-за того, что это единственная пьеса в творчестве автора, опирающаяся на сюжет саги. Однако герои уже известной нам легенды выглядят у Синга совсем по-иному, выступая не как величественные фигуры из прошлого, а как близкие нам люди, склонные к сомнениям и рефлексии.

Важнейшим нововведением драматурга стало изменение языка героев — Синг отбросил пламенный пафос, свойственный персонажам предыдущих трактовок этой легенды, наделил их речь живостью и разнообразием выражений. Теперь герои, не теряя своей величественности, заговорили языком, близким обычному человеку, и сами стали для него ближе.

Произошли значительные изменения в Дейрдре — в ней появились сила и решимость, в сравнении с ней расселовская и йейтсовская героини кажутся совсем юными. По сути, смерть героев происходит не по воле рока или из-за коварства, а из-за разлада между самими возлюбленными. Конхобар у Синга — это человек, способный на прощение и уже желающий простить, готовый изменить свое решение, а трагедия происходит по досадной случайности. Поэтому после гибели влюбленных он остается на сцене и, «ослабший и резко постаревший»<sup>28</sup>, действительно вызывает сочувствие. Герои больше не делятся на «плохих» и «хороших», не обладают законченным набором качеств и эмоций и, тем самым, выходят за рамки образов легенды и теряют плоскость, присущую более ранним трактовкам этого сюжета. Психологизм героев, их гибкость, живые, нестандартные реакции в заданных обстоятельствах приближают эту историю к новой драме XX века. Пьеса заканчивается не скорбным оплакиванием несчастных влюбленных, пострадавших от тирании властного и жестокого короля, а общим ощущением горечи и несправедливости настоящего, в котором нет правых

и виноватых, и жертв этой несправедливости оказывается больше, чем у Расселла или Йейтса.

Премьера спектакля по пьесе Синга состоялась 13 января 1910 года в Театре Аббатства. Синг до этой премьеры не дождался, его не стало в марте 1909-го. На премьеру собралось множество известных людей. Как писал Джозеф Холлуэй, Йейтс заметно нервничал, леди Грегори тоже беспокоилась<sup>29</sup>. Холлуэй предполагал, что в своем творчестве Синг пойдет по следам своих предшественников, создав свою версию легенды о Дейрдре. Но оказалось, что идеей Синга было вырвать эту историю из зоны возвышенности и вдохнуть в нее земную обыденность привычной жизни — сделать прекрасную легенду более близкой современникам. Холлуэй отметил, что автору это удалось, и в качестве примера привел Лэвэрхам, которую Синг из сильной друидессы превратил в «придурковатую служанку»<sup>30</sup>. «Я боялся, что как спектакль „Дейрдре — дочь печалей“ будет обладать слишком малой ценностью»<sup>31</sup>, — писал он, но постановка превзошла ожидания критика, хотя и вызвала неоднозначное впечатление. Когда представление закончилось, зрители в вестибюле говорили: «Во всем была целостность. Герои в спектакле всегда были людьми, а не просто неодушевленными королями и королевами»<sup>32</sup>. В то же время Холлуэй отметил, что постановка не имела безоговорочного успеха: после ее окончания многие будто бы боялись высказать свое мнение и поэтому больше молчали. Если бы спектакль был однозначно успешным, ничто, по мнению критика, не могло бы остановить восторженных возгласов.

Это не помешало Холлуэю высоко оценить игру главной актрисы. Он писал, что Мойра О'Нилл в роли Дейрдре, которую Синг написал специально для нее, была очень хороша и имела у зрителей успех. Ей удалось достичь того, чего, вероятно, желал сам Синг, — «Дейрдре мисс

О'Нилл была настоящим и естественным ребенком природы»<sup>33</sup>. Сохранился портрет Мойры О'Нилл в роли Дейрдре, выполненный Бэном Бэем<sup>34</sup>. На портрете девушка облачена в темное платье на шнуровке, из-под которого видна белая рубаха. На обеих руках актрисы крупные железные или кожаные браслеты, которые надеты, чтобы дополнить ее образ, и вызывают ассоциацию с ограничениями и узами, связывающими героиню к суровой неизбежности ее судьбы. Длинные темные волосы Мойры–Дейрдре заплетены в две косы, раскинутые по плечам. Голова слегка опущена в сторону и вниз, взгляд печален и устремлен вдаль. Из портрета хорошо виден характер роли, исполненной мисс О'Нилл. Для нее она оказалась почти автобиографической: боль от утраты возлюбленного актриса разделила со своей героиней — Синг не успел дописать свою пьесу, скончавшись от болезни. Мойра О'Нилл, которая была его невестой, воплощала образ трагической возлюбленной уже после смерти своего жениха.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Легенду о Дейрдре и сыновьях Уснеха можно назвать самой красивой историей в ирландском фольклоре. И, как отметил более ста лет назад Йейтс, самой популярной. Но не просто из-за красоты истории известнейшие драматурги Гэльского возрождения брались за этот сюжет и делали это чуть ли не наперебой, словно желая достигнуть максимальной точности в трактовке характеров легенды. В предреволюционные времена, когда антианглийские настроения захлестнули не просто общество, но и культуру, за каждым новым произведением, вышедшим из-под пера ирландского автора или поставленным на сцене, как правило, стоял скрытый смысл. В истории прекрасной и несчастной Дейрдре, выступающей у всех авторов таким свободным ребенком природы, и жестокого, власт-

ного короля Конхобара, желающего отнять у нее свободу, легко угадываются отношения Ирландии и Англии. И не случайно во всех интерпретациях этой легенды девушка выбирала смерть, но не порабощение.

Романтический сюжет и возвышенность образов также располагают к этой истории. Не следует забывать о том, что это почти единственная ирландская легенда о любви, к тому же о высокой любви, о союзе двух возлюбленных, чью верность друг другу не смогла разрушить даже угроза смерти. При создании ирландского национального театра, несомненно, были необходимы именно такие образы, дабы показать, что Ирландия — это великая страна с прекрасными, возвышенными героями и нерушимыми идеалами. Так, из-за несоответствия этой идее драматургия Синга, показывающая не великих королей и королев, а простых ирландцев со своими пороками и недостатками, подвер-

галась нападкам и со стороны критиков, и со стороны обычных зрителей.

Кроме того, ирландскому народу исторически присуще обостренное чувство рока и неизбежности трагедии, просто потому, что иначе не может быть<sup>35</sup> — столетия, проведенные под английским диктаторством, не могли не повлиять на ирландский менталитет.

Легенда о Дейрдре стала самым популярным сюжетом драматургии Гэльского возрождения и не раз ставилась на сцене даже на самом раннем этапе развития ирландского национального театра. Она не теряет своей привлекательности и до сих пор, вдохновляя все новых и новых авторов. Так, в 2005 году была написана и поставлена в Театре Аббатства пьеса Винсента Вудса «Крик с небес», а Эдвард Резерфорд использовал легенду о сыновьях Усуха при создании исторического романа «Ирландия» (2004).

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Мурадова А.* Ирландское возрождение // Большая Российская энциклопедия. М., 2008. Т. 11. С. 698.

<sup>2</sup> *Ряполова В. А.* Театр Аббатства (1900–1930-е годы): Очерки. М., 2001. С. 8.

<sup>3</sup> *Lady Gregory A.* Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography. New York; London, 1913. P. 8–9.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> *Ряполова В. А.* Театр Аббатства. С. 21.

<sup>6</sup> О биографии Рассела подробнее см.: *Kain R. M., O'Brien J. H.* George Russell (A. E.). London, 1976.

<sup>7</sup> См.: *A. E. [George Russell].* The Candle of Vision. London, 1918. P. 73.

<sup>8</sup> См.: *Исландские саги.* Ирландский эпос. М., 1973. С. 329.

<sup>9</sup> Энгус в ирландской мифологии — бог юности и любви. Над его головой всегда парили четыре прекрасные птицы. Во втором акте Дейрдре говорит о том, что птицы,

певшие над возлюбленными при их побеге, теперь видятся ей в багряном оперении и сбрасывают на героев «алую росу» со своих перьев.

<sup>10</sup> См.: *Kain R. M., O'Brien J. H.* George Russell (A. E.). P. 30

<sup>11</sup> *Byrne D.* The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey Theatre, Dublin. New York, 1929. P. 10–11.

<sup>12</sup> См.: Ibidem. P. 11.

<sup>13</sup> См.: *Ritschel N.* [Nelson O'Connell Ritschel] Productions of the Irish Theatre Movement, 1899–1916: A Checklist. Westport, Connecticut; London, 2001. P. 11.

<sup>14</sup> См.: *Letters to W. B. Yeats.* New York, 1977. P. 138.

<sup>15</sup> См.: *Ряполова В. А.* Театр Аббатства. С. 22.

<sup>16</sup> [Program of performance]. URL: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000648851> (дата обращения 08.09.2018).

<sup>17</sup> См.: *Welch R.* The Abbey Theatre, 1899–1999: Form and Pressure. Oxford, 2003. P. 39.

<sup>18</sup> См.: *Yeats W. B.* The Collection Works of W. B. Yeats. Vol. II: Plays / Ed. by David R. Clark and Rosalind E. Clark. New York, 2010. P. 853–854.

<sup>19</sup> *Holloway J.* Joseph Holloway's Abbey Theatre: A Selection from His Unpublished Journal "Impressions of a Dublin Playgoer" / Ed. by Robert Hogan, Michael J. O'Neill. Carbondale, 2009. P. 75.

<sup>20</sup> Ibidem. P. 75–76.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> См.: Ibidem. P. 77.

<sup>23</sup> См.: *Ellis S.* The Plays of W. B. Yeats: Yeats and the Dancer. New York, 2016. P. 324.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Артур Уинг Пинеро (1855–1934) — английский драматург, писавший легкие фарсы и мелодрамы.

<sup>26</sup> Цит. по: *Ellis S.* The Plays of W. B. Yeats: Yeats and the Dancer. P. 324.

<sup>27</sup> См.: *Holloway J.* Joseph Holloway's Abbey Theatre. P. 121.

<sup>28</sup> *Синг Дж. М.* Драмы. Л; М., 1964. С. 276.

<sup>29</sup> См.: *Holloway J. Joseph Holloway's Abbey Theatre.* P. 133.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem. P. 134.

<sup>33</sup> Ibidem. P. 133.

<sup>34</sup> См.: Каталог Национальной библиотеки Ирландии. URL: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000170564> (дата обращения 08.09.2018).

<sup>35</sup> Эту национальную черту замечательно описывает Майлз на Гапалинь (один из псевдонимов

ирландского писателя Бриана О'Нуаллана) в своем сатирическом романе «Поющие Лазаря, или На редкость бедные люди: Скверный рассказ о дурных временах».

Ю. А. Коваленко

## Методология герменевтического анализа: М. Хайдеггер, Г. Гадамер, Э. Хирш. Интерпретация спектакля Р. Уилсона «Гамлет-машина»

### ФИЛОСОФСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА М. ХАЙДЕГГЕРА И Г. ГАДАМЕРА

Философская герменевтика возникла в середине XIX века в трудах ее основоположника Ф. Шлейермахера, а после развивалась в работах философов XX века, опирающихся на воззрения феноменолога Э. Гуссерля («назад, к самим вещам!»). Феноменология, как основа развивающейся философии герменевтики, предполагает обращение к первичному опыту, к опыту познающего сознания, которое понимается не как эмпирический предмет изучения психологии, но как трансцендентальное «Я». Наравне с познаваемым объектом становится важно познающее сознание, сам процесс познания. Главенствующее положение в феноменологии и герменевтике занимает мышление, которое совершает постижение мира посредством не только философии, но и, что важно, искусства. Эту мысль можно сформулировать как первый пункт методологии интерпретации.

1. *Не бывает обособленного восприятия произведения искусства, при его анализе важно иметь в виду сам процесс восприятия (из чего он складывается, что в нем объективно, а что — готовая схема). Разделять, что есть в произведении, а что есть ожидание от произведения, предвзятость и т.д.*

Герменевтика начала утверждаться как одно из основополагающих направлений в философии XX века в трудах М. Хайдеггера, поставившего вопрос о понимании

в качестве основополагающего и единственно важного. Чуть позже она развилась в самостоятельную науку в работах Г. Гадамера<sup>1</sup>, опиравшегося в своих изысканиях на выводы и понятийный аппарат Хайдеггера и признававшего коренной поворот в науке о мышлении именно с освоения нового тезауруса. Поэтому исследование Гадамера тесно сопряжено с исследованием работ Хайдеггера.

Ключевое понятие — понимание — у Хайдеггера, а затем и у Гадамера выступает в качестве определяющей характеристики самого человеческого существования, не как свойство познавательной активности человека, а как способ его бытия. «При постановке бытийного вопроса важно усвоить правильный подход к сущему. Каким образом сущее может быть доступным в „понимающем толковании“»<sup>2</sup>. Понимание, базирующееся на вопрошании, является главным способом существования человека. Понимание сопряжено с двумя формами: онтической (относящейся к порядку сущего) и онтологической (относящейся к порядку бытия). Сущее «seiendes» — это предметно-чувственный мир, бытие «sein» — это условие возможности сущего, предельная смысловая возможность всякого вопрошания. Особое место в этом ряду занимает «dasein» — здесь-бытие. Существо человека, по Хайдеггеру, есть «dasein» — это значит, что человек есть особое место в бытии, такая точка в нем, в которой только и может быть поставлен вопрос о смысле бытия, к которому человек приходит через понимание.

Таким образом, понимание — это процесс, благодаря которому мы постигаем сущее, от чего можем выйти к бытийному. Главным становится принцип понимания, основанный на диалектике части и целого (герменевтический круг): «Как целое понимается из отдельного, но и отдельное может быть понято только из целого, имеет такую важность для данного искусства и столь неоспоримо, что уже первые же операции невозможно проделать без применения его»<sup>3</sup>.

В статье «Разъяснение к поэзии Гёльдерлина» Хайдеггер переводит вопрос о понимании из философского в искусствоведческое поле и уточняет, в каких отношениях находится сущность поэзии и ее конкретное воплощение. Он предваряет свой анализ произведений Гёльдерлина вопросом, возможно ли вообще из творчества одного поэта вывести всеобщую сущность поэзии, ведь для этого необходимо сравнительное рассмотрение. «Это несомненно — до тех пор, пока под „сущностью поэзии“ мы понимаем то, что собрано в некое общее понятие, которое затем без различий применимо ко всякой поэзии. Но такое всеобщее всегда — безразличное, это та сущность, которая никогда не может стать существенной»<sup>4</sup>. Хайдеггер рассматривает это соотношение и с точки зрения целокупности творчества художника, который на протяжении всей жизни создает только одно произведение. Он выводит эту мысль в теоретический план, что позволяет сформулировать некоторый инструмент для работы с художественным произведением. «Всякий великий поэт поэтствует из глубины одной-единственной поэмы/стихотворения. Его величие измеряется тем, в какой степени ему удастся быть в доверительных отношениях с этой единственностью, и притом так, чтобы его поэтическая речь пребывала там во всей чистоте»<sup>5</sup>.

2. *Задача исследователя — искать сущность творчества отдельного автора*

*в отдельном произведении и целом корпусе. Благодаря этому будет выявлено, в какой мере автор воплощает сущность искусства вообще.*

Оба философа, разрабатывая герменевтическую теорию, особо акцентировали несостоятельность эстетической традиции, ссылаясь на неверность ее основополагающего критерия: значимость художественного произведения определяется его эстетической ценностью. «До сих пор искусство имело дело с прекрасным и красотой, а отнюдь не с истиной. <...> Истина, напротив, относится к логике. А красота оставлена за эстетикой»<sup>6</sup>. Герменевтика же утверждает, что искусство, равно как и философия, — область явления истины, которую Хайдеггер определяет как просвет, который позволяет сущему соприкоснуться с бытием. Истина не присутствует в художественном творении как данность, она постоянно совершается<sup>7</sup>. Поскольку герменевтика утверждает, что в искусстве главенствует понятие истины, то вопрос об эстетической ценности становится несостоятельным и отвергается. Суть понимания мыслится Хайдеггером в таком положении по отношению к творению, когда мы обращены к самой его сути, которая есть прекрасное. Это означает не только воспринимать творение вне наших переживаний и ощущений (я чувствую, как это прекрасно), не сводя его к набору свойств или соотношению содержание/форма, но и, прежде всего, постигать посредством творения сущность того, что оно в себе заключает (сущность прекрасного = истины). Например, сущность крестьянских башмаков на картине Ван Гога: «Мы обрели дельность изделия, оказавшись перед картиной Ван Гога. Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно»<sup>8</sup>. Суть подражания в искусстве заключается «не в воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а в воспроизведении всеобщной сущности вещей»<sup>9</sup>. Исходя из этих устано-

вок, можно сформулировать еще один принцип герменевтического анализа произведения искусства:

*3. Первостепенно обратить внимание на отношения объект произведения / сущность объекта — раскрывается ли в произведении сущность более высокого порядка, чем конкретный предмет.*

Постижение прекрасного и становление истины в художественном творении происходит посредством языка, который для Хайдеггера не только средство общения, взаимопонимания, но и «то, что впервые приводит в просторы разверстого сущее как такое-то сущее»<sup>10</sup>. О значимости языка для понимания и существования человека говорят оба исследователя. Язык мыслится ими не только как способ существования, но и как средство приобщения к бытию. Для Гадамера язык — основа процесса понимания и присутствует в любом, даже невербальном акте творения и восприятия. В статье «Философия и поэзия» он вводит разграничение обыденной и художественной речи. «В отличие от обыденной речи, поэтическая речь, равно как и философская, напротив, обладает способностью замыкаться на себя и, материализуясь в отвлеченном „тексте“, быть, тем не менее, высказываемой как бы автономно „собственной властью“»<sup>11</sup>. Художественное слово — самоценно, форма художественного произведения равнозначна по важности его содержанию.

*4. Чтобы понять сущность художественного произведения, необходимо понять язык, которым оно разговаривает с нами. «Язык» художественного произведения самоценен и должен восприниматься так для понимания сути произведения, форма равнозначна содержанию, обладает собственным «содержанием».*

Здесь же Гадамер говорит о том, что у поэтического и философского способов речи есть важная общая черта: они не могут быть «ложными». «Ибо вне их самих нет меры, каким их можно было бы измерить

и каким они соответствовали бы. При этом они далеки от какого-либо произвола. С ними связан риск иного рода — риск изменить самому себе»<sup>12</sup>. Адекватно подобное отношение и к «языкам» других видов искусства. Несоответствие произведения заданным правилам проявляется в том, что вместо того, чтобы «звучать» (быть самоценным), «язык» становится лишь «созвучным»: другому произведению, обыденной жизни, становится риторикой. Эта мысль позволяет сформулировать критерий целостности и значимости стиля творения.

*5. При анализе художественного произведения и его языка допустима оценка только по внутренним законам этого произведения, соответствия произведения заданным им самим правилам.*

Хайдеггер утверждает, что «язык — дом бытия, поэтому мы добираемся до сущего, проходя через этот дом. Когда мы идем к колодезю, когда идем по лесу, то вместе с тем, непременно, проходим сквозь слово „колодез“, сквозь слово „лес“, даже если не произносим этих слов и не думаем ни о чем языковом»<sup>13</sup>. Язык бытийствует в художественном творении не только через творца — высказанным, но и через зрителя — воспринятым. Отношение к искусству — это всегда рефлексия, причем не только у зрителя, но и у автора. Важно при восприятии произведения искусства воздерживаться от двух крайностей: суждений, отсылающих к какой-либо иной действительности, кроме самого произведения; сведения смысла произведения искусства только к его замыслу (что автор хотел сказать). Вышесказанное можно сформулировать как новый принцип герменевтического анализа:

*6. При анализе произведения искусства не «описывать» его через иную действительность (например, через социальную, политическую, психологическую сферы) и не сводить произведение только к авторскому замыслу.*

Размышляя о соотношении художественного творчества и его толкования, критерии «правильной» интерпретации вводит и Хайдеггер. Главная задача интерпретатора, по его мысли, — стремление к «прозрачности». «Стихотворения поэта в шуме непоэтического говорения — словно колокол под открытым небом, и даже легкий снегопад своим прикосновением расстраивает его... Возможно, всякое разъяснение этого стихотворения будет — как снег на колокол. <...> Во имя опозитизированного разъяснение поэзии должно стремиться к тому, чтобы сделать себя излишним»<sup>14</sup>. Адекватный идее Хайдеггера анализ произведения настолько не приносит ничего от себя, что после него, «перечитывая стихотворение, мы думаем, что и всегда понимали его именно так»<sup>15</sup>.

*7. Интерпретируя произведение искусства, следует стремиться к тому, чтобы после прочтения анализа зритель видел то, что интерпретатор нашел в произведении, а не привнес от себя.*

Рассматривая высказывание Гёльдерлина о том, что поэзия — невиннейшее из творений, Хайдеггер выводит эту мысль к понятию, которым также оперирует Гадамер<sup>16</sup>. Поэзия понимается как игра, которая сама создает правила и по ним существует, но не имеет никакого действия и влияния на реальность. В этом смысле поэзия — безобидна, по определению Хайдеггера. Понимание Гёльдерлином поэзии как невинности не помогает постичь ее сущности, но указывает «место», где ее искать. Так, правила игры задаются не только самой игрой, но и ее создателем. Поэтому для понимания этих правил интерпретатору необходимо не только собственно художественное произведение, но и другие «документы» — письма, дневники, статьи. «Мы должны воспринимать слово письма как некое самодовлеющее сказывание, которое, пусть и в иной, отличной манере, но не менее решительно именуется поэтическое этого поэта»<sup>17</sup>.

*8. Определение художником своего творчества позволяет конкретизировать «территорию» поисков его сущности.*

Важным для Гадамера становится и тот факт, что любое высказывание — это всегда «высказывание о»: произведение искусства — об истине; анализ или рецензия — о произведении; полемика двух противоположных мнений — об общем положении, которое они не могут увидеть. Поэтому всегда важно учитывать эту взаимосвязь высказывания и объекта высказывания. «Ясно одно: высказывание в любой из возможных его форм не будет осмысленным до тех пор, пока оно берется вне его определенности тем или иным действительным контекстом»<sup>18</sup>. Открытость мнению другого, содержанию произведения предполагает, что они выстраиваются в какое-то отношение к совокупности собственных мнений — на основании их сопоставления и будет выискиваться объективное. «Понимать — означает, прежде всего, разбираться в чем-то, а уж потом, во вторую очередь, вычленять мнение другого, разуместь подразумеваемое им»<sup>19</sup>. Принципиальным для герменевтического анализа будет следующее положение:

*9. Для понимания, что есть объективного в произведении искусства, важно проанализировать высказывания о нем, даже если они кардинально противоположны собственному или магистральному высказыванию, — на пересечении самобытных, разнообразных высказываний проявляется то общее, что неоспоримо присутствует в произведении.*

Говоря о современном изобразительном искусстве, Гадамер выводит общий для любой эпохи (он ставит в один ряд античного драматурга и модернистского поэта Э. Паунда) способ влияния на зрителя, эстетический эффект, который по описанию можно условно сравнить с катарсисом Аристотеля, — эффект разрушения интенции ожидания. Речь не только о том, что кубистическая живопись раз-

рушает любую попытку подготовиться к ее восприятию, но и том, что даже в реалистическом произведении происходит это разрушение.

10. *Произведение искусства должно обладать эффектом разрушения интенции ожидания.*

Своеобразным «итоковым» выводом в герменевтической теории Хайдеггера и Гадамера становится критерий целостности и автономности художественного произведения. В этом отношении то же, что Гадамер называет важным для языка художественного произведения, признается им актуальным для всего произведения в целом, что логично, поскольку герменевтика рассматривает объект целостно и достоинство его части важно только в свете общего достоинства произведения. Как и язык, произведение должно быть самоценно, а не становиться отсылкой к уже известному произведению. «Поэтому в конечном счете совершенно не важно, работает ли художник или скульптор в предметной или не предметной манере. Важно одно, встречается ли нас в них упорядочивающая духовная энергия или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры»<sup>20</sup>.

Герменевтическая теория Хайдеггера и Гадамера дает ряд практических критериев, при помощи которых можно «подступиться» к анализу художественного произведения, но они носят философский характер и берут за творческую единицу произведение, а не его создателя. Оба философа стремятся к автономности творения от создателя и воспринимающих, хотя признают его детерминированность этими субъектами. Важна расстановка акцентов: первостепенно и самоценно — произведение, авторский замысел и зрительская рефлексия — способы постижения искусства и его истины. На тех же основаниях строит свою теорию американский теоретик герменевтики — Эрик Дональд Хирш, однако расставляет совер-

шенно противоположные акценты: смысл произведения всегда не то же, что замысел автора и извлекаемое интерпретатором значение, но он зависим от первого и второго, поэтому понять его можно, только поняв автора и самого себя (интерпретатора). Именно этими двумя субъектами занимается Хирш.

## ТЕОРИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

### Э. ХИРША

Наиболее крупным представителем современной литературной герменевтики является профессор университета в Вирджинии Эрик Дональд Хирш (р. 1928). Его программные работы в этой области: «Достоверность интерпретации» (1967), «Три измерения герменевтики» (1972), «Цели интерпретации» (1976)<sup>21</sup>. Хирш исследует общетеоретические проблемы герменевтики применительно к тем спорам, которые ведут различные школы и направления интерпретации. Он не предлагает универсальную теорию, но стремится вывести ряд теоретически важных критериев, которые помогут найти общее поле для враждующих школ.

Важным «предисловием» для исследования Хирша является разграничение между интерпретацией и критикой, он уверен, что тенденция называть любой текст о тексте критикой свидетельствует о смешении понятий оценки (*evaluation*) и описания (*description*). Полное изгнание оценочного суждения из теории литературы невозможно, но оно должно быть отграничено и конкретизировано. Интерпретация, по мнению Хирша, логически и психологически происходит до оценки текста. Например, текст стихотворения должен толковаться как артефакт с уникальными характеристиками, а не как поэзия (умом, а не чувствами). Но если этот артефакт неверно понят, он не может быть верно оценен. Таким образом, критика должна основываться на объективной интерпретации.

Различие между критикой и толкованием лежит в основе герменевтической теории Хирша. Он ссылается на исследование Августа Бёка<sup>22</sup>, который говорит, что критика и толкование имеют дело с одним произведением, но разными объектами. Так, толкование берет произведение как таковое и выстраивает только те значения, которые явно или неявно предлагает текст (внутренний горизонт). А критика рассматривает произведение в контексте, всегда в связи с чем-то еще, поэтому объект критики — эта взаимосвязь (внешний горизонт).

Путь к теоретическому единству в рамках герменевтики, по мнению Хирша, лежит через согласие относительно природы «допустимой» и «хорошей» интерпретации. Прежде всего, он предлагает прекратить смешение описательных (характер) и нормативных (цель) аспектов интерпретации. Цель толкования определяется ценностными ориентирами толкователей, а таковые для них, по мнению Хирша, — приведение людей к согласию относительно того или иного культурного явления. Природа же и характер интерпретации заключаются в понимании ее «системы знаков» (текст как содержательная форма), но эта система — всегда нечто большее, чем простое «наличие знаков» (текст как зафиксированное на бумаге). Теория в таком случае должна обеспечивать критерии для различия хорошего и плохого, допустимого и недопустимого, исходя из характера интерпретации, а не пытаться изменить ее природу, согласно цели. Герменевтической теории необходим нормативный аспект потому, что природа текста интерпретации не имеет значения сама по себе, без того, что вносит интерпретатор. «Мы, а не наши тексты — вот то, что дает постижимый толкованию смысл. Текст, сам по себе двусмысленный, является только поводом для возникновения этого смысла»<sup>23</sup>. По Хиршу, одно понимание текста не может быть приоритетнее другого на том

основании, что оба они происходят из единой природы интерпретации, и все порожденные от текста смыслы онтологически равны. Для Хирша очевидно, что если античный текст был истолкован как христианская аллегория, то это значит, что он может быть так понят. Но допустимость такого толкования нужно проверять в свете аналитического и нормативного аспектов.

Важно, что для Хирша это не предполагает безграничной вольности интерпретаторов. Поскольку то, что текст может означать, отличается от того, что он реально означает. Поэтому, когда мы сталкиваемся с двумя противоречивыми толкованиями одного текста, для поиска «правды» мы все же должны обратиться к содержащимся в тексте установкам. «Наиболее „адекватная“ конструкция — та, которая дает максимально полное согласованное сообщение о всех возможных значениях текста»<sup>24</sup>. Концепция адекватности интерпретации Хирша предполагает иерархию точек зрения, основанную на понимании норм их создания. Таким же образом Хирш критикует идею о том, что текст «живет своей жизнью»: его значение действительно меняется на протяжении времени существования произведения, но этот процесс находится не в области текста, а в области умов читателей — меняется восприятие, а не содержание.

По мнению Хирша, историзм совсем недавно (относительно времени создания работы — 1970-е годы) обратил внимание на себя и признал, что мы волей-неволей помещены в нашу собственную культуру и историческую эпоху и поэтому лучший смысл (здесь: любой допустимый) стал анахроничным, то есть связанным со своим временем. Согласно этой недавней концепции, «лучший смысл» связан с осознанным этическим выбором того, что лучше для нас сегодня, согласно некоторому стандарту, установившемуся в нынешних исторических обстоятельствах. Поскольку Хирш не принимает понятия

«лучший смысл», он ставит вопрос: если нормативный аспект герменевтики лежит в области этического выбора, можно ли открыть универсальные принципы, которые бы не зависели от оценочного суждения того или иного интерпретатора? Существует ли в герменевтике аспект, который, в отличие от нормативного, логически дедуктивный (выводящий частное из общего), эмпирически описательный и, что самое важное, нейтральный по отношению к ценностному и этическому выбору? Для Хирша это аналитический аспект.

Один из критериев аналитической описательной концепции — это разграничение понятий «meaning» (смысл текста) и «significance» (значение, понятийное содержание текста). Хирш вводит это разграничение не просто так, а с целью отделения просто смысла (simply meaning) и первоначального смысла (original meaning) и утверждения целостности и постоянства первоначального смысла. Он рассматривает это разграничение как универсальную концепцию для герменевтической теории. Различие между смыслом и значением (и пояснением, которое оно создает) не является приравниванием смысла к первоначальному авторскому замыслу. Универсальность этого различия очевидна, если понимать смысл как то, что нужно тексту для репрезентации. Нормативные ограничения не становятся определяющими, поскольку являются не смыслом текста, а смыслом для интерпретатора (meaning-for-an-interpreter). Более того, его определение не ограничивается месседжем (что сообщается), но включает в себя все аспекты репрезентации текста, включая фонематический (звучание) и типографический (написание) уровни, которые должен иметь в виду интерпретатор.

Важным моментом этой теории является еще один критерий различия смысла и значения: смысл — это репрезентация текста для интерпретатора. Толкуемый текст всегда берется не сам по себе, а как

представление чего-то еще, и, что принципиально важно, это «что-то еще» может быть связано не только с текстом. Хирш выводит принципиальную формулу: значение (significance) — это смысл, связанный с чем-то еще (meaning-as-related-to-something-else). Таким образом, различие между смыслом и значением можно сформулировать как различие между оригинальным смыслом произведения и значением, которое всегда сочетает в себе этот оригинальный смысл и «поле влияния» интерпретатора. Поскольку смысл текста не приравнивается к авторскому замыслу, то, если интерпретатор (который может игнорировать автора) не считает смысл текста и не погружается в него для дальнейшего применения в своем толковании, у него нет оснований для сообщения о тексте. Таким образом, смысл является базовым, неизменным основанием для интерпретатора, в то время как значение может меняться в зависимости от контекста, в котором смысл применяется<sup>25</sup>.

Различие «смысла» и «значения» — универсальный критерий, который может разрешить имеющиеся разногласия в герменевтике, связанные с концепцией историчности, реализующейся в третьем измерении герменевтики — метафизическом (первые два, как говорилось выше, — нормативный и аналитический/описательный). Этот аспект Хирш приводит для уточнения своей позиции относительно реконструкции прошлых смыслов, но не касается его онтологических вопросов, поскольку «преждевременное обращение к области онтологии — это то, чего следует избегать в описательном аналитическом аспекте герменевтической теории»<sup>26</sup>. Хирш уверен, что любая попытка извлечь ценностное основание интерпретации из природы (описательный аспект) интерпретации или из природы Бытия (метафизический) — не обоснована<sup>27</sup>. Ценностное основание может быть понято только из понимания этических убеждений интерпретатора.

Принципиальным моментом в изучении историчности через метафизику для Хирша является следующее: исследователь не обязательно настолько «заперт» в своей историчности, что теряет собственную свободу. Он свободен в выборе целей, их контекста, своих смыслов и языкового дискурса. Поэтому Хирш понимает современные разногласия по поводу историчности не как конфликт абстрактных теорий, а как конфликт этических ценностей. Хирш отмечает, что, как правило, разногласия в разных теориях интерпретации сводятся к несогласию в расстановке акцентов толкования: следует ли объяснять оригинальный смысл или выбрать какой-то аспект значения этого смысла, важный для интерпретатора или современных читателей.

Одна из важнейших задач Хирша — доказать, что авторский замысел неизменен и воспроизводим. Для этого он прибегает к терминологии Гуссерля. Связь между актом осознания и его объектом Гуссерль называет «намерением» (*intention*), используя термин в его традиционном философском смысле, который намного шире, чем термин «цель» (*purpose*) и примерно эквивалентен «осознанию» (*awareness*). Хирш использует это слово в своих работах именно в этом значении. В этом акте «намерения» есть вербальный и невербальный аспекты. Вербальный остается неизменным (это те лингвистические средства, которыми акт совершается). Невербальный (Гуссерль называет его опытом) изменяется в зависимости от субъекта намерения. Смысл определяется характером намерения говорящего. Однако смысл текста не сводится только к авторскому замыслу, поскольку, когда я говорю: «У меня болит голова», я могу иметь в виду, не только этот факт, но и: «Я хочу, чтобы меня пожалели». Поэтому прежде всего важно различить «вербальное намерение» (*verbal intention*) автора и смыслы, которые он сознавал, — «невербальное

намерение». Авторское намерение можно сравнить с тем, как человек воспринимает коробку — он видит только три стороны, хотя точно уверен, что их шесть. И эти три теоретические стороны находятся полностью в области «намерения». Они могут быть, но их может и не быть. Это случай, когда весь смысл не присутствует в сознании. Это предположение о трех невидимых сторонах — чувство целого, которое Гуссерль называл «горизонтом возможностей». Соответственно, осознанные смыслы — это все то, что ограничено этим горизонтом.

Только имея в виду горизонт возможного как чувство целого, интерпретатор может отделить допустимое от недопустимого значения в толковании. Для этого интерпретатору необходимо ознакомиться с типичными компонентами ментального и эмпирического мира автора. Для Хирша важно, что массив возможностей текста (*the array of possibilities*) предполагает не только определенную последовательность слов, но и того, «кто говорит», автора. Интерпретируя текст, мы не можем не воспринимать говорящего, который что-то имел в виду этой последовательностью слов. Общий принцип, подразумевающийся герменевтикой Хирша, предполагает следующее: субсмыслы текста не являются компонентами, которые можно объединить аддитивно (составить целое из простого сложения частей). Простое перечисление компонентов текста не является полноценным содержанием интерпретации, важно определить структуру (то есть взаимовлияние) этих компонентов.

Сравнительный акцент текста (наличие амбивалентных компонентов) имеет не только решающее значение для текстового смысла, но и ограничительный характер — исключает альтернативные трактовки. В качестве еще одного общего принципа Хирш предлагает следующее: всякий раз, когда мы сталкиваемся с двумя противоположными интерпретациями, которые

трактуют один и тот же компонент с разными акцентами, мы должны принять, что одна из интерпретаций не верна и примирить их невозможно. Интерпретатор имеет право выбирать приоритетным один из акцентов, но только если указывает на все остальные. Также задача интерпретатора заключается в том, чтобы выявить фактический смысл текста, а не только возможные. «Действительно, если бы текст представлял собой только систему возможностей, интерпретация была бы невозможна, поскольку никакое фактическое чтение не может соответствовать этой системе»<sup>28</sup>. Поскольку смысл текста всегда связан с чем-то другим, интерпретатор не может быть уверен однозначно, что его толкование является правильным, но его задача заключается в том, чтобы доказать, что оно наиболее близкое к оригинальному смыслу, чем другие. «В герменевтике верификация представляет собой процесс установления относительных вероятностей»<sup>29</sup>. Чтобы доказать свою интерпретацию как наиболее вероятную, необходимо показать, что она является допустимой. Поэтому важной задачей в процессе проверки является преднамеренная реконструкция субъективной позиции автора в той мере, в которой эта позиция имеет отношение к тексту.

Исследователь при этом подходе не должен принимать смысл текста за субъективную позицию автора, но он должен иметь ее в виду. Лучшим источником позиции автора всегда являются его тексты, но если есть возможность найти подсказки где-то еще, этим нельзя пренебрегать, поскольку это позволит избежать порочного круга (дневники, письма, черновики). Поскольку выводы, сделанные из других источников, являются внешними по отношению к изучаемому тексту, их нужно использовать в процессе толкования, но не выдавать за результат интерпретации. Основная задача толкователя — воспроизвести в себе «логику» автора, его отношения, его культурные ценности, весь его

мир. Хирш называет это творческой реконструкцией говорящего субъекта (the imaginative reconstruction of the speaking subject). При этом, конечно же, нужно иметь в виду, что говорящий субъект не совпадает с субъективностью автора; это, так сказать, «часть» автора, которая определяет текстовый смысл. Важно отделять «биографического» автора от нарратора и автора как субъекта сознания. Поэтому для процесса интерпретации личный опыт исторического и биографического автора не имеет значения — мы никогда не узнаем содержание сознания автора, мы можем только постичь автора как «говорящий субъект». Очевидно, что теория интерпретации Хирша дает больше конкретики по работе с художественным произведением, а также выводит ряд объективно важных критериев, которые можно применять на практике. Принципиальным моментом здесь станет понимание, что и немецкая философская герменевтика, и американская теория интерпретации сопоставимы в своих подходах. Они имеют общие основания и объекты, практически идентичные критерии, различаясь только в расстановке акцентов между приоритетом автора и произведения как автономной единицы. Сделанные выводы позволяют объединить обе теории в единый метод.

## **ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СПЕКТАКЛЯ Р. УИЛСОНА «ГАМЛЕТ-МАШИНА»**

### **I. Структура анализа**

Герменевтический анализ будет построен на трех аспектах:

1. Спектакль (что он есть такое сам по себе). Поскольку оба теоретика (Гадамер и Хирш) сходятся во мнении, что анализ смыслов и сущности художественного произведения — первостепенен, — необходимо прежде всего обратиться к самому спектаклю вне контекстов. Чтобы понять, что он есть такое, нужно понять:

а) систему языка (какими формальными средствами с нами «говорит» произведение);

б) структуру компонентов (как связаны содержательные элементы произведения, какова их семантика);

в) целостность и автономность (является ли произведение самобытным и самодостаточным);

г) художественную сущность (не является ли произведение исчерпанным формальными признаками и единственным уровнем понимания, содержит ли оно явления метафизического порядка).

2. Автор (компонент/контекст). Этот аспект будет изучен ровно в той мере, насколько он применим к спектаклю как его компонент (что дает замысел произведению в связи с другими компонентами) и его контекст (что мы можем понять из замысла, что остается неясно из произведения). Исследованию в этом аспекте должны быть подвергнуты:

а) другие произведения автора (понимание характерных принципов создания произведения);

б) авторские заметки о произведении (понимание территории поисков сущности произведения);

в) авторские заметки о театре/режиссуре (понимание допустимых горизонтов произведения).

3. Исследователи (варианты толкования). Это необходимо для обнаружения объективного общего места для всех и для обнаружения конфликтных моментов, которые помогут выявить заложенные в спектакле векторы трактовки.

## II. «Гамлет-машина»

Премьера спектакля состоялась в театре «Kunsthalle» (Гамбург, Германия) 4 октября 1986 года. Спектакль поставлен по одноименной пьесе Хайнера Мюллера, написанной в 1977 году.

В основе сценического действия лежит пять последовательных смен сцен,

выстроенных по принципу вариативных отличий. Структура каждой сцены воплощена в одном зафиксированном визуальном рисунке: расположение предметов, последовательность звуков, смена освещения и цветовой палитры, передвижения, жесты и мимика актеров — это неизменные составляющие. Вариативность заключается в ряде изменений отдельных элементов структуры. Во-первых, сменяется вектор ориентации действия — при каждой смене происходит смещение всего сценического единства (положение актеров, света, предметов и фона) на 90 градусов по часовой стрелке. Во-вторых, происходит смена визуального плана — четыре из пяти фрагментов реализуются в театральном пространстве «здесь и сейчас» живыми актерами. Центральный фрагмент спектакля воспроизводится в видеозаписи, транслирующейся на опустившийся занавес (его центральность определяется порядком сцен, видео третье из пяти — ровно в середине спектакля). В-третьих, меняется произносимый текст пьесы — первая сцена (прологовая или нулевая) происходит без слов, затем актеры последовательно воспроизводят текст так, что в каждой новой сцене звучит одна из пяти частей пьесы. В видеофрагменте текст не произносится, а транслируется бегущей строкой поверх изображения в сопровождении звукозаписи женской оперной партии. В-четвертых, чередуются субъекты речи — сначала текст произносят мужские персонажи, затем — женские, на видео текст транслируется, в предпоследнем фрагменте текст читают по очереди и женские, и мужские персонажи, в финальном фрагменте текст озвучивает только одна девушка монологом. В-четвертых, происходит изменение акций — за весь спектакль визуальный рисунок варьируется только два раза и в двух отдельных жестах. В предпоследнем фрагменте мужские персонажи между своими ритмическими партиями рвут каждый по одной фотографии (на ней

изображен Х. Мюллер — эта акция включена в авторские ремарки пьесы «Гамлет-машина»). В финальном фрагменте звучит шлягерная мелодия, под которую персонаж, который до этого выпрыгивал на одной ноге и замирал в позе ласточки на сцене, теперь повторяет тот же рисунок, но запрыгивает на стол.

Кроме смены этих основных сцен в спектакле есть еще «промежуточная» сцена, связанная больше со сценическим существованием, чем с содержанием спектакля. Как уже говорилось, после каждой основной сцены происходит перемещение по часовой стрелке всех составляющих спектакля, это перемещение повторяется четыре раза, но каждый раз оно неизменно в своей структуре, не вариативно. Загорается рабочее освещение, все актеры перемещают реквизит и декорации на 90 градусов, отдергивают и задергивают занавес, служащий фоном для основного освещения. В этот момент один актер всегда стоит неподвижно и молча смотрит в зал. После перестановки актеры садятся в одну линию на пол (каждый раз у другой стены) и оттуда вводятся в следующую за перестановкой сцену. Спектакль «Гамлет-машина» минималистичен в своих выразительных средствах и не допускает нарушения своей строго заданной структуры, актерской импровизации. В этом смысле каждый составной элемент имеет значимость для понимания авторского замысла, проявления сущности произведения и формирования его смысла. Язык «Гамлет-машины» это:

1. Пространство, «расчерченное» прямыми пересекающимися линиями, разной направленности, существующими не в двухмерной плоскости, а во всем объеме пространства сцены. Эти условные линии создаются не только за счет расположения предметов, но и через актеров, их движения, жесты, благодаря направлению света. Расширение сценического пространства обусловлено появлением видеопроекции

как бы извне (грубо говоря, если действие актеров ограничено внутренней плоскостью четвертой стены, то видеопроекция осуществляется на внешней плоскости этой же стены).

2. Свет/цвет/звук. Все элементы подчинены ритмической организации, сменяются в строго заданной последовательности. Внутри сцены происходит смена холодного синего освещения и подсветки белого экрана (фона) на ярко-красный при появлении некоторых персонажей или произнесении отдельных фрагментов текста. Узконаправленный свет выделяет ту или иную фигуру из сумрака сцены. Дежурный свет загорается при каждой смене вектора. Во время промежуточной сцены нет никакого специального звукового сопровождения, только звук перемещения тел и предметов. В основных сценах задействована определенная, строго заданная палитра звуков и шумов: звук ударяющихся друг о друга деревянных палочек, ноты пианино, пулеметная очередь, скрежет ногтей, урчание, визг, животный вой, звук шагов.

3. Актер. В спектакле участвуют четырнадцать актеров: семь женщин и семь мужчин. Можно сказать, что условно между ними распределены персонажи пьесы Мюллера, но фактически текст распределяется таким образом, что Офелию от Гамлета можно отличить только во второй и пятой сценах, в остальных реплики перераспределены между всеми актерами и актрисами, произносятся с учетом уникальной интонационной партитуры артиста, а не содержания. Актеры подчинены строгой партитуре жестов и движений, способов произнесения текста, пауз. Произносят текст сами или только открывают-закрывают рот под звучащие в записи голоса. Отличить живое и записанное произнесение практически невозможно. Ни один актер не взаимодействует с другими напрямую (пересекаться могут только их траектории движений). Движения актеров

замедленны, четки, геометричны. Жесты зафиксированы. Интонации и тембр голоса тоже. В основных сценах актеры произносят текст согласно индивидуально заданному рисунку, но воплощают ли они при этом персонажей пьесы, сказать сложно. Их внешний вид и способ игры не соответствует авторским ремаркам пьесы, текст перераспределяется. Во время «перемещений» актеры сами переставляют все предметы на сцене, но выходит ли это за границы «художественного вымысла», сказать невозможно, поскольку ничего в их сценическом существовании не дает на это намека. Уверенно можно говорить о том, что актерское существование в спектакле «Гамлет-машина» связано не с поверхностным фабульным уровнем пьесы (актеры не разыгрывают пьесу на сцене), а с формально-содержательным (игра актеров отвечает постмодернистской структуре текста пьесы, особому пониманию роли реплик в создании персонажа и роли персонажа в создании спектакля).

4. Ритм, имеющий формообразующую и упорядочивающую функции. Внутри сцены ритм создается повторением звуков, рисунка жестов и мимики (поднятие и опускание руки, вращение вокруг своей оси, открытие и закрытие рта в беззвучном крике или смехе), последовательностью появления актеров и математической основой их движения (три женщины за столом скрежут ногтями каждая в своем темпе:  $1/2$ ,  $1/4$ ,  $1/8$  такта), способом произнесения текста (повторение одних фрагментов текста одним или несколькими актерами, повторение отдельных слов и слогов, чередование произносимых фрагментов). В рамках структуры «целого» спектакля ритм создается за счет зацикленной смены векторов сцены и повторяющейся смены положения элементов спектакля относительно зрителя.

5. Декорации/предметы. В спектакле используется минимальное количество предметов, встроенных в общую структуру

геометрического решения пространства. Это длинный дощатый стол, пересекающий сцену по диагонали, за ним — три стула, на которых сидят три актрисы, ритмично скребущие столешницу ногтями. Перед ним еще один стул, на него садится один из актеров, предварительно хлопнув об стол массивной книгой, которую он выносит на сцену (разглядеть обложку невозможно). Кроме этого еще есть вращающееся кресло на колесиках (по типу офисного), на котором всегда сидит одна из актрис. В глубине сцены стоит сухое дерево (без листвы), вокруг которого вращается актриса в трико телесного цвета. Сценическим элементом, выполняющим и художественную, и рабочую функции, является невысокий (полметра) забор из гофрированного металла, какой используют в строительстве и ремонтных работах. С одной стороны, он отгораживает проктор, завершая целостность «фона». С другой — очевидно, становится частью языка спектакля.

6. Костюмы/грим/прически. Костюмы в некотором смысле эклектичны, не подчинены единой системе стиля, эпохи или живописной традиции, среди элементов одеяния актеров: бесформенный черный балахон, бальное бархатное платье, кожаная куртка, джинсы, деловой костюм, обтягивающее трико телесного цвета и т.д. Прически индивидуальны и вместе с тем унифицированы: у каждого персонажа своя прическа, но все они подчинены единому стилю — растрепанные, пыльные или «зализанные», лаково-блестящие прически. Грим унифицирован — подобие маски создается за счет выбеленного лица и темных контурных линий, а также подводки глаз.

7. Видео. Этот фрагмент представляет собой некоторого рода живую картину — замершие актеры в своих позах и предметы спектакля находятся на идеалистическом фоне — ярко-зеленая трава и голубое небо с белоснежными облаками. Мужские пер-

сонажи неподвижны, женские нарушают свою неподвижность двумя действиями: резким поворотом головы в сторону зрителя и медленным движением (поднимают руку к голове, массируют пальцем темечко, растягивают рот в улыбке, опускают руку). Эта картина появляется через «отдаление» пять раз. Каждый раз немного меняется небо (появляются огонь, дым, искры, закат). В третьем появлении загораются и исчезают мужские персонажи, в четвертом появлении присутствуют только женские персонажи, превращающиеся в больших горилл. В пятом появлении вся картина распадается на отдельные пиксели и удаляется, пока не исчезает точкой в темноте. Какое-то время на темном фоне в тишине еще бежит строка титров. Фоном в видео звучит баллада Шуберта “Der Zwerg” [«Карлик»] (Op. 22, № 1; D. 771) в исполнении Jessye Norman (фортепиано — Phillip Moll). Можно сказать, что эта баллада — единственный намек вне пьесы на конфликт «Гамлета», поскольку содержание текста строится вокруг истории безутешной королевы, потерявшей своего короля и погибшей от рук придворного карлика.

8. Текст. Произношение текста подчинено общей ритмической логике, но в разных сценах существуют разные «рисунки» его произношения, в каждой сцене он уникален. Часть текста транслируется в центральном видеофрагменте бегущей строкой. Впервые в спектакле текст возникает во второй сцене, «наполняя» действие, пространство и ритм звучанием. Пьеса Мюллера воспроизводится в спектакле в заданной автором последовательности, отличие текста спектакля от текста пьесы в двух моментах: некоторые реплики, данные в пьесе единожды, неоднократно повторяются разными актерами, не произносятся и не реализуются буквально ремарки драматурга (нет на сцене инвалидного кресла, фрагментов человеческих тел, гроба, руин и т.д.). Реплики персона-

жей распределены между актерами и актрисами, но не в соответствии с определенными ролями или полом исполнителя, а по какой-то другой логике. Возможно, предложенные пьесой законы отношения актер/персонаж реализуются на сцене не буквально, а сообразно театральному языку спектакля Уилсона.

Структуру спектакля, элементы которой только что были разобраны, можно описать через понятия целостности, автономности, сущности, смысла, значения, разрушения интенции ожидания. Целостность спектакля «Гамлет-машина» обусловлена с двух «полюсов». Прежде всего, за счет того, что элементы языка не распадаются на отдельные составляющие, а складываются в систему, которую можно «читать» характерно для конкретного спектакля, для спектакля в контексте всего корпуса режиссерских работ Уилсона и в отношении к пьесе Мюллера. Вторых, целостность «Гамлет-машины» возникает и за счет того, что все элементы, система языка и структура компонентов подчинены единому организующему способу существования в рамках этого спектакля. Можно сказать, что спектакль пронизан взаимным влиянием целого на части и частей на целокупность произведения. Как ритм задает единство остальным элементам, так и сам подчинен единству атмосферы спектакля. То же касается пространства, текста. Целостность спектакля возникает благодаря бесперебойной работе каждого элемента, а они, в свою очередь, возможны только в рамках этой целостности. Замедленный жест актеров будет бессмыслен вне контекста, созданного ритмом, пространством, звуком и т.д.

Если говорить об автономности анализируемого спектакля, то можно отметить, что в нем нет никаких элементов, которые носили бы поясняющий характер. Нарушения «замкнутости» пространства спектакля практически не происходит, но в тех случаях, когда все же можно сказать,

что действие персонажей прервалось (перестановка предметов и переход актеров), спектакль за счет своей структуры, которая здесь не нарушается, позволяет понять, что это — часть театрального действия, а не «рабочий момент». Видеофрагмент также отвечает стилистическим и идейным характеристикам всего действия. Несмотря на цикличность смены сцен, автоматичность и строгую заданность всех составляющих спектакля, он, несомненно, разрушает интенции ожидания зрителей. Даже знание театрального языка Уилсона не создает отношения, которое бы помешало спектаклю оказать воздействие на зрителя. Спектакль имеет строгую внутреннюю логику развития действия, после первой смены мы можем понять закон развития действия, можем даже предположить, в какой сцене будет звучать тот или иной фрагмент пьесы. Но мы не знаем, каким образом текст Мюллера будет существовать в спектакле Уилсона, как эта целокупность связана с оригинальным текстом трагедии Шекспира и связана ли.

Пьеса Мюллера становится, с одной стороны, ключом к дешифровке театрального языка Уилсона, поскольку соотношение тех или иных решений с текстом и его смыслом помогают понять логику режиссера. С другой стороны, это самое проблемное место для герменевтического анализа, поскольку, очевидно, обращение к ней предполагает выход за пределы спектакля. «Гамлет-машина» Уилсона — это особое видение пьесы Мюллера, которая, в свою очередь, является особым видением трагедии Шекспира и фигуры Гамлета в западной культуре вплоть до конца XX века. Если рассматривать этот аспект с точки зрения автономности спектакля как произведения искусства, то становится ясно, что без понимания текста пьесы невозможно понимание спектакля. Оригинальный конфликт и проблематика Шекспира в спектакле фактически никак не затрагиваются, кроме разве что момента, когда

актрису, которую можно определить как Гертруду, «охватывает» своими объятиями актер в черном костюме и черной маске — Клавдий, слепота, рок... Но невозможно понимать глубину содержания пьесы (а значит, и спектакля), не зная «Гамлета» и судьбы этого культурного персонажа в истории литературы, театра и философии. С другой стороны, никакие элементы спектакля Уилсона не позволяют сделать вывод, что, кроме работы с текстом Мюллера, режиссер обращался к трагедии Шекспира или имел цель сопоставить «Гамлета» и «Гамлет-машину». Кроме текстовой реальности ничто не отсылает нас к истории принца Датского, а значит, можно предположить, что работа велась с пьесой Мюллера как с конкретным литературным фактом, самобытным и целостным, а не как с одним из вариантов толкования трагедии Шекспира.

Поскольку герменевтика предполагает обращение к отношению «объект произведения / сущность объекта», необходимо понять, каков объект данного спектакля и воплощает ли он сущность более высокого порядка, что позволит приблизиться к сущности самого спектакля. Здесь же логично попытаться сформулировать смысл спектакля, как он видится на данном этапе анализа. Очевидно, что пьеса не является объектом постановки, а служит своего рода стимулом к творческой активности режиссера. Структура спектакля позволяет сказать, что Уилсон не делает перераспределения акцентов, уводя в тень генеральную линию пьесы и выводя на первый план, например, образ женщины как объект своего произведения. Однако, поскольку пьеса является значимым элементом спектакля, невозможно полностью игнорировать ее смыслы и содержание. Важными для спектакля становятся три основные линии пьесы. Во-первых, это антивоенный пафос, упадническое настроение послевоенного осознания, признание вины и бессилия человека в миро-

вой истории. Во-вторых, это особенность существования «культурного героя» в XX веке — сотканность из цитат, аллюзий, интерпретаций, смешение времен, потеря самоидентичности. В-третьих, это фрагментарность мышления, деструкция речи, смысла, распадение возможности коммуникации, взаимодействия.

Можно сделать предварительный вывод, что объектом спектакля Уилсона становится сознание человека XX века (в частности, в состоянии войны). Текст пьесы (как часть спектакля) воплощает это фактически, но структура спектакля, его действие, ритм — возводят сознание конкретного человека (поименованных персонажей) до универсальных состояний. Миром спектакля Уилсона в равной мере правят: а) механизм современного мира, который воспроизводит одни и те же события, действия, как вертятся шестеренки в механизме или часах (движение сцен по часовой стрелке); б) разрушенное сознание, неврастеническое и шизофреническое, раздробленное, удвоенное, сотканное из отдельных голосов, цитат, отсылок. От конкретного звучащего текста в лицах конкретных персонажей спектакль восходит к отношению человека и мира в XX веке. Наше сознание такое уязвленное, потому что мир погружен в ад, хаос и войну. Но мир таков, потому что наше сознание изувечено и разрушено, оно не может воспринимать и создавать мир иначе.

На первый взгляд структура спектакля «Гамлет-машина» не подтверждает того, что в нем присутствует как объект и сущность война или эпоха XX века. Сценография и внешний вид актеров — вне времени и пространства, максимально нежизнеподобны. Действия актеров психологически не оправданы. Однако есть несколько отдельных компонентов, позволяющих все же сделать такой вывод. Звук пулеметной очереди и кроваво-красный цвет задника — атрибуты военного пространства, а видеопроекция (и пик-

сельное разрушение картинки) и дарвинистские мотивы в превращении женщин в обезьян — атрибуты современности автора спектакля. Использование единственного музыкального произведения в какой-то мере отсылает нас к «месту» — австрийский композитор Франц Шуберт плодотворно работал над созданием музыки на тексты классиков немецкой литературы (Шиллер, Гёте, Гейне и др.). Можно отдельно отметить часть предметного мира спектакля — «заборчик» из рифленого металла, каким огораживают в наше время подлежащие ремонту или сносу пространства (дорога, дом), этот же заборчик можно видеть на видео — явный атрибут современности с семантикой огораживания, оповещения о нарушенной целостности объекта.

Решение проблемного аспекта (удельный вес влияния текста пьесы на всю структуру спектакля) лежит в контексте творчества режиссера, поскольку позволит понять, насколько характерен этот спектакль для него или уникален. И какие элементы являются традиционными, а какие возникают только благодаря материалу и замыслу автора в этой конкретной работе.

### III. Театр Роберта Уилсона

Приведение театроведческого и «муарного» контекста имеет цель очертить горизонт возможностей автора, прояснить «темные» места в толковании и подтвердить допустимость приведенной выше интерпретации. Для Хирша важнейшим контекстом становится жанр произведения, если сопоставлять это с идеей Хайдеггера о том, что собственное определение автора позволяет определить «территорию поисков» сущности его творчества, то уместно будет начать с того, что сам Уилсон считает себя скорее художником, чем режиссером. «В моем театре то, что мы видим, столь же важно, сколь и то, что мы слышим»<sup>30</sup>. Существует устоявшееся определение для такого типа театра, главным представителем которого во второй половине

XX века был Уилсон, — театр художника. Это авторское самоопределение подтверждено рядом театроведческих исследований, что позволяет относиться к нему всерьез. Соответственно, оценивать спектакль Уилсона необходимо по законам, заданным этим жанром. И попытаться понять, в какое взаимодействие вступает визуальная форма с содержанием текста Мюллера.

Самое важное положение в визуальном театре Уилсона — это де-иерархизация элементов, наделение каждого из них самостоятельным смыслом и значимостью. Спектакли Уилсона построены преимущественно по законам ритмически упорядоченного пространства. В своей работе для создания пространства он использует свет, цвет, геометрию движений, декораций. Ритм создается математической заданностью всех жестов и движений, строгой последовательностью отдельных действий, особой манерой произнесения текста, исполнения вокальных партий. Все это мы видим функционирующим в спектакле «Гамлет-машина», и в этом смысле можно сказать, что спектакль скорее характерный, чем выбивающийся из контекста. Подобный подход создает то, что Леман называет «театром пейзажа»<sup>31</sup>, в котором спектакль — это не событие, а пейзаж, все движения и изменения (Леман называет их метаморфозами) происходят как бы в бездвижном пространстве, не несут под собой миромоделирующего начала. Для спектаклей Уилсона характерны минимализм и простота форм — геометрические линии и фигуры, составляющие основу его визуального ряда, напоминают о кубистической живописи, однако за внешним сходством компонентов спектакля с кубизмом лежит внутреннее сходство манеры видения мира Уилсона и Сезанна. «Сезанн — мой любимый художник. Моя работа ближе к нему, чем к кому-либо еще из художников. Постановка Гамлет-машины похожа на картины Сезанна по своей архитектуре. Сезанн упростил и очистил

формы, дабы выявить классическую структуру и композицию»<sup>32</sup>. Спектакль Уилсона здесь можно понимать как произведение искусства, в котором чистота и простота формы, ритмичность и циклизация позволяют переступить через внешне-сюжетные отношения и проникнуть в самую суть спектакля, а через него — пьесы. Поэтому, скажем, режиссер не занимается распределением ролей или отработкой уникальности персонажей, а транслирует текст через актеров отстраненно, между звучанием текста и его содержанием словно присутствует стекло — не перекрывает одно от другого для глаза, но и не позволяет соединиться, вступить в со-подчинение.

Исследователи отмечают ряд основополагающих критериев творческого подхода режиссера, которые также применимы к «Гамлет-машине»: симметрия всех частей спектакля, их сбалансированность и уравновешенность; строгая, четкая и ясная архитектурность; геометрическая выстроенность горизонтали — вертикали; соразмерность пропорций; разреженность пространства и его минимализм; подчеркнутая фронтальность всех без исключения сцен спектакля, их компоновка по законам красоты и гармонии — подобно живым картинам; концентрация внимания на каждой фигуре по отдельности и ее скульптурная моделировка сценическим светом; филигранная отработка рисунка всех движений, жестов, поз, мизансцен<sup>33</sup>. Очевидно, что язык «Гамлет-машины» характерен для театра Уилсона, но если сравнивать его с другими спектаклями режиссера (например, «Черный всадник», «Басни Лафонтена», «Сонеты Шекспира»), проявляется существенное отличие. Как правило, спектакли Уилсона фронтально ориентированы, создают впечатлительные живых картин, где актеры как бы запечатлены на фоне меняющего цвета задника. Их движения и позы вывернуты в сторону зала, текст произносится так же — прямо в зал. В спектакле «Гамлет-

машина» мы наблюдаем более сложную организацию пространства, не двухмерную, а объемную, перед нами не картина, а трехмерная модель, в которой каждый актер имеет свое направление движений, ориентации и произнесения текста. Чередование сцен по часовой стрелке на 90 градусов подтверждает эту многогранную структуру, чтобы зритель стал свидетелем «картины» каждой плоскости, необходимо пять оборотов вокруг оси. Поскольку Уилсон отмечает особенность текста пьесы Мюллера (об этом ниже), можно сделать предположение, что такая структура спектакля связана со сложной, не классической структурой пьесы. Фрагментарность речи и сознания возникает не за счет коллажа реплик, а имеет более глубокую структуру, многоплановую, соответствующую тому, в каком пространстве этот текст звучит у Уилсона.

Актер на сцене — часть этого пейзажа наравне с вещным миром спектакля, светом/цветом. В театре Уилсона актер — это механизм, *машина*, которая существует по заданным траекториям. «Необычное движение актеров в замедленном ритме всегда создает совершенно особый опыт... который подрывает саму идею действия. Мы имеем в виду создаваемое этим впечатление, будто люди-актеры на сцене действуют не по собственной свободной воле»<sup>34</sup>. Подобный подход к работе актера отвечает заявленным в пьесе отношениям человека и мира, о которых говорилось в предыдущем разделе. Характерно для существования актеров в театре Уилсона наличие уникальных жестовых партий. Сам автор говорит о том, что эти жесты ничем не детерминированы (каждый отдельный жест сам по себе ничего не символизирует), но при этом важно, что во время работы с материалом спектакля он точно продумывает, какой жест будет соответствовать тому или иному освещению, персонажу, фрагменту текста. «Уилсон использует свой особый словарь жестов, движений, поз. Этот словарь, основан-

ный... во многом на простейших пластических элементах, обладает, с одной стороны, широким и разнообразным диапазоном, а с другой — содержит систему лейтмотивных знаков, которые могут переходить из одного спектакля в другой»<sup>35</sup>. В «Гамлет-машине» есть как уникальные жесты спектакля (например, круговое массирующее движение указательным пальцем у темечка), так и характерные его словарю (например, перебирание напряженными пальцами, будто актер играет на музыкальном инструменте).

Одним из основных элементов деиерархизации театральных элементов становится отказ от приоритета текста. Уилсон использует литературные материалы для своих постановок, но они становятся частью спектакля, а не его объектом или целью. Для режиссера звучание текста важно больше, чем его содержание. Особенно видна работа с ритмическим существованием литературного материала в «Гамлет-машине». Текст пьесы полностью сохранен Уилсоном, что, по мнению теоретиков, для него не характерно. Это обусловлено тем, что сам Уилсон высоко оценил пьесу Мюллера, сформировав мнение, что в его тексте достаточно пространства между словами, чтобы не нарушать их единства. «Очень музыкальными слышались Уилсону и тексты Мюллера. Вместе с тем в них Уилсон остро ощущал визуальность и концентрированную эмоциональность, которые, однако, в его спектаклях представляли в остраниженной форме, как бы холодно и на расстоянии»<sup>36</sup>. Несмотря на то, что режиссер признает за текстом его уникальность и сложность, в «Гамлет-машине» текст не становится главным, что очевидно уже по началу спектакля (первая сцена проходила в молчании). С другой стороны, необходимо отметить, что без содержания текста эта сцена осталась бы не разгаданной, ее смысл становится доступен только после того, как та же визуальная структура наполняется текстом

пьесы. Работа с Хайнером Мюллером отмечается теоретиками как уникальная для режиссерской биографии Уилсона именно из-за того, как по-новому он стал подходить к тексту (не изменяя при этом идее де-иерархии). «Сотрудничество... помогло Уилсону найти форму соотношения поэтики своего театра художника со словом как средством выразительности обычного драматического театра, которое призвано нести в себе содержательный, сугубо понятийный смысл»<sup>37</sup>.

Панорама режиссерского подхода Уилсона, ознакомление с особенностью его работы с текстом, а также фиксация опыта работы с Хайнером Мюллером позволяют сделать вывод, что «Гамлет-машина» характерный, но не типичный спектакль. Текст пьесы становится не просто элементом «языка», но структурным компонентом, в равной мере влияющим на целостность и сущность спектакля. Смыслы пьесы неразрывно связаны со смыслом спектакля, деструкция текстовой формы сопоставима с разъединенностью сценических элементов. Человеческое сознание — содержание спектакля, его объект, но смысл спектакля надстраивается над ним, воплощается в своей сущности: не демонстрация готового сознания пьесы, а создание этого сознания театральными средствами, возникновение его во всей сложности и многогранности, разъединенности и структурности, противоречивой беспомощности и миромоделирующей силе. «У меня нет послания. То, что я делаю, — это архитектурная композиция»<sup>38</sup>. Уилсон категорически отказывается от того, что возможна какая-то единая интерпретация его режиссерских работ, и настаивает на том, что у зрителя при столкновении с его спекта-

клями созерцание должно превосходить интерпретацию. Все, что «автор хотел сказать», мы видим на сцене, нас не отсылают к какой-то иной действительности или философскому построению. В этом смысле спектакли Уилсона достигают двух противоположных, казалось бы, эффектов. С одной стороны, они тотально автономны и капсульны — все смыслы и сущности заключены в них самих, они не выходят за пределы наличного на сцене. С другой стороны, они зависимы от зрительского восприятия — мы сами решаем, каким образом формировать те геометрические линии и траектории, что обособленно существуют в спектакле. Мы создаем уникальные смыслы за счет нашего культурного опыта, нашей историчности, и в этом смысле театр Уилсона насквозь герменевтичен.

Можно сказать, что относительно спектакля «Гамлет-машина» отказ от интерпретации невозможен уже хотя бы потому, что сам текст — это интерпретация классического сюжета Шекспира и мы не можем воспринимать спектакль, основанный на тексте Мюллера, обособленно от его смысла и содержания. Тем более что в самом визуальном поле присутствуют компоненты, отсылающие к смыслам пьесы (упомянутые выше атрибуты современности, воплощение на сцене идеи раздробленного сознания — компоненты спектакля, появление которых обусловлено особенностью мира пьесы). На основании этого можно сделать вывод, что смыслы пьесы в большой степени становятся смыслами спектакля. И для более детального и углубленного анализа «Гамлет-машины» Уилсона необходимо обратиться с герменевтическим подходом и к пьесе Мюллера.

## Примечания

<sup>1</sup> Среди учителей Гадамера в философии — Н. Гартман и Р. Бульгман, в теологии — П. Тиллих

и Р. Отто, в классической филологии — П. Фридлиндер, в теории и истории искусства — Э. Р. Кур-

циус. Свою первую диссертацию (1922) Гадамер защитил на кафедре П. Наторпа, вторую (1928) —

у М. Хайдеггера. С 1949 г. в Гейдельберге руководил кафедрой, которой прежде заведовал К. Ясперс. С 1933 по 1945 г. он написал десять небольших статей, восемь из которых опубликовал. Это работы об античном атомизме, эссе о «Государстве» Платона, а также опыты о Канте, Гердере, Гёльдерлине и Гегеле. Гадамер развивает идеи герменевтики в двух фундаментальных сборниках статей «Истина и метод» (1960) и «Актуальность прекрасного» (1977).

<sup>2</sup> Хайдеггер М. Введение. Глава вторая // Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 15.

<sup>3</sup> Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб., 2004. С. 106.

<sup>4</sup> Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. СПб., 2003. С. 65–67.

<sup>5</sup> Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль. М., 2017. С. 86–87.

<sup>6</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения: Сборник избранных статей. М., 2008. С. 16.

<sup>7</sup> Понятие совершающейся истины раскрывается в статье «Исток художественного творения». Хайдеггер определяет истину как просвет в сущем (нашей реальности), который позволяет сущему соприкоснуться с бытием. А совершается она путем искусства или философии. Истина занимает промежуточное состояние — окзываясь как бы мостиком (просветом) между сущим и бытием, то есть она явлена нам и в этом смысле является истиной, но и в то же время, относясь к бытию, — она не явлена, то есть уже не-истина. И это двойное ее состояние является основой непрекращающегося спора и становления — истина не присутствует в художественном творении как данность, она постоянно совершается.

<sup>8</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 26.

<sup>9</sup> Там же. С. 27.

<sup>10</sup> Там же. С. 45.

<sup>11</sup> Гадамер Х.-Г. Философия и поэзия // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного: Сборник статей 1943–1977 гг. М., 1991. С. 118.

<sup>12</sup> Там же. С. 123.

<sup>13</sup> Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль. С. 73.

<sup>14</sup> Там же. С. 7–8.

<sup>15</sup> Там же. С. 8.

<sup>16</sup> Главным критерием игры в искусстве, сопоставимым с понятием Хайдеггера, для Гадамера является ее существование по собственным правилам, которым следует не только автор, но и зритель, поскольку игра предполагает непосредственное активное участие, а не пассивное созерцание (рефлексия, а не описание). Подробнее о понятии игры в терминологии Гадамера см.: Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. С. 266–280.

<sup>17</sup> Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. С. 175.

<sup>18</sup> Гадамер Х.-Г. Семантика и герменевтика // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. С. 67.

<sup>19</sup> Гадамер Х.-Г. О круге понимания // Там же. С. 80.

<sup>20</sup> Гадамер Х.-Г. Искусство и подражание // Там же. С. 230.

<sup>21</sup> Помимо философских работ, Хирш знаменит своими культурологическими и педагогическими трудами: «Культурная грамотность: Что должен знать каждый американец» (1987), «Словарь культурной грамотности» (1988), «Школы, которые нам нужны, и почему у нас их нет» (1996). Как литературный критик Хирш написал несколько статей об американской поэзии: «Вордсворт и Шеллинг» (1960), «Невинность и опыт: введение к Блэйку» (1964), «Философия композиции» (1977).

<sup>22</sup> Филипп Август Бёк (1785–1867) — немецкий филолог-классик и историк-эллинист, основоположник греческой эпиграфики, ученик Фридриха Вольфа и Фридриха Шлейермахера.

<sup>23</sup> Hirsch E. D. Objective interpretation // Publications of the Modern Language Association of America. 1960. Vol. 75. № 4. P. 470.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Хирш приводит в пример то, как исследователь может различать варианты значения высказывания «Кошка на коврик» / «Cat on the mat» (с неизменным смыслом — кошка находится на коврике) в зависимости от того, нравится ему этот факт или нет, любит ли он кошек или нет.

<sup>26</sup> Hirsch E. D. Three Dimensions of Hermeneutics // New Literary History. 1972. Vol. 3. № 2. P. 254.

<sup>27</sup> Поскольку для Хирша метафизическая критика возможности реконструкции предшествующих смыслов не состоятельна, а метафизика не привносит в герменевтику практически полезных критериев, пропуск его доказательной базы против последователей Хайдеггера не нарушит логической целостности исследования.

<sup>28</sup> Hirsch E. D. Objective interpretation // Publications of the Modern Language Association of America. 1960. Vol. 75. № 4. P. 472.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Цит. по: Берёзкин В. И. Роберт Уилсон. Театр художника. М., 2003. С. 9.

<sup>31</sup> См.: Леман Х.-Т. Роберт Уилсон, или Пейзаж // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 124–132.

<sup>32</sup> Цит. по: Шевцова М. Роберт Уилсон. М., 2016. С. 66.

<sup>33</sup> См.: Берёзкин В. И. Роберт Уилсон. Театр художника. С. 33.

<sup>34</sup> Леман Х.-Т. Роберт Уилсон, или Пейзаж // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 128.

<sup>35</sup> Берёзкин В. И. Роберт Уилсон. Театр художника. С. 21.

<sup>36</sup> Там же. С. 29.

<sup>37</sup> Там же. С. 165.

<sup>38</sup> Цит. по: Шевцова М. Роберт Уилсон. С. 65.

М. В. Смирнова

## И снова в путь...

Новый первый курс мастерской Ю. М. Красовского, на этот раз актерско-режиссерский. Большой и очень разнообразный (тридцать шесть студентов, из них пять режиссеров). Двадцать девять человек иногородние: представлена почти вся Россия от Владивостока до Краснодара, семь студентов из Белоруссии, два из Финляндии, два из Китая. Даже когда курс делится на подгруппы — в каждой по восемнадцать человек. Много! Но, на удивление, студенты активно включились в работу. Может, именно потому, что чувство конкуренции поддерживает в каждом желание бороться и быть лучшим; может, оттого, что среди них пятнадцать человек старше двадцати лет. Но, как бы то ни было, на установление дисциплины на уроках, на погружение в рабочую атмосферу не пришлось тратить много времени.

Они оказались очень работоспособны: с азартом и увлеченностью отрабатывают звукосочетания и скороговорки, старательно учитывают все замечания педагога. В каждой группе довольно быстро выявились лидеры: «Можно я! Разрешите попробовать еще раз!» И вот уже в коридорах института в перерывах между занятиями начали раздаваться голоса первокурсников, усердно занимающихся разнообразными упражнениями речевого тренинга.

Особая активность и старательность студентов оказались направлены на исправление говора. Думается, потому, что у многих сильна мотивация — желание остаться работать в театрах Санкт-Петербурга и Москвы, активно сниматься и лично озвучивать свои роли. В исправлении

говора внимательно следят не только за собой, но и за произношением сокурсников, а еще терпеливо помогают иностранцам курса осваивать трудные для них звуки, растолковывают непонятные слова, поправляют неверные ударения.

На лето студентам было задано сочинение небольшого рассказа или стихотворения о своем городе. И вновь удивление — на первое индивидуальное занятие каждый пришел с выполненным заданием. Никто не прикрывался фразами из школьного детства: «Я не понял задания», «Я забыл», «Я оставил тетрадку дома». Конечно, не все «опусы» оказались совершенными, но совместными усилиями (сократив тексты, вычленив тему, обострив юмор, найдя наиболее удачные ритмы и рифмы) они были приведены в «удобоваримый» вид. Месяца через два на одном из групповых занятий студенты прочли свои «творения» друг другу. Вот некоторые из них:

Мой город порт Владивосток.  
Тут испытываешь ты восторг.  
Здесь сплошь и рядом моряки,  
А в океане маяки.  
Здесь чайки стонут над волной  
И день и ночь шумит прибой.

Городок мой неказистый,  
Ни заводов, ни мостов.  
Но зато торговых центров  
Как после дождя грибов.  
Но люблю его безумно,  
Это просто караул.  
Вот такой вот мой любимый  
Бестолковый Барнаул.

В Новосибирске бывает мороз,  
 Что отморозишь и щеки, и нос.  
 А летом пожары, мошка, духота,  
 Но шашлыки на Оби — красота!

Мой поселок стоит в самом сердце тайги,  
 Где глаз не откроешь от снежной пурги,  
 Где холодно летом почти как зимой,  
 Где лоси в лесу ходят рядом с тобой,  
 Коровы гуляют по главным дорогам,  
 Медведи приходят к домашним порогам.  
 Таков Нижний Одес, родимый мой край,  
 Республика Коми — не ад, но не рай!

Было весело, интересно, познавательно и «соревновательно» для всех. Именно этими сочинениями-визитками был завершен первый зачет по речи, что позволило педагогам и приглашенным гостям познакомиться с каждым студентом еще чуточку лучше.

Помимо разнообразных звукосочетаний и скороговорок, для группового тренинга студентам был предложен текст — стихотворная сказка Доктора Сьюза «Слон Хортон слышит кого-то». Она сразу понравилась им своей ритмичностью, динамичностью, юмором, но самое главное — актуальностью мыслей: «Личность есть личность, независимо от ее размера, а тем более субъективного мнения других!» и «Порой от действия или бездействия лишь одного человека может зависеть жизнь целого народа».

Учили текст небольшими частями: садились в рабочий круг, каждый получал строчку стихотворения, затем по очереди несколько раз повторяли розданные строки по кругу, и вот уже кто-то один пытался рассказать весь кусочек целиком, глядя на своих сокурсников и вспоминая их фразу. При заминке рассказчику подсказывали не сразу, он должен был попробовать вспомнить сам. После нескольких подобных проб уже почти все студенты знали отрывок, и можно было раздавать строки следующего кусочка. В конце занятия

текст не записывали, вывешивали его в «группе» в соцсетях только в конце недели. Так потихоньку доучили до конца и приступили к «оживлению» истории.

Еще на первом занятии студентам был задан вопрос: «Как вы думаете, чем вы будете заниматься на уроках сценической речи?» Все ответы свелись к технологической стороне дела: развитие дыхания и диапазона голоса, исправление говора и дикционных дефектов. Нет, они совсем не догадывались о том, во что им предстоит углубиться. Рождение и произнесение слова, фразы, которые должны стать результатом истинных размышлений; проявление сиюминутных и разнообразных интонаций, как можно более полно отражающих красочные видения, многогранные чувства и эмоции; налаживание подлинного внимания, общения, взаимодействия, партнерства; выявление и раскрытие конфликтных взаимоотношений между персонажами; конкретность включения в историю, протяжение мысли и развитие энергии в сменяющей друг друга череде событий и т.д. — вот как много задач и умений должны были начать активизироваться и раскрываться на простой на первый взгляд сказке про слона Хортона.

Еще некоторое время закрепляли текст, рассказывая его с перебросом мячика по кругу, но затем начали пробовать коллективную работу «на подхвате», то есть когда каждый говорящий включается в рассказ по мере того, как готов и может. Это задание оказалось очень трудным. Поначалу не все студенты могли настроиться на общую волну и подключиться к истории, поэтому ее постоянно вели лишь несколько человек из группы. Затем стало возникать «хоровое включение», при котором несколько человек разом перебывали и перекрикивали друг друга, не слушая партнера и не давая ему довести реплику до конца. Студенты никак не могли понять, как достичь нужного результата, сердились, обижались, обвиняли друг друга

в неумении слушать и быть внимательными к партнеру, даже пытались схитрить и просто закрепить определенные строки за каждым из говорящих. Но это противоречило заданию, и борьба за настоящую ансамблевую работу, основанную на импровизационном подключении каждого рассказчика, продолжалась вновь.

На одном из уроков договорились о необходимости «переговаривания фраз», то есть, если студент считал, что прозвучавшая фраза была недостаточно наполнена видениями, смыслом, просела по энергии, потеряла адресата и т. д., он мог предложить свою версию этой же фразы и тем самым продолжить рассказ. Задание дало свои результаты: темп «пробалтывания» текста значительно снизился, внимание к каждой фразе по отдельности и к рассказу в целом увеличилось, появились наполненные паузы, уменьшилось количество необдуманных и ненаполненных включений. Дело сдвинулось, и вот уже в каждой группе к изначальным лидерам стали подтягиваться остальные.

На некоторых занятиях группа делилась на подгруппы: одна работала со сказкой, а другая наблюдала. Со стороны намного проще увидеть ошибки и промахи: постановка неоправданных точек, провис энергии, пустота произнесенной фразы, искусственность интонаций; отсутствие видений, общения, партнерства. Участники подгрупп высказывали свое мнение об увиденной работе, менялись местами и пробовали исправить подмеченные недочеты.

Параллельно с групповым тренингом полным ходом шла работа и на индивидуальных занятиях.

Студенты разбились по парам, что дало возможность увеличить время урока для каждого и значительно расширить круг партнерских тренинговых задач. Объединение в пары было довольно спонтанным — мало кто знал о рабочих качествах друг друга, еще не возникли устой-

чивые симпатии или антипатии, мало того, студенты совсем не представляли, какого рода задание им необходимо будет совместно выполнять.

А предстояла им работа над стихотворениями (которые нужно было найти за лето) под кодовым названием «о стихиях»: ветре, урагане, море, океане, шторме, дожде, ливне, грозе, метели, зное, огне и пр. Это задание должно было быть направлено на развитие фантазии, освобождение тела и активное пробуждение энергии дыхания и звучания. Но им все это было невдомек, поэтому выбор материала был чаще всего не очень удачен.

Тогда каждой паре было предложено познакомиться с подборкой стихотворений, которые подготовил педагог. Каждый из партнеров отмечал понравившиеся ему стихотворения, и после обмена впечатлениями студенты делали свой окончательный выбор.

Таким образом у каждой пары оказалось по одному стихотворению: Р. Киплинг «Если в стеклах каюты...», В. Солоухин «Ветер», Ю. Шоттель «Песня грома», Г. Поженян «Два цвета», Д. Хармс «Буря мчится...», М. Яснов «Где-то ревел над землей ураган...», Р. Рождественский «Жара», С. Черный «На санках с гор», Л. Стафф «Труд и отдых моря» и «Алфавит моря», Э. Дикинсон «Сперва казалось дождь пошел...», М. Светлов «Горизонт», Н. Асеев «Штормовая», Л. Кудрявская «Ужасный зверь», Ю. Тувим «Два ветра», Р. Бернс «Зима», Л. Квитко «Лыжники», Д. Толкиен «Хлюпогубы», Д. Мейсфилд «Морская лихорадка», Г. Иванов «Сознание, как море...», П. Коган «Косым, стремительным углом...», Ю. Левитанский «Сон об уходящем поезде», В. Коржиков «Актер».

Студенты удивились: «Как, одно на двоих? Его нужно будет читать хором или надо разбить по строчке, а может, по слову? А как оно должно выглядеть?»

Стоп, стоп. На все ваши вопросы ответ один: «Никто не знает, как оно будет вы-



и по актерскому мастерству, а потому были важны, нужны и очень продуктивны.

В процессе работы над стихотворениями начали нащупываться важные темы, рождались интересные мысли, а вслед за этим растормашивались чувства, расшевеливались тела, начал возникать некий пластический рисунок.

От студентов требовалось не перегружать текст излишними движениями. Пустые наборы физкультурных и гимнастических упражнений, каскады акробатических трюков и танцевальных па не приветствовались. Все должно было быть лаконичным, отобранным, осмысленными, продуманным, прожитым, рожденным как некий символ, необходимый для более полного раскрытия содержания и смысла. При этом не ставилось задачи повторять из урока в урок точный пластический рисунок стихотворения. Необходимо было сохранять логику мысли и, вновь и вновь рождая подлинные чувства и эмоции, выражать их в движении, которое должно быть, с одной стороны, «нажитым», «наработанным», а с другой — спонтанным, импульсным, таким, какое оно случится в данный момент.

При необходимости (но только при необходимости и оправданности!) в канву стихотворения позволялось привносить различное звукоподражание (шум моря, вой ветра, гудок паровоза и пр.), а также приравненные к таковому тренировочные звукосочетания.

В каждом стихотворении в результате размышлений, разговоров, споров, многочисленных проб рождались идеи, которые выходили за рамки поверхностного прочтения слов, возникали философские обобщения, тексты обретали более глубокие смыслы, возникала насущная необходимость подлинного общения с партнером и зрителем.

Общение — еще одно открытие, совершенное студентами в первом семестре. Оказывается, в данном задании партнеры —

это творческие единицы, которые понимают и чувствуют друг друга так, что готовы двигаться, дышать, звучать, как единый организм, подхватывать и дополнять мысли и чувства друг друга и совместно передавать их зрителю. Именно зритель должен являться постоянным объектом исполнительского внимания, при этом общение со зрителем не подразумевает постоянного визуального контакта с ним. Просто все, что происходит на сцене, делается для него и ради него: на него направлены энергия и посыл высказывания, происходят попытки достучаться до его сознания и души, поделиться с ним сокровенным, понятым, прожитым и тем самым донести идею и смысл выбранного в работу произведения.

Общение со зрительской аудиторией — это особая проблема, ведь на индивидуальных занятиях по сценической речи роль зрителя исполняет лишь педагог, а на зачете или экзамене студентам необходимо распределяться на несколько десятков слушателей: преподавателей, родственников, друзей, студентов с других курсов.

В какой-то мере преодолевать эти трудности позволяет проведение внутрисеместровых контрольных уроков (по подгруппам или целиком курсом), на которых студенты показывают свои работы друг другу.

Первый такой контрольный урок был назначен уже через два с половиной месяца учебы. Студенты подготовились очень ответственно, прибрали аудиторию, составили список очередности работ, размялись. В течение полутора часов они впервые смотрели работы друг друга. Многие были удивлены, ведь, выбирая свое стихотворение, они знакомились со всеми стихами, но в тот момент даже и предположить не могли, как можно решить многие из них. После показа студенты обсудили увиденное, похвалили, покритиковали, поспорили, послушали замечания педаго-

га. Отрадно было сознавать, что они начинают делать это с профессиональной точки зрения, подмечая в работах сокурсников недоразобранность и недоосмысленность истории, отсутствие общения друг с другом и залом, плохое распределение в пространстве аудитории, неаккуратность речи (говор, дикционные погрешности, тембральную и дыхательную неустойчивость и т.д.). В результате разбора определились несколько лидирующих пар, на работы которых можно было равняться по артистическим и технологическим параметрам.

Контрольный урок, несомненно, дал свои результаты — на следующие индивидуальные занятия (некоторые пары теперь старались забежать и по два раза на неделе) студенты пришли с размышлениями, предложениями, стремлениями усовершенствовать свою работу и добиться лучших результатов, стал заметен сдвиг в освоении каждого из стихотворений. И у них еще полтора месяца до зачета — хороший срок.

На этом же контрольном уроке каждая из подгрупп впервые услышала и сказку о Хортоне в исполнении другой части курса. Работа одной группы удалась, у второй не случилась. Однако студенты не расстроились, не сдались, напротив, усилили старания: собирались в перерывах между занятиями, трудились, налаживали общение, прорабатывали историю.

За две недели до зачета вновь выпала возможность объединить два групповых занятия и собраться всем курсом на контрольный урок, чтобы отсмотреть работы друг друга. Результаты порадовали — многое изменилось, углубилось, успокоилось, прояснилось. С особым вниманием учащиеся выслушали замечания педагога, ведь теперь у них есть абсолютная уверенность, что, следуя им, пойдешь в верном направлении.

На начало зачета решили выучить стихотворение В. Коржикова «Океан»:

По ночам, не зная смен,  
По привычке, по традиции  
Океан, как Демосфен,  
Отрабатывает дикцию.

В гротах каменных тайком,  
Перед пляжами воочию —  
Под волнистым языком  
Гальку медленно ворочает.

За право сказать «свое слово» в зачине развернулась настоящая творческая баталия.

Таким образом вышли на первый зачет. Студенты были полны задора, оптимизма, энтузиазма и желания предъявить свои работы преподавателям и гостям.

Во время педагогического обсуждения, которое состоялось после зачета, многие работы были выделены как удачные. Была отмечена серьезность и качественность проведенной за семестр работы, включающей в себя комплекс сложных разноплановых задач. Студенты выглядели на зачете артистичными, свободными, увлеченными, но в то же время внимательными к себе и партнерам, сосредоточенными, вдумчивыми, погруженными в процесс овладения речевыми и актерскими навыками.

За первый семестр создалось впечатление, что с этим курсом можно будет попробовать взять в работу более серьезный и разнообразный материал, чем с их предшественниками. Поэтому на одном из уроков студентам было предложено назвать свои любимые книги. Несколько раз прозвучала повесть Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» — это и определило выбор произведения для групповой работы следующего семестра.

Второй семестр. Студенты побывали дома, отдохнули, посвежели, привезли массу впечатлений и... свой любимый говор. Однако борьба с ним уже не так страшна — «противник» знаком, и методы противостояния ему известны.

На каникулы было задано найти сказки с участием животных или сказочных существ. Хотелось, чтобы сказки были не длинные, но и не короткие, не очень известные, с юмором, написанные хорошим литературным языком, затрагивающие актуальную и на сегодняшний день проблему.

Через пару недель для каждой пары (пары создались новые, отличные от прошлого семестра) были утверждены сказки разных народов: русские, китайские, японские, латышские, эстонские, калмыцкие, венгерские, корейские, индийские, нанайские, итальянские.

Основные условия работы: в каждой сказке определяется идея, тот самый «сказочный намек», который становится «уроком» для слушателей; текст сказки выучивается обоими участниками целиком, чтобы была возможность импровизационного подхвата, использования одних и тех же фраз от лица разных героев смотря по обстоятельствам; все слова автора присваиваются тому или иному персонажу (в зависимости от того, кому та или иная фраза важнее по ходу действия) и подаются как его собственные поступки, размышления, чувства; костюмы, декорации, грим, музыкальные фонограммы, свет и прочий антураж не применяются, лишь иногда может возникнуть предмет (палка, веревка, ткань, стул), но он должен быть многофункционален, то есть возникать по ходу сказки неоднократно и в разных качествах; можно и нужно двигаться, петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, используя другие свои творческие возможности и навыки.

Для изображения животных (зайцы, волки, львы, тигры, шакалы, крокодилы, обезьяны, черепахи, собаки, свинки, павлины, червяки и пр.) студентам не надо было ходить на четвереньках или ползать по-пластунски, необходимым стал поиск элементов пластики, дыхания и звучания, присущих тому или иному зверю. То есть

персонажи сказок должны были стать некими зверолодьми с людскими мыслями, чувствами, желаниями и поступками, но с повадками зверей. Кроме того студентам было предложено ознакомиться с историей и культурой стран, где родились их сказки, и попробовать учесть их этнографическую принадлежность в своих работах. Это могло выражаться в темпоритме существования героев, специфических жестах, интонационных и дикционных особенностях речи, живом этническом музыкальном сопровождении.

На групповом занятии началась работа над первой частью повести Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» в переводе Ю. Родман с некоторыми сокращениями: разбирались с непонятными словами, проверяли ударения, корректировали орфоэпию. Пытались вчитываться в текст, думали, размышляли, разговаривали о судьбах известных людей: поэтов, писателей, художников, ученых, чей жизненный путь мог ассоциироваться с целями, стремлениями и трудностями, выпавшими на долю Джонатана. Думается, что именно такой подход к разбору материала дал верное направление к осмыслению и наполненному проживанию истории.

Условия работы, как и в предыдущем семестре, — импровизационный подхват. Оказалось, что работа с прозаическим текстом одновременно и легче и сложнее. Легче, потому что речь не была регламентирована стихотворной формой, не было необходимости удерживать ритм строф, строк и межстроковых пауз. Однако именно ритмический каркас стихотворения позволял ранее удержать энергию и цельность высказывания. Теперь же, при работе с прозой, все начало разваливаться и распадаться почти что на слова. Фразы «обросли» бесконечными точками, рвуцями и останавливающими мысль.

Забегая вперед, скажу, что на экзамен работу не вынесли. Сказки забрали все время показа — два часа чистого времени.

Но общение со знаменитой повестью, несомненно, не прошло даром. Кроме того, было решено доделать ее в следующем семестре инициативной группой из двух-трех человек, а может быть, и кем-то индивидуально.

В целом экзамен прошел успешно. Самое главное, что все без исключения трудились на совесть и ответственно старались выполнять творческие и технологические задачи. Комиссией были отмечены работоспособность, включенность, актерская одаренность и творческая изобретательность студентов, их активное погружение в освоение элементов актерской школы — воображение, видения, об-

щение, внимание, словесное действие, владение оценками, паузами.

Однако были предъявлены претензии к результатам исправления говора. Но это и понятно. В прошлом семестре ритм стихотворных строк служил первокурсникам надежной опорой и помогал удерживать внимание на верной редукции гласных, а в нынешнем — страница прозаического текста сказки и значительное увеличение творческих задач не позволили полноценно сконцентрироваться на всем.

Значит, есть еще над чем работать и куда стремиться. Впереди второй курс, его несомненные новые трудности и обязательные профессиональные достижения.

## Материалы научной конференции «А. П. Чехов и литературно-театральная жизнь Петербурга». 1–2 ноября 2017 года. Санкт-Петербург

### ЧЕХОВСКИЙ ПЕТЕРБУРГ

Известно, что отношения А. П. Чехова с театрально-литературным Петербургом складывались при его жизни достаточно напряженно: от радужно-восторженных ожиданий начинающего делать художественную карьеру литератора до саркастически-горьких воспоминаний пережившего катастрофу автора, не вписавшегося в пошлую атмосферу «пишущей братии». Чехов имел здесь друзей и врагов, горячих почитателей и ревнивых завистников. Постановки его пьес ждал здесь и громкий успех, и сокрушительный провал. «Петербургские сюжеты», связанные с творчеством Чехова, с одной стороны, известны, а с другой — заключают в себе немало до конца не разгаданных, непрочтенных страниц.

Именно этим «непрочтенным» страницам была посвящена научная конференция, организованная по инициативе Российского государственного института сценических искусств и нашего давнего партнера — Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки — при деятельном участии Чеховской комиссии Российской академии наук. Активную роль в организации этой конференции сыграла известный ученый-чеховед Алевтина Павловна Кузичева, автор фундаментальных трудов, посвященных жизни и творчеству А. П. Чехова, отражению его произведений в русской художественной критике.

1 и 2 ноября 2017 года в уютном конференц-зале Театральной библиотеки собирались те, кто всерьез, углубленно занимается чеховским театрально-литературным Петербургом. В заседаниях с докладами выступили ученые из РГИСИ, ГИТИСа, ГИИ, РИИИ, ИРЛИ и других научных и образовательных учреждений России. Достаточно большой блок докладов и сообщений сделали сотрудники Театральной библиотеки, являющиеся хранителями и глубокими исследователями исторических материалов.

Конференция выявила, что тема чеховского театрально-литературного Петербурга далеко не исчерпана и имеет большие перспективы. Ученые приняли решение раз в два года проводить конференции на данную тему.

В этом номере «Театрона» мы публикуем некоторые из прозвучавших на конференции сообщений, надеясь, что данная публикация привлечет внимание тех, кто интересуется как творчеством А. П. Чехова, так и историей театрально-культурной жизни нашего города.

*А. А. Чепуров,  
доктор искусствоведения,  
профессор*

А. П. Кузичева

**А. П. Чехов и А. С. Суворин. «Бесконечные разговоры...»**

Творческие и личные взаимоотношения А. П. Чехова и А. С. Суворина — одна из самых упоминаемых и вместе с тем малоисследованных тем в отечественной «чеховиане». Она давно превратилась в общее место. О ней с готовностью говорят, но не очень охотно изучают. В постановке и решении этой темы многое зависит от исходной точки зрения автора на личность и деятельность Чехова и Суворина, от злобы дня.

Так повелось еще при жизни того и другого. Одни современники называли писателя «Суворинской содержанкой». Другие считали всесильного издателя «Нового времени» щедрым и благородным «покровителем» Чехова. После кончины писателя эта тема тут же выплеснулась на страницы дневников и первых воспоминаний о Чехове.

Крайние мнения обозначились очевиднее, чем при жизни Чехова, как и мотивы высказываний. Особенно «смело» возвысили голос литераторы, не раз при жизни Чехова просившие его помочь им опубликоваться или издаться у Суворина. Например, С. Н. Филиппов<sup>1</sup>. Теперь, на панихиде по только что усопшему писателю, он разглагольствовал о том, что «Чехов — продукт „Нового времени“. Он не был либералом, держался в высшей степени безразлично. Посмеивался над евреями».

В дневнике В. Г. Короленко есть запись от 1916 г. о Чехове: «...у него выходило хорошо все, — даже сношения с Сувориным, с которым он дружил сначала и разошелся потом. И все ясно до прозрачности: почему дружил и почему разошелся. Не то, что у Мережковского, например. Он с ложноклассическим пафосом скорбел по поводу сношений с Сувориным и называл это в Чехове „смердяковщиной“. Оказалось, что он сам переписывался с Сувори-

ным, да еще по поводу денежных антреприз литературного свойства, уверяя Суворина, что „мы понимаем друг друга“ и т.д. В этом всё неискренность, всё „ложноклассицизм“ — попытка сойтись с Сувориным и осуждение этого в Чехове.

Когда-то мне нравился Мережковский, в котором я видел как раз... искренность!...»<sup>2</sup>

Годом позже Короленко еще раз вернулся к теме Чехов и Суворин: «Теперь, когда и жизнь, и переписка Чехова вся перед нами, — мы видим, что этот необыкновенно цельный человек, и дружески входя к Суворину вначале и, под конец, уходя от него в негодовании, — оставался тем же Чеховым, которого мы любим и ценим. От нововременства к нему не пристало ничего: он отряхнулся, как лебедь, и попытки использовать эту близость во вред его памяти были жалки и бессильны»<sup>3</sup>.

Однако публикация чеховских писем в шеститомнике, изданном в 1910-е годы М. П. Чеховой, в том числе и к Суворину, а также в других изданиях, конечно, не явила «всю» жизнь Чехова, не прояснила в должной степени отношений Чехова и Суворина.

Более того. Возникли обстоятельства, мешавшие исследованию этой темы. Это — статья В. И. Ленина «Карьера» (1912), на долгие десятилетия предопределившая господствующую точку зрения на деятельность А. С. Суворина-журналиста. Это — пропавшие и до сих пор не найденные суворинские письма к Чехову.

Первое обстоятельство ныне утратило свою былую силу. Свидетельство тому — статьи, диссертации последних десятилетий, посвященные жизни и творчеству Суворина. Один из авторов подчеркивает, что «писать о таких людях невероятно

сложно и через сто лет», что «изучение их наследия требует не только новых подходов, но и других, отличных от традиционных методик»<sup>4</sup>.

На рубеже XX–XXI веков в работах о Суворине, в частности и на тему Чехов и Суворин, в центре внимания оказался литературный аспект<sup>5</sup>. Личные взаимоотношения писателя и издателя «Нового времени» не привлекают особого внимания<sup>6</sup>, как и целостная картина их творческих отношений.

Сегодня уже нельзя объяснить это исключительно недостаточностью источников. Хотя суворинские письма не найдены, но издан его дневник<sup>7</sup>, воспоминания о нем<sup>8</sup>, его публицистическое наследие<sup>9</sup>.

Но тем более очевидно, как недостает беспристрастного жизнеописания Суворина, основанного на серьезном фактологическом фундаменте. В научный оборот не введена сохранившаяся переписка Суворина с наиболее значимыми его адресатами. До сих пор, например, не издан полностью такой важный источник, как дневник писательницы С. И. Смирновой-Сазоновой, тогда как уже опубликованные фрагменты убеждают, сколь ценен этот уникальный документ<sup>10</sup>.

Для серьезного изучения творческих и личных отношений Чехова и Суворина недостает научной биографии Чехова, полного свода воспоминаний о нем современников, снабженного комментарием, отвечающим сегодняшним требованиям.

Тогда история отношений Чехова и Суворина может быть решена как научная проблема. Тогда, может быть, исчезнут расхожие, упрощенные мнения, подобные тем, что бытовали при жизни писателя и бытуют до сих пор. Вроде того, что будто бы Чехов поддался «сатанинскому обаянию» Суворина, что их встреча — встреча доктора Фаустуса и Мефистофоля<sup>11</sup>. А с другой стороны, легенда о «нежной и трогательной» любви Суворина к Чехову, отеческой заботе о нем самом и его семье<sup>12</sup>.

Куда интереснее глубокое и объективное исследование этого исторического, художественного и психологического феномена.

Его составная часть — это, говоря словами Чехова, их с Сувориным «бесконечные разговоры» о литературе, театре, искусстве и жизни.

В чеховских письмах и сочинениях есть множество определений, какими бывают разговоры людей: длинные, глупые, интересные, пустые, старые, юбилейные, медицинские, легкие, серьезные, либеральные, ученые, дорожные, шаблонные, о женщинах, о политике, бабьи, о любви, о будущем, лишние, ничтожные, ночные, нелепые, о погоде, постылые, душеспасительные, дамские, тихие, благонамеренные, громкие, московские и т.д. и т.д.

Что вспоминали современники о Чехове и Суворине как о собеседниках? Они запомнили молчание Чехова или краткие замечания, особенно в больших компаниях. О Суворине говорили, что он любил беседу, загорался от своих собственных речей и вообще был «весь в речи»<sup>13</sup>.

Чехов не любил разговоры на «высокие», отвлеченные темы, уклонялся от «длинных» разговоров с «серьезными лицами, с серьезными последствиями» (П IX, 124). Уходил от «щекотливых сюжетов», например от разговоров о гонорах (П V, 109). От назойливых, самовлюбленных, неумолкающих собеседников ему становилось «душно, нудно и тошно» (П V, 309). Разговоры с незнакомыми людьми утомляли его (П X, 27). Он любил «потолковать» с тем, кому доверял.

Суворину он доверял в первые годы их знакомства, быстро привык к нему, к его манере речи и беседы. Тот, как многие самоучки, брал широтой суждений, интересно высказывался, но не по сути, а *по поводу* события, текста.

Чехов поражал собеседников выразительной простотой речи, импровизациями. Более всего, и в молодости, и в конце жиз-

ни, любил говорить о литературе, о литераторах, особенно о талантливых. И как никто, умел, по уверению многих, слушать.

Суворин чрезвычайно много читал, собрал уникальную библиотеку. Охотно делился впечатлениями. Следил за европейской литературой, часто бывая за границей, непременно ходил в театр. И тоже любил новые литературные и сценические таланты. Замечал и отличал их. Так что довольно скоро после первых встреч между Чеховым и Сувориным начались, говоря чеховскими словами, «бесконечные разговоры» (П II, 296).

В 1888 году Чехов шутливо рассказывал о пребывании в Феодосии, на суворинской даче: «Целый день проводим в разговорах. Ночь тоже. И мало-помалу я обращаюсь в разговорную машину. Решили уже все вопросы и наметили тьму новых, еще никем не приподнятых вопросов. Говорим, говорим, говорим... <...> Быть с Сувориным и молчать так же нелегко, как сидеть у Палкина и не пить. <...> Говорить с ним приятно. А когда поймаешь разговорный прием, его искренность, которой нет у большинства разговорщиков, то болтовня с ним становится почти наслаждением» (П II, 297).

Вернувшись с Сахалина, Чехов писал Суворину: «Мне страстно хочется поговорить с Вами. Душа у меня кипит. Никого не хочу, кроме Вас, ибо с Вами только и можно говорить. Плещеева к черту. Актеров тоже к черту» (П IV, 140). Через полгода упоминал в письме разговоры в Феодосии, которых жаждет (П IV, 251).

Но с годами эта жажда умаялась, как и литературные темы в переписке. Строки из октябрьского письма 1897 года из Ниццы: «...хотелось повидаться, поговорить, и в сущности Вы так мне нужны! Для разговоров я приготовил целый короб...» (П VII, 82) — выдают иную интонацию. Главная тема переписки в это время — статьи писателя Э. Золя в защиту, как он доказывал, несправедливо обвиненного

и осужденного А. Дрейфуса, суд и процесс над самим Золя, тенденциозное освещение этих событий на страницах «Нового времени» в статьях сотрудников и в «маленьких письмах» Суворина.

Письмо Чехова к Суворину от 6 (18) февраля 1898 года с объяснением по этому поводу по сути завершало десятилетнюю переписку. Заканчивались и «бесконечные» разговоры о литературе, о театре. Об этом свидетельствовал, в частности, шутливый вопрос в декабрьском письме 1897 года: «Пишут, что летом Вы в Феодосию. Меня возьмете с собой? В Феодосии скучно, но мне нравится, особенно, когда я не вижу Айвазовского.

Пишу маленький роман. Ваш А. Чехов» (П VII, 116).

В концовке, что свойственно чеховским письмам, за несколькими строчками скрыто многое, внятное только Чехову и Суворину. И то, что его не приглашают в Феодосию так же радушно, как прежде. И то, что он не поехал бы туда, даже если бы позвали. Шутливое замечание об Айвазовском и дневниковая запись от 1896 года, о встрече с художником во время последнего пребывания в Феодосии (С XVII, 223), приоткрывают, что теперь поездка невозможна и что это сопряжено с чувством личного достоинства Чехова, с изменившимися отношениями с Сувориным.

Это подтверждает и признание о «маленьком романе». Всего лишь: «пишу». Остались в прошлом многостраничные послания Чехова об «Иванове», о своих рассказах и повестях. Тогда он весело недоумевал: «Какое, однако, письмо я Вам накатал! Надо кончать» (П II, 282). Тогда чеховские письма не вмещали, по его словам, «и двадцатой доли» того, что он хотел передать, и он откладывал разговоры до личной встречи (П II, 291).

В минувшие годы его письма были беседой, и он завершал их разговорной фразой: «Однако я исписываю уж 3-й лист.

Ночь. Простите, пожалуйста. <...> О пьесе никому не говорите» (П III, 37). Никому и никогда Чехов не писал в те предсахалинские годы таких подробных писем, приоткрывающих создание его прозаических и драматических произведений.

Но уже эти письма обнаруживают важный момент в отношениях Чехова и Суворина: их расхождение началось задолго до конца 1897 — начала 1898 года. И произошло оно не исключительно из-за нововременских публикаций о Дрейфусе и Золя, как это принято считать.

В начале знакомства Суворин искренно хотел *понять* молодого автора коротких рассказов, в котором почувствовал талант. Чехов, оценивший чутье, начитанность Суворина, надеялся быть понятым. Но этого не случилось...

Первоначальное восхищение молодым дарованием завершилось через годы раздраженным «приговором», который со слов Суворина занес 22 июля 1904 года, то есть через две недели после похорон Чехова, в свой дневник И. Л. Леонтьев-Щеглов: «А. С. о Чехове: „Певец среднего сословия! Никогда большим писателем не был и не будет...“»<sup>14</sup>.

В сущности, это суждение, хотя не так прямолинейно и жестко, Суворин изложил в статье-некрологе на смерть Чехова. В ней он много и хорошо писал о Чехове-человеке и почти ничего о Чехове-художнике. Отметил его мастерство в изображении обыкновенных людей и мещанской среды, из которой вышел писатель. Подчеркнул, что вечная забота о куске хлеба и приступы болезни «не давали ему свободы для большого произведения». И вообще: «Меньше всего думалось, что это писатель, что это талант. Все это даже забывалось, и являлся человек во всем обаянии его ума, искренности и независимости»<sup>15</sup>.

В эти же дни Суворин писал В. В. Розанову, что Чехова погубил Н. К. Михайловский, требуя «направления», а лучше

бы ему оставаться, как в молодые годы, «поэтом, который поет, как птица, — поет и радуется»<sup>16</sup>. Судя по этому заключению, такой Чехов, автор юмористических рассказов, был Суворину понятнее и ближе, чем автор повестей «Палата № 6», «Три года», «Черный монах», «Мужики», пьес «Чайка» и «Три сестры».

Чеховские письма, которые Суворин сравнивал с пушкинскими, — уникальное повествование о попытке Чехова дружески объяснить Суворину, сколь пагубны для художника ориентация на вкусы публики, пристрастие к злобе дня, к фельетонной форме, к модным темам и как выигрывает Суворин, когда пишет не по «поводу», а по сути явления, не тратит жизнь на «ерунду» в виде актрис, плохих пьес (П II, 231), не профанирует свое несомненное дарование.

Ответы Суворина, восстановимые по его дневнику, по письмам Чехова, рассуждениям в «маленьких письмах», передают драму Суворина-художника, не менее значимую в судьбе богатого, могущественного газетного магната, чем трагедия его семейной жизни.

В 1899 году, после «суда чести» в Союзе писателей, закончившегося для владельца «Нового времени» только осуждением некоторых его публицистических приемов (хотя было намерение заклеить его за «маленькие письма» о студенческих волнениях), Чехов, явно пародируя профессора Серебрякова из пьесы «Дядя Ваня», прототипом которого когда-то сочли именно Суворина, посоветовал ему в шутку: «Я бы на Вашем месте роман написал. Вы бы теперь, если бы захотели, могли написать интересный роман, и притом большой. Благо купили имение, есть где уединиться и работать» (П VIII, 181).

Все было у Суворина: большие деньги, еще не пошатнувшееся здоровье, свыше десяти лет жизни впереди, но, процитировав в дневнике чеховские строки, он записал: «Он бы на моем месте, конечно,

написал. Но я на своем не напишу. Мне жизнь не ясна. <...> Под влиянием слов Чехова я было раскрыл тетрадь. Подумал, подумал над белыми страницами и положил тетрадь обратно в стол. Нет, поздно»<sup>17</sup>.

Этот вердикт был суровее решения «суда чести». Суворин будто подвел черту под своим художественным творчеством, оставшись по сути плодовитым фельетонистом. Но признать превосходство Чехова-художника, уяснить, почему каждое его новое сочинение ожидается читателями, но не признается литературными критиками, в том числе и им, Сувориным, он не смог. Или не захотел.

В 1902 году в очередном «маленьком письме» он, пересказывая статьи французского писателя Э. Вогиэ о Чехове, присовокупил от себя, что Чехов мог бы сделаться наследником Гоголя (правда, лишь как юморист), но пошел по неверному пути: «стал изображать трагедию жизни вместо того, чтобы изображать ее комедию»<sup>18</sup>.

Итоговое мнение Суворина о Чехове — «среднем писателе» возникло не вдруг и обнаруживалось постепенно. Это усиливающееся непонимание Сувориным поэтики Чехова и причин, по которым Чехов «гнул свою линию», их полемика в «бесконечных» разговорах — о природе таланта, о публике, об искренности и объективности в искусстве, взаимосвязь этого творческого расхождения с их постепенным и неизбежным отдалением в личных отношениях — предмет для специального исследования, интересного и возможного, несмотря на кажущийся недостаток источников.

В суворинских «маленьких письмах» есть прямые и скрытые (без ссылок) суждения Чехова о литературе и театре. Иногда услышанное отзывалось через годы, настолько отпечатывалось в цепкой памяти Суворина. Так, прочитав «Послесловие» Л. Н. Толстого к «Крейцеровой сонате», Чехов написал Суворину осенью 1891 года: «Итак, к черту философию ве-

ликих мира сего. Она... не стоит одной кобылки из „Холстомера“» (П IV, 270). Весной 1895 года Суворин в очередном «маленьком письме» настаивал на том, что Толстой «выше, как художник, чем как мыслитель. <...> Все его религиозные и философские книги я отдал бы за один его такой рассказ как „Хозяин и работник“»<sup>19</sup>.

Осенью 1894 года Суворин должен был написать отзыв о романе К. С. Баранцевича «Две жены». Явно отвечая на вопрос Суворина, Чехов дал образную и очень точную характеристику этого литератора (П V, 311). Она интересна тем, как использовал ее Суворин<sup>20</sup>, и как косвенное свидетельство скрытой работы Чехова над новой пьесой (замечание о читателях Тургенева, Толстого и сочинителей «массовой литературы» отзовется в «Чайке»).

В подтексте чеховского вывода о «неколоритности» и неизбежной фальши сочинений Баранцевича — один из главных вопросов в переписке и разговорах Чехова и Суворина: о природе творчества. Они обсуждали его еще в 1889 году. Например, в письме от 7 января Чехов настаивал, что для творчества одного таланта мало: «Нужна возмужалость — это раз; во-вторых, необходимо *чувство личной свободы*, а это чувство стало разгораться во мне только недавно» (П III, 132).

Исследование того, как ставился и решался этот вопрос в письмах Чехова, а также в дневнике, публицистике и театральных рецензиях Суворина, в их переписке, помогает понять, что значило это чувство в жизни того и другого, когда и почему, в связи с обсуждением каких чеховских и суворинских произведений стали убывать и меняться в их разговорах литературные и житейские вопросы.

Осенью того же года писатель Д. В. Григорович, прочтя как член Театрально-литературного комитета чеховскую пьесу «Леший», сочтя ее (вместе с другими участниками обсуждения) непригодной

для постановки в Александринском театре, предположил, что прототипом профессора Серебрякова послужил Суворин. Того самого героя, о котором в пьесе говорят, что он «двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. ... Пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре...» (С XII, 130).

На это предположение Григоровича могли навести возраст героя и его молодой жены, происхождение («сын простого дьячка»), сходство некоторых реплик героя с суворинскими сентенциями. Он поделился им с Сувориным, который напрямую заинтересовался у Чехова. Тот пошутил в письме от 17 октября 1889 года: «Не радуйтесь, что Вы попали в мою пьесу. Рано пташечка запела. Ваша очередь впереди. Коли буду жив, опишу феодосийские ночи, которые мы вместе проводили в разговорах...» (П III, 265).

Содержание всего письма и слова «феодосийские ночи» адресуют к пушкинским «Египетским ночам», особенно к «Отрывку», вошедшему в эту повесть в сокращенном виде. Исследователи заметили связь между этой пушкинской прозой, суждениями в чеховских письмах и монологами героя в его «Чайке», «некое внутреннее родство» между пушкинским Поэтом и чеховским литератором<sup>21</sup>. Но еще интереснее и важнее родство между, как полагают, автобиографическим «Отрывком» и чеховскими письмами.

Пушкинский повествователь размышляет об участии литератора в современном мире: «Эти люди подвержены большим невзгодам и неприятностям. Не говорю о их обыкновенном гражданском ничтожестве и бедности... о зависти и клевете братии, коих они делаются жертвами, если они в славе, о презрении и насмешках, со всех сторон падающих на них, если произведения их не нравятся, — но что, кажется, может сравниться с несчастьем для них неизбежным (разумею суждения глупцов)? <...>

Он не любил общества своей братьи литераторов, кроме весьма немногих. Он находил в них слишком много притязаний у одних на колкость ума, у других на пылкость воображения, у третьих на чувствительность, у четвертых на меланхолию, на разочарованность, на глубокомыслие, на филантропию, на мизантропию и проч. Иные казались ему скучными по своей глупости, другие несносными по тону, третьи гадкими по своей подлости, четвертые опасными по своему двойному ремеслу, — вообще слишком самолюбивыми и занятыми исключительно собою да своими сочинениями»<sup>22</sup>.

Письмо Чехова от 17 октября 1889 года к Суворину относительно «догадки» Григоровича будто продолжает рассказ пушкинского повествователя о литературной братии, вплоть до упоминания литераторов-доносчиков: «Не верьте Вы, Бога ради, всем этим господам, ищущим во всем прежде всего худа, меряющим всех на свой аршин и приписывающим всем другим свои лисьи и барсучьи черты. Ах, как рад этот Григорович! И как бы все они обрадовались, если бы я подсыпал Вам в чай мышьяку или оказался шпионом, служащим в III отделении. Вы скажете, конечно, что всё это пустяки. <...> Мелочь, согласен, но от таких мелочей погибает мир» (П III, 265).

Досаду Чехова на Григоровича можно объяснить не столько его участием в «суде» над «Лешим», высказанным им мнением, что эта «странная» пьеса не годится для сцены, сколько опасением, что Григорович охотно будет обсуждать с петербургскими литераторами «неудачное» чеховское сочинение.

Чехов упомянул в письме не одного Григоровича, теперь бывшего поклонника своего таланта, но в какой-то момент переставшего понимать его новые сочинения. История расхождения Чехова с «стариками» проливает дополнительный свет на тему Чехов и Суворин.

Чехов имел в виду петербургскую пишущую «братию». Он говорил о нравах этой среды. Рассказал, что после общения с одним из литераторов у него осталось такое чувство, как будто вместо водки он «выпил рюмку чернил с мухами» (П III, 266).

Литературные знакомства Чехова завязывались по преимуществу в столице. В 1880–1890 годах в мире петербургских литераторов не было таких крупных фигур, как И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой. Но литераторов, в отличие от Москвы, было много. А газет и журналов — множество.

Некоторым приятелям Чехова казалось, что он ездит в Петербург с удовольствием, «как будто на гастроли», что везде он был нарасхват, «почетнейшим застольным гостем», и что в его честь произносились «радостные тосты»<sup>23</sup>.

Дневники современников опровергают «радостную» картину петербургских «гастролей» Чехова. В них много тех самых «мелочей», о которых он писал Суворину: о будто бы баснословных чеховских гонорарах в «Новом времени», о его якобы женитьбе на дочери Суворина и др. Здесь много хулы и даже клеветы<sup>24</sup>.

Резкие оценки личности Чехова и его сочинений усилились после поездки на Сахалин. Чехов знал о явном и тайном недоброжелательстве «братии». В январе 1891 года он рассказывал сестре в письме из Петербурга: «Меня окружает густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного. Меня кормят обедами и поют пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Черт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей. И как мелко выражают свое мелкое чувство! Буренин ругает меня в фельетоне, хотя нигде не принято ругать в газетах своих же сотрудников. Маслов (Бежецкий) не ходит к Сувориным обедать. Ще-

глов рассказывает все ходящие про меня сплетни и т. д. Все это ужасно глупо и скучно. Не люди, а плесень...» (П IV, 161–162).

Как Суворин относился к слухам, сплетням, распускаемым петербургской братией? Осенью 1891 года в «Новом времени» стала дважды в неделю (по вторникам и средам) печататься новая повесть «Дуэль». Чехов предпочел бы (по моральным и материальным причинам) публикацию в журнале, но очень хотел скорей погасить долг суворинской типографии за печатание своих сочинений.

Сотрудники газеты сразу обвинили Чехова в том, будто он ущемляет их интересы, о чем ему рассказал в письме старший брат (П 4, 509–510). В ответном письме Чехов просил передать Суворину просьбу: печатать его повесть один раз в неделю. И добавил, что сотрудничество с суворинской газетой не принесло ему как литератору «ничего, кроме зла» (П IV, 288).

В письме к самому Суворину он повторил свою просьбу и горько пошутил: «Среди петербургской братии только и разговоров, что о нечистоте моих побуждений. Сейчас получил приятное известие, что я женюсь на богатой Сибиряковой. Вообще много хороших известий я получаю. <...> В Петербург я не приеду» (П IV, 290–291). Суворин принял половинчатое решение, пропустил только две среды.

Петербург становился для Чехова городом, где его могли ожидать неприятности, разочарования, что, в частности, подтверждает дневник Ф. Ф. Фидлера<sup>25</sup>.

Этот уникальный документ заслуживает особого внимания. Приведенные в нем суждения, мнения, сплетни и слухи о Чехове приоткрывают природу «злого чувства». Проще всего объяснить неприятие Чехова и его сочинений завистью (даже таких приятелей, как И. Л. Леонтьев-Щеглов), задетым самолюбием (как в случае с В. В. Билибиным или А. Н. Масловым), склонностью к интригам (как

у И. И. Ясинского), снобизмом (Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус), тяжелым характером (как в случае с М. Н. Альбовым).

Помимо всего перечисленного, нескрываемого, было еще нечто иное, не менее показательное. Например, такой литературный казус. Именно Чехов послужил прототипом героев-литераторов в некоторых сочинениях П. Д. Боборыкина, Д. С. Мережковского, И. И. Ясинского, З. Н. Гиппиус, что замечено исследователями<sup>26</sup>.

Чехов предпочитал не высказываться, хотя знал об этом. Точнее, он «отзывался» по-своему. В романе Ясинского «Лицемеры» (1893), в котором, как утверждал его автор, литератор Ивановский списан в том числе с Чехова, одна из глав начинается словами: «Мороз крепчал». В чеховском рассказе «Ионыч» (1898) — это первая фраза очередного романа «миловидной дамы в рinсе-pez», бездарной дилетантки Веры Иосифовны Туркиной о том, «чего никогда не бывает в жизни», но присутствующим «все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли всё такие хорошие, покойные мысли, — не хотелось вставать» (С X, 26).

Чтение авторов из литературного окружения писателя может выявить еще подобные примеры «присутствия» Чехова в сочинениях «братии» и возможных «ответов» в его сочинениях.

В полной мере и резкой форме «злое чувство» проявилось 17 октября 1896 года, на премьере чеховской пьесы «Чайка» на сцене Александринского театра. Картина поведения литераторов и рецензентов на спектакле и в антрактах восстановлена исследователями<sup>27</sup>. Отзывы театральных критиков и литераторов, писавших о «Чайке» в столичной прессе, ныне собраны воедино<sup>28</sup>.

Другого такого скандала в самом театре, такой ликующей радости «пишущей братии» в газетах по поводу случившегося,

таких злобных, уничижительных, презрительных оценок, пожалуй, трудно найти в истории русского искусства.

«Критический обстрел» был оглушительным и сокрушительным. Не жалели ни пьесу, ни автора.

Отдельные голоса в защиту Чехова и его создания были почти не слышны. Что написал Суворин?

Он был уверен в успехе и даже заранее набросал заметку. Однако ночью переделал, желая, как написал в дневнике, «сказать о ней всё то хорошее», что думал, когда читал «Чайку».

В статье Суворин похвалил несомненный беллетристический и драматический талант Чехова, слегка выговорил режиссеру Е. П. Карпову и актерам. И возмутился не публикой, которую ни в чем не обвинял, а именно пишущей братией: «Сегодня день торжества многих журналистов. <...> Радость поднимается до восторга и лжи... О, сочинители и судьи! Какие ваши имена и ваши заслуги? По-моему, Ан. Чехов может спать спокойно и работать. <...> Он останется в русской литературе с своим ярким талантом, а они пожужжат, пожужжат и исчезнут»<sup>29</sup>.

Он защищал Чехова от «судей», но заступиться за пьесу не смог. Суворин отметил то, что назвал «литературными достоинствами» «Чайки»: оригинальность, жизненную правду. Это он ценил в искусстве. Но счел, что на новой пьесе сказалась сценическая неопытность Чехова, отсутствие у него «ремесленности», то есть знания правил сцены, драматургических приемов, а без этого не может быть сценического успеха.

Суворин отстаивал те самые «правила», которые Чехов нарушил в «Чайке», о чем предупреждал его за год до скандальной премьеры еще 21 октября 1895 года: «...пишу пьесу... не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены» (II VI, 85). Через месяц сообщил: «Ну, с пьесу я уже кончил. ...Вопреки всем пра-

вилам драматического искусства» (П VI, 100). Вот этой драматургической «ереси» Суворин не извинил Чехову, хотя отдавал отчет, что она была уже в чеховском «Иванове» и тем более в «Лешем». Она проступала еще в размышлениях Чехова о суворинской пьесе «Татьяна Репина». Она была в письмах Чехова к Суворину, в их разговорах и давно стала одним из индикаторов непонимания Сувориным *чеховских* условий и правил в прозе и драме. Собственных, а не общепринятых.

Но в их переписке и разговорах уже давно прямо и косвенно шла речь еще об одних условиях и правилах, что тоже проступило в истории с премьерой «Чайки», в отношении Чехова и Суворина к случившемуся.

В ночном разговоре после премьеры, в телеграмме, посланной вослед уехавшему Чехову, в последующих письмах Суворин убеждал, что нужно было остаться, поправить пьесу к следующим представлениям, не быть трусом. На что Чехов ответил: «Если бы я струсил, то я бегал бы по редакциям, актерам, нервно умолял бы о снисхождении, нервно вносил бы бесполезные поправки и жил бы в Петербурге недели две-три, ходя на свою „Чайку“, волнуясь, обливаясь холодным потом, жалуясь» (П VI, 201).

И пошутил: «Дома у себя я принял кастирки, умылся холодной водой — и теперь хоть новую пьесу пиши». В письме к Билибину тоже шутил, что может «служить примером для юношества: ...ночь спал крепко, утром рецензий не читал (у газет был зловещий вид) и в полдень уехал в Москву» (П VI, 207).

На самом деле за шутками скрывалось душевное состояние, чуть-чуть приоткрывшееся в чеховском письме к А. Ф. Кони в ответ на умный, тонкий отзыв о «Чайке»: «...это был провал, который мне даже не снился! Мне было совестно, досадно, и я уехал из Петербурга, полный всяких сомнений. Я думал, что если я написал

и поставил пьесу, избилующую, очевидно, чудовищными недостатками, то я утратил всякую чуткость, и что, значит, моя машинка испортилась вконец» (П VI, 223).

Эти сомнения Чехов одолел, чему свидетельство подготовка в эти дни сборника пьес, куда он включил «Чайку» и «Дядю Ваню», а также — подготовка сборника, в который вошли повести «Моя жизнь» и «Мужики».

Он, по его любимому выражению, продолжал «гнуть» свою линию в творчестве и в жизни, несмотря на то, что не в слухах и сплетнях, а зримо и в полной мере открылось ему на премьере и о чем он написал Суворину 14 декабря 1896 года: «17-го октября не имела успеха не пьеса, а моя личность. Меня еще во время первого акта поразило одно обстоятельство, а именно: те, с кем я до 17-го окт<ября> дружески и приятельски откровенничал... за кого ломал копыя (как, например, Ясинский) — все эти имели странное выражение, ужасно странное... Одним словом, произошло то, что дало повод Лейкину выразить в письме соболезнование, что у меня так мало друзей, а „Театралу“ поместить целую корреспонденцию (95 №) о том, будто бы пишущая братия устроила мне в театре скандал» (П VI, 251).

Демонстрация «злого чувства» была не «будто бы», а на самом деле. Спровоцировала и продемонстрировала ее на самом спектакле и в антрактах не галерка, как было принято считать, а в значительной мере «пишущая братия», давно испытывавшая раздражение против Чехова<sup>30</sup>, Чехова-художника и Чехова-человека, неотделимых от *личности* писателя Чехова.

«Атмосферу злого чувства» Чехов ощущал еще до сахалинской поездки. Она стужилась после его возвращения с каторжного острова и незримо для него накалялась в годы его мелиховского затворничества, когда им были пережиты тяжелые душевные смуты и житейские передраги, созданы «Палата № 6», «Черный монах»,

«Скрипка Ротшильда», написана, судя по всему, пьеса «Дядя Ваня», выстроена практически на его деньги земская сельская школа, приняты тысячи больных.

Он изредка приезжал в первую половину 1890-х годов в Петербург, где встречался с теми, кого чтит: актером П. М. Свободным, писателем Н. С. Лесковым, художником И. Е. Репиным, драматургом М. И. Чайковским. В 1893 году, желая объединить петербургских литераторов, «выдумал», как он пошутил, «обеда беллетристов» (П V, 152).

Однако в эти годы уже не только из доходивших слухов и сплетен, а воочию Чехов почувствовал неприязнь некоторых столичных литераторов<sup>31</sup>. Так что поведение «пишущей братии» 17 октября не было для него полной неожиданностью. Его, видимо, поразили сплоченность недоброжелателей и накал враждебного чувства, с которым ему «воздавали» в театре и на страницах печати за независимость в искусстве и жизни.

Суворин убеждал его отнестись к этому как к мелочи, успокоить уязвленное

самолюбие, не придавать происшедшему серьезного значения. Чехов ответил на это: «Знаю, но что же делать? Я рад бы избавиться от глупого чувства, но не могу и не могу. <...> Я теперь покоен, настроение у меня обычное, но все же я не могу забыть того, что было, как не мог бы забыть, если бы, например, меня ударили» (П VI, 251).

Суворинские уговоры и резоны обнаруживали невольно главную причину все более очевидного и неизбежного расхождения Чехова и Суворина.

Чехов не мог ни при каких внешних обстоятельствах ради какого бы то ни было житейского интереса предать себя и свои создания, притушить свое чувство личной свободы, о котором когда-то писал Суворину, что оно разгорается в нем (П III, 132).

Именно «разгорается», а не «загорается». Оно было врожденным свойством чеховской личности.

Как в творчестве, по мнению Чехова, правила «подсказываются художнику его инстинктом» (П II, 170–171), так и правила жизни подсказываются инстинктом самостоянья.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма: В 12 т. Т. 3. М., 1976. С. 299, 309; Т. 4. М., 1976. С. 15, 21, 27, 37, 42. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: в круглых скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» — письма, римской цифрой — том, арабской — страница).

<sup>2</sup> См. об этом: Литературное наследство. Чехов. Т. 68. М., 1960. С. 524; *Житкова Л. П.* Мифологический метод Д. С. Мережковского // *Русская литература: национальное развитие и региональные особенности.* Екатеринбург, 2012. С. 132–133.

<sup>3</sup> Литературное наследство. Т. 68. С. 528.

<sup>4</sup> *Махонина С. Я.* А. С. Суворин — портрет на фоне книг о нем //

*Вестник МГУ. Сер. Журналистика.* 2001. № 2. С. 109.

<sup>5</sup> См., напр.: *Азарина Л.* Чехов в критике Суворина // Молодые исследователи Чехова: Сб. ст. М., 2005. Вып. 5. С. 25–34; *Кубасов А. В.* Творческая неудача читателя-писателя. Чехов vs Суворин // *Феномен творческой неудачи: Коллект. монография.* Екатеринбург, 2011. С. 118–140; *Меньщикова Т. С.* А. П. Чехов — литературный критик А. С. Суворина // *Мировая словесность для детей и о детях.* Вып. 16. М., 2012. С. 209; *Нымм Е.* О литературной позиции А. С. Суворина // *Русская филология,* Тарту. 1999. № 10. С. 79–87; *Охотина Г. А.* Вопросы литературы в письмах А. П. Чехова к А. С. Суворину // *Анализ литературного произведе-*

*дения: Сб. науч. тр. Вып. 3.* Киров, 2001; *Турков А. М.* Чехов и его время. М., 2003. С. 78–84.

<sup>6</sup> См.: *Нымм Е.* К вопросу о личных взаимоотношениях А. П. Чехова и А. С. Суворина в 1880-е гг. // *Русская филология,* Тарту. 1998. № 9. С. 111–121.

<sup>7</sup> *Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстологическая расшифровка Н. А. Роскиной, подготовка текста Д. Рейфилда и О. Е. Макаровой.* London; М., 1999.

<sup>8</sup> *Телохраниль России: А. С. Суворин в воспоминаниях современников / Сост. С. П. Иванов.* Воронеж, 2001.

<sup>9</sup> *Суворин А.* В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). М., 2005.

<sup>10</sup> См.: Из истории русской литературы и общественной мысли,

1860–1890 гг. М., 1977. С. 304–318. (Литературное наследство. Т. 87).

<sup>11</sup> См.: *Рейфилд Д.* Король Лир из Санкт-Петербурга // *Персона*. 1999. № 11. С. 76–79.

<sup>12</sup> См.: *Ганичева М.* Новое время Алексея Суворина // *Суворин А. С.* Труды и дни. М., 2004. С. 9.

<sup>13</sup> См.: *Розанов В. В.* Из воспоминаний и мыслей об А. С. Суворине. М., 1992. С. 33, 118.

<sup>14</sup> См.: *Литературное наследство*. Т. 68. С. 485.

<sup>15</sup> См.: *Суворин А.* Русско-японская война и русская революция. Маленькие письма, 1904–1908. М., 2005. С. 132–133.

<sup>16</sup> *Розанов В. В.* Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову. СПб., 1913. С. 143.

<sup>17</sup> *Дневник Алексея Сергеевича Суворина*. С. 338.

<sup>18</sup> *Суворин А.* В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). С. 927.

<sup>19</sup> Там же. С. 489.

<sup>20</sup> См.: Из отчета о десятом при-суждении Пушкинской премии в 1894 году. СПб., 1895. С. 10–12.

<sup>21</sup> См.: *Сухих И. Н.* Чехов в Пушкине: (К парадигме русской литературы) // *Чеховиана: Чехов и Пушкин*. М., 1998. С. 17–18.

<sup>22</sup> *Сочинения А. С. Пушкина: [В 10 т.]*. Издание 2-е. СПб., 1887. [Т. 10]. Лицейские стихотворения и отрывки. С. 66–69.

<sup>23</sup> См.: А. П. Чехов в воспомина-ниях современников. М., 1986. С. 58–59, 329.

<sup>24</sup> См., напр.: *Литературное наследство*. Т. 68. С. 484, 494.

<sup>25</sup> См.: *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов: Характеры и сужде-ния. М., 2008.

<sup>26</sup> См., напр.: *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 2002; *Ныльм Е.* О прототипической структуре романа И. И. Ясинского «Лицемеры» // *Блоковский сборник: Александр Блок и русская ли-тература первой половины XX века*. Тарту, 2003. С. 52–86; *Ныльм Е. И. И.* Ясинский о литера-турном статусе А. П. Чехова // *Блоковский сборник: Русский модернизм и литература XX века*. Тарту, 2006. Вып. 17. С. 90–101.

<sup>27</sup> См.: *Летопись жизни и твор-чества А. П. Чехова*. М., 2016. Т. 4. Кн. 1. 1895–1896. С. 526–534.

<sup>28</sup> См.: *Ченуров А. А.* *Александринская «Чайка»*. СПб., 2002.

<sup>29</sup> Там же. С. 252.

<sup>30</sup> См.: Там же. С. 236.

<sup>31</sup> См., напр.: *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения. С. 94, 109, 111.

Е. И. Стрельцова

## Театр Литературно-художественного общества.

### А. С. Суворин и его театральное дело

В 2014 году был скромно отмечен 180-летний юбилей Алексея Сергеевича Суворина (1834–1912). В Москве в Доме-музее Чехова, пожалуй, впервые за долгие десятилетия прошел крутой стол о деятельности Суворина, была показана замечательная экспозиция «Как издатель я оставлю прекрасное имя». О Суворине-журналисте, филологе, издателе начиная с 90-х годов XX века защищена не одна диссертация. Недавно издана книга И. Соловьевой и В. Шитовой «А. С. Суворин: портрет на фоне газеты» (М., 2017). Текст, впервые опубликованный в 1977 году (Вопросы литературы, № 2), написан в начале 70-х годов, несет на себе отпечаток времени, крепчайшего субъективизма, требует отдельного разговора.

О Суворине как театральном деятеле почти не вспоминают. Между тем этот хозяин второго после Александринского театра крупного театрального дела в Петербурге неотделим от Суворина-издателя, критика, общественного деятеля, драматурга, собирателя, историка. Он конкурировал в большей степени с частным русским театром, нежели с казенным. На Императорский театр взгляды его были ненарушимы. Сколько Императорский театр ни критикуй, он требует уважения, он — первый. Мнение Суворина — твердая позиция: «Мне лично успехи Александринского театра дороже успехов нашего Литературно-артистического театра, потому что тот — наш русский театр, народный, всем принадлежащий»<sup>1</sup>. Это мнение

государственника: в частных делах можно и должно конкурировать; государственное дело, даже такое «легкое», как театр, — всегда выше.

В 1876 году Алексей Сергеевич Суворин купил газету «Новое время». В 1895 году он решил открыть театр, не похожий ни на какой другой. Богатство Суворина-издателя было надежным финансовым основанием для создания и расширения собственного театрального дела.

В 1899 году Суворинский театр — с 1895 года он существовал как Театр Литературно-артистического Кружка — изменил статус. Слово Кружок хозяин дела писал с прописной буквы. Кружок перерос рамки антрепризы, рамки клуба по интересам и был преобразован в общество. Театр Литературно-художественного общества заново родился как постоянное, долгосрочное предприятие, со своим — де-факто — помещением на Фонтанке, 65. За этим крупнейшим в дореволюционной России частным драматическим театром закрепилось много названий: Петербургский Малый театр, театр «Нового Времени». Газеты называли театр Свободным. Суворину было близко и название Литературный театр. Главное для него — слово «литературный». Слово как Дело. И потому «Литературный» с прописной буквы сохранялось и в начальный период, и после преобразования Кружка в общество. Цели и задачи: литераторы, журналисты, драматурги пишут пьесы специально для нового театра. Артисты, в основном молодые, мастерски показывают, как без штампов, вне ампулы играть. Чехов обещал специально для Суворинского театра написать пьесу. Не написал. Однако делами его интересовался активно. Преобразованию Театра Кружка в Театр общества способствовало и рождение в Москве маленького частного театратора, названного «Художественно-общедоступный» (1898).

Борис Глаголин, артист, открытый Суворинным, одним из первых отметил оче-

видность творческой конкуренции петербургского и московского театров: «В настоящее время... развивается такой вид художественных начинаний, как Суворинский театр в Петербурге и театр г. Алексева в Москве — на них возлагаются лучшие надежды русской сцены»<sup>2</sup>. Точки схождения и расхождения прослеживаются в жизни двух частных театров от рождения их вплоть до 1917 года. Начался диалог с «Ганнеле», пьесы Герхарта Гауптмана. У него она называлась «Вознесение Ганнеле». Затем была совместная работа Суворина и Станиславского над сценическим вариантом «Власти тьмы» в Биаррице в сентябре 1895 года. Они только-только познакомились. Станиславский в письме Николаю Попову отчитывался: «Вожусь с Суворинным (передельваем „Власть тьмы“) ... Он так заинтересовался нашим Обществом, что собирается приезжать из Петербурга на новые пьесы»<sup>3</sup>. Далее — сюжет параллельности двух премьер «Царя Федора». Далее — пьеса «На дне» и категорический отказ Горького Суворину, который хотел пьесу ставить. Далее — рождение «театра Достоевского» в Суворинском театре и в МХТ. Наконец — «Чайка». Для МХТ чеховская пьеса — знак открытия. Для Суворинского театра — знак закрытия. «Чайка» стала прощанием Театра Литературно-художественного общества с дореволюционной жизнью, крупным частным театральным предпринимательством, да и с Россией. Жизнь МХТ после 1917 года не прекратилась. Суворинцы, едва ли не в большинстве, ушли в эмиграцию, а упоминание об этом театре долгое время считалось почти неприличным. Все это — белые пятна и черные дыры истории русского драматического театра до сих пор<sup>4</sup>. Даже сегодня продолжают повторять ярлыки советских времен вроде того, что Суворинский театр черносотенный и шовинистический, а основной репертуарный его массив бульварного свойства.

Между ролью книги и ролью театра в жизни и деятельности Суворина прямая связь. Репертуар Театра Литературно-художественного общества, репертуарная его политика как развитие издательского дела — стержень суворинского подхода к долгой жизни театра. Знаменита серия «Дешевая библиотека». Открылась она «Горем от ума», «Недорослем», повестями Карамзина. В этой же серии была издана и пьеса «Ганнеле», с предисловием самого Суворина и в его переводе. (История с переводом — отдельный сюжет.) Драматические видения умирающей девочки произвели на Суворина-читателя (он был профессиональным читателем драматургии) глубокое нравственное воздействие. Решили пьесу не только издать — поставить. Тема сострадания «простым людям», доведенным до отчаяния, деревенской девочке Ганнеле, одаренному и никому не нужному Микаэлю Крамеру, соблазненной хозяином батрачке Розе Бернд, была в репертуаре Суворинского театра противесом «линии истории», теме великих личностей.

Пьесы Гауптмана как литературу высокого качества артисты Суворина открывали для зрителей год за годом. Это были новые современные произведения. Трудные для перевода, они переводились специально для Театра Литературно-художественного общества: «Больные люди» («Праздник мира»), «Микаэль Крамер», «Бедный Генрих», почти в России неизвестная «Роза Бернд».

Суворин не без ревности следил за делом Станиславского — Станиславский за делом Суворина. В августе 1897 года К. С. написал Виктору Буренину письмо, из которого явствует желание Станиславского обсудить возможность постановки «Потонувшего колокола» Гауптмана как в петербургском театре, так и в московском Обществе искусства и литературы. Более того, Станиславский предлагал Суворинскому театру помощь: «Алексей Сергеевич

Суворин, с которым я имел случай познакомиться при возникновении театра Литературно-артистического кружка, мне говорил о своих планах и задачах в новой для него театральной деятельности. Горячо сочувствую его стремлениям и очень жалею, что не мог ближе познакомиться с симпатичным для меня делом. Говорят, что в предстоящем сезоне в Вашем театре пойдет пьеса „Потонувший колокол“, для декораций которой я только что окончил макетки. Быть может, при постановке пьесы у Вас мои декорации могли бы сослужить Вам некоторую службу. Не откажитесь сообщить, и я сделаю копии и вышлю их Вам»<sup>5</sup>. Следовательно, знакомы Суворин и Станиславский со времени возникновения Кружка. Это апрель–июнь 1895 года. К моменту посылки письма внимание обоих к Гауптману стабильно.

С фантастических картин «Ганнеле» началось театральное дело Суворина. Ставил спектакль Евтихий Карпов. «Пьеса дала более десяти полных сборов. Все превращения и явления были сделаны не побалетному, а с точки зрения больной умирающей бедной девочки, видевшей ангелов с крыльями и серебряный гроб на детских картинках. Все были удивлены простотою эффектов»<sup>6</sup>. Трюк сблизился с тайной. По этому поводу Суворин заметил в «Дневнике»: «Природа сверхъестественного. Все в ней чудо. События, существа, вещи — все это явления. Ничего более реального, как невидимое. Ничего нет правдивее тайны»<sup>7</sup>. Прямых свидетельств присутствия Станиславского на первых спектаклях нет. В Петербург он приехал в июне, спектакли шли в апреле–мае. Успех был огромный. Чехов обсуждал с Сувориным, какую актрису пригласить на роль девочки, потом поздравлял с успехом и рождением театра. В печати не утихла полемика о «моральности» и «благовидности» (Л. Гуревич) пьесы. Мимо этих фактов Станиславский пройти не мог. Более того. Первая исполнительница роли

Ганнеле Людмила Озерова была приглашена чуть позднее на ту же роль в спектакле Станиславского. Это было, возможно, предложение самого К. С. Так или иначе, когда Станиславский начнет работу над московской «Ганнеле», он будет пользоваться текстом пьесы, изданной в «Дешевой библиотеке»<sup>8</sup>, хотя в результате сыграют по переводу Михаила Валентиновича Лентовского.

Симпатия К. С. Суворинскому Кружку дает возможность утверждать, что планы и задачи Суворина серьезно повлияли на планы и задачи самого Станиславского, на давно зреющую идею о создании театра своего образца. И первый спектакль петербургского частного театра для Станиславского был сильнейшим толчком к ускорению организации собственного дела.

С фантастических картин «Ганнеле» началась работа Станиславского-режиссера с профессиональными актерами. В апреле 1896 года, через год после премьерных спектаклей у Суворина, в помещении театра Солодовникова в антрепризе Лентовского Станиславский показал свою постановку «Ганнеле».

В Солодовниковском театре спектакль видела Надежда Смирнова: «Видения Ганнеле были переданы необычайно правдиво, как это ни странно звучит в применении к видениям... За какой-то легкой дымкой были расположены фигуры пришедших соседей, и они все тихонько, еле заметно покачивались, колебались, как будто их легкие тела колыхал ветерок. Это создавало необыкновенно фантастичное, жуткое впечатление. Все превращения были сделаны очень искусно и точь-в-точь, как бывает во сне. Сестра милосердия незаметно превращалась в мать, в голубоватое светящееся поэтическое видение. Ангел смерти, освобождающий девочку Ганнеле от тяжелой жизни, был нереальный бестелесный...»<sup>9</sup>. Попытка с помощью игры света показать на сцене атмосферу сновидения, легкие превращения (пожа-

луй, этот прием можно назвать сфумато), размытость границ между грубой земной жизнью и потусторонней реальностью объединяла петербургский и московский спектакли. Их роднила тяга к фантастическому, причудливому миру детства, непонятному взрослому, манило притяжение тайны, природа сверхъестественного. Во втором, 1898 года, московском спектакле «Ганнеле» для МХТ девочке грезятся белые ангелы и входящий в богадельню Христос. «Шлюха Грета живет в одном мире с Христом, рядом с тряпьем появляется прозрачный стеклянный гроб, в котором в сказочном наряде лежит умершая девочка. <...> Деловито и подробно рисует Станиславский в своих записных книжках обстановку богадельни, фигуры ее обитателей... Тщательно прорисовывает перья в белых крыльях ангелов, увлеченно изображает устройство черных крыльев ангела смерти»<sup>10</sup>. «Ганнеле» вовсе не случайный спектакль для Станиславского. То, что было намечено в Суворинском театре, здесь обрело четкие акценты. «Человек окружен таинственным, ужасным, прекрасным, непонятным...»<sup>11</sup>. Отсюда — вся линия фантастики МХТ, включая и «Снегурочку», и «Синюю птицу». «Фантастика хороша тогда, когда зритель не сразу понимает, как сделан трюк»<sup>12</sup>. Освоение простоты трюка, наивности превращений для Станиславского-режиссера началось не без учета спектакля Суворинского театра.

Станиславский и Немирович решили включить «Ганнеле» в репертуар МХТ. Немирович надеется на помощь Суворина. В мае 1898 года в Петербург ушло письмо: «Глубокоуважаемый Алексей Сергеевич!

В открываемом мною и К. С. Алексеевым театре пойдет, между прочим, и „Ганнеле“. К. С. Алексеев говорил мне, что Вы не разрешаете для постановки Вашего перевода. Ввиду этого пришлось пользоваться переводом М. В. Лентовского. Но в Вашем есть несколько превосходных

стихов, которые так хороши, что их просто хочется украсть. <...> А так как воровать нехорошо, что я решил обратиться к Вам с просьбой. Разрешите мне воспользоваться некоторыми Вашими стихами, а может быть, Вы позволите взять *все*. И на каких условиях Вы могли бы это сделать? Наше юное дело очень нуждается в поддержке. Все мы, до последнего артиста, вносим в это дело много жертв. Обидно было бы встретить равнодушие в таком глубоко преданном театру человеке, как Вы.

Крепко жму Вашу руку»<sup>13</sup>.

Суворин не разрешил. «Ганнеле» для МХТ была запрещена Священным Синодом по протесту митрополита Владимира.

Для Суворина с «Ганнеле» начались победительные отношения с цензурой. Битвы с нею он вел непрерывно. Именно Суворину мы обязаны разрешением к постановке не только «Ганнеле», но «Власти тьмы», «Царя Федора», «Смерти Тарелкина», «Чайки» и др. Цензурное разрешение трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1868) Суворин получил 31 марта 1898 года для представления пьесы в своем театре. Этот факт надобно довести до сознания: *был снят тридцатилетний запрет*. Художественники шли по следам Суворина, по дороге им проторенной. Немирович обращался к нему с просьбой о цензурированном экземпляре. Суворин же с Орленевым и Дестомб (исполнительницей роли Ирины) были в Москве на репетициях «Федора»<sup>14</sup>.

«Царь Федор Иоаннович» с Павлом Орленевым в главной роли был сыгран впервые на сцене Театра Литературно-художественного общества 12 октября 1898 года, на два дня раньше спектакля МХТ. Постановка Суворинского театра до сих пор, что достойно сожаления, остается в тени московской с Федором–Москвинным. Однако успех *первого* спектакля был ошеломляющим. Орленев мгновенно стал знаменит. Этот артист, как и Глаголин, и многие другие, был открыт Суворинным,

Алексей Сергеевич безошибочно чувствовал в писателе, актере, человеке особенности дарования, талант, самостоятельность, глубину «задушевного сердца». Артисты Суворинского театра — отдельный и тоже давно назревший разговор.

Это был театр, действительно не похожий ни на какой другой. Хотя бы потому, что здесь многое было впервые. Ставили впервые не только пьесы, освобожденные от цензуры. Играли впервые пьесы о рабочих. Задолго до «На дне» на сцену Суворинского театра вышли босяки, изгои, так называемый «деклассированный элемент»: инсценировка романа В. В. Крестовского «Петербургские труппы» долго не сходила со сцены. Зрители Суворинского театра впервые познакомились с жанром детектива: ставили Артура Конан Дойля.

Театр Литературно-художественного общества продолжал некоторые программные идеи Алексея Сергеевича Суворина. Одна из таких его идей — интерес к русской истории и переломным ее моментам. Кредо Суворина-историка таково: «На сцене должны быть трагические личности»<sup>15</sup>. Отсюда пьесы, в центре которых царь Федор Иоаннович, Иоанн Грозный, Борис Годунов, Дмитрий-самозванец, Пугачев, Соломония. Вторая его программная идея — ненависть к революционерам.

На рубеже 1890–1900-х годов в театре Литературно-художественного общества началось освоение прозы Достоевского. Павел Орленев сыграл Раскольникова и Дмитрия Карамазова<sup>16</sup>. В 1907 году Буренин и Михаил Суворин инсценировали «Бесов». Это был спектакль в пяти действиях, высмеивающий «идею революции». Режиссер Гавриил Гловацкий до приглашения в Суворинский театр много ставил в Театре Корша. Работа с артистами была сильной его стороной. Играли В. Блюменталь-Тамарин (Кириллов), М. Михайлов (Лебедкин), Е. Рощина-Инсарова (Лиза). Спектакль разругали и за сцену убийства Шатова, и за то, что посмели «с высоты

Достоевского «замахнуться на освободительное движение»<sup>17</sup>. Борис Глаголин играл Петра Верховенского симпатягой, душой общества. В сцене убийства Шатова он вдруг сбрасывал маску добродушия и, что называется, «оборачивался». «Во весь рост подымается дьявол»<sup>18</sup>, — писал рецензент.

У Суворина принципиальное неприятие как революционеров, так и самой «идеи революции». Он откровенно (после 1905 года) и предельно резко писал: «Экспроприаторы, убийцы и бомбоносцы — вот имена революционеров. Имя им легион, но это имя не легионы великих людей, а имя воров, грабителей и убийц, бездарных профессоров, непризнанных артистов, несчастных литераторов, студентов, не кончивших курса, адвокатов без процессов, артистов без талантов, людей с большим самолюбием, но с малыми способностями, с огромными претензиями, но без выдержки и силы на труд»<sup>19</sup>.

Когда в 1913 году Горький ополчился и на «Братьев Карамазовых», и на «Николая Ставрогина» в МХТ, он прямо отсылал к петербургскому спектаклю 1907 года: «Почему же это, что во грех Суворину, Немировичу-Данченко во спасение?»<sup>20</sup> Читай: честность говорить, что бесы — суть революционеры, так называемое «прогрессивное человечество» вменяло в вину Суворину, но старалось не замечать в спектакле МХТ. Ольга Радищева аккуратно писала об этом: «Отрицательная политическая репутация „Бесов“ у части современного русского общества была главным препятствием. Однажды эта проблема уже ставилась. В „Новом Времени“ 29 июня 1912 года Немирович-Данченко прочел, что Художественный театр не решается на постановку „Бесов“ — „потому что там в смешном виде выведены революционеры“»<sup>21</sup>. Петербургский частный театр ждал от московского частного театра ответных шагов на «территории Достоевского».

Творческий диалог двух театров закончился «Чайкой». Уже без Суворина. Анастасия Алексеевна Суворина, оказавшись вместе с братом Михаилом Алексеевичем наследницей отцовского театрального дела, предприняла два решительных действия. Первое: она, по совету Юрия Михайловича Юрьева (он был в дирекции театра как представитель Литературно-художественного общества), заключила договор с Вс. Мейерхольдом в качестве руководителя репертуара и постановок. Сезон 1916/17 года открыли «Чайкой». Консультировал спектакль и распределял роли Мейерхольд. Режиссером числился Степан Надеждин. Нина Заречная — Екатерина Мунт. Треплев — Борис Глаголин. Первый исполнитель роли на сцене московского частного театра Мейерхольд передавал эстафету литературному Треплеву русской частной сцены.

Мейерхольд ушел из Суворинского театра со скандалом. В январе 1917 года в «Петроградском листке» появилась заметка «К уходу В. Э. Мейерхольда из театра Суворина»: «Заведующий художественной частью театра Суворина г. Мейерхольд только что покинул здесь свою должность в виду возникших между ним и дирекцией театра разногласий.

У нас „Театральной культуре“ была приведена беседа нашего сотрудника с г. Мейерхольдом. В интересах справедливости выслушаем голос и другой заинтересованной стороны.

— Мы относились с большим уважением к г. Мейерхольду и питали большие надежды на его вступление в дело, — сказали в дирекции нашему сотруднику, — но, к сожалению, ему оказалось невозможно состоять одновременно в „двух главных штабах“. (Мейерхольд одновременно состоит в штате Александринского театра, готовится к выпуску в феврале 1917 года „Маскарада“. — Е. С.)

В переживаемое тяжелое время дирекция театра Суворина ассигновала десятки

тысяч на свои постановки и предоставила г. Мейерхольду всю полноту власти. Но он не пожелал ею воспользоваться: не бывал ни на репетициях, даже генеральных, ни на премьерах и лишь раз в неделю делал театру честь своим посещением, присутствуя на совещаниях совета дирекции; но и здесь его ценное мнение не могло быть полезно ввиду его незнакомства с делом. Никаких разногласий по художественной части у дирекции с Мейерхольдом не было и быть не могло, просто ввиду его отсутствия.

Состоя в „двух штабах“, г. Мейерхольд продолжал работать в лишь одном. Между тем театр исполнял тщательно все свои обязательства относительно г. Мейерхольда и был вправе желать такого же исполнения им обязательств. Госпожа Суворина глубоко ценила его, как его ученица, но с таким отношением к делу, созданному ее отцом, согласиться не могла. Это и было доведено до сведения г. Мейерхольда письменно и устно за два месяца до срока его контракта, прекращающегося 1 февраля. Тогда, покончив все расчеты с театром, г. Мейерхольд стал его порицать в печати»<sup>22</sup>.

Спектакль «Чайка» Суворинского театра не восстановлен.

Второе решительное действие Анастасии Сувориной тоже связано со скандалом. В апреле 1917 года она обратилась к труппе с письмом, в котором запрещала играть пьесы революционного характера и пьесы, задевающие царскую семью<sup>23</sup>. Валентина Миронова, талантливая примадонна, актриса гранд-кокет, игравшая после ухода из театра Лидии Яворской все ее роли и большинство ролей героинь, возглавила бунт против монархически настроенной хозяйки. Суворину обвинили в деспотизме и антиобщественном характере деятельности. В начале октября 1917 года Анна Алексеевна отказалась от театра. После — победа революционеров. Вместо закрытого Суворинского театра был организован театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии — Большой драматический театр. В феврале 1919 года он открылся шиллеровским «Доном Карлосом». В апреле Александр Блок был назначен председателем режиссерского управления БДТ.

## Примечания

<sup>1</sup> Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстологическая расшифровка Н. А. Роскиной, подготовка текста Д. Рейфилда и О. Е. Макаровой. London; М., 1999. С. 437.

<sup>2</sup> Глаголин Б. Новое в сценическом искусстве. СПб., 1901. С. 94.

<sup>3</sup> *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. Письма. 1886–1917. С. 94. Премьера «Власти тьмы» в Суворинском театре — 16 октября 1895 г. Режиссер — Евтихий Карпов.

<sup>4</sup> Лишь недавно появилась статья о «Ганнеле» в МХТ, см.: *Абрамова О.* Загадка «Ганнеле» // Вопросы театра / PROSCAENIUM. 2016. № 3–4. С. 197–215. См. также: Русский Протей. Письма Б. С. Глаголина А. С. Суворину (1900–1911) и В. Э. Мейерхольду

(1909–1928) / Публ., вступит статья и коммент. В. В. Иванов // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. М., 2009. С. 10–179.

<sup>5</sup> *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. С. 118–119.

<sup>6</sup> *Гнедич П. П.* Книга жизни: Воспоминания. М., 2000. С. 204.

<sup>7</sup> Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 214.

<sup>8</sup> См.: Комментарии // *Немирович-Данченко Вл. И.* Наследие: В 4 т. М., 2004. Т. 1. Письма. 1879–1907. С. 736. См. также: *Альтшуллер А. Я.* А. П. Чехов в актерском кругу. СПб., 2001. С. 80.

<sup>9</sup> *Смирнова Н. А.* Воспоминания. М., 1947. С. 341.

<sup>10</sup> *Полякова Е. И.* Станиславский. М., 1977. С. 118–119.

<sup>11</sup> Там же. С. 258.

<sup>12</sup> *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 267.

<sup>13</sup> *Немирович-Данченко Вл. И.* Наследие: В 4 т. Т. 1. С. 168.

<sup>14</sup> См.: Там же. С. 168, 219, 220, 239, 248.

<sup>15</sup> Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 437.

<sup>16</sup> Премьера «Преступления и наказания» — 4 октября 1899 г. (в роли Сони — Л. Яворская; Свидригайлов — К. Бравич; Мармеладов — В. Далматов; Порфирий — К. Яковлев). Премьера «Братьев Карамазовых» — 26 января 1901 г.

<sup>17</sup> *Азов В.* «Бесы» // Речь. 1907. 20 окт. Премьера — 29 сентября 1907 г.

<sup>18</sup> *Шуф В.* Малый театр «Бесы» // Новое время. 1907. 1 окт.

<sup>19</sup> Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 513.

<sup>20</sup> Русское слово. 1913. 27 окт.

<sup>21</sup> *Радищева О. А.* Станиславский и Немирович-Данченко:

История театральных отношений, 1909–1917. М., 1999. С. 187–188.

<sup>22</sup> Петроградский листок. 1917. 9 янв. С. 4.

<sup>23</sup> Петроград // Театральная

газета. 1917. 9 апр. С. 10; Письмо в редакцию // Театральная газета.

16 апр. С. 10. См. также: Обструкция А. А. Сувориной // Театр. 1917. 11 апр. С. 5.

---

В. А. Харламова

## Театральная жизнь в зеркале театрального журнала. Суворинский театр и суворинский журнал

В 1923 году А. Р. Кугель вспоминал, как однажды, будучи удрученным состоянием тогдашней театральной критики, предложил Суворину «завести театральный фельетон по примеру литературного», на что тот «махнул рукой и молвил: „театральная критика!“». Всего только и сказал, но я до сих пор не могу забыть всей жгучести и глубины презрения, заключавшихся в его интонации<sup>1</sup>.

Между тем еще в 1912 году в большом некрологе Суворину А. С. Долинин писал: «...Суворин никогда не был голословен в своих рецензиях. Он не был краток и лаконичен, а подробно разбирал исполнение роли, давал своеобразный психологический этюд ее, указывал верные пути к нахождению истины и правды в изображении данного типа»<sup>2</sup>. Театрально-критической деятельности А. С. Суворина даже посвящен специальный раздел в «Очерках истории русской театральной критики»<sup>3</sup>.

Удивительно, что даже в этом издании ни слова не говорится о Журнале Театра Литературно-художественного общества. Он теперь почти не упоминается, разве что назывно. Даже в диссертациях по театральной периодике его нет в ряду театральных журналов конца XIX — начала XX века («Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Маски», «Студия», «Любовь к трем апельсинам» и др.). Возможно, это происходит

оттого, что театральные газеты и журналы относятся нынче к сугубо журналистской сфере, а театральный журналист и историк театра зачастую существуют, вообще никак не пересекаясь.

За последние пять лет известны два случая разговора о Журнале — уважительное упоминание об издании в статье С. Аффельбаум о внутритеатральной прессе<sup>4</sup> и большая статья доктора филологических наук, профессора кафедры истории журналистики СПбГУ Владимира Васильевича Перхина «Театральный журнал А. С. Суворина как предшественник „Аполлона“ (1909)»<sup>5</sup>. Чтобы не повторяться по поводу структуры издания, периодичности и проч., отсылаю всех интересующихся к этой очень качественной работе. Отмечу лишь, что В. В. Перхин, будучи филологом, разрабатывает в основном все-таки литературные, вербальные аспекты издания в целом и творчества его авторов. Попробуем взглянуть на Журнал с иной точки зрения. Во-первых, с точки зрения информации: именно с помощью подобных изданий можно установить участие того или иного актера в спектакле, существование нескольких актерских составов, узнать хоть что-то о постановочной бригаде и т. п. Именно для этих целей обращались и по-прежнему обращаются в Театральную библиотеку историки театра, студенты — бу-

душие театроведы. И, во-вторых, в процессе работы с фондом обнаружилось, что на некоторых из этих журналов есть штампы Монтировочной библиотеки Императорских театров, т. е., вероятно, Дирекция Императорских театров закупила эти экземпляры для комплектования библиотеки.

Итак, журнал начал выходить в августе 1906 года. В VI выпуске первого сезона (первая половина ноября) появилось объявление о том, что «первые выпуски „Иллюстрированных программ Малого театра“ будут отпечатаны вторым изданием» (т. е. они пользовались спросом) и о том, что они продаются в книжном магазине «Нового времени» по 15 копеек за выпуск. Что такое пятнадцать копеек в начале XX века? Сравним с ценой не на хлеб, а на что-нибудь ненасущное: например, 1 фунт бисквита (400 граммов) стоил 60 копеек, бутылка молока — 8 копеек.

На обложке сдвоенного номера 1/2 второй половины сезона 1908/09 года дана не только подробная информация о журнале, но и его концепция: журнал выходит посезонно, с августа по май; «многочисленные иллюстрации печатаются на меловой бумаге в три краски, текст — на бумаге вержэ; размер №-ра от 1 печатного листа до 4-х. Журнал обслуживает художественные интересы петербургского Малого театра, помещая на своих столбцах программы и рецензии его спектаклей, снимки сцен, эскизы декораций, гримы, портреты и биографии исполнителей, портреты и объяснительные заметки авторов, сценарии, *miseenscene* и тексты пьес текущего репертуара. Журнал отводит большое место статьям по общетеатральным вопросам и преимущественно вопросам театральной техники, печатает корреспонденции из-за границы и провинции...»<sup>6</sup>.

А. С. Суворин был только издателем Журнала и отчасти идеологом его. Редактором же, мотором всех журнальных начинаний был Борис Сергеевич Глаголин (1879–1948), окончивший экстерном Дра-

матические курсы при Императорском театральном училище по классу В. Н. Давыдова и Ю. Э. Озаровского, талантливый актер, впоследствии режиссер и театральный педагог, учитель Михаила Чехова, рано проявивший заметное сценическое дарование.

Глаголин был человеком стремительным и страстным. Поступив в театр и имея амплу лирического любовника, он страстно желал играть серьезную драматургию. Набравшись актерского опыта, он захотел и смог воплотить на сцене роль Жанны Д'Арк, притом заранее выпустил брошюру «Почему я играю роль Орлеанской девы?», опубликованную в 1905 году, хотя премьера этого спектакля в постановке Н. Н. Евреинова состоялась лишь спустя три года, 4 мая 1908 года. Этому событию, кстати, была посвящена целая подборка материалов в журнале: портрет Бориса Глаголина работы Александра Божерянова на первой странице обложки, программа спектакля и режиссерская заметка Н. Евреинова «„Орлеанская дева“ на сцене (по поводу выступления Б. С. Глаголина в роли Иоанны д'Арк 4 мая 1908 года)», здесь же факсимиле корректурной заметки А. С. Суворина. На соседних страницах помещены иронические и саркастические фрагменты из театральной прессы в связи с брошюрой Глаголина и предстоящей премьерой спектакля (например, из журнала «Стрекоза»: «Казалось бы, что может быть общего между Орлеанской Девой и г. Глаголиным?...»), в том числе пародия Деда Всеведа (псевдоним, вероятно, писателя Николая Ивановича Гарвея, 1867–1941) «Иоганно — *stile moderne*: История одного непостижимого увлечения в двух картинах с эпилогом (Посвящается в назидание актерам, изверившимся во всех обычных путях к достижению артистической славы)»<sup>7</sup>.

Но Глаголину и сцена казалась мала. Еще на Драматических курсах он ощутил «жажду театрального писательства», которая «оказалась не менее жаркой, чем жажда

сценической игры. По инициативе Глаголина начинает выходить журнал „Настроение“, составляемый силами курса. Печатали его тиражом 30 экземпляров на гектографе в канцелярии училища. Дело не ограничилось переводами из „Происхождения греческой трагедии из духа музыки“ Ф. Ницше. <...>Рецензии на спектакли старших курсов, ниспровергательский пафос восстановили против Глаголина и преподавателей, и большую часть учащихся»<sup>8</sup>. По выходе из училища он публиковал от случая к случаю статьи в театральной прессе.

Вернемся к самому Журналу. Как раз хронологические границы его существования, по-видимому, связаны с пребыванием Глаголина в Театре Литературно-художественного общества, между двумя его скандальными уходами и возвращениями, с 1906 по середину сезона 1909/10 года.

Издатель не всегда одобрял деятельность редактора, с юмором приискивая объяснения непонятным инициативам. Воспоминания Глаголина об этом выглядят вполне достоверно: «„Чего вы печатаете гимназические вирши этого «графа» [А. Н. Толстого]? — отчитывал меня Алексей Сергеевич. — Уж не думаете ли вы, что их пишет покойный Алексей Толстой? И тоже, какая это чепуха, — рисунки какого-то Григорьева! Не потому ли вы печатаете их, что этого Григорьева зовут, как и вас, Борисом. Вы меня наказали уже с вашим Судейкиным больше, чем на две тысячи, когда пришлось выбросить вон его декорацию к «Принцессе Мален». Только вы могли придумать постановку Метерлинка с этим шепелявым мальчишкой в главной роли. Что он племянник своего дяди, это не делает его Чеховым!..“ После подобных филиппик мне ничего не оставалось, кроме как отказаться от редакторства журнала. Он был мне дорог, как защита театра от пристрастной критики. В нем я писал статьи, подготавливающие публику к моим постановкам. Журнал был для меня репетициями для зрителей...»<sup>9</sup>.

Глаголин был одним из самых публикуемых авторов, по крайней мере в первые два сезона. Двенадцать публикаций, среди которых несколько переводов больших статей французского критика Жюль Леметра, и очень ревностное послание «Вс. Мейерхольду...» по поводу установления авторства некоторых театральных идей, будто бы раньше осенивших самого Глаголина<sup>10</sup>.

История Журнала подвергалась зачастую резким изменениям. С одной стороны, журнал имел четко сформулированную программу, о которой официально заявляла редакция и которая была упомянута выше. С другой стороны, контент издания программе этой не соответствует: начали с программек спектаклей, случайно иллюстрированных рисунками и фотографиями; в следующем сезоне стали добавлять статьи и пьесы тоже весьма разнородного содержания. Вот Глаголин побывал в Париже — начались публикации материалов о французском театре и переводы статей французского критика Жюль Леметра; а то вдруг из номера в номер публикуются теоретические и исторические статьи, эссе драматурга Евгения Михайловича Безпятова (1876–1919). Конечно, это могло быть связано с тем, что он был одним из успешных авторов театра, где шли его пьесы «Лебединая песнь», «Доктор», «Свете тихий», «Вольные каменщики». Но в это же время он постоянно и активно печатался в «Театре и искусстве».

Вызывает интерес одна очень любопытная публикация. Это программа «Первого вечера, посвященного истории русского театра», представленного первый раз по возобновлении 27 ноября 1907 года учениками Театральной школы имени А. С. Суворина под режиссерством Н. Н. Арбатова. Первую его часть составлял зачитанный Ю. Д. Беляевым реферат «Из истории русского театра», а вторая представляла собой три маленькие сцены: «Вечер в тереме царицы», сценическая мозаика из былин, ска-

заний, песен, присказок, поговорок и пр., составленная Н. Н. Арбатовым; сочинение Симеона Полоцкого «Комедия о царе Навуходоносоре, о теле злате и о триех отроцев в печи не сожженных»; две «интерлюдии, или междуброшенные забавные игрища»; три «Междоречия» интермедию; «Комедию о Дон-Яне и Дон-Педре»<sup>11</sup>. В этом спектакле три роли (2-го бахаря, боярина Амира и Кобыльника) исполнял Михаил Чехов, тогда еще ученик Глаголина.

В двухтомник «Литературное наследие» Михаила Чехова вошла Летопись жизни и творчества М. А. Чехова, составленная М. С. Ивановой. В ней упоминается этот спектакль и роли в нем Чехова, но ссылка дается на фонды ЦТМ им. А. А. Бахрушина, т. е. на неопубликованные материалы. А вот и опубликованный материал. Причем в Летописи одна из ролей названа Ковыльник, но это все-таки Кобыльник.

Любопытны карикатуры Ю. Д. Беляева (1876–1917), мелькающие на страницах Журнала под псевдонимом «Юс Большой», наряду с его критическими статьями и драматическими фрагментами, опубликованными под его настоящим именем.

Несколько материалов, опубликованных в журнале, подписаны криптонимом А. М. Благодаря одной заметке, подписанной целиком, удалось расшифровать этот криптоним, за которым скрывался Авраам (Абрам) Моревский (вариант: Менакер) (1886–1964), еврейский актер, режиссер, переводчик и литератор. Он родился в Вильне в благополучной семье торговца. Родители дали ему и традиционное еврейское, и светское образование. Почувствовав интерес к театру и русской литературе, он в 1905 году поступил на службу в один из петербургских театров, возможно, что именно в Суворинский, так как, по имеющимся сведениям, в 1910 году окончил Театральную школу имени А. С. Суворина. Несколько лет еще выступал на русской сцене, а в 1918 году вернулся в Вильну и начал карьеру еврейского артиста, затем

переехал в Лодзь. Много играл в еврейских труппах Польши и Германии, а также в Аргентине, Франции и США, неоднократно организовывал и собственные труппы, где осуществлял постановки в том числе еврейских версий европейской классики в собственных переводах<sup>12</sup>.

Безусловно, важную роль для успеха театрального издания играет иллюстративный материал. На страницах Журнала его было предостаточно. Можно выделить несколько типов иллюстраций:

- виньетки, заставки и концовки;
- рисунки и этюды артистов в ролях, эскизы декораций;
- фотографии и портреты артистов, писателей, переводчиков и театральных деятелей, сцены из спектаклей.

В журнале публиковались работы замечательных художников, в том числе и почти забытых сегодня. Это, например, Никон Николаевич Болдырев (с осени 1905 года помощник декоратора, затем заведующий декоративной частью Суворинского театра<sup>13</sup>); Моисей Герцович Слепян (1872–1941), уроженец Одессы, выпускник Академии художеств в Петербурге (биографических сведений о нем крайне мало; известен портрет В. Ф. Комиссаржевской его работы и несколько зарисовок сцен из спектакля «Дачники» по пьесе М. Горького; меж тем в журнале опубликовано множество его зарисовок актеров в ролях, шаржей на литераторов и театральных деятелей). Или, например, художник Николай Иванович Кравченко (1867–1941) известен как баталист, а на страницах журнала часто появлялись его рисунки — сцены из спектаклей Суворинского театра, зарисовки актеров в ролях и проч. Александр Иванович Божеянов (1882–1959), график, живописец, театральный художник-декоратор, реставратор. Он был автором не только обложек к книгам М. А. Кузмина, М. М. Шкапской, И. Г. Эренбурга, но и нескольких обложек журнала, и иллюстраций, в нем опубликованных.

Множество фотографий для Журнала сделано сотрудниками фотоателье Ренца и Шрадера, которое располагалось на Большой Морской. Владельцем ателье был Фридрих-Людвиг Германович Шрадер (1854–1931), петербургский фотограф, «отец Российского фотопортрета при искусственном освещении». Снимки у него заказывали, например, император Александр III (на яхте «Полярная звезда»), сам А. С. Суворин, Влас Дорошевич, художник И. Е. Репин, итальянский оперный певец Маттиа Баттистини, В. Ф. Комиссаржевская, В. А. Мичурина-Самойлова, А. Вяльцева, А. Я. Ваганова, С. В. Рахманинов, М. А. Балакирев, Ф. И. Шаляпин, А. К. Глазунов и многие выдающиеся современники.

Фотоателье Ренца и Шрадера имело множество не только отечественных наград (например, Высочайшая благодарность Александра III (1891), Высочайшая благодарность Николая II (1894) или Золотая медаль на Художественной фотографической выставке в Москве (1896)), но и Серебряную медаль на Промышленно-Художественной выставке в Стокгольме (1897) или Гран-при Парижской выставки за участие в коллективной работе членов V отдела Императорского Русского технического общества (1900).

Еще одним фотографом, чьи работы охотно печатал журнал, была Елена Лукинична Мрозовская (18??–1941), выдающаяся «художница светописи», первый официальный фотограф Санкт-Петербургской консерватории, основательница собственной художественно-фотографической мастерской. Фотографией Мрозовская начала интересоваться еще в начале 1890-х годов, в 1892 году окончила фотографические курсы V Отдела светописи при Императорском Русском техническом обществе, затем совершенствовалась в Париже у знаменитого французского фотографа Надара. В 1897 году вступила в Дамский фотографический кружок при Русском женском взаимно-благотворительном об-

ществе. Она автор множества портретов деятелей искусства. Мрозовская была фотографом знаменитого костюмированного бала 13 февраля 1903 года в Зимнем дворце, снимала спектакли театра В. Ф. Комиссаржевской, успешно участвовала в различных отечественных и зарубежных фотовыставках, в том числе выиграла бронзовую медаль на Международной выставке в Стокгольме (1897) и серебряную медаль на Всемирной выставке в Париже (1900).

Интересной темой, связанной с Журналом, является реклама. Нынче привычная для нас, в отечественной полиграфии она имеет свою историю, свою динамику.

Первый журнальный сезон обошелся вовсе без нее. Возможно, это связано с небольшим объемом каждого выпуска (12 полос, включая 4 страницы обложки). Выпуски выглядели изысканно, несмотря на небольшой размер шрифта, благодаря различным виньеткам, заставкам и концовкам, а также благодаря разнообразию иллюстративного материала: портреты и фотографии актеров, сцены из спектаклей, эскизы декораций, карикатуры и шаржи etc. Но увеличившийся объем журнала с первой половины сезона 1907/08 года, потребовавший больших капиталовложений, немедленно повлек за собой увеличение рекламных площадей. Начался период подавляющей рекламы! На 32 страницы текста 24 страницы рекламы, которая перемежается программами спектаклей Театра Литературно-художественного общества.

Главным рекламодателем Журнала в сезоне 1907/08 года была первая в России знаменитая фортепианная фабрика «Братья Р. и А. Дидерихс», основанная в Петербурге в 1910 году немецким предпринимателем Фридрихом Дидерихсом (1779–1846). Возглавив компанию в 1878 году, сыновья Фридриха, Роберт (1836–1893) и Андрей (1838–1903), дали ей соответствующее название. В 1900 году на Всемирной промышленной выставке в Париже инструмент фабрики был удостоен

Гран-при, а оставшийся в одиночестве управлять компанией после смерти старшего брата Андрей Дидерихс был награжден орденом. После смерти А. Ф. Дидерихса хозяйкой фабрики стала его супруга Анна Федоровна (Анна Элизабет Вебер), а управляющим — сын, Федор Андреевич Дидерихс, в семейный бизнес вошел и другой наследник — Андрей Андреевич Дидерихс, который впоследствии развил активную деятельность по организации фортепьянных и симфонических музыкальных вечеров и вокально-инструментальных концертов в Санкт-Петербурге, в которых часто принимал личное административное участие.

Рекламные объявления этой фабрики не покидали обложку Журнала этого сезона, причем каждое объявление занимает чуть больше половины обложки, так что поначалу кажется, что перед вами очередной выпуск журнала «Братья Р. и А. Дидерихс», а со второго взгляда задумываешься, не основали ли братья Дидерихс Журнал Театра Литературно-художественного общества, а то и сам театр?

Еще один постоянный рекламный партнер Журнала — «Café de France», которое открылось в 1907 году в доме армянской церкви (Невский пр., 42), заведение из разряда роскошных, модных, расположенных в самом центре столицы и ориентированных на респектабельную публику. К работам по организации пространства были привлечены архитекторы Александр Иванович Таманов (1878–1936) и Владимир Алексеевич Шуко (1878–1939), а зал украшали живописные панно Евгения Евгеньевича Лансере (1875–1946) и Леонида Михайловича Евреина (1868–1921). Завсегдатаями этого заведения были Ю. П. Анненков, В. В. Каменский, М. А. Кузмин, С. К. Маковский, В. Ф. Нувель, С. Ю. Судейкин, К. А. Сомов.

Но реклама подобных компаний — это, что называется, почетно: она свидетельствует об определенно высоком уровне

издания. В остальном же порой подавляющие объемы рекламных площадей, трудность вычленить полезный материал, повтор на одной странице двух одинаковых рекламных объявлений и проч.

Что касается полиграфического оформления, то зачастую видна чудовищная неразбериха с иллюстрациями. Так, в строенном номере (№ 8/10) второй половины сезона 1907/08 года, в разделе «Хроника заграничных театров» (с. 189–193) опубликованы фотография и шесть эскизов сцен из религиозной пьесы «Вифлеем», поставленной Гордоном Крэггом в Лондоне в 1902 году. Но эти замечательные иллюстрации разбросаны по тексту статьи французского критика Жюль Леметра о комедии Бриё «Представительство», переведенной Борисом Глаголиным. Или еще один пример из № 2 того же тома. Большая заметка на с. 43 начинается словами: «Новая инжению Малого театра Дарья Михайловна Вадимова начала свой творческий путь...», а впритык к этой заметке крупная и несколько карикатурная зарисовка из спектакля с подписью «Провинциальный Лир, выразительным жестом...». Трудно с уверенностью сказать, как реагировала на эти несоответствия публика начала XX века, но на взгляд из начала XXI — одно мешает другому. По-видимому, редакция уделяла этому мало внимания, полагая, что издание предназначено для постоянных посетителей одного конкретного театра, а уж они-то разберутся.

Пролистывая страницы издания, к счастью сохранившегося в фондах нашей библиотеки, приходишь к выводу о необходимости его популяризации, по крайней мере в профессиональных кругах. Большой массив вновь обнаруженных данных, случайно или специально забытых, находившихся долгие десятилетия под спудом, может пролить свет на остававшиеся до сих пор в тени некоторые страницы истории русского театра и творческих биографий многих театральных деятелей.

## Примечания

<sup>1</sup> *Кугель А. Р.* Литературные воспоминания, 1882–1896. Пг.; М., 1923. С. 169.

<sup>2</sup> *Долинин [О А. С. Суворине]* // Рампа и жизнь. 1912. № 34. С. 3.

<sup>3</sup> См.: *Герасимов Ю. А. С. Суворин* // Очерки истории русской театральной критики: Вторая половина XIX века / Под ред. А. Я. Альшуллера. Л., 1976. С. 252–268.

<sup>4</sup> См.: *Апфельбаум С.* Хорошо забытое старое // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1 (67). С. 14.

<sup>5</sup> *Филологические науки.* 2016. № 2. С. 59–73.

<sup>6</sup> Журнал Театра Литературно-художественного общества.

1908/1909. Вторая половина сезона. № 1/2. С. 1 обл. (В дальнейшем — Журнал.)

<sup>7</sup> Сезон 1907/1908. № 8/10. Вторая половина сезона. С. 180–183, 194–197.

<sup>8</sup> Русский Протей: Письма Б. С. Глаголина А. С. Суворину (1900–1911) и Вс. Э. Мейерхольду (1909–1928) / Публ., вступ. статья и коммент. В. В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. М., 2009. С. 11.

<sup>9</sup> *Глаголин Б. С.* Слово за Распутину. Голливуд, 1945. С. 36–37. Цит. по: Там же. С. 20.

<sup>10</sup> 1907/08. № 3/4. С. 75–77. Перепечатано в кн.: *Глаголин Б. С.* Те-

атральные эпизоды. СПб., 1911. С. 45–50; републикацию см.: Русский Протей: Письма Б. С. Глаголина А. С. Суворину (1900–1911) и Вс. Э. Мейерхольду (1909–1928) // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. С. 127–130.

<sup>11</sup> См.: Сезон 1907/1908 гг. № 9/10. Вклеен л. между с. 2 обл. и с. [151].

<sup>12</sup> Информация взята с сайта Энциклопедии евреев Восточной Европы. URL: <http://www.yivo-encyclopedia.org/default.aspx>

<sup>13</sup> Биогр. справку см.: Журнал ТЛХО. Сезон 1906/190. Вып. XVI. С. 153.

---

## М. Г. Литаврина Актрисы Малого (Суворинского) театра в зарубежье. Кирова и Яворская

Уже замечено, что Суворинский театр — один из самых «эмигрантских»: Кирова, Яворская, Морева, Троянова, Граговская, Шупинский и даже Евреинов — его прежние сотрудники. Часто они и в зарубежье сходились вновь, работали вместе. Сегодня я остановлюсь лишь на двух женских судьбах и артистических психотипах, имеющих, помимо прочего, некий чеховский ингредиент.

Обычно эмигрантский сюжет у драматурга Чехова связывают с Раневской. Сейчас же, идя от обратного, хочу заметить, что черты чеховских героинь явно присутствуют у актрис-эмигранток — Лидии Борисовны Яворской и Дины Никитичны Кировой. Первое имя в этом контексте в кругу чеховедов вряд ли нуждается в комментариях, ибо сход-

ство Яворской с Аркадиной отнюдь не фигуральное, да и сам генезис образа хорошо известен, и это избавляет меня от предисловий и погружения в данный сюжет<sup>1</sup>. В гораздо более веских аргументах нуждается вторая фигурантка — Дина Кирова. Это, с моей точки зрения, во многих отношениях Нина Заречная. Параллели, личные и творческие, между этими двумя актрисами, реальной и вымышленной, тоже могут, со своей стороны, составить целое исследование, о чем скажем в общих чертах ниже.

В центре же внимания в первую очередь — Кирова и Яворская. На первый взгляд — много общего. Обе поразила «высокая болезнь» своего времени, метко названная Кэтрин Шюлер «эпидемией Нины Заречной»<sup>2</sup>. Обе «пробивались» на

столичную сцену из провинции. Обе были актрисами одного и того же частного театра, хоть и в разное время: Яворская приходит сюда из коршевской антрепризы в 1895-м, в год создания Театра Литературно-художественного общества, Кирова же — в 1908-м. Тут, правда, необходима оговорка: первая была изгнана из труппы Суворина с волчьим билетом после известного эпизода с «Контрабандистами» 1901 года, другая проработала около 10 лет — почти до самого закрытия театра и сохранила в эмиграции позитивное и благодарное отношение к «нашему милому А. С.», что не исключало имевшие место и описанные в мемуарах стычки с «хозяином»<sup>3</sup>. Яворская же с Сувориным расстались плохо.

Обе актрисы, как нас заверяют некоторые публикации, артистки-княгини. На этом пункте остановимся позже. Обе артистки эмигрируют, правда, одна выедет задолго до революции 1917 года — в 1909-м, другая уже в 1920-м. Хотя, надо сказать, окончательная эмиграция Яворской состоится все же после 1917-го, если учесть ее тщетные попытки актерски приспособиться к новой российской исторической реальности в годы Гражданской войны, возобновить собственную антрепризу, только после провала всех планов она уедет в Лондон окончательно. Обе актрисы ко времени выезда уже «с именем», хоть и с совершенно разной персональной театральной историей и репутацией. Обе в зарубежье сумеют продолжить профессиональную деятельность, создадут *свои антрепризы* и будут бороться за место на сцене в европейских столицах — правда, одна на английской, т.е. зарубежной, а другая — исключительно на русской эмигрантской. Причем в реализации на деле этих амбиций им до поры помогали их именитые и в меру одаренные жизненные спутники, оба, кстати, — литераторы. И князья — настоящие. Между тем обе в конце жизни вновь вышли замуж за гра-

ницей. Однако, несмотря на это внешнее сходство, контрасты ярче. Сама Дина Кирова отзывалась о Лидии Яворской — что для актеров, особенно актрис, редкость — скорее положительно, в мемуарах называет ее «хорошей артисткой», правда, с неприятным голосом, но дававшей «такие интонации, такие переживания, что удивляться ей надо было»<sup>4</sup>. Подчеркивает, что у пришедших на смену Лидии Борисовне в Суворинском театре «такого таланта не было». Ссылается и на мнение А. Куприна, что Яворская «артистка хорошая, умная»<sup>5</sup>. Кирова запомнила на всю жизнь комплимент, сделанный ей Яворской после спектакля «Заза»: дескать, стала Дина «настоящей актрисой». Мемуаристка пишет, что часто поминала в эмиграции «покойную Лидию Борисовну»<sup>6</sup> (Яворская умерла в Брайтоне в 1921 году).

В петербургский период о Дине Кировой на сцене театра Суворина весьма позитивно отзывались и Кугель, и Беляев, и Бентовин — но нельзя сказать, чтоб уж очень часто и подробно о ней писали. Целые полугодия в середине 1910-х годов кугелевский «Театр и искусство» о ней молчит, а случающиеся упоминания — не очень многословны, если это не бенефис (в таких случаях Кугель выражает свои симпатии<sup>7</sup>). В эмиграции же о ней пишут в «Последних новостях» и «Возрождении» два критика — К. П. (Константин Парчевский) и Н. Ч. (Николай Чебышев, иногда подписывавшийся *Энче*). Увы, эти отклики на спектакли Интимного театра и конкретно на игру Дины Никитичны еще более немногословны, глубоких разборов не содержат, хотя и достаточно регулярны. К числу ее поклонников-литераторов в эти годы следует отнести А. Куприна, И. Хейфеца, А. Полякова — команда поддержки довольно «разнокалиберная». Однако «князь театра» С. М. Волконский — в течение десяти лет глава парижской русской театральной критики — в своих обзорах и рецензиях обходит ее театр стороной, предпочитая

анализировать балетные и гастрольные представления русских артистов.

Итак, вернемся к теме «княжеской четы» и «артистки-княгини». Как ни определяй по российской традиции Яворскую — как мастерицу скандала и пиара, просто «немножко халду» (Чехов), «бабу-мучительницу» (Суворин) или женщину-провокацию, а настоящей княгиней она была (что бы ни считал род Барятинских и как бы этому ни препятствовал): она состояла в законном браке с кн. В. В. Барятинским. Самое известное совместное предприятие супругов — Новый театр на Мойке, 61, отличавшийся эпатажным репертуаром. До известного момента данный союз был долговременным *творческим тандемом*: и в России, и в эмиграции. То есть в этом случае определение Яворской как актрисы-княгини будет правомерно. К тому же напомним: Яворская сама происходила из французского аристократического рода Hubbenet de la Motte Rouvrey, что также способствовало ее амбициозности. Она была и внешне полной противоположностью Кировой, что объясняет и разницу в театральном амплуа и поведенческих моделях: шикарная, остро-модная, эпатажная, сексуально-опасная — словом, «новая» эмансипированная женщина.

А вот определение «княжеская чета» в отношении Дины Кировой и Федора Косаткина-Ростовского натывается на целый ряд фактических препятствий. Хотя сомневаться в том, что они также на практике составляли творческий тандем, увенчавшийся созданием их собственного дела в Париже, что называется, не приходится. Евдокия Никитична, рожденная в крестьянской семье, в селе Заселье Осташковского уезда в 1886 году и нашедшая упокоение на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем в 1982-м, в первом браке носила фамилию мужа — Виддер (за коего она вышла в первый же сезон в театре Суворина и коего с 1915 года, по собственному признанию, никогда более

не видала и имела бумагу о разводе). Венчания в русской церкви Парижа она добилась от князя Косаткина-Ростовского, по ее мемуарному свидетельству, лишь в 1939 году, т.е. за год до смерти (1940) этого родовитого «гражданского мужа» и в самый канун Второй мировой войны. Согласно версии самой актрисы-мемуаристки, ее знакомство с князем состоялось еще за кулисами Суворинского театра: тогда, несмотря на его настойчивые предложения руки и сердца и твердые обещания ради Кировой развестись, брак не состоялся — недоверчивая и скромная Дина якобы сама отмахнулась от претендента, заявив: «Мы друг другу не подходим, будем несчастны»<sup>8</sup>. Так или иначе, но совместная жизнь с князем де-факто началась до эмиграции и продолжалась во Франции 16 лет. Там при урегулировании всякого рода вопросов, таких, как получение *carte d'identite*, Косаткин требовал, чтобы Дина указывала в официальных документах *свою фамилию* по первому мужу. Лишь ценой скандалов и хитростей ей удалось однажды, в обстановке эмиграционной неразберихи, настоять на своем, что в свою очередь дало ей дальнейшие основания утверждать: раз она уже в иммигрантской записи значилась Косаткиной, то так тому и быть и их столь длительный гражданский брак должен быть признан по французским законам. Князя, очевидно, такая постановка вопроса не устраивала. В конце концов это авантюрное венчание состоялось, хотя, по откровениям Кировой, «полиция и мэр так и не знали, что мы повенчались. Паспорт мне дали как *Кировой* (курсив мой. — М. Л.)»<sup>9</sup>. Чистосердечное признание актрисы: так и осталась Кировой, княгиней де-юре не стала. Вообще этот сложившийся штамп в отношении данной пары — «княжеская чета», — думается, тоже возник не на пустом месте и отражал чаемое и внушаемое окружающим самой Диной Никитичной статусное положение. Впоследствии он породил не-

кое стремление *post factum* приподнять, «укрупнить» ее личность и достижения<sup>10</sup>. В начальный период исследования театра русского зарубежья хотелось найти как можно больше подтверждений существования этого феномена — русского эмигрантского театра в Париже.

Между тем порой при исследовании автотекстов употребление выражения «по ее собственным словам» для усиления аргументации — весьма рискованно, особенно если дело идет об *актрисе*-мемуаристке<sup>11</sup>. Вот она говорит, что ее стаж служения театру составляет 50 лет! Каким образом? Драматические курсы актрисы и антрепренерши А. А. Бренко окончила в 1904 году, затем служила в Современном и Василеостровском театрах по 1907 год. В Суворинском она прослужила около 10 лет. Далее, уже после Малого, в различных антрепризах до отъезда — года два. А ее Интимный театр, возникнув де-факто в Париже в 1929-м, с учетом летних сезонов в Медоне с 1927-го, закрылся в 1933-м, а в 1936-м было дано всего два спектакля<sup>12</sup>. В сумме не получается даже 25, т.е. даже *половины* от указанного актрисой в мемуарах...

В начале Второй мировой войны они поселились на вилле с символическим названием Солитюд («одиночество»). С 1940 года после смерти Ф. Н. Косаткина-Ростовского (22 июля 1940 года — вскоре после того, как немцы вошли в Париж) Кирова становится обитательницей Русских домов — сначала в Вильмуассон, потом в Сан-Мишель, а позже — знаменитого Русского дома при Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем, где в меру сил работала, помогала по хозяйству кн. В. К. Мещерской, служила кастеляншей. Что называется, обрела там пристанище на всю оставшуюся жизнь, по обстоятельствам, используя мягкое выражение, оформила формальный брак с обитателем одного Александром Тираном (в 1963-м). Умерла же в 1982-м и была захоронена на Сен-Женевьев — в могилу князя Ф. Н. Косат-

кина-Ростовского, № 682 под именем Е. Туган (надпись на французском)<sup>13</sup>.

Как ни крути, а почти 50 лет — как получается согласно простым подсчетам — это вовсе *не театральный* стаж, а значительный отрезок жизни Кировой во Франции — жизни как раз *без театра* (после 1933 до 1982), а *не* в театре! Вот эта цифра потрясает, потому что, зная, *чем* был театр для истовой Дины Никитичны, представить такую ситуацию просто невозможно. Даже не всегда добрым словом поминающая ее театр реэмигрантка Варвара Кострова в мемуарах советского периода восклицает именно в связи с Кировой, словно вторя ей: «Для артиста не играть, не выступать — значит не жить!»<sup>14</sup>

Как же Дина Кирова смогла пережить такое?! Дело в том, что среди актрис русского зарубежья невозможно найти никого, более исступленно и фанатично служившего своему богу и более авантюрно и рискованно ведшего дело. «Делай что должно...» — ее девиз, заимствованный у великой французской Девы-воительницы. Интимный театр — «самый маленький и самый бедный» из театров Русского Парижа — существовал только благодаря его главному движущему механизму — маленькой худенькой женщине неяркой внешности, неважно одетой и вечно голодной. Не гнушавшейся никакой черной работой — ни красить фетровые шляпы, задыхаясь от ядовитых паров, ни батрачить на земле — дабы «заработать на театр». И вот в этом, мне кажется, Дина схожа с чеховской Ниной. Приветствуя создание Интимного театра, обозреватель «Последних новостей» (1929) в характеристике хозяйки-артистки использует именно слово «*исступленность*». Никаких аргументов — о неготовности спектакля, внезапном исчезновении исполнителей, непроданных билетах — она не принимала и все свое здоровье и жизнь клала на алтарь «театрика» на ул. Кампась-Премьер, 6. («Вот тебе и театр!» — это именно про

Интимный театр... Зачастую тут — и «декораций никаких». Своими руками хозяйка смастерила какие-то щиты, обтянула их шелком.) В газетных откликах мелькали выражения «на маленькой сцене», «маленький театрик» — а мемуаристка вещает о сцене чуть ли не «громадной» (то была бывшая школа Р. Штайнера)... С самого начала повелось в эмиграции: афиша расклеена, газеты об открытии спектаклей раструбили — а на аренду денег все еще нет (как было с анонсом 31 декабря 1927 года об открытии театра — на деле оно случилось в Париже в 1929-м). А голодный обморок Кировой, из кареты скорой помощи требовавшей не отменять спектакля?

Да, стабильность эмигрантского театра, в принципе модель русского репертуарного театра в зарубежье — это вообще зачастую оксюморон: недаром Евреинов, тоже когда-то, хоть и краткий период своей жизни, служивший в Суворинском и осевший затем до конца дней во Франции, называет свои мемуары о русском театре в Париже «Памятник мимолетному»<sup>15</sup>. В *этих* условиях — без денег, без спонсоров, без французских прочных связей — 4 сезона подряд и 138 спектаклей Дины Кировой — это *стоически* много, это показатель, для драматического жанра в эмиграции редко достижимый. Как и гастроли данного русского театра в Бельгии, и лестные отзывы иностранных рецензентов. Тут, правда, придется всецело полагаться на слово Дины Никитичны. (К сожалению, архив актрисы со всеми важными доказательствами успешной деятельности театра сгорел, и здесь мы основываемся на том, с чем удалось ознакомиться в фондах Бахметьевского архива Колумбийского университета<sup>16</sup>, и прежде всего на рукописи «Мой путь служения Театру», до публикации варианта текста Кировой, найденного в старческом доме Сен-Женевьев французским славистом и биографом актрисы В. Кошкарян).

Но ведь были в зарубежье и иные репертуары. А количество представлений

Пражской ветви МХТ в зарубежье? Оно значительно больше, даже судя по коллекции афиш Пражского национального музея, хотя точно никто не подсчитывал, а ведь там был грант президента Т. Г. Масарика, Русской акции в Чехословакии и активная гастрольная деятельность. Тем более упомянутые показатели не сравнятся и близко с тысячами представлений и общим резонансом во Франции да и за океаном деятельности «Летучей мыши» кавалера ордена Почетного легиона Никиты Балиева — в те же годы...<sup>17</sup> Три парижских сезона в начале тридцатых, также прерываемых вполне успешными европейскими гастролями, наберет, как показывают материалы их архива в ДРЗ имени А. Солженицына<sup>18</sup>, и «Группа де Праг» — преемница Пражской группы, уже без Германовой, возглавляемая неутомимой В. Греч и ее мужем П. Павловым (1931–1934), которая после войны будет остро конкурировать с труппой Н. Н. Евреинова и бороться за престижный зал Трокадеро. Немаловажно заметить, что употребление самого термина «театральный сезон» в эмиграции требует оговорок. Это либо крайне «разреженная» афиша, либо многочисленные возобновления на скорую руку старого драматического «багажа». Самый интенсивный сезон Интимного театра — второй (спектакли даются, как правило, раз в неделю), с 06.10.1929 до 22.06.1930, — всего 40 спектаклей. Самый же скромный и короткий — последний, что было, вероятно, связано еще и с проблемой аренды и последующим переездом в помещение на ул. Тревиз, — 2 спектакля. В целом в последний период совокупно на Кампань-Премьер и на ул. Тревиз дано лишь (с 27.02.1932 по 18.04.1936) 9 спектаклей за 4 года<sup>19</sup>. Можно ли такой график деятельности характеризовать понятием «сезоны» — вопрос риторический. Интереснее другое — парижская афиша театра Кировой. Нова она или стара?

Что из прежнего репертуара Суворинского театра Кирова «взяла» для своего театрального дела в Париже? Ведь речь об антрепризном театре — прежде всего актерском, где режиссеру важно уловить — что *сам* актер ищет, «идти от исполнителя». Театральный ветеран и старый знакомец Кировой Н. Н. Арбатов это умел, и его актриса (именно им рекомендованная когда-то Суворину) весьма почитала, в зарубежье сама став и режиссером и педагогом для любителей и дебютантов. Если говорить об Интимном, то в его репертуаре более всего — Островского: «Не все коту...» (Агния), «Доходное место» (Полина), «Дикарка» (Варя), «Волки и овцы». И мемуарист Н. Янчевский, и Т. Алексинская, вспоминая основные достижения эмигрантских парижских трупп, не случайно пишут об Интимном именно как о «театре высоких целей», не преминув упомянуть о сходстве репертуара всех эмигрантских антреприз 1920-х годов. (Интересно: Янчевский считает, что Интимный просуществовал «четыре сезона»<sup>20</sup>, Алексинская замечает, что Интимный просуществовал «дольше других».) Также в афише Интимного — игранный в честь юбилея автора «Метеор» Косаткина, шедший еще у Суворина, тамошняя же «Мадемуазель Рувр», «Святая простота» в переводе И. Радзивилловича — визитная карточка Кировой суворинских лет... Словом, немало знакомого, и здесь — актерский театр, но уже с неким собственным патриотическим посланием зрителю русской диаспоры (как бы в развитие тезиса Гиппиус: «мы не в изгнании — мы в послании»). Отсюда в афише не только спектакли, но и концерты, мемориальные вечера, участие в Днях русской культуры, специальные представления памяти великих деятелей — Комиссаржевской, Суворова, — чем на практике подтверждается просветительский и культуртрегерский пафос, пронизывающий опубликованный манифест Интимного театра: «служить

эмиграции напоминанием о России», «не дать русской молодежи, разбросанной в эмиграции, забыть русский язык, русских классиков, русский быт»<sup>21</sup> и проч. (Манифест цитировался в каждой печатной театральной программке).

По своему бывшему амплу Кирова — *инженю комик*. Интересно, что и свои сезоны в Медоне она открывала в том числе чеховскими водевилями и играла Наталью в «Предложении» и Смирнову в «Медведе» (1927–1928). Роль Натальи она делала острохарактерной еще с петербургских времен, меняла лицо до неузнаваемости, при этом порой, по собственному признанию, злоупотребляла гримом. Резвая, пластичная, с природным юмором, Кирова, играя девушек-резвух, служанок, воспитанниц, «шалых бабенок», была в своей стихии. Однако со временем амбиции антрепренерши выводят ее на роли героинь. Не угадывается ли тут попытка повторить пример незабвенной примы Александринки Савиной — в зарубежье? При этом в интервью Кировой как антрепренерши и актрисы нарастает *пафос жертвы* (мемуары ее — тоже своего рода «горести и скитания»<sup>22</sup>). Эта жертвенность опять заставляет обратиться к чеховской Заречной.

Заметим: никто у Чехова в «Чайке», кроме самой Нины, не говорит о ней как об *актрисе*, говорят иносказательно: «своя дорога», гадают, «был ли талант». Она, в итоге свершенного круга, отдавшая театру, отнявшему в жизни все остальное и потому стоившему слишком дорого, вкладывает в понятие «состоявшейся актрисы» не успех, не славу и даже не талант — а «умение терпеть». Умение «нести свой крест». И Кирова — из той же породы подвижников, «несущих крест». Почти буквально повторяет Кирова слова Нины, рассуждая о «пути эмиграции»: «Это тяжелый путь, это крест, который мы должны нести. Кто несет — и ропщет, а кто и безропотно, молча несет...»<sup>23</sup>. Это сказано не о театре, не о призвании. Это имеет

отношение в первую очередь к моральным качествам личности. Вообще в этой семье выражение «нести свой крест» — повторяющийся лейтмотив. Вот и у князя в стихотворении, написанном уже после событий Февраля и посвященном офицерам-беспогонникам, есть строка: «Мы крест свой несем...»<sup>24</sup>. В другом месте — записанные мемуаристкой слова Косаткина: «Понесем бережно наш крест, Динуша?..»<sup>25</sup>

С другой стороны, исследуя театр зарубежья, не уйти от вопроса: выдающаяся ли *актриса* Кирова в своих *парижских профессиональных достижениях*? Раскрылась ли она здесь *по-новому*, иначе, чем в Суворинском театре? Амплуа ее расширилось — это да. Но однозначный ответ из откликов критики вынести трудно. Дело в том, что эмиграция требовала от актера особых качеств личности. Спрогнозировать было ничего нельзя. Тем более в ранней актерской антрепризе русского Парижа. Перед нами экстенсивная модель эмигрантской антрепризы 1920-х — начала 1930-х, прежде всего нацеленная на культурную, просветительскую миссию в диаспоре и опиравшаяся преимущественно на прежний театральный багаж, — модель, быстро вырабатывающая себя. На грани жизни, сверх сил и материальных возможностей выводимое дело, вскоре исчерпанная аудитория, лямка долговая и хозяйственная... Далеко не все могли профессионально выжить в этих условиях: требовалась колоссальная физическая выносливость, психологическая устойчивость, умение принимать новые, жесткие «предлагаемые обстоятельства», обживаться в них, приспосабливаться. Тем более не все были способны к ассимиляции, вхождению в чужую культуру. Отсюда парадокс театра и кино зарубежья: так называемый феномен «гг. тютюкиных», которые выдвигаются в эмиграции, неожиданно «выстреливают», профессионально раскрываются. Словом, состоялись здесь зачастую те, в кого никто не

верил на Родине, — и, наоборот, налицо примеры неуспеха зарубежных проб известных и популярных «дома» — роциных и мозжухиных, — наблюдаемые сплошь и рядом. А тем более неподъемная задача — построить с ними, амбициозными бывшими «солистами», «дешевый и серьезный» театр!

Дальше в Интимном — легкие эмигрантские комедии Андрея Ренникова, бывшего сотрудника «Нового времени», тоже «своего», а также «вечера лирики и улыбки». Еще позже — неуклюжие драматургические попытки генерала П. Н. Краснова, в этом жанре дилетанта. (Пьеса его о миссии русской эмиграции — «Смена» — была полностью переписана Косаткиным-Ростовским, по свидетельству самой Кировой. Но и в «отредактированном виде» не была принята критикой диаспоры единогласно, — хотя ее патриотический пафос в печати поддержал И. Сургучев, а Кирова написала в мемуарах о большом успехе спектакля у зрителя диаспоры.) Сюда же относится и прежняя, случайная, «актерская» режиссура. На этом фундаменте стабильно работающий театр уже в 30-е годы, особенно трудные для русской эмиграции, вряд ли построишь. И еще надо констатировать — не все «свои», прошедшие через Интимный (число их, приводимое Кировой, скорее ужасает: 400), этот театр, для кого ставший ступенью, для кого школой, а для кого проходным двором, — считали явлением выдающимся и вспоминали его хозяйку с благодарностью. И почему считать, что в своих победных рапортах Кирова во всем искренна и честна, а они, в том числе реэмигранты в СССР, обязательно — клеветники. В. Кострова, игравшая у Кировой Веру Мирцеву, вернулась в СССР, где судьба ее была весьма незавидной, но ведь и она была в зарубежье не на последних ролях в театре и кино, нежданно оказавшись и в Интимном (актриса вняла отчаянной просьбе Кировой). Что ей за интерес «опускаться» в мемуарах

собственный успех в центральной роли («Вера Мирцева»)? И ни для кого не секрет алкоголизм Николая Римского, игравшего пьяным на сцене Интимного. Не будем перечислять все актерские слабости, претензии и обиды. За что можно и должно похвалить Дину Кирову как одновременно артистку и хозяйку дела: порой хватало воли самой не братья за героинь, с удовольствием для себя и зрителя заниматься характерной Химкой у Островского и опереточной актрисой у Рышкова в «Прохожих»... Но — не всегда: взяты явно «для себя» только в Островском: красавицы-героини Юлия Тугина, Вера Филипповна, Лариса Огудалова, Лидия Чебоксарова... Впрочем, к тому времени приглашенным театральным примам ей и платить-то было нечем.

Дина Кирова заслуживает почитания вовсе не как великая актриса, неожиданно расцветшая в эмиграции, и не как «аристократка» духа и рода, а за другое. За упомянутый пафос служения и самопожертвования. Она — из театральных *работниц*. Она могла бы повторить известный текст за чеховской Ниной. И лексикон у нее тот же — «служение», «призвание»... И личные судьбы схожие, и связь с литератором, оказавшимся слабаком и изменщиком. И с «мужиками», беженцами, как Нина, в третьем классе, а то и в четвертом странствовала... И было у нее это Нинино «умение терпеть» и верить (тогда, как говорила героиня «Чайки», «не так больно»). Кирова пишет: «Когда было больно, говорила себе: „Терпи! Христос и не то терпел!“»<sup>26</sup> Крест свой она несла в одиночку, преданная и мужем, и коллегами. Словом — тот же «круговорот». И еще: я бы добавила в большой плюс Кировой — упрямый оптимизм, вкус к комедии, чувство юмора, что в эмиграции русской, отравленной ядом ностальгии, — редкость.

При этом в зарубежье разыграло ее неутоленное актерское самолюбие, из-за новой острой конкуренции — обострилась

ревность к Рощиной-Инсаровой, актрисе-графине, возникли новые упреки — мол, той, императорской премьерше, «под имя» дали денег на театр, а она в итоге не оправдала, да и якобы играла «грубо», «тяжело и драматично»...<sup>27</sup> Как антрепренерша — якобы сорила чужими деньгами, вела дело «разорительно», а потому осталась у разбитого корыта. Тут же — подчеркнутое непонимание «новаторов»: ни Мейерхольда, ни Мих. Чехова не принимала — мол, «мудрили чего-то». Мейерхольд оказывается, вообще «любил все навыворот. Искал нового и не находил»<sup>28</sup>. «Он [Мейерхольд], — заключает Кирова, — мне не нравился, как режиссер»... Она считала, что это он «своими фокусами» довел Комиссаржевскую до смерти. Всякие «театры исканий», как становится понятно из мемуаров, были Кировой чужды. Вот даже в России в Александринку на эпохальный «Маскарад» 1917 года не захотела идти, послала князя, а потом в мемуарах написала, что там, говорят, Мейерхольд «перемудрил» и Коровин «переярчил»... Ей даже не очень важно, кто именно — Головин или Коровин. Словом, много тут и типично-актерских слабостей, разъедавших душу.

Когда-то другая эмигрантка, еще более именитая мемуаристка, создавшая *свой* театр и бросившая вызов советскому Художественному, Мария Германова, сказала о своем приходе в начале XX века в МХТ — что смотрела на поступление в актрисы, «как на постриг»<sup>29</sup>. Дина Кирова ушла из театра в Русский дом, как в монастырь, — прочь от Парижа, с его театральной суетой, от интриг культурной диаспоры, от театров бульваров, в абсолютно другую жизнь. Можно только предположить, как, в каких мучениях Кирова укрощала свой «исступленный», театра жаждущий дух, как отрывала себя даже от жалких беженских подмошков. Очевидно, чаша терпения иссякла. Она осталась одна. Не было ни сил, ни средств. На смену терпению

пришло смирение. Рассеяние с его мощной энтропией в итоге победило Кирову-актрису, строительницу театра. На могиле Кировой надпись: Е. Тиран. Александр Тиран, последний муж Дины Никитичны, по свидетельству публикатора, имевшего дело с его сыном, был милейший человек и абсолютно не соответствовал своей фамилии в ее русском значении, в ее отрицательной коннотации. Настоящим же тираном всей жизни Евдокии Кировой был Театр.

Когда мы смотрим на короткую эмигрантскую эпопею Лидии Яворской: двенадцать лет за вычетом трех лет в России в революционные годы — не умозраительно, а с привлечением театральных документов — афиш, программ, коллекций рецензий, фотографий из архива лондонского Театрального музея на Тэвисток стрит в Ковент-Гарден<sup>30</sup>, когда вглядываемся в материалы частного архива последнего ее мужа Д. Поллока, частично переданные российскому биографу музыкальным критиком Эдвардом Морганом, или перечитываем ее переписку с Т.Л. Щепкиной-Куперник этого времени, — мы понимаем: если верно выражение, что эмиграция — это всегда маленькая смерть, то мы должны с неизбежностью поверить, что *та* самая Яворская, красочно описанная российскими критиками, одиозная, скандальная, «принцесса-кривляка», осталась у себя на Родине, в своем отечестве с его пророками-критиками. А по переселении за границу просто умерла, если не полностью, то пережила едва ли не коренную трансформацию. И родилась там другая актриса, к которой всерьез отнеслась не замеченная в славянофильстве лондонская пресса. А вскоре изменился в отношении Лидии Борисовны и тон эмигрантской русской печати. Это немало важно — ведь здесь «присяжных критиков» не было. Наиболее внимательные отечественные коллеги и рецензенты заметят перемены в игре Яворской в пред-

революционные годы, когда та на время — и так некстати — вернулась в Россию.

Лидия Борисовна быстро поняла, что ее привычные приемы в новых условиях не пройдут, и оказалась действительно умной и волевой актрисой. И на практике научилась тут по-аркадински «держаться в струне». Ибо задачу себе поставила Лидия Борисовна невероятную по сложности: играть *там* на английском языке. Овладеть языком — и даже больше: лондонским произношением! Она прошла муки Элизы Дулиттл из недавно написанной пьесы Шоу. Прогресс был замечен. Вписаться, хоть и не надолго, в лондонский сценический пейзаж — удалось. Она сумела воплотить задуманное. Пусть играя не столько любимых ею ибсенов и стриндбергов, которых она с трудом когда-то вырывала из лап цензуры, а русскую классику — прежде всего самых близких англичанам Толстого и Чехова, а также ходовую европейскую мелодраму. Хотя и некоторые кусачие комедии Бяратинского, в частности сатирическую эпопею о Наблощком, частично удалось перенести и на лондонскую сцену.

Характерно, что «та», прежняя Яворская, сознательно дразнившая Суворина своими сценическими внезапными обнажениями, затем эпатажная хозяйка Нового театра, Яворская–Аркадина, притворщица и лгунья, возникает лишь в мемуарах русских актеров-гастролеров, случайно повидавших ее в Лондоне либо, как Э. Краснянский, присутствовавших только в самом начале, при разработке ее амбициозных, казавшихся абсолютной утопией русско-зарубежных проектов<sup>31</sup>. И вправду: русское театральное дело Яворской со товарищи здесь не заладилось. Зато состоялось другое.

Ценой здоровья и титанических усилий Яворской удалось за рубежом оборвать тот ненавистный шлейф, который тянулся за ней долгие годы. Любителям цифровых театральных рекордов стоит

узнать, что ей удалось сыграть 221 представление «Анны Карениной» (сначала в почти студийном «Амбассадорз», потом в более вместительном лондонском театре «Скала») — вещь для актрисы-эмигрантки почти недостижимая, особенно если учесть, что в работу над английской «Анной» она вовлекла чуть не всю русскую диаспору. И сам прокат спектакля (премьеры 1 декабря 1913 года) остановила лишь «непреодолимая сила» — Первая мировая война (на фронт ушла часть актеров, занятых в спектакле). Об этом событии свидетельствуют достоверные документы — специально изданные мемориальные альбомы к 100, 150 и 200-му представлению<sup>32</sup>. За этими цифрами стояла ее адская «работа над собой». Не думается, что только «русские картины», перенесенные на сцену театра, нашли отклик у английского зрителя. Яворская играла Анну современной «новой женщиной» — сегодня такая трактовка уже не покажется новаторской, но тогда это была почти сенсация. И дело не только во временном сдвиге в решении костюмов — героиня Толстого была одета по предвоенной моде XX века и носила огромные шляпы. Вызовом, нарушением правил смотрелись ее прямота и безоглядная искренность в выражении чувств.

Оставленная окончательно князем в самом начале войны (он вскоре вернулся в Россию, а впоследствии женился и отбыл на жительство в Париж), Яворская вовсе не осталась одна, «брошенная всеми мужьями и любовниками», как утверждала одна исследовательница-соотечественница (Л. Черниченко в книге о Бярятинском<sup>33</sup>). Она нашла здесь родственную душу, чутко понимавшего и любившего русскую культуру человека — славянофила Джона Поллока, литератора и переводчика, поклонника Толстого и Чехова. А главное, испытывавшего к ней, Яворской, искреннюю привязанность. Хотя официальное их бракосочетание состоялось лишь весной 1920 года, уже с самого

начала эмиграции именно он помогал княжеской чете в театральных хлопотах, с досадой наблюдая нерасторопность и леньность Бярятинского, его равнодушие к жене. Позже, в книге воспоминаний «Колесница времени» он писал, как ему сразу бросилось в глаза — «княжеская чета» — «уже не пара»<sup>34</sup>. И сразу заметил разность супругов в их отношении не только друг к другу, но прежде всего к самому делу театра. Поллок в каком-то смысле для Яворской стал не аркадинским Тригоринным (им-то, скорее, был Бярятинский), а тем самым профессором Хиггинсом: ведь он — литературный секретарь великого и ужасного Жи-Би-Эс, сам драматург. Это он нанял ей учительницу-артистку, поставившую произношение, наконец, ввел в круг лондонского высшего театрального общества... Это он убедил ее открыть серию спектаклей по аналогии со знаменитыми дягилевскими «русскими сезонами», конечно, гораздо более скромного масштаба — и вскоре уж были объявлены «сезоны Яворской». Ставка — на «русскую моду», начавшую прививаться в Лондоне. На толстовские и чеховские общества. Недаром на фотографиях видим ее — то с Генри Джеймсом, то с Бернардом Шоу. И если с постановками Чехова не очень заладилось (см. об этом у Патрика Майлса — о противоречивой постановке «Чайки» с Гертрудой Кингстон-Аркадиной и Яворской-Нинной<sup>35</sup>), то «Анна Каренина» с налетом ностальгического стиля *рюс*, как говорилось, прошла 200 раз и собрала лестные отклики именитых зрителей (таких, как Герберт Уэллс, например).

Навыки пиара у самой Лидии Борисовны, бывшей хозяйки Нового, как мы знаем, тоже имелись. Это видно и из ее английских писем. Потому нельзя ее назвать только прилежной ученицей Дж. Поллока. Хотя и это существенно: мало какая из русских актрис с именем решилась бы начинать в зарубежье с нуля и штурмовать подмостки европейских театров. Между тем — с самого

знакомства их с Поллоком личные и творческие отношения были на равных. Примечательно, что и по жизненно-опасной революционной России они путешествовали порознь, у каждого была своя «задача»! Да и ее общественная деятельность, по линии суфражисток, женской эмансипации — собственная инициатива актрисы.

С началом войны и отъездом князя, оставившего ее без копейки, на грани выживания, Яворская, уже после прекращения проката «Анны Карениной», все равно отчаянно цепляется за всякую возможность играть. Поллок предлагает выступить с патриотическим почином и военной романтикой — сыграть легендарную Надежду Дурову в спектакле о войне 1812 года, «тень» ростановского Орленка (военный мундир, эполеты, лихой чуб) на ее фотографии в роли гусар-девицы явственна различима. Потом успешный прокат «Лоллот» в огромном здании «Колизеума», работа на износ накануне отъезда в Россию. Уже при начавшихся военных действиях, бомбежках лондонских предместий — рискованные гастроли в Глазго, о которых она гордо отчитывалась в письмах Т. Л. Щепкиной-Куперник<sup>36</sup>, заново переживая ужас от «вражеских аэропланов». Потом — значительный перерыв на «русские годы» — неоправданно рискованные, революционно-турбулентные, полные тщетных театральных усилий, на деле, возможно, стоившие ей жизни. (В то же время с миссией Красного Креста в России находился и Поллок, но воссоединились они только в самом конце пребывания в революционной России.) Кстати, об этом свидетельствует и А. Кугель, случайно повстречавший в Петербурге Яворскую с новым английским мужем и потом, уже после смерти Лидии Борисовны, описавший этот эпизод с новыми, неожиданными для него интонациями: «Яворскую я последний раз встретил в Москве или Петербурге в 1918 году. Она была с новым мужем, очень обходительным и образованным

англичанином. Была, по обыкновению, мила и обходительна, словно не ощущая неурядиц и развала жизни. Что говорить, время было голодное, и я с удовольствием принял приглашение на обед у них в гостинице. Подавали несколько видов английских каш, пудинг, отличный кофе и простоквашу. По тому времени — просто пиршество. Яворская со свойственным ей тактом ни одним словом не дала мне понять, что я, в годы безрассудной молодости, изливал и опустошал душу, обрушиваясь на ее сценические изломы, поверхностную декламацию, и я был очень благодарен ей за эту деликатность. Все это показалось таким далеким. Ненужным. И вообще: было это или не было? Мои фельетоны о Лукерье Разговорской? И вот я, так сказать, рыцарь сценической правды, и она, вечная ее погубительница, сидим в полуголодной столице и едим кашу. На что ушла энергия, и какая?

— О чем задумались? — спрашивает Яворская.

— Ни о чем. Простокваша очень хороша.

— А я вот в Лондон с мужем уезжаю. Насовсем. Русский театр и там необходим. И вообще — надо жить и работать.

Она уехала, и я больше ничего не знал о ней<sup>37</sup>.

Про язвительные критики Кугеля и шаржи на Яворскую в «Театре и искусстве» и других театральных изданиях знают все, про данную, почти покаянную тираду — единицы. О бенефисах же Кировой Кугель давал специальные статьи, о Яворской — фельетоны.

По возвращении в Лондон, в ситуации физического истощения и военных ограничений, жителя в крошечной квартирке в пансионе, матримониальных хлопот, поиска нового дома (пара переехала в начале 1921 года в Брайтон), — снова творческая пауза. Потом — набор сил, как оказалось, последних, а в итоге — лишь две миниатюры на сцене Амбассадорз «Королевская

фаворитка» Лавендона и «Греза зимней ночи» самого Поллока, специально написанная «на Яворскую»... Уже к тому времени она больна смертельно. Последний раз на сцену Яворская выйдет 3 марта 1921 года, сразу же по совету врачей уедет на юг Англии, а уйдет из жизни ровно через полгода, в сентябре. На похоронах ее присутствовало лишь несколько человек, князь Барятинский не приехал. Захоронена Яворская на маленьком заброшенном провинциальном кладбище — это отнюдь не всеизвестное французско-русское Сен-Женевьев-де-Буа: сюда вообще мало кто доберется, да и дорогу подскажет не каждый местный — расположено оно при церкви Святого Николая в Старом Шореме, графство Восточный Сассекс, в окрестностях Брайтона. Погребена актриса была, согласно записи, как Lydia Pollock.

В английских некрологах Яворской повторяется одно слово — *untiring* (неутомимая), и здесь они весьма схожи с Кировой («Всю жизнь бегом», — Кирова). Яворская сжигала и сожгла на сцене физически свою жизнь, играя почти до конца, тяжело больной, и в результате прожила вполнину меньше коллеги по Суворинскому: неполные 50 лет.

Когда-то Д. Кирова заметила о Яворской: «Она была какая-то не наша». Ее — слишком необычную, эпатажную, «русскую Бернар» — отторгали. Задохнувшаяся на родине «в незамеченности» (Н. Эфрос) — незамеченности, подчеркнем, намеренной, — она нашла признание в Англии — серьезное отношение к себе, без иронии и анекдотов. Может быть, и поводов для язвительных насмешек «повзрослевшая» Яворская не давала. Как писал когда-то П. А. Марков, для самого актера «суд современников» — «суд единственный и окончательный»<sup>38</sup>. Если говорить о России, суд этот в целом не в пользу Яворской-актрисы — а потому и толику славы она дома получила, по словам Н. Эфроса, «меньшую, чем заслуживала»<sup>39</sup>.

Только ведь зрители и критики Англии, как местные, так и русские, — тоже ее современники. А собственных мемуаров о зарубежной жизни, насколько известно, она не оставила.

На надгробии актрисы ее английским мужем сделана надпись:

Здесь покоится Лидия Яворская,  
Княгиня Барятинская.  
Обожаемая жена Джона Поллока.  
Самая молодая из четырех  
Великих актрис  
Ее поколения.  
Благородное сердце,  
Высокий ум, горячая душа.  
Она посвятила свою жизнь  
Поклонению красоте  
И делу свободы...<sup>40</sup>

Пафос и чувства мужа понятны. И речь совсем не о том, что сегодня нужно призывать их разделять или что можно что-то изменить в прошлом в отношении к Яворской российской критики. Просто для объективности необходимо записать в ее творческий актив деятельность в зарубежье. Потому что первая из рассмотренных здесь актрис *потомками* на текущий момент явно перехвалена, а Яворская — *современниками*-соотечественниками если не уничтожена, то несправедливо замолчана. Объяснимо отношение к эмиграции Яворской в советское время. Но ныне доступны материалы о ее зарубежной театральной деятельности — во всяком случае, доступу к ним никто не препятствует. Тем не менее вспоминают об этой яркой и неординарной фигуре в отечественном театре рубежа веков нечасто и, как правило, лишь в связи с Чеховым. Между тем, в отличие от непосредственных, но импульсивных свидетелей-современников, адекватно определить *post factum* место актера в *истории* театра — наша исследовательская задача. Задача достаточно трудная, но в принципе выполнимая.

## Примечания

- <sup>1</sup> См., напр.: *Альтшуллер А. А.* П. Чехов в актерском кругу. СПб., 2001.
- <sup>2</sup> *Schuler C. A.* Women in Russian Theatre. The Actress in the Silver Age. London; New York: Routledge, 1994. P. 19.
- <sup>3</sup> *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания / Публ. и вступ. ст. В. Кошкарян. Н. Новгород, 2007. С. 91.
- <sup>4</sup> Там же. С. 75, 89.
- <sup>5</sup> Там же. С. 291.
- <sup>6</sup> Там же. С. 75.
- <sup>7</sup> См.: *Ното Новус*. [Кугель А. Р.] К бенефису Дины Кировой // Театр и искусство. 1917. № 3. С. 47–48.
- <sup>8</sup> *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 93.
- <sup>9</sup> Там же. С. 320.
- <sup>10</sup> С нашей точки зрения, эта тенденция прослеживается в нескольких основательных отечественных работах об Интимном театре Кировой, оперирующих термином «княжеская чета». См.: *Макимова В. А.* «Интимный театр» Дины Кировой в Париже // Про Scenium. Вопросы театра: Сб. ст. М., 2006. С. 244–271; *Стрельцова Е. И.* Частный театр в России. М., 2009.
- <sup>11</sup> Проблемы исследования и верификации сведений театральных мемуаров как источника затрагивались нами неоднократно, в т. ч. в статье: Театр памяти или «памяти театра»? Субъективный аспект мемуаристики // Мемуары в культуре русского Зарубежья: Сб. статей. М., 2010. С. 240–248.
- <sup>12</sup> Данные приведены публикатором воспоминаний Д. Кировой В. Кошкарян в репертуарный сводке Интимного театра за 1936 г. См.: *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 371.
- <sup>13</sup> См.: *Кошкарян В.* Интимный театр Д. Н. Кировой в Париже // *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 13.
- <sup>14</sup> *Кострова В. А.* Лица сквозь годы: События. Встречи. Думы. СПб., 2006. С. 85. Там же описание спектаклей Интимного театра «Старые годы» и «Вера Мирцева».
- <sup>15</sup> *Ерешинов Н. Н.* Памятник мимолетному: Из истории эмигрантского театра в Париже. Париж, 1953.
- <sup>16</sup> Collection Fedor Kossatkin-Rostovsky. Misc. collections// BAR: Bakhmetteff Russian Archive. Butler Library – Russian Library. Columbia University. New York.
- <sup>17</sup> Согласно тексту на франц. яз программки «Летучей мыши» 1928 г. (юбилей, 20-летие театра) только за 64 недели гастролей в США театр-кабаре дал 1454 спектакля, с 1921 по 1927 г. во Франции – 540, в Лондоне – 520. (Программка из личного архива автора.)
- <sup>18</sup> Дом русского зарубежья имени А. И. Солженицына. Архив-музей. Личные фонды. Ф. 11 (Греч В. М. и Павлова П. А.). Оп. 1, 2.
- <sup>19</sup> Автор при анализе опирается на «Хронологический перечень спектаклей театра Д. Н. Кировой», см.: *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 348–372.
- <sup>20</sup> *Ячевский Н.* Русский драматический театр за рубежом // Возрождение: Литературно-политические тетради, Париж. 1955. № 41. С. 114. См. также статью: *Алексинская Т.* Эмиграция и ее молодое поколение. Русская эмиграция 1920–30 годов. Париж – центр эмиграции // Там же. 1957. № 65.
- <sup>21</sup> *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 39–40.
- <sup>22</sup> «Горести и скитания» — название мемуаров М. Г. Савиной.
- <sup>23</sup> *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 317.
- <sup>24</sup> *Косаткин-Ростовский Ф.* Хоругвеносцы // Там же. С. 162.
- <sup>25</sup> Там же. С. 219.
- <sup>26</sup> *Кирова Д. Н.* Мой путь служения Театру: Воспоминания. С. 209.
- <sup>27</sup> Там же. С. 241–242.
- <sup>28</sup> Там же. С. 115–116.
- <sup>29</sup> *Германова М. Н.* Мой ларец с драгоценностями. М., 2012. С. 100.
- <sup>30</sup> Theatre Programmes collection: Yavorskaya seasons. The Photoarchive. Photographic files. Press cuttings collection. The Directory of Performers: Lydia Yavorskaya. Production index cards. Files relating to John Pollock// Theatre Museum. Covent Garden. London.
- <sup>31</sup> См., напр.: *Краснянский Э.* Встречи в пути: Страницы воспоминаний. М., 1967.
- <sup>32</sup> «Anna Karenina». Souvenir of Lydia Yavorskaya's Two Hundredth Performance of Anna Karenina at the Scala Theatre. London. Программа-альбом к 200-му представлению «Анны Карениной» в Лондоне. Б. д. (1914?) // Личный архив автора. Дар Эдварда Моргана.
- <sup>33</sup> *Черниченко Л.* Князь В. В. Бярятинский. М., 2006. С. 205–206.
- <sup>34</sup> *Pollock J.* Time's Chariot. London, 1950. P. 208.
- <sup>35</sup> См.: *Майлс П.* Чехов на английской сцене // Чехов и мировая литература: В 3 кн. М., 1998. Кн. 1. С. 493–534. (Литературное наследие. Т. 100).
- <sup>36</sup> РГАЛИ. Ф. 571 (Щепкиной-Куперник Т. Л.). Оп. 1. № 130, 133–134.
- <sup>37</sup> См.: *Кугель А. Р.* (Ното Новус). Листья с дерева: Воспоминания. Л., 1926. (Цит. электронный текст: <http://litrio.ru/pages/read-pdf-books>.)
- <sup>38</sup> *Марков П. А.* Статьи о театре XX века: Избранное. М., 2014. Т. 2. С. 88.
- <sup>39</sup> Цит. по: *Литаврина М. Г.* Яворская, незаконная комета. М., 2008. С. 3.
- <sup>40</sup> Текст эпитафии дан в моем переводе с английского. Фото могилы Яворской (ч/б, современный вид) опубликовано в: *Литаврина М. Г.* Яворская, незаконная комета.

В. В. Гульченко

## «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно»

В чеховской пьесе «Вишневый сад» Париж, Франция противостоят России, как обычно у него спорят друг с другом провинция и столица. Понятно, что в данном случае функции столицы ложатся на Париж, а имени Раневской выпадает нелегкая доля провинции. Горизонт пьесы, тем самым, незримо расширяется до неких европейских размеров, а перемены в Раневской, произошедшие за шесть лет, настолько разительны, что та же Аня, навещившая в Париже Любовь Андреевну, с трудом узнает в ней прежнюю маму. Да и сам чужой, иной город несказанно поразила ее, как когда-то Чехова: «Масса движения. Улицы роятся и кипят. Что ни улица, то Терек бурный. Шум, гвалт. Трогуары заняты столиками. За столиками — французы, которые на улицах чувствуют себя как дома. Превосходный город»<sup>1</sup>. Да и Гаеву, по возвращении Раневской домой, нелегко угадать в «офранцуженной» «порочной» сестре прежнюю Любу. Не стоит, кстати, недооценивать брошенный однажды Раневской упрек в адрес безбородого Пети: «В ваши годы не иметь любовницы!..» Петя приходит в ужас от этих бесстыдных посягательств на его целомудрие. «Представление Раневской о любви диалектически сочетает французское и русское начала. Если способность отдаться грешной связи можно считать „французской“ чертой, то убийственная интенсивность чувств и верность явно недостойному объекту — черта скорее русская»<sup>2</sup>, — пишет Дж. Клэйтон. И добавляет: «...Раневская от любви страдает, это какая-то трагическая, безнадежная форма, больше русская, чем французская»<sup>3</sup>. Парадокс же в том, заключает Клэйтон, что «в конечном итоге для Любови Андреевны Франция — убежище, замена того детского мира, в котором она хотела бы жить, но которого уже

не существует. Она обречена на жизнь эмигрантки — уже не русской, но и никоим образом не француженки»<sup>4</sup>. Это — ценное наблюдение, позволяющее взглянуть на парижскую жизнь Раневской как на некий отдельный, самостоятельный отрезок ее иного, сочиненного ею же самого существования. Дача в Ментоне, любви и ревности, ненадежность и иждивенчество ее спутника, попытки покушения на собственное здоровье, тоска по родине (да, да — тоска!), растущее чувство вины перед родными, предательски оставленными, брошенными ею, — вся эта длинная цепь приключений и событий собиралась, накапливалась давящим моральным грузом в сознании нашей «грешницы», пока не выплеснулась вдруг в странную и страшную исповедь, предварившую справедливую кару 22 августа. Бедолаге Лопихину выпало случайно оказаться рядом, более того, топор возмездия так же случайно оказался в его руках, и он, как и положено истинно русскому человеку, принял беспорядочно им размахивать... Одержав победу на торгах, Лопихин заметно переменялся, ожесточился, повзрослел и посуровел душою.

В шепотах и вздохах степи, укрывшей в своих просторах и усадьбу Гаевых с запущенным вишневым садом, и железную дорогу, соединяющую деревню с неблизким городом, и засеянное лопихинским маком поле с дразнящими воображение цветами, — все сливается и воссоединяется в объемную картину *Сада*, который много легче вообразить, чем увидеть. Мирящность пьесы уже поэтому очевидна. Внесценический пейзаж Лопихина с видениями «тысячи десятин» земли, засеянной маком, впечатляет не меньше, чем реальные картины цветущего вишневого сада: «А когда мой мак цвел, что это была

за картина!» (С XIII, 244). Так и видится какая-то живопись в духе Ван Гога — «Красные виноградники в Арле», например. Белый цвет Раневской и красный цвет Лопехина не сходятся, противостоят один другому, выявляя принципиальную разность их мироощущений на внутреннем, подсознательном уровне. Но это не есть скрытая полемика «физика» с «лириком». «Физик» Лопехин в этой истории — тоже «лирик», только в другом, параллельном Раневской измерении. Она вскормлена и воспитана *Садом*, но она же не только его героиня, а и его рабыня и жертва. Он — формально новый владелец *Сада*, но не принятый, отторгнутый им. К концу пьесы *Сад* остается без хозяина, но с верным ему обитателем — Фирсом. *Сад* и Фирс уравниваются в правах на вечное существование в памяти и чувствах. Одиноким Фирс и становится истинным новым обладателем и выразителем *Сада* — отныне и навсегда... Лопехин, не признанный вчерашними хозяевами *Сада*, отвергнутый *Садом*, неуклюже пытается мстить ему, прибегнув к топору. Новый владелец вишневого сада вынужден будет горько сожалеть о приобретении.

Самое загадочное и волшебное место в пьесе «Вишневый сад» — это малоприметная лирическая сцена второго акта, где вернувшиеся из ресторана брат и сестра и их спутник Лопехин, уставшие и размлевшие от жары и сытного обеда, вдруг неожиданно для себя настраиваются на некую общую волну какого-то нового, будоражающего и пьянящего живевосприятия. Для Лопехина вообще этот погожий, удавшийся летний день уже с утра казался особым, обещающим некие серьезные перемены в судьбе. В этот самый день он почувствовал, ощутил какое-то зримо возросшее любопытство Раневской к себе. Оно было замешено на обыкновенном человеческом интересе и подогрето совершенно неприкрытой, донельзя откровенной юношеской лопехинской влюбленно-

стью в нее. Послеобеденное возвращение домой, когда она то и дело ловила на себе восторженные его взгляды, смущавшие не только ее самое, но и все понимающего брата, усилило возникшую ситуацию до пределов. Лиризм сцены Чехов тонко украсил нахлынувшими воспоминаниями, спровоцированными бог весть откуда донесшимися звуками знаменитого еврейского оркестра, составившими удачный аккомпанемент происходящему. На самом деле музыки как таковой совсем нет — это, как выразился бы в подобной ситуации Чебутькин, нам только кажется, что музыка звучит, это — внутренняя музыка, музыка души. В данном контексте лопехинские призывы решиться и воспринимались не как деловые декларации, а как настоятельные просьбы-мольбы признать наконец лирические атаки героя, который вел себя действительно как мальчишка и тем самым еще сильнее расположил к себе Раневскую. Отсюда берет начало неожиданный и потрясающий по силе психологического воздействия на окружающих ее поступок — исповедь о грехах. Более проникновенную исповедь трудно сыскать. И перед кем, заметьте, перед кем распаивает Раневская свою душу? Преодолевая любые границы интима, она доверяет себя чужому, по сути, малознакомому человеку, движимая стремлением, не щадя себя, признать поскорее свои грехи и обратиться к всевышнему за прощением в присутствии странного незнакомца, вдохновившего ее на принятие какого-то очень важного для себя решения, непосредственно связанного с ее будущим. Чехов здесь решительно выводит из тени сюжета этого бокового до сей поры персонажа, недвусмысленно пересекая их пути: сближение неизбежно. Для обоих данное событие становится важнейшим и серьезным лирическим испытанием, тем более что правила игры тут приходится выбирать буквально на ходу. Неожиданность происшествия делает его еще более

исключительным. «Душа моя высохла» — ключевые для этой сцены слова, значащие для героини ничуть не меньше, чем, например, в «Чайке» сновидения Треплева относительно озера, «будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю» (С XIII, 27).

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. (*Утирает слезы.*) Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (*Достает из кармана телеграмму.*) Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (*Рвет телеграмму.*)

Да, Раневская этим обжигающе искренним своим монологом обязана Лопухину — и он понимает это и испытывает от этого немалое смущение, неумело пытается спрятать, замаскировать его. Одна из защитных реакций, завершающих монолог Раневской, связана со странной шуткой Лопухина:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. <...> Словно где-то музыка. (*Прислушивается.*)  
 ГАЕВ. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас.  
 ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Он еще существует? Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок.  
 ЛОПУХИН (*прислушивается*). Не слышать... (*Тихо напевает.*) «И за деньги русака немцы офранцузят». (*Смеется.*) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно.

В «Вишневом саде» помимо «ужасных» сцен (явление Прохожего, «звук лопнувшей струны») наличествует еще и поистине «ужасное», по словам Шарлотты, пение в исполнении Епиходова и Дуняши. В этом же обидном ряду окажется однажды и Лопухин с его куплетом об «офрануженном русаке».

На этот лопухинский поступок уже обращало внимание отечественное и зарубежное чеховедение (наиболее полное перечисление примеров содержится в следующей работе: Simankov V. Chekhov's Techniques Towards Vaudeville Quotations: Decoding "The Cherry Orchard" and "Ivanov"). Это и П. Стрелков, указавший, что «нелепая песенка Лопухина „И за деньги русака немцы офранцузят“ подводит издевательский итог тем нелепостям жизни, которые в диалоге и в монологе Любове Андреевны прошли перед зрителем»<sup>5</sup>. Это и А. Ревякин, назвавший песню Лопухина «плоским куплетом»<sup>6</sup>. В еще одном источнике содержатся такие строки: «Характеризует Лопухина и пошлая песенка, которую он напевает: „И за деньги русака немцы офранцузят“»<sup>7</sup>. Ближе других к разгадке этой тайны лопухинского поведения оказываются Э. А. Полоцкая и Н. Ф. Иванова. По мнению Полоцкой, вершининское, например, пение «было выражением любви к Маше, а Лопухин „тихо напевает“: „И за деньги русака немцы офранцузят“ под впечатлением желания Раневской „устроить вечерок“ с еврейским оркестром»<sup>8</sup>. Это тот редкий случай, когда литературовед опирается не на абстрактное содержание отдельных реплик, а на анализ театрального действия, на конкретные взаимоотношения персонажей в данную конкретную минуту. Так же поступает и Н. Ф. Иванова: «Та музыка еврейского оркестра, которую слышат Раневская и Гаев из их далекого прошлого, с ней связаны их лирические воспоминания, они рады встрече со своим счастливым прошлым, о котором им напоминает такая знакомая им музыка. Лопухину не дано ее услышать, та, прошлая жизнь не его, да у него и нет того тонкого слуха, музыкального вкуса, который есть у Раневской. Не случайно он напевает такую пошлую фразу из смешной пьесы, которую вчера посмотрел в театре. Но это музыка сегодняшнего дня, именно она сейчас

звучит явственно»<sup>9</sup>. А Дж. Клэйтон, например, выбирает другой ракурс подхода к теме: «...в строке из популярной песни, которую поет Лопехин („И за деньги русака немцы офранцузят“), упоминается еще одна тема, а именно — немецкая. Немецкий мир связан, в первую очередь, с Шарлоттой»<sup>10</sup>. Возможное немецкое происхождение Шарлотты, думается, не очень приближает нас к подтексту песенки Лопехина — как выразился бы в подобном случае Соленьий: «если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко». На самом деле наибольшего внимания здесь заслуживает популярное произведение водеvilных дел мастера Николая Ивановича Куликова «Ворона в павлиньих перьях» (1860), которое мог увидеть в театре Лопехин. Тут вам, пожалуйста, и немка — жена доктора Анна Карловна, вполне колоритная и что ни на есть немецкая особа; тут вам и земляк ярославской бабушки, тетки Гаева и Раневской, Антон Ермолаевич Шаров, по его собственной, истинно водеvilной характеристике: «русской природы, ярославской породы, мещанин по званью, маркер по призванию» (в этом ассоциативном ряду среди фигур, окружающих бильярдного беса Шарова, можно, наверное, обнаружить и тень будущего лопехинского оппонента — бильярдиста Гаева, которого так и хочется назвать Киевским). Центральным событием водевиля становится крупный денежный выигрыш Шарова, коренным образом поменявший его образ жизни и отношение к герою со стороны окружающих. Вот интересующий нас куплет из этого водевиля:

Лишь вошел — от всех поклон,  
Ласка и приятство:  
Вот что значит миллион,  
Что значит богатство!  
Закормлю всех на убой  
И друзья к нам кучей,  
Заведусь теперь женой

Я на всякий случай.  
Что я был? — Мужик простой,  
Бедный ярославец,  
А теперь, гляди какой  
С Невского красавец!  
Стянут там, как раз, бока,  
Фраком плечи сузят:  
И за деньги русака  
Немцы офранцузят;  
Нет волос — дадут парик,  
Брейся как татарин;  
С головы: а-ля мужик,  
С рыла а-ля барин!<sup>11</sup>

Ермолай Алексеевич Лопехин, мысленно взглядываясь в увиденного в театре мужика, тоже из богатых, Антона Ермолаевича Шарова, не мог не обнаружить в нем некоторого сходства с собою.

Антон Шаров не живет, а прямо-таки благоденствует в своем доме в ожидании «просвещения», всерьез рассчитывая набраться ума-разума от чужих людей и постигнуть за их счет науку красиво жить. «Плоды просвещения» еще взрастут избыточно в мудрой пьесе Л. Н. Толстого — за нашим же прагероем Лопехиным сохраняется крохотная обязанность напомнить о нем через намек на оборзевшего прыща с Невского проспекта, горделиво восседающего в креслах и ласкающего слух свой обращением к нему Параша якобы «понемецкому: „Мерси, мусью“». Этот вот «русак», воистину «офранцуженный немцами», с наиполнейшим восторгом восклицает: «Чудо! браво! хорошо! Мы этак далеко пойдем!..»

В сюжете «Вишневого сада» на место горемыки Антона Ермолаевича Шарова так и просится здешний всерьез и надолго «офранцуженный русак» Яша, опьяненный Парижем, неразлучимый с Парижем и рвущийся туда с поистине первобытной энергией. Лопехин, надо думать, не мог не присматриваться к этому выскочке из мужиков хотя бы уже и по причине, что этот слуга дышал тем же самым «париж-

ским» воздухом, что и его барыня Раневская, и, кто знает, быть может, был вольно или невольно причастен к неким секретам этого отдающего в его случае пачулями дыхания...

Вероятное приглушение или даже выключение звука из музыки еврейского оркестра — не только указание на возможность миражного эффекта, обеспечивающего право слышать эту музыку лишь посвященным, но и очевидная попытка Лопихина разрушить возникшую лирическую атмосферу, снизить ее пафос до произнесенных с горечью и желчью слов «очень смешно». Вообще использование здесь водевильного мотива может представиться неуместным, если позабыть об активном использовании водевильных знаков в конструкции этой комедии (Епиходов с его 22 несчастьями, фокусы и репризы Шарлотты, жлобство Яши, жеманства Дуняши и т.д. и т.п.). В процитированной Лопихиным театральной шутке улавливается ирония, направленная, между прочим, на самого себя. В собственный же адрес прибавляется и оценочное добавление: «Очень смешно». Это произносит человек, которому сейчас совсем не до смеха. Потрясенный исповедью Раневской, он не в состоянии понять жертвенности Любви Андреевны, готовой все отдать за ничтожного и никчемного человека. Этому «руссаку» решительно непонятен тот «француз». В привычную схему не вписывается уже одно лишь обладание психологическим превосходством, не обеспеченное, например, богатством, материальной защищенностью. Он, Лопихин, богатый, состоявшийся человек, а тот совершенно неутомимый сочинитель телеграмм из Парижа — он-то, кто? И за что его может любить Раневская?... Водевильная коллизия, куда собеседник Раневской попытается было перевести стрелки действия, окажется слабоватой для возникновения напряженного контрапункта. Хотя Раневская среагирует на его шутку адекватно: «И, наверное, ничего

смешного. Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы серо живете, как много говорите ненужного». Лопихину тут крыть нечем, и он соглашается: «Это правда. Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая». Гаев уже готов было перевести стрелки этого упрека и на себя и обидеться за компанию, но лень и жара сдерживают его благородный гнев...

«Пауза».

После паузы Лопихин переходит к самобичеванию, стараясь держаться той же степени откровенности, что и Раневская в своей исповеди: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья».

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Жениться вам нужно, мой друг.

ЛОПАХИН. Да... Это правда.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. На нашей бы Варе. Она хорошая девушка.

ЛОПАХИН. Да.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Она у меня из простых, работает целый день, а главное, вас любит. Да и вам-то давно нравится.

Знающая толк в общении с мужчинами, расшалившаяся Раневская откровенно поддразнивает, провоцирует Лопихина, совершая подмену, выставляя вместо себя свою приемную дочь. Лопихин озорно и даже с некоторым вызовом включается в игру: «Что же? Я не прочь... Она хорошая девушка».

Тут важна обоюдная реакция собеседников, и не думающих скрывать двусмысленности провокативного диалога. Наверняка она может сопровождаться смехом. В четвертом акте, заметим, Раневская повторит затеянную игру, но сделает это безжалостно, жестко, указав а-ля барину

Ермолаю истинное его место а-ля мужика: союз с простолюдинкой Варей не сложится, но осадок останется... Варю постигнет участь Параша, невесты Антона Шарова из куликовского водевиля, так и не попавшей в его жены, выбракванной в последнюю минуту привередливым чистоплюем-женихом.

«Пауза».

Всепонимающий Гаев попытается было перевести разговор на другие рельсы, но ему не дадут:

ГАЕВ. Мне предлагают место в банке.

Шесть тысяч в год... Слыхала?

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Где тебе! Сиди уж...

Доведись Лопахину взять в руки «Осколки» (1885, № 22, 1 июня, стр. 4) и прочитав там рассказ А. Чехонте «Ворона», первоначально названный «Павлин в вороньих перьях», он наверняка, с еще одним сожалением, мог бы частично узнать себя и в пьяненьком персонаже писаре Филенкине, случайно обнаруженном его начальником поручиком Стрекачевым в публичном, извините, доме: «Кто я? Нешто я человек? Я ворона! Потомственный почетный гражданин... — передразнил он себя. — Ворона ты, а не гра... гражданин» (С III, 434). А вот парафраз, непосредственно связывающий этого персонажа сюжетного «низа» с новоявленным «павлином»-купцом Ермолаем Алексеевичем, совсем недавно выпавшим из «вороньего» гнезда: «...вы думаете, что я ежели писарь, то уж и свинья?.. Пожалуйте еще стаканчик... шипучечки... Барб, лупи! Не стесняйся, за все можем заплатить. При современной образованности всех уравнили. Генеральский или купеческий сын идет на службу все равно как мужик. Я, ваше благородие, был и в гимназии, и в реальном, и в коммерческом... Везде выгоняли! Барб, лупи! Бери радужную, посылай за дюжинкой! Ваше благородие, стаканчик!» (С III, 433). Тень победившего на торгах

«нового хозяина» вишневого сада мимо-летно промелькнет тут.

Не стоит и забывать, что «нетипический купец» Лопахин — не герой пьесы Островского, а *чеховский персонаж*, способный напомнить еще и о людях Достоевского. К середине второго акта от накопившегося лиризма, пускай и призрачного, но все же заставлявшего учащенно биться сердце, волноваться, мечтать, не останется и следа. Сказка закончится. Но случится, сделается реальным почти целиком увиденное в подтекст объяснение Раневской с Лопахиным. Она примет решение, впустив его в свой мир, и он, робея и терзаясь очевидным своим несовершенством, отважится, решится быть рядом. Без этой сцены, сделавшейся мотором дальнейшего развития действия, не было бы причудливо-нелепого бала третьего акта, не было бы дуэли Лопахина с Деригановым на торгах, отсылающей нас к описанной Достоевским коллизии князя Мышкина, Настасьи Филипповны и Парфена Рогожина. Не было бы даже неожиданно искреннего и не по-мужски нежного признания Пети Трофимова: «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (С XIII, 244). Здесь на очень краткий миг мелькнет другой, непохожий на себя Лопахин, но лишь *мелькнет* и лишь на *крохотный миг*...

И захочется позабыть об этой трагической комедии с ее обреченным вишневым садом и несчастными — каждый по-своему — его обитателями. То ли дело — ясный как перец счастливый финал куликовского водевиля, могущий воодушевить даже тех, кого, казалось бы, должен бы только удручать своей откровенной неприхотливостью:

Без манерности французской,

Перед публикою русской,

За радушный их прием

Все по-русски запоем!<sup>12</sup>

В горькой своей комедии об утрате *Сада* Чехов вывел победителя Лопихина, оказавшегося пораженцем. Лопихин выиграл на торгах, но проиграл в жизни: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Поверженный, отвергнутый Раневскою «мужичок» теперь может только безнадежно оплакивать свою принципиальную неудачу. «Не плачь, мужичок!..» Да он, собственно, не очень-то и плачет: крепко припав к ногам не завоеванной, не приобретенной им любимой женщины, он, кажется, готов навсегда уже вцепиться в нее и не отпускать, не желая признать очевидного факта, что его игра вчистую проиграна.

Трансформация образа вороны в павлиньих перьях прослеживается, как известно, от давних басен «Надменная Галка и Павлин» Федра, «Сойка и Голуби» Эзопа, «Сойка, украшенная перьями Павлина» Лафонтена и «Вороны» И. А. Крылова:

Утыкавши себе павлиньим перьем хвост,  
Ворона с Павами пошла гулять спесиво —  
И думает, что на нее  
Родня и прежние приятели ее  
Все заглядятся, как на диво;  
Что Павам всем она сестра  
И что пришла ее пора  
Быть украшением Юнонина двора.  
Какой же вышел плод ее высокомерья?  
Что Павами она ошипана кругом  
И что, бежав от них, едва не кувырком,  
Не говоря уж о чужом,  
На ней и своего осталось мало перья.  
Она было назад к своим; но те совсем

Заклеванной Вороны не узнали,  
Ворону вдосталь ощипали,  
И кончились ее затей тем,  
Что от Ворон она отстала,  
А к Павам не пристала.

Я эту басенку вам былью поясню.  
Матрене, дочери купечкой, мысль припала,  
Чтоб в знатную войти родню.  
Приданого за ней полмиллиона.  
Вот выдали Матрену за барона.  
Что ж вышло? Новая родня ей колет глаз  
Попреком, что она мещанкой родилась,  
А старая за то, что к знатым приплелась:  
И сделалась моя Матрена  
Ни Пава, ни Ворона<sup>13</sup>.

Бедный наш Лопихин и оказался, в конце концов, в положении этой Матрены, оставшись к финалу пьесы «ни Павой, ни Вороной». Вот почему басенные эти ассоциации становятся своего рода подпочвой происхождения лопихинской реплики, представшей в виде цитаты из куликовского водевиля. Мораль крыловской басни о вороне в павлиньих перьях проста, но пока не может быть осознана и признана им: Воронам — воробново, Павам — павово... Попади Лопихин в театр на премьеру спектакля о себе, он, скорее всего, покинул бы его, как когда-то автор пьесы с названием другой птицы спешно удалился, сраженный неожиданной и до горькой обиды ему непонятной реакцией зала на эту свою странную вещь. Дело было в Петербурге, но ведь никто не застрахован от подобных курьезов и в других населенных пунктах нашей достопроторной отчизны...

## Примечания

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма: В 12 т. Т. 4. М., 1976. С. 219–220. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: в круглых скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» —

письма, римской цифрой — том, арабской — страница).

<sup>2</sup> Клейтон Дж. Д. “Deux Solitudes” («Два одиночества»): Франция и Россия в «Вишневом саде» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны...»: К 100-летию

пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 531.

<sup>3</sup> Там же. С. 532.

<sup>4</sup> Там же. С. 534.

<sup>5</sup> Стрелков П. Г. Семантическая структура пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» // Творчество

А. П. Чехова: Сб. ст. М., 1956. С. 230.

<sup>6</sup> *Ревякин А. И.* «Вишневый сад»: Пособие для учителя. М., 1960. С. 125.

<sup>7</sup> История русской литературы XIX века. М., 1971. С. 286.

<sup>8</sup> *Полоцкая Э. А.* Пьеса Чехова: (Путь к «Вишневому саду») // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны...»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». С. 45.

<sup>9</sup> *Иванова Н. Ф.* От «Скрипки Ротшильда» к «Вишневому саду»: Некоторые размышления о еврейской инструментальной музыке у Чехова // «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сборник публикаций, статей и материалов, посвященных памяти Владимира Васильевича Мусатова. Великий Новгород, 2005. С. 75.

<sup>10</sup> *Клэйтон Дж. Д.* «Deux Solitudes» («Два одиночества»): Фран-

ция и Россия в «Вишневом саде» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны...»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». С. 535.

<sup>11</sup> *Куликов Н. И.* Ворона в павлиньих перьях. Оригинальный водевиль в трех действиях. Соч. Николая Куликова. СПб., 1860. С. 13.

<sup>12</sup> *Куликов Н. И.* Ворона в павлиньих перьях. С. 32.

<sup>13</sup> *Крылов И. А.* Ворона // Полн. собр. соч. М., 1946. Т. 3. С. 173–174.

---

Т. Ю. Быкова

## Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» в постановке П. Цадека

Летом 1904 года А. П. Чехов по настоянию врачей отправился в Баденвейлер, маленький курортный городок на юге Германии. Одну из последних фраз в своей жизни умирающий от туберкулеза Антон Павлович произнес по-немецки: «Ich sterbe». Известно, что Чехов довольно скептически относился к своим прижизненным переводам на немецкий язык. По мнению немецкого писателя и переводчика, профессора славистики Петера Урбана (1941–2013), Чехов недостаточно хорошо владел немецким и не мог сравнить переведенные произведения с оригиналами. Пьеса «Вишневый сад» была переведена в Германии уже после смерти русского писателя. Первый перевод вышел в 1912 году в издательстве Г. Мюллера. Он был выполнен З. Ашкинази и, как доказал исследователь Герхард Дик, Л. Фейхтвангером, который не упомянут в основных данных издания<sup>1</sup>. В 1916 году в журнале «Шаубюне» Фейхтвангер опубликовал критический анализ пьесы. Немецкоязычная премьера «Вишневого сада» состоялась в Вене в театре «Ноне бюне» 12 октября 1916 года, режиссером был Э. Гайер; 9 декабря 1917 года прошла премьера в театре «Мюнхенер каммершпиле».

В 1969 году исследователь Клаус Беднарц в кандидатской диссертации о драматургии Чехова<sup>2</sup> поставил вопрос о надежности немецких переводов пьес Чехова не только с филологической точки зрения, но и с точки зрения их «сценической пригодности». Автор внимательно исследовал все переводы пьес Чехова до 1969 года. Филологический уровень переводов иллюстрировал следующим фактом: «„Вишневый сад“ вплоть до издания 1963 г. (в переводе фон Гюнтера) выходил с длинными рекомендациями для режиссеров, которые были написаны не Чеховым и происхождение которых до сих пор еще не выяснено. Или, например, Радеcki уже в 1968 г. опубликовал свой (перевод „Вишневого сада“. — Т. Б.), где течение драматического действия произвольно перерублено на отдельные „сцены“ и это вмешательство не обосновано ни единым словом.

Примеры, приведенные Беднарцом, являют собой удручающую картину потерь, утрат, актов переводческого произвола»<sup>3</sup>, — подчеркнул Урбан.

В конце 1960-х в Германии началась ревизия творчества Чехова, ее подготовил и в ней активно участвовал журнал «Театр хойте». На его страницах печатались ре-

цензии, сообщения, аналитические обзоры и дискуссии о Чехове. Авторы журнала З. Мельхингер и Х. Ришбитер поставили ряд вопросов: как мы раньше видели Чехова и как его следует играть? «Действительно ли адекватны этому драматургу понятия тоска, растроганность, разочарование, жизненная усталость и скука, которые всегда связывались с Чеховым? Соответствует ли ему элегический театр настроений, когда немецкие актеры „изображали“ русскую душу с помощью высоких сапог, косовороток и окладистой бороды? Не отдаляют ли от нас самовар и гитара, непременные атрибуты в постановках русских драматургов, чеховских персонажей?»<sup>4</sup>

В 1968 году, когда дискуссия о Чехове была в самом разгаре, Ришбитер писал: «Для немецких сцен сложности начинаются с переводов. <...> Самый распространенный перевод И. ф. Гюнтера, он же наиболее „гладкий“ и устарелый. Сигизмунд фон Радецкий, как и фон Гюнтер, обращал внимание на своеобразие русского оригинала, на интонации рубежа веков, но он переводит более близко к тексту, у него сжатый стиль. И все же наиболее приемлем для сцены перевод Х. Ангаровой. Она сильнее в переводе фразеологизмов и метафор, точнее передает социальные дифференциации. Расхождения в деталях у этих трех переводчиков на удивление велики»<sup>5</sup>.

В том же году была опубликована статья Мельхингера «Не извратил ли Станиславский Чехова?»<sup>6</sup>. В Германии имена Чехов и Станиславский произносились на одном дыхании — постановки Станиславского считались самыми аутентичными Чехову. Критик проследил историю возникновения и развития представлений о меланхолично-разочарованном Чехове и доказал, что они не только были далеки от представлений самого Чехова о театре, но и противоречили им.

Мельхингер писал: «Станиславский не понял не только чеховское „как“, о ко-

тором он писал в своих мемуарах, что оно еще не начиналось, но Станиславский не понял чеховское „что“. Он испортил это, фиксируя на сцене отдельные элементы, которые, правда, есть в произведениях Чехова, однако были совершенно неверно интерпретированы Станиславским»<sup>7</sup>.

В своем эссе критик затрагивал важные содержательные моменты: «Станиславский создавал театр настроений, и в его театре господствовало одно настроение („*annui*“) — „скука“. Но для Чехова настроение — всего лишь один из элементов в ряду прочих, пусть даже он акцентирует его больше, чем все его предшественники-драматурги. „*Annui*“ Чехова — полная противоположность тому, что из этого сделал Станиславский. У Чехова тут нет ничего плаксивого, трогательного, меланхоличного, элегического, сентиментального, такую „скуку“ он ненавидит. Чехов близок нам еще и вот почему: „*annui*“, которое Чехов вывел на сцену, лучше всего перевести как „пустота“. Это настроение его эпохи, эта скука только внешне отличается от нынешней: от шума. Сознание пустоты парализует нас сегодня так же, как раньше. Она ненавистна нам сегодня так же, как и раньше, потому что те, кого она коснулась, не хотят и не могут больше смотреть правде в глаза и делать правильные выводы»<sup>8</sup>.

6 января 1968 года на штутгартской сцене «Вюртембергischer штатстheater» появился «Вишневый сад» Петера Цадека. Режиссер не использовал полностью ни один перевод, он создал собственную переработку по переводу Хильды Ангаровой. Как было отмечено выше, Ришбитер положительно отзывался о переводах Ангаровой. Беднарц считал их «безусловно, самыми беглыми, наиболее близкими к разговорной речи». Хотя исследователь находил, что это и «таит в себе опасность уплощения, потери пластичности и точности выражения»; «нередко различные нюансировки становятся жертвами излишне

гладкого перевода»; также «имеются некоторые слабости в подборе слов и стилистические небрежности». Но несмотря на все отмеченные недостатки, Беднарц утверждал, что это одна из «живых и, после известной доработки, „играбельных“ немецких редакций»<sup>9</sup>.

И вот Цадек этот перевод доработал. Как писал рецензент, это — режиссер, «на которого все колеблющееся, приглушенно-атмосферное, иллюзионистское, „станиславски-подобное“ нагоняет ужас». Вместо атмосферы — ее негатив; вместо суггестивной тяги — дистанцированная строгость, сдержанность; не исключение побочного действия, как у Нёльте<sup>10</sup>, а его выделение, что «придает хрупкой, изящно сплетенной драматургии „Вишневого сада“ сходство с оперой-серия»<sup>11</sup>. В спектакле Цадека не было смены места действия, он шел в одной-единственной декорации В. Минкса.

Урбан отметил витальность штутгартской постановки; по мнению переводчика, «она включала Чехова в контекст современности, отодвигая от него расхожие клише „русской души“. <...> У Цадека — никакого волшебства со светом; постоянный ровный свет прожекторов, как в прожекторской. Вместо тонкого изображения характеров — склонность к их односторонней фиксации, учитывая при этом риск огрубления, обеднения персонажей»<sup>12</sup>. Трофимов — «уже будущий профессиональный революционер, неопрятный, грубый, невнимательный, в зимнем пальто, а не в студенческой форме». Образ Лопихина, «с его ощутимой тяжестью, непричесанной грубостью» вызвал у Ришбitera вопрос: «Не является ли Лопихин более богатым, дифференцированным персонажем? Не находится ли его чувство к Раневской, к ее близким в конфликте с его расчетом? Может быть, он более чувствительный, глубже осознает собственную разорванность? Не страдает ли и он тоже?»

Ришбитер резюмировал: «Единственный доступ к пьесам Чехова... лежит, в конце концов, только в богатстве образов, созданных актерами. И как бы ни была продумана и оформлена постановка Цадека, в этом главном пункте она — шаг назад по сравнению со спектаклем Нёльте „Три сестры“»<sup>13</sup>.

Дискуссия о Чехове в немецком театре конца 1960-х годов предложила свое новое видение Чехова. Этот «другой Чехов» уводил от «музейной» постановки Станиславского, которая передавалась из поколения в поколение. Постановка «Вишневого сада» Цадека была одним из вариантов этого «нового Чехова». В споре о Чехове обсуждалась одна из важнейших чеховских категорий — точность. Поднявшаяся волна интереса к Чехову, которая не ограничивалась только сценой, а захватила все области культурной деятельности (печать, радио, телевидение), вылилась, как считал Урбан, в настоящий Чеховский ренессанс. Только за сезон 1969/70 года ведущими театрами Германии было поставлено восемь спектаклей по пьесам Чехова. Так, «Вишневый сад» был поставлен К. Пайманом в Берлине, Нёльтом в Мюнхене, Г. Литцау в Гамбурге.

Надо сказать, что Цадек впервые обратился к пьесе Чехова «Вишневый сад» еще в 1966 году. Это была телевизионная постановка с Хансом Ярай и Маргот Трогер. В 1996 году в Венском академическом театре режиссер снова поставил «Вишневый сад» (Ангела Винклер — Раневская, Ева Маттес — Варя, Йозеф Бирбихлер — Лопихин, Ульрих Вильдгрубер — Гаев).

В рецензии на венскую постановку Цадека критик М. Мершмейер писал: «Он не критикует общество, он рисует его, во многих существующих друг над другом социальных слоях, с симпатией и четкостью — как общество в надломе. <...> В целом Цадек здесь близок к современности — если не в Вене, то в Германии и Восточной Европе»<sup>14</sup>. Рецензент отметил

стремление режиссера не только дать традиционное изображение персонажей, но и открыть в них неожиданное. И «эти открытия никогда не были застывшими, а всегда развивались. Цадек и его актеры в основе дали не более чем зацепки, за которые могла цепляться фантазия зрителей»<sup>15</sup>. Таким образом, режиссер добивался их собственного «включения», что давало им возможность увидеть что-то за разговорами, которые ведутся впустую. «Картина, возникшая из такого режиссер-

ского видения, полна смыслами, иногда она смутная и запутанная. <...> Так возникает вневременная картина, которая в совокупности реалистична»<sup>16</sup>.

Мершмейер отметил, что «каждая манера, каждое действие многократно мотивировано», «все происходит как само собой разумеющееся», «между строк возникают паузы». Резюме критика не оптимистично: «В паузах поджидают людей несчастья, с грациозностью комика в мире появляется беда. Время вишен закончилось»<sup>17</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Dick G. Cechov in Deutschland. Berlin, 1956. S. 87.

<sup>2</sup> См.: Bednarz K. Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien, 1969.

<sup>3</sup> Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене / Пер. с нем. А. Л. Безыменской // Чехов и мировая литература: В 3 кн. М., 1997. Кн. 1. С. 179.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Rischbitter H. Tschechov — Forderungen // Theater heute. 1968. № 3. S. 44.

<sup>6</sup> Melchinger S. Hat Stanislavsky Tschechow verfälscht? // Theater heute. 1968. № 12. S. 1–2.

<sup>7</sup> Ibidem. S. 2.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Bednarz K. Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. S. 251.

<sup>10</sup> Режиссер Рудольф Нёльте в 1965 г. на той же сцене, что и Цадек, поставил «Три сестры».

<sup>11</sup> Jenny U. Zadekals Gärtner // Süddeutsche Zeitung, München. 1968. 8. januar. Цит. по: Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене // Чехов и мировая литература: В 3 кн. Кн. 1. С. 174.

<sup>12</sup> Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене // Чехов и мировая литература: В 3 кн. Кн. 1. С. 174.

<sup>13</sup> Rischbitter H. Tschechov — Forderungen // Theater heute. 1968. № 3. S. 44.

<sup>14</sup> Merschmeier M. 1996, Tschechov «Der Kirschgarten», Akademietheater Wien // Theater heute. 2009. № 10 (okt.). S. 25.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

И. А. Боглачева

## Современник Чехова Александр Иванович Косоротов.

### Обзор жизни и творчества

Антон Павлович Чехов как-то сказал: «Меня будут читать лет семь, семь с половиной, а потом забудут»<sup>1</sup>. Как известно, он ошибался. Более ста лет читают прозу и ставят его пьесы, как в России, так и во многих странах мира. А сколько драматургов, современников Чехова, осталось там, на рубеже XIX и XX столетий! Их мысли,

чувства, сомнения, тревоги и радости, запечатленные на рукописных и печатных страницах, закрыты обложками и переплетами и поставлены на полки архивов и библиотек. Но иногда происходит чудо. Вспоминают об этих авторах в тех краях, откуда они были родом. На рязанских театральных подмостках идут водевили Сергея

Худекова, а в Ставрополе несколько сезонов самой популярной была пьеса Ильи Сургучева «Осенние скрипки». Оказывается, землякам интересно услышать их «голос из далека».

Один из таких авторов — писатель, драматург, критик и публицист Александр Иванович Косоротов. Фамилия его, не очень благозвучная для утонченного слуха, довольно распространена в казачьем сословии. Родился А. И. Косоротов в 1868 году, «в станице Нижнечирской 2-го Донского округа области Войска Донского. Рано потеряв мать, с отцом, военным врачом, и старшими братьями переехал в Новочеркасск, где окончил классическую гимназию»<sup>2</sup>.

В одном из первых своих произведений, повести «Вавилонское столпотворение», Александр Косоротов рассказывает о детстве и годах, проведенных в стенах гимназии. В повести это город Разбоинск. Его обитатели, бывшие беглые холопы, ставшие гордым племенем вольных казаков, иногда грешили тем, что, помимо военной службы, занимались грабежом и разбоем. По мере развития государства менялся облик Разбоинска и его жителей. В нем появились красивые здания, тенистый парк с фонтанами, величественный храм и образцовая полиция. Обыватели ходили по утрам на службу, а вечерами читали газеты, играли в карты, посещали театр. Но в детях этих чиновных горожан, то есть в тех, кого не коснулся еще дух цивилизации, ясно можно было видеть «старинную повадку вольных и диких людей». Именно такая детвора и обучалась в классической гимназии. Косоротов тем не менее в своей повести утверждал: «Как бы ни было плохо наследство, оставленное нам нашими предками-разбойниками, однако мы прежде всего — южане. Вечно яркое солнце, теплый климат, богатая природа — все это делает из века в век, изо дня в день свое неизменное дело. Яркие краски, ласковый, благоухающий воздух, широкие

степные горизонты и веселая, разнообразная зелень приречных виноградников, где звонко журчат прозрачные ручьи в тени серебристых тополей и верб, — да разве возможно среди такого великолепия родиться равнодушным к жизни и не талантливым!»<sup>3</sup>

В том, что сам Косоротов был именно таким, легко убедиться, познакомившись с его автобиографией<sup>4</sup>.

Обладая хорошим слухом и голосом, в гимназическом хоре Александр Косоротов числился в ранге солистов. Самостоятельно научился играть на пианино, затем скрипке, обогнав по технике старших братьев, бравших уроки у профессионального музыканта. Постепенно стал сочинять пьесы, хоры, романсы. «Дошло до того, — писал Косоротов, — что я по ночам, во сне, слышал симфонии, просыпался, зажигал свечку, хватал нотную бумагу и карандаш — и заливался слезами в бессилии записать: я же был неуч!»<sup>5</sup>

У мальчика возникло непреодолимое желание поступить в консерваторию, но отец строго запретил даже думать об этом, объяснив, что, если нет таланта, равного хотя бы дарованию Рубинштейна, тратить время на обучение глупо. Потеряв надежду когда-либо стать музыкантом, он не в силах был справиться со звуками, терзавшими душу и требовавшими выхода на простор. Наконец, Александр решил написать поэму о музыке. Но разве можно, став писателем, томиться без читателей и слушателей? После долгих колебаний он выбрал одного из одноклассников, Мишу М. Тот оказался мальчиком впечатлительным. Когда поэма была прочитана, Миша долго молчал, потом, прослезившись, вымолвил, что это совсем как у Пушкина, чем слегка разочаровал Косоротова, поскольку он ждал сравнения с Лермонтовым, которого почитал больше. Правда, немного подумав, согласился, что для первого раза сойдет и Пушкин.

После долгих колебаний Александр решил показать поэму преподавателю

словесности Маманту Карповичу Калмыкову. Мальчик был уверен, что уже на следующий день, войдя в класс, педагог заявит, что взошло новое солнце поэзии. Прошла неделя, прежде чем Калмыков нашел возможность поговорить с ним. Похвалив сюжет и отдельные стихотворные фразы, он разгромил поэму в пух и прах. Правда, посоветовал не оставлять литературного поприща, поскольку способности для этой деятельности у него есть.

«Впервые в жизни пришлось осознать, — писал Косоротов, — как огромно, как сложно искусство, в каких бы то ни было его видах, и сколько надо самоотверженного труда и упорства, чтобы из дилетанта сделаться мастером. Под новым углом зрения, данным Мамантом, я засел за перечитывание классиков, особенно Пушкина, и только теперь по-настоящему понял неподражаемую кристальность и силу его языка, его стиха. И долго потом, хоть и роились в душе образы, не прикасался к перу»<sup>6</sup>.

После окончания гимназии Александр Косоротов поступил на историко-филологический факультет Московского университета, который окончил в 1893 году. Затем оказался в Петербурге, где отбывал воинскую повинность в лейб-казацьем полку. Какое-то время служил секретарем в Министерстве земледелия и государственного имущества. Работал в газете «Новое время», сначала в качестве воскресного обозревателя, потом парижского корреспондента<sup>7</sup>.

Отличительной чертой Александра Косорова было то, что он всю жизнь учился, развивая свои способности и таланты. Будучи вполне приличным живописцем, в Париже на протяжении года посещал классы Академии художеств. Возвратившись в 1902 году в Россию, участвовал в организации газеты «Русь», где помещал статьи о русско-японской войне<sup>8</sup>. Сотрудничал в изданиях «Театр», «Обозрение театров», «Всемирный вестник литературы», «Театр и искусство»<sup>9</sup>.

Начиная с середины 1890-х годов в разных периодических изданиях столицы стали появляться его рассказы: «За-раза», «Царская служба», «Ландыши» и другие. В 1900 году вышла первая книга, в которой были напечатаны рассказ «Забитая калитка» и повесть «Вавилонское столпотворение».

Широкую известность Александру Ивановичу Косорогову принесли его драматические произведения. Наиболее раннее из них, хранящееся в цензурном фонде Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, датировано январем 1899 года. Это пьеса в четырех действиях «Тьма желаний»<sup>10</sup>.

Студент-отличник Павел Засекин, уверенный в своем высоком предназначении, лелеет мечту о свободной и успешной жизни. Увы, после завершения курса ему удалось устроиться лишь на скромную должность в банк. Вскоре Засекин понял, что дать человеку свободу может только материальная независимость, то есть деньги. Он надеется быстро заработать их добросовестной службой, но сталкивается с тем, что получить высокое жалованье без протекции невозможно, а продвигаться по служебной лестнице честным трудом долго. Человек амбициозный и нетерпеливый, он пытается добыть средства карточной игрой, но и тут терпит фиаско. В итоге он стал волочиться за состоятельной вдовой, к счастью довольно молодой, Натальей Савельевой, систематически снабжающей его средствами на карманные расходы.

Неожиданно Павел Засекин становится обладателем небольшого наследства. Для его получения отправляется в родные пенаты, где встречает увлечение юности, Леночку Свечину. Чистая и очень правильная, она полагает, что Засекин прежний — уверенный в себе, талантливый и успешный. Воспоминания о молодости возродили в сердце Павла чувства к девушке с новой силой. С Леночкой он

решает начать жить в соответствии с прежними идеалами, во имя чего отказывается от отношений с богатой вдовой, вернув ей потраченные на него деньги, забывает о друзьях-картежниках...

Как известно, месть отвергнутой женщины страшна и беспощадна. Всевозможными ухищрениями Савельева заставляет Павла не только проиграть наследство, но и посориться с невестой, едва не возненавидев ее. К счастью, несмотря на молодость, у Леночки хватает мудрости вытащить возлюбленного из болота, в котором он погряз. Но будет ли счастливой их совместная жизнь? Тем более что у Засекина есть наглядный пример — бывший однокурсник Иван Слепцов. Женившись в молодые годы по любви, так и не сумев устроиться в жизни, он все больше пьет и поколачивает жену. Ответ на вопрос, какую позицию в данном случае занимает автор, содержится, надо полагать, в названии пьесы: «Тьма желаний»<sup>11</sup>.

Поступившая в цензурный комитет в ноябре 1899 года рукопись пьесы Косоротова «Зеркало» была издана под названием «Княжна Зоренька» с подзаголовком «Зеркало»<sup>12</sup>.

Драматическая фантазия в стихах «Княжна Зоренька» впервые была представлена в Петербурге, в театре Народного дома в 1903 году.

Начинается она с того, чем, казалось бы, должна закончиться. От княжны Зореньки сбегает жених с ее лучшей подружкой Любушой. Братья княжны бросаются в погоню. Один из них догоняет беглеца. В справедливой схватке жених погибает, молвив перед смертью загадочные слова:

...И теперь люблю я  
Твою сестру нежнее, чем Любушу,  
Но тела власть сильнее души моей...<sup>13</sup>

Разлучницу Любушу приводят на расправу к Зореньке. Но та, наивная и добрая душа, прощает ее, объясняя поступок тем,

что обе они одинаково несчастны, поскольку потеряли жениха, пусть и одного на двоих.

В пьесе рассматривается тема, мировой литературой предложенная читателю неоднократно: противостояние красоты духовной и физической. Современники Косоротова нашли в его произведении отзвуки драмы Эдмона Ростана «Принцесса Греза». Можно вспомнить сестер Лариных из романа «Евгений Онегин» и, конечно же, рассказ Ивана Бунина «Натали». Отзывы прессы о сказке Косоротова были положительны. Отмечали хороший поэтический язык, занимательность сюжета, правда, укоряли автора в незнании законов сцены<sup>14</sup>.

Следующая пьеса драматурга «Весенний поток»<sup>15</sup>, много и бурно обсуждавшаяся в прессе, нравилась как столичным, так и провинциальным зрителям.

В Петербурге «Весенний поток» поставили в конце декабря 1904 года в театре Веры Федоровны Комиссаржевской. Нельзя забывать, что время было бурное. Шла непопулярная русско-японская война, 9 января 1905 года была расстреляна мирная народная манифестация, страна кипела и горела в огне начавшейся революции. В этот момент пьеса «Весенний поток» была по-своему полезна и уместна. В ней поднимались вечные вопросы, которые на сломе столетий вспыхнули в обществе с новой силой, волновали и занимали многих: взаимоотношение полов, антагонизм поколений<sup>16</sup>.

В отдельный кабинет ресторана сорокалетний господин Сергей Хмаров вводит юную Наташу. Они только что познакомились на улице, причем девушка подошла к нему первой. У Хмарова сложилось определенное мнение о ее занятиях. Но, зардевшись, Наташа признается, что невинна и бросила ее к нему заговорившая в крови весна. Она предлагает не порочную связь, а законный брак.

Словно предостерегая зрителей от скабрёзного настроения и пошлых выво-

дов, Хмаров заявляет: «Это не исключительный, не патологический случай. Их теперь много таких... бегают днем и ночью по улицам... женихов себе ищут... Женихов! до того... душою изголодались, до того в одиночестве растерялись...»<sup>17</sup>.

Полунищая жизнь лишает Наташу надежды на приличное общество, замужество, материнство. И она совершает рискованный шаг, обращается с отчаянной просьбой к незнакомому человеку дать ей хоть крохи того, что является в ее понимании жизнью полной и настоящей.

Есть в пьесе еще один дуэт: племянница Хмарова Варенька и ее возлюбленный — несостоявшийся студент Борис Плахов. Имея доход всего триста рублей в год, он считает себя независимой свободной птицей — Париж, напряженная культурная жизнь... все к его услугам. Плахову импонирует образ Кентавра: «Мозг, руки, сердце — человеческие, божественно тонкие, — говорит он, — а вот цельная воля, нераздвоенная стремительность — от здорового, упругого зверя»<sup>18</sup>.

Он убежден, что над человечеством повеяло весной обновления. Нужно уничтожить все, что мешает свободному полету. В том числе выбросить на свалку устаревшие представления о семье и браке.

Тем не менее, захваченный в плен сильным чувством к Вареньке, вступая в противоречие со своими убеждениями, Борис Плахов официально просит у родителей невесты ее руки. Те, конечно же, отказывают ему, поскольку одной свободой сыт не будешь. Плахов предлагает Вареньке покинуть отчий дом без благоговения. Девушку это пугает. Ей жаль огорчить нежную и добрую мать. Реакция Плахова однозначна: с жалостью, одним из величайших пороков прошлого, надо бороться беспощадно. Однако Бориса Плахова нисколько не смущает то, что, став его женою, Варенька вынуждена часто обращаться за материальной помощью к родителям.

Установлено, что прототипом Плахова был Максимилиан Волошин, с которым Косоротов познакомился в Париже, бывал у него в гостях в Коктебеле. Драматург писал поэту: «Один из героев пьесы имеет сходство и с тобою, — не в фавуле, понятно, но в характере, в фигуре»<sup>19</sup>.

Становится понятным, почему герой пьесы Борис Плахов сравнивает себя с кентавром. В одном из стихотворений поэта этот образ представлен весьма ярко:

Я телом Бог, я телом конь.  
Я чувю дрожь предчувствий вещей,  
Я слышу гул идущих дней,  
Я полон ужаса вещей,  
Враждебных, мертвых и зловещих,  
И вызывают мой испуг  
Скелет, машина и паук<sup>20</sup>.

Финал пьесы «Весенний поток» неожиданный. Сергей Хмаров, которого Плахов сравнивает с прошлогодними листьями под снегом, в то время как рядом несется по белому свету молодой, сильный и здоровый весенний поток, дает урок нравственности, доброты, самопожертвования всем героям трагедии, в том числе и Плахову.

Драматические произведения Александра Косоротова «Княжна Зоренька» и «Весенний поток» в 1905 году были изданы отдельным сборником, что говорит об их популярности<sup>21</sup>.

В декабре 1905 года на сцене Александринского театра была представлена пьеса Косоротова «Божий цветик»<sup>22</sup> с Николаем Ходотовым и Марией Савиной в главных ролях<sup>23</sup>.

Слава пришла к художнику Василию Рошину в то время, когда мечта о ней почти растаяла. Много лет переживая нужду, одиночество, презрение более успешных собратьев по цеху, игнорирование прессы, он создавал, как считал, новое направление в искусстве. Единственным человеком, кто верил в его успех и поддерживал все эти

годы, была простая девушка по имени Зоя. Именно ей однажды приснился чудный сон, в котором все мужчины были прекрасными цветами, а женщины — очаровательными бабочками. Конечно же, присутствовал в этом сне и ее Васенька. Только привиделся он девушке с двумя бабочками, одна из них похожа на Зою, а вторая, роскошная, была неизвестна ей. Сон, рассказанный Зоей Василию Роцину, вдохновил его на создание большого полотна. На очередной художественной выставке картина произвела фурор. Все присутствующие обратили внимание на сходство одной из бабочек, прильнувшей к цветку, напоминающему художника Роцина, с местной знаменитостью, богатой, самолюбивой и надменной Надеждой Боровицкой. Когда она появилась на вернисаже, все замерли. Толпа ожидала скандала, который устроит взбалмошная дама самонадеянному и наглому художнику. Боровицкая, увидев талантливо написанную картину, поняла, что, запечатленная на ней, она обречена на вечность.

Еще недавно одиночка-отшельник, Василий Роцин оказался в центре пристального внимания тех, кого прежде считал врагами. Более всего его смущает нескрываемое расположение Боровицкой. Испытывая к ней тайную страсть, он считал себя не ровней этой шикарной женщине. Давнишний знакомый Василия Роцина, по фамилии Торба, всячески старается сблизить художника с богатой дамой. Ведь гениальный художник Роцин и состоятельная меценатка Боровицкая, соединившись, могут сделать немало полезного для творческой жизни России.

Забыв о Зое, Василий женится на Боровицкой. Надеясь победить академическую рутину и возродить художественную жизнь в стране, он открывает журнал «Божий цветик» и школу. К сожалению, через какое-то время Роцин начинает замечать, что в журнале и школе поиски новых талантов и помощь им ушли на

второй план, а силу и авторитет приобретают самодовольная посредственность в союзе с юркой пошлостью. Окончательному прозрению Роцина способствовала нечаянная встреча с Зоей. Постаревшая и опустившаяся, она поинтересовалась у художника, как идет торговля ее сном.

Василий Роцин, после долгих колебаний и мучительных размышлений, решает покинуть журнал «Божий цветик», который после ухода гения моментально превращается в заведение искусственных цветов.

Александр Кутель, комментируя пьесу в журнале «Театр и искусство», резюмировал, что она, к сожалению, пришлась не ко времени. Пребывающая в революционном угаре публика требовала иного искусства. «В пьесе много сильных, местами талантливых сцен, с несомненностью свидетельствующих о литературном даровании автора, — писал он, — но неинтересен самый сюжет — художник без воли, художник без действия, искусство вне жизни. Тут нет ни анархического индивидуализма художника, как, например, у Уайльда, который был „сам себе судья“, любил „цветы зла“ и считал себя „царем жизни“. И в то же время, тут нет касания искусства к жизни, слияния их, того именно, чем трепещет современность, пришедшая к первоначальному хаосу отождествления. Вот пьеса, в которой нет ничего революционного — ни революционного движения громады, ни анархического бунта индивидуальности. „Вещь в себе“ нынче не в цене...»<sup>24</sup>.

Премьер Александринского театра Николай Ходотов в мемуарах вспоминал, что в 1907 году собравшиеся на его квартире петербургские литераторы и драматурги невольно заговорили о том, какое из произведений они считают лучшим в своем творчестве. Косоротов без колебаний назвал «Коринфское чудо»<sup>25</sup>.

В трагедии действие происходит в Греции, в третьем веке от Рождества Христова. Епископы Ефрем и Пармений по-разному проповедуют христианскую

веру в Коринфе. Первый— олицетворение религиозной нетерпимости и аскетизма, человеконенавистничества и фанатизма. Право человека на счастье, радость жизни, снисхождение к инакомыслящим — отстаивает епископ Пармений.

Судьбы Роданты и Элия оказываются втянутыми в водоворот религиозных противоречий. Добившись благодаря таланту живописца известности и славы, Элий возвращается в Коринф, чтобы жениться на любимой Роданте. Но за время его отсутствия произошло нечто, что делает союз с нареченной невестой почти невозможным. Нарушив традиции предков, она стала христианкой. Кроме того, наставник Роданты, епископ Ефрем, хочет сделать ее Христовой невестой, то есть монахиней.

Во имя любви Элий готов принять христианство. Но Ефрем ставит перед художником условие — навсегда забыть о творчестве. Для Элия это подобно смерти. Он отказывается принять такую веру, но и забыть любимую не в состоянии.

Элий обращается к епископу Пармению в надежде, что тому удастся разрешить это противостояние. Увы, Пармений явится поздно. Накануне, терзаясь, с одной стороны, любовью к Элию, с другой — обещанием, данным Ефрему, девушка принимает яд. Совет Пармения смиренно принять смерть вызывает в ее душе гнев и отчаянье. Со страшным воплем она посылает проклятия в адрес Ефрема — за жестокость, Пармения — за неспособность сотворить чудо воскрешения.

В финале пьесы Роданта, чей дух вызван из могилы силой любви Элия, отплатила ему тем, что в объятиях жениха, как вампир, высасывает его кровь. Возможно, автор хотел сказать этим, что Элий любил не живую красавицу, а мертвеца, ламию, и ей отдал кровь своего сердца, огонь мысли, искренность чувств...

Впервые пьеса была поставлена в 1906 году на сцене Театра Литературно-художественного общества, затем в Малом театре.

Откликов на трагедию было много. Религиозная печать усмотрела главный порок пьесы в том, что в России еще слишком мало борьбы за веру, но чрезмерна проповедь любви и веротерпимости, что христианство в трагедии изображено помехой человечеству, стремящемуся к земным радостям<sup>26</sup>.

Пьеса «Мечта любви» стала лебединой песней драматурга<sup>27</sup>. Многие утверждали, что она автобиографична.

Театр антрепренера Ольги Николаевны Вехнер под названием «Комедия и драма» часто называли «провинциальным уголком столицы», поскольку основу труппы составляли более или менее видные актеры из разных мест России, тем не менее постановки часто привлекали серьезное внимание публики и прессы. Именно здесь в ноябре 1911 года была поставлена последняя пьеса Александра Косоротова.

Андрей Луганский, получивший богатое наследство, решил с приятелями весело провести время в одном из лучших парижских кафешантанов. Но окунувшись в атмосферу легкого и пошловатого веселья, почувствовал, что душа его жаждет совершенно других отношений. Усилили это настроение неожиданно зазвучавшие из концертного зала звуки музыки и женский голос, не очень сильный, но с каким-то своеобразным драматическим оттенком.

Он знакомится с обладательницей взволновавшего его голоса, Мари Шарден. Луганский уверен, что она его идеал: славянская душа, украшенная французской грацией.

В результате размышлений о том, что такое идеальные отношения между мужчиной и женщиной, Андрей и Мари решаются на своеобразный эксперимент. Она станет его идеальной женой на месяц. Поначалу все идет прекрасно. Благодаря актерскому таланту Мари, а может быть, искренним чувствам обоих, они совершенно счастливы. Андрей убежден: впереди —

долгая совместная жизнь. Но ровно через месяц Шарден покидает ошарашенного Луганского.

Оказывается, кафешантанная звездочка, греза о настоящей любви, два раза была обманута. Она боится поверить и ошибиться в третий раз и жестоко для себя и любящего ее человека уходит, подарив ему лишь мираж недолгого счастья... Все равно ее вышвырнут за дверь, все равно ей не простят прошлого... И эти заявления Мари небеспочвенны. В начале их знакомства Луганский рассказал историю своих прежних отношений. В годы нищеты юности у него была любимая. Но, получив наследство, Луганский стал воспринимать ее по-иному. Вдруг заметил в девушке и длинный нос, и не совсем красивую фигуру... Чтобы прийти к окончательному решению, связывать ли с нею судьбу, уехал в Париж, где и встретил Мари Шарден...

В одной из заметок, посвященной творчеству Косоротова, об этой пьесе писали: «...„Мечта Любви“... о том, что жизненная пошлость, всегда затопчет мечту, и самое большее — даст этой мечте лишь краткие минуты торжества, чтобы затем еще более жестоко надругаться над соперницей»<sup>28</sup>.

В рецензии на спектакль в театре «Комедия и драма» было отмечено, что целый вечер зрители в зале «мечтали» с автором о любви и следили за пьесой с большим вниманием<sup>29</sup>.

В феврале 1915 года она была представлена на сцене Малого драматического театра<sup>30</sup>, а в декабре произвела сенсацию на сцене театра Сабурова.

Николай Ходотов вспоминал: «„Мечта любви“ обошла провинцию и стала излюбленной гастрольной вещью. Выступал в ней и я в роли Луганского в Киеве, Харькове, с Полевицкой, Барановской»<sup>31</sup>.

Весною 1912 года в письме к одному из своих знакомых Косоротов писал, что тяжело и неизлечимо болен. Конец близок. Но смерть вовсе не пугает его. «Напротив, — утверждал он, — уже несколько лет

в слове „смерть“ для меня заключена какая-то таинственная и несомненная сладость, как в хорошем старом вине. И если бы Господь не запретил греха самоубийства...». Далее сообщал, что испытывает непреодолимую тоску. «...Не в том печаль, что „вот, дескать, какой я большой и хороший и вдруг приходится помирать“, — уточнял он, — а наоборот, все думается: „каким я мог быть хорошим и большим — и какой, в сущности, общипанной сволочью приходится сходить в гроб“...»

Так, по крайней мере, я думаю сейчас о себе. И при этом мне мечтается вот о чем: Очень полезно молодым людям читать биографии и автобиографии великих мужей... Но не менее полезно... было бы им погрузиться и в правдивую автобиографию талантов, так сказать, „промотавшихся“. Ведь сколько нас таких-то болтыхается по России...

И вот мне мечтается: отбросить бы теперь к черту все „сочинения“ (кому они нужны...), а засесть бы исключительно за автобиографию такого сорта. Подчас было бы очень-очень стыдно писать, — „но ведь мертвые сраму не имут“... а это было бы очень поучительно для молодежи, да и для их отцов также, — за то ручаюсь»<sup>32</sup>.

Александр Иванович все-таки ошибался. В его повестях, рассказах и драматических произведениях явственно и сильно присутствие автора. Читателю не сложно догадаться, что его волновало, с какими проблемами постоянно приходилось сталкиваться и какие варианты для их разрешения он продумывал... Учит ли чему-либо литература, в том числе автобиографическая? Вопрос сложный, философский. С интересом познакомившись с биографией того или иного лица, читатель проживает все-таки свою жизнь. Совершая ошибки и оказываясь в тупике, самостоятельно ищет выход из него.

По-видимому, в физическом и психологическом состоянии драматурга наступила такая точка невозврата, что вопло-

тить в жизнь задуманное он не смог. В конце апреля 1912 года многие петербургские газеты и журналы сообщили, что в поселке Лесном на сорок пятом году трагически оборвалась жизнь Александра Ивановича Косоротова.

В одном из некрологов эта трагедия была описана в подробностях<sup>33</sup>. В «Союзе драматических и музыкальных писателей», членом которого был, Косоротов попросил денег, якобы для того, чтобы отправиться на лечение в Халилу. В начале апреля ему прислали 150 рублей. Из них 25 он отдал квартирной хозяйке и прислуге, а остальные оставил на похороны. Затем написал предсмертное письмо брату: «Теперь же вправляю петлю на шею, толкаю стул ногой и ныряю в бесконечность!»<sup>34</sup> В ночь на 13 апреля Косо-

ров повесился. Обнаружили его только в полдень.

В печати называли разные причины страшного, хорошо продуманного ухода. Многие считали, что поводом послужила болезнь драматурга: в 1900-е годы у него обнаружили туберкулез легких, который распространился затем на горло. Называли одиночество (семьи у Косоротова не было). Грезы о любви, так и остались грезами<sup>35</sup>. Говорили о материальной нужде. Несмотря на то, что его пьесы успешно шли на многих сценах театров, большого дохода они не приносили<sup>36</sup>. Писали о потере веры в свои силы, талант... причин было много, тем не менее эта смерть ужаснула всех. Таков был финал последней драмы Александра Ивановича Косоротова, драмы его собственной жизни.

## Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: *Щеткина-Куперник Т. Л.* Воспоминания // Чехов в воспоминаниях современников. М., 2005. С. 425.

<sup>2</sup> *Бликина О. Е.* Косоротов Александр Иванович // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. К–М. М., 1994. С. 98–99.

<sup>3</sup> *Косоротов А. И.* Забитая калитка: Рассказ; Вавилонское столпотворение. История одной гимназии. СПб., 1900. С. 59.

<sup>4</sup> См.: *Фидлер Ф. Ф.* Александр Иванович Косоротов // *Фидлер Ф. Ф.* Первые литературные шаги: автобиографии современных русских писателей. М., 1911. С. 106–121.

<sup>5</sup> Там же. С. 108.

<sup>6</sup> Там же. С. 120.

<sup>7</sup> См.: А. И. Косоротов // *Нива*. 1912. № 18. (5 мая). С. 361–362; «Мир искусства» // *Перцов П. П.* Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М.; Л., 1933. С. 303–304.

<sup>8</sup> См.: *Амфитеатров А. В.* А. И. Косоротов // *Собр. соч.*: В 37 т. СПб., [1913]. Т. 21. С. 232.

<sup>9</sup> См.: Там же. С. 240.

<sup>10</sup> *Косоротов А. И.* Тьма желаний: пьеса в 4 д., 5 карт. [СПб.], ценз. 1899. 63 с.

<sup>11</sup> Сведений о том, что разрешенная цензурным комитетом к представлению пьеса «Тьма желаний» где-либо была поставлена, не найдено.

<sup>12</sup> *Косоротов А. И.* Зеркало [Рукопись]: драматическая фантазия в 3 д., 4 карт. с прологом в стихах. [СПб.], ценз. 1899. 102 л.; *Косоротов А. И.* Княжна Зоренька: (Зеркало): Драм. фантазия в 3 д. с прологом в стихах. СПб., 1903; см. также: Библиотека Театра и искусства. 1903. Кн. 24 (дек.). С. 1–35.

<sup>13</sup> *Косоротов А. И.* Княжна Зоренька С. 4.

<sup>14</sup> См.: *Линский Вл.* Народный дом. «Княжна Зоренька» // *Театр и искусство*. 1903. № 39 (21 сент.). С. 708.

<sup>15</sup> *Косоротов А.* Весенний поток: Драматический этюд в 4 д. // Библиотека театра и искусства. 1905. Кн. 3 (февр.). С. 1–36.

<sup>16</sup> См.: Памяти настоящего таланта: [А. И. Косоротов] // *Рампа*

и жизнь. 1912. № 17. (22 апр.). С. 3; *Бруштейн А.* Страницы прошлого. М., 1952. С. 181.

<sup>17</sup> *Косоротов А.* Весенний поток: Драматический этюд в 4 д. // Библиотека театра и искусства. 1905. Кн. 3 (февр.). С. 10.

<sup>18</sup> Там же. С. 8.

<sup>19</sup> Цит. по: *Курченко Вл. Н.* М. Горький и М. Волошин // *Русская литература*. 1976. № 2. С. 144.

<sup>20</sup> *Волошин М.* Письмо // *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 98.

<sup>21</sup> *Косоротов А. И.* Весенний поток. Княжна Зоренька: Драматические произведения. СПб., 1905. 190 с.

<sup>22</sup> *Косоротов А. И.* Божий цветик: [Рукопись]: Комедия в 3 д. [СПб.], ценз. 1905. 66 с.

<sup>23</sup> Н. Н. Ходотов — Василий Рошин, художник; М. Г. Савина — Надежда Романовна Боровицкая, меценатка.

<sup>24</sup> *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. 1905. № 50 (18 дек.). С. 781–782.

<sup>25</sup> *Ходотов Н. Н.* Далекое — близкое. М., 1962. С. 213.

<sup>26</sup> См.: *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. М., 1966. С. 342–343.

В 1908 году в цензурный комитет поступила очередная пьеса драматурга «На горе» ([СПб.], ценз. 1908. 127 с.). К представлению она дозволена не была. Требуется ее тщательный анализ и разбор, выходящий за рамки данной статьи, возможно, ей будет посвящена следующая публикация.

<sup>27</sup> *Косоротов А. И.* Мечта любви: Пьеса в 2-х вариантах. СПб., 1911. 34 с.

<sup>28</sup> А. И. Косоротов // Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. 7. С. 105. (Некрологи и памятки).

<sup>29</sup> См.: *Тамарин Н.* «Комедия и драма» // Театр и искусство. 1911. № 48 (27 нояб.). С. 925. (Хроника).

<sup>30</sup> См.: *Ашкинази З.* Московские театры // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 113; *Марков П. А.* Мечта любви в Московском драматическом театре. 12 февраля // *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 532–533.

<sup>31</sup> *Ходотов Н. Н.* Далекое — близкое. С. 240.

<sup>32</sup> К кончине Косоропова: [Письмо А. И. Косоропова к Льву Фенину] // Театр и искусство. 1912. № 17 (22 апр.). С. 362.

<sup>33</sup> См.: А. И. Косоротов // Рампа и жизнь. 1912. № 17 (22 апр.). С. 2.

<sup>34</sup> Цит. по: *Ходотов Н. Н.* Далекое — близкое. С. 240.

<sup>35</sup> *Дымов О. А. И.* Косоротов // Театр и искусство. 1912. № 17 (22 апр.). С. 360.

<sup>36</sup> См.: *Ю. С.-в.* Писательская доля // Рампа и жизнь. 1912. № 17 (22 апр.). С. 2.

---

Ю. Л. Прохорова

## Сын Марса и служитель Мельпомены: к биографии С. В. Танеева

В 1919 году выдающаяся актриса Н. С. Васильева<sup>1</sup>, откликаясь на обращение А. С. Полякова<sup>2</sup> к артистам петроградских театров, передала в Центральную библиотеку русской драмы<sup>3</sup> часть семейного архива, в состав которого входили также бумаги ее мужа Сергея Васильевича Танеева (13 (25).06.1841–15 (28).11.1910) — театрального критика, историка, драматурга и антрепренера. Любовь к театру была привита Танееву с малых лет. Отец его, богатый помещик Василий Сергеевич Танеев, увлекался сценическим искусством, и село Архангельское Елецкого уезда славилось своим театром. Под его нужды было обустроено два здания, представления в которых давались до разорения помещика.

Театроведам имя С. В. Танеева прежде всего знакомо по историческим очеркам «Из прошлого императорских театров»<sup>4</sup>, для чеховедов же может представлять интерес статья, опубликованная в ноябре 1896 года в журнале «Театрал». Эта статья

за подписью С. Т., откликаясь на премьеру «Чайки» в Александринском театре, отличалась непредвзятым взглядом как на пьесу, так и на постановку и предлагала свой анализ происшедшего. Однако прежде чем перейти к театральной критике и истории театра, Танеев был непосредственным участником театрального процесса. Ему принадлежала честь устройства Общедоступного частного театра на Варварской площади. В этом смысле Танеев являлся одним из пионеров частного театрального предпринимательства, подрывавших такой анахронизм российского сценического дела, как монополия императорских театров. В числе его заслуг и организация первых гастролей русской драматической труппы в Париж и Варшаву. Выйдя в 1909 году в отставку генерал-майором, Танеев написал об этом в очерке «Страничка из истории частных русских театров»<sup>5</sup>. Документы из фондов Театральной библиотеки позволяют подтвердить и проиллюстрировать изложенные в нем факты.

Часть этих материалов (удостоверения, грамоты о пожалованных ему званиях и наградах) связана со службой и представляет этапы военной карьеры Сергея Васильевича Танеева. По окончании курса в 1-м Московском кадетском корпусе и фактически до конца жизни Танеев служил по военному ведомству. Начинал он во 2-м Гренадерском Ростовском принца Фридриха полку (1859–1867), затем был адъютантом командующего войсками Киевского военного округа А. П. Безака (1867–1869), состоял при московском генерал-губернаторе князе В. А. Долгоруком ординарцем для особых поручений (1869–1874) и т.д.<sup>6</sup> Карьера его складывалась довольно успешно, но не приносила должного удовлетворения. Неудивительно, что в 1873 году, женившись на Н. С. Васильевой — представительнице известной артистической династии — и заручившись поддержкой своего товарища кн. Ф. М. Урусова, Танеев решил на открытие собственного театрального дела.

Годом раньше в Москве с 30 мая по 1 сентября (по ст. ст.) проходила Политехническая выставка, послужившая в дальнейшем основой для создания Политехнического и Исторического музеев. В рамках культурной программы выставки действовал созданный трехлетними усилиями общественной комиссии Народный театр. Для представлений этого театра было выстроено временное деревянное здание в псевдорусском стиле по проекту архитектора В. А. Гартмана<sup>7</sup>. Здание, не имевшее фундамента, стояло на лежнях на мостовой Варварской площади, однако вмещало до 1800 человек. Построенный напоказ просвещенным иностранцам, театр по окончании выставки, несмотря на свой успех у публики, был предназначен на слом. Этой ситуацией товарищи по службе и решили воспользоваться.

За 10522 рублей 40 копеек — сумму, которую комитет Политехнической выставки должен был выплатить строите-

лям, — компаньоны купили заведение со всем имеющимся в нем имуществом<sup>8</sup> и, взяв в аренду у Городской думы землю под зданием, приобрели право не разрушать его в течение арендного срока. Следует заметить, что претендентов на помещение хорошо себя зарекомендовавшего Народного театра было предостаточно, но «многие предложения со стороны частных лиц, весьма почтенных и известных, были отклонены в силу того обстоятельства, что эти лица не были будто бы вполне благонадежны и благонамеренны с известной стороны своих убеждений и не могли, в этом случае, конкурировать с означенными двумя лицами»<sup>9</sup>. Далее новоявленные предприниматели получили разрешение на временное продолжение в нем спектаклей с 1 мая по 15 сентября, то есть на период закрытия сезона в Императорских театрах. Условия существования театра, предложенные Дирекцией Императорских театров, были жесткие: программа ограничивалась увеселительными вечерами, состоящими «из оркестров музыки; живых и туманных картин; пения куплетов, рассказов на русском и иностранных языках; представления сцен: комических и драматических произведений, характера исторического и народного быта; акробатических и гимнастических представлений и танцев с платою в доход Дирекции 1000 руб. за сезон, если сбор в избранном ими помещении будет менее 500 руб., и 1500 руб., если сбор будет превышать 500 руб.»<sup>10</sup>. Но будущих театральных директоров было не испугать.

Общедоступный частный театр открылся 13 мая 1873 года, однако соблюдение вышеописанной программы не могло удовлетворить художественные вкусы и цели учредителей. Поэтому в афишах обычно печатали, что даются «сцены из пьес», а на самом деле ставили полноценные спектакли. С первых дней своего существования театр пользовался большим успехом у зрителей, а спустя месяц после

открытия граф А. В. Адлерберг<sup>11</sup> распорядился о запрете артистам Общедоступного театра «являться в костюмах, соответственных ролям, ими изображаемым»<sup>12</sup>. Следить за точным исполнением этого распоряжения, а также за соблюдением разрешенной программы в театр являлся дежурный чиновник из конторы казенной дирекции.

В сущности, это указание являлось отменой данного учредителям прежнего дозволения и угрожало самому существованию театра. Так, в драме И. Е. Чернышева<sup>13</sup> «Испорченная жизнь» сосланные в Сибирь арестанты были «одеты во фраки и белые галстуки, а арестантки в цветах, бальных платьях, декольте и с короткими рукавами. Конвой, сопровождавший партию арестантов, состоял из гимнастов, одетых в трико, но с ружьями...»<sup>14</sup>. Народные сцены, согласно этому распоряжению, также исполнялись во фраках и белых перчатках. Несоответствие внешнего вида смыслу изображаемого артистами выглядело комично. Зрители смеялись, но компаньонам было не до смеха: сборы в театральной кассе падали, по городу ходили слухи о скором закрытии.

Эти обстоятельства были неприятны московскому генерал-губернатору В. А. Долгорукому, который покровительствовал своим ординарцам и сочувствовал идее театра, доступного простому народу. Поэтому срочно вызванный им Танеев был направлен в Петербург с письмами и наказом добиться разрешения костюмов. Однако барон Кистер<sup>15</sup> уехал в тот день в Дармштадт, а без его участия ничего нельзя было сделать. Танеев поразмыслил некоторое время и рискнул дать в Москву депешу на имя князя Урусова: «Поздравляю, костюмы разрешены, завтра выезжаю»<sup>16</sup>. Телеграмма пришла во время представления и вызвала бурную радость: исполнители сейчас же переоделись, а в директорском кабинете было выпито несколько бутылок шампанского при уча-

стии дежурного чиновника. В порыве сочувствия предпринимателям он доложил в контору о полученном разрешении, и о надевании костюмов речи в дальнейшем не заводилось.

Однако на аудиенции у Долгорукова Танееву пришлось рассказать, как все было на самом деле. Развернув своего подчиненного в сторону окон, выходящих на площадь, где явственно вырисовывалась Тверская гауптвахта, губернатор показал, куда следовало посадить его за самоуправство, и потребовал добиться разрешения. Танеев пытался выполнить указание своего начальника, но безуспешно.

После первого же сезона Танеев повез свой театр за границу, в Париж. Это были первые в истории гастрели русской труппы, спектакли которой явились крупным событием в деле начавшегося сближения между Россией и Францией. На сцене театра «Вантадур» 11 раз была разыграна модная тогда пьеса П. П. Сухонина<sup>17</sup> «Русская свадьба в исходе XVI века». Позже дочь Танеева, Надежда Сергеевна Вишнякова, вспоминала: «Он повез их на свой счет, на свой страх и риск за границу. <...> Успех, который имели русские артисты за границей, был огромный. Но материально С. В. Танеев страшно поплатился за эту поездку и всю жизнь был принужден выплачивать за нее долги, так как расходы сильно превысили доходы и не были под силу даже богатому человеку»<sup>18</sup>.

В сентябре 1874 года директора Общедоступного театра обратились в московскую Городскую думу с просьбой о безвозмездной уступке земли под свой театр, мотивируя ее тем, что работают на пользу «бедного населения Москвы, обогащая ум его познаниями, облагораживая вкус и отвлекая от грубых и вредных развлечений»<sup>19</sup>. К тому же полученное ими разрешение на драматические представления летом и народные исторические и литературные чтения с музыкой в зимний сезон давало им надежду иметь постоянный

частный театр. Деревянное здание компаньоны обещали обнести каменной стеной с фундаментом или заменить временным железным, назвав его городским. В обществе не сомневались, что Дума не упустит случая приобрести для Москвы новый театр ценой уступки нескольких сажен ненужной городу земли: «Не для того ж в самом деле продлять ему веку, чтобы, дав ему окрепнуть и сложиться, потом безжалостно прихлопнуть»<sup>20</sup>. Однако думская комиссия отказала арендаторам. Возможно, на это повлияло мнение московской дирекции театров, считавшей, что «этот частный театр... имея вид балагана, не может представлять никакого интереса ни для театрального дела, ни для города»<sup>21</sup>.

Мнения критиков об Общедоступном театре были различны. Одни предъявляли претензии к выбору пьес, распределению ролей, бедности обстановки и костюмов, упрекая предпринимателей в некомпетентности: «...еще святее оправдываются слова дедушки Крылова о судьбе пирогов, которые печет сапожник»<sup>22</sup>. Другие обвиняли учредителей в стяжательстве: «...грешно неудачными попытками, двигателем которых служит один только, чисто коммерческий расчет, тормозить серьезное, всем нам равно близкое и дорогое дело освобождения русского искусства. В наш коммерческий, предприимчивый век есть столько удобных и легких способов наживы, столько более верных и надежных афер, что прибегать к эксплуатации народной любви и стыдно, и грешно»<sup>23</sup>.

Столь строгая оценка явно не принимала в расчет ни эфемерность существования театра, зависящего от выдачи Министерством двора очередного разрешения, ни состав публики. А публика Общедоступного театра была особенная, до сих пор она довольствовалась балаганами Новинского бульвара, «в Малый театр не ходила и не ходит; разве теперь, узнав по этому своему театру, что это вообще за штука театр, заинтересуется сходить и в Ма-

лый...»<sup>24</sup>. В Общедоступном театре эта публика сделала большой шаг от Петрушки до водевиля и мелодрамы и, более того, могла увидеть пьесы таких авторов, как Гоголь, Островский, Шиллер.

В силу ряда причин состав труппы Общедоступного театра постоянно обновлялся. Но о ее уровне можно судить уже по тому, что в разное время в нее входили как артисты Императорских театров, так и лучшие провинциальные, поступившие затем на службу в Императорские. Среди них были такие артисты, как М. Г. Савина, П. А. Стрепетова, П. В. Васильев, В. Н. Давыдов, Н. С. Васильева, Н. Х. Рыбаков, К. Н. Рыбаков, В. П. Далматов, П. М. Медведев и др.

О способности этого частного театра составить конкуренцию казенным при всем их неравном положении свидетельствует и признание московской конторы, заявлявшей, что он «за одно лето своего существования причинил убыток Императорским театрам по меньшей мере на 15 000 руб.»<sup>25</sup>.

Обеспокоенный и утомленный этими трениями, московский генерал-губернатор предложил компаньонам или оставаться у него на службе, или держать театр. Поводом послужила одна из насмешливых рецензий: «...зажглась божественная искра под сенью гвардейских мундиров московских сынов Марса, отверзли пред оскорбленной богиней (Мельпоменой. — Ю. П.) двери храма...»<sup>26</sup>. Князь Урусов выбрал службу, а Танеев пожертвовал гвардейским мундиром и вышел в отставку, которая продолжалась до начала Русско-турецкой кампании 1877–1878 годов. Здание театра как временная постройка, занимающая городскую площадь, вскоре было снесено.

Подводя итоги истории возникновения и краткого существования Общедоступного театра, можно сказать: «Многие ли знают сколько усилий, энергии, настойчивости и риску надо было потратить, чтобы вызвать к жизни и затем охранить

его хилое существование. Построенный если не на песке, то все-таки без фундамента, он и в переносном смысле не имеет под собой оснований, а, можно сказать, висит в воздухе. <...> Не будем же метать камня хулы в тонкие стены Варваринского театра, а скорее скажем спасибо работающим в этом здании за то, что они не сделали из него пустопорожнего места, не дали ему порости „травой забвенья“, и вместо того, чтоб опустить руки и плакаться о невозможности делать все желаемое, делают что могут»<sup>27</sup>.

Наиболее значительная часть документов архива библиотеки связана с организацией Танеевым гастролей в Польшу и состоит из переписки с канцелярией варшавского генерал-губернатора. В 1884 году он обратился к Иосифу Владимировичу Гурко<sup>28</sup>, проводившему политику русификации в Польском царстве, с предложением устроить проезд в Варшаву русской драматической труппы. Идея понравилась, к делу отнеслись серьезно: «...ведь от этого зависит судьба будущего постоянного русского театра. Да и осрамиться было бы очень не желательно»<sup>29</sup>. Всего предполагалось дать на сцене Театра Вельки 15 спектаклей.

Генерал Гурко пожелал лично определять состав труппы и репертуар, на Танеева было возложено подписание контрактов с артистами и вся техническая сторона дела. Первые русские спектакли в Варшаве обошлись генерал-губернаторскому управлению в 15 000 рублей, а переговоры по этому вопросу длились три года.

В первый переговорный год делу нечаянно помешал драматург А. Н. Островский. Оказавшись за одним столом с Гурко на обеде у своего брата министра и узнав, что для этих спектаклей готовится труппа из петербургских артистов, он сказал: «Да петербургские-то хорошо и говорить по-русски не умеют»<sup>30</sup>. Спектакли не состоялись.

Желая довести задуманное до конца, генерал-губернатор попросил содействия по формированию русской труппы у Ди-

рекции Императорских театров. Превратно истолковав смысл просьбы, чиновники взяли организацию гастролей целиком в свои руки. Заведующий делопроизводством Н. Солнцев писал Танееву: «...нам было бы гораздо удобнее иметь дело с Вами, нежели с дирекцией, тем более что его можно было бы считать состоявшимся, но придумать каких бы то ни было политических причин против устройства дела дирекцией положительно нет основания»<sup>31</sup>. Положению Танеева сочувствовали, но помочь ничем не могли, так как было ясно, что дирекция что-то против него имела<sup>32</sup>. Однако и в этот раз гастролы не состоялись. Чиновники вели себя вызывающе: не согласовывали состав труппы и требовали прибавки денег. Гурко, которого простые солдаты называли «Генерал „Вперед“», а в штабе — «Колочкой», такого отношения стерпеть не мог. Кончилось тем, что А. А. Корнилов<sup>33</sup> предъявил управляющему петербургской конторы Императорских театров В. П. Погожеву<sup>34</sup> обвинение: «...мы у Вас просили содействие, а Вы нам оказали противодействие, разстроив то, что мы устроили»<sup>35</sup>.

Драматическую труппу удалось привезти только в мае 1886 года. Зато успех превзошел все ожидания, «дело это во всех отношениях прошло блистательно»<sup>36</sup>. Представления, проходившие на сцене Театра Вельки, явились истинным праздником для всех живших в Варшаве русских и имели весьма существенное значение для русского дела в Царстве Польском. Варшавское общество чествовало первую русскую драматическую труппу торжественным обедом, за которым читались благодарственные речи и стихи. По окончании гастролей артистам поднесли памятные золотые жетоны, а суфлерам, парикмахерам и прочему персоналу серебряные.

Вдохновленный успехом дела, Танеев разработал целый проект по устройству русского театра в Варшаве, предусматривавший следующие варианты: 1) орга-

низация ежегодных майских гастролей, 2) представления постоянной русской труппы в очередь с польской на сцене Театра Вельки, 3) постройка собственного здания театра и организация постоянной труппы. Обозначив минусы первых двух вариантов, хотя и менее затратных материально, Танеев сосредоточил внимание в своей докладной записке<sup>37</sup> на третьем: произвел расчеты необходимых затрат на строительство, условия аренды, субсидий, необходимые параметры здания, суммы сборов и т.д. Особо оговаривалось, что театр должен быть общедоступным, то есть иметь низкие цены на билеты. Проект создания собственного русского театра в польской столице не получил одобрения, но успех организованных Танеевым гастролей положил начало ежегодным майским приездам русской труппы.

Тем не менее мысли об организации общедоступного театра Танеева не оставляли. В Петербурге он договаривался о покупке под эти цели Мариинского дворца. Были проведены переговоры с его владельцами, собран необходимый капитал в 3 миллиона рублей, но по особому Высочайшему повелению дворец был приобретен государством и отдан под заседания Государственного совета. Танеев предпринял еще две попытки, но, по мнению градоначальства, в одном случае здание не походило для театра, а в другом — место.

Помимо предпринимательской деятельности Танеев не был чужд драматургическому творчеству. В Театральной библиотеке хранится свыше двадцати его пьес. В основном это непритязательные комедии, часто с пением и куплетами, а также переделки. Есть и две историче-

ские пьесы: «Узурпаторы» (другое название «Временщики») и «Густав Ваза, или Маска за маску» (другое название «Война Швеции за независимость и восшествие на престол Густава Вазы»). В основу «Узурпаторов» лег довольно популярный сюжет, посвященный трагической судьбе графини Натальи Борисовны Долгоруковой (в девичестве Шереметевой). Главным героем второй из исторических пьес является основатель шведского государства король Густав I Ваза. Интересно, что неподалеку от родового имения Танеевых в Ковровском уезде находилась деревушка Ваза на берегу одноименной реки. По преданию она принадлежала внуку Густава I Вазы, которого называли не иначе, как шведским Гамлетом. Прибывший в Россию по приглашению Бориса Годунова принц оказался игрушкой в политических играх с Данией, Швецией и Польшей. Не так давно на берегу Вазы нашли шведские монеты рубежа XVI–XVII веков, и легенда обрела материальное подтверждение.

Интересно, что самая ранняя из имеющихся в собрании Театральной библиотеки пьес Танеева называется «Карточка с Политехнической выставки»<sup>38</sup>. Сюжет ее довольно прост: главные герои — два компаньона, один из них легкомысленный, другой — серьезный и ответственный. Оба счастливо женаты, но первый изменяет жене, а второй — верный муж. По иронии судьбы на примерного супруга падает подозрение в неверности, причиной которого является фотокарточка, купленная его компаньоном на Политехнической выставке — той самой выставке, которая послужила отправной точкой театрального дела Танеева.

## Примечания

<sup>1</sup> Васильева Надежда Сергеевна (1852–1921) — заслуженная артистка Императорских театров, первый директор Музея государ-

ственных театров (сейчас — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства).

<sup>2</sup> Поляков Александр Сергеевич (1882–1923) — литературовед, библиограф, директор Центральной библиотеки русской драмы.

<sup>3</sup> Название Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки (СПбГТБ) в 1917–1931 гг.

<sup>4</sup> *Танеев С. В.* Из прошлого императорских театров: Краткий исторический очерк. Вып. 1–5. СПб., 1885–1990.

<sup>5</sup> Театр и искусство. 1910. № 32. С. 597–599; № 34. С. 629–632.

<sup>6</sup> С. В. Танеев: [Некролог] // Театр и искусство. 1910. № 47. С. 891–892. (Хроника).

<sup>7</sup> Гартман Виктор Александрович (1834–1873) — русский архитектор, сценограф, художник, один из основоположников псевдорусского стиля в архитектуре.

<sup>8</sup> См.: *Танеев С. В.* Первый частный театр // Московские ведомости. 1901. 8 дек. (№ 338). С. 5.

<sup>9</sup> Из Москвы // Биржевые ведомости. 1873. 8 мая (№ 120). С. 2.

<sup>10</sup> СПбГТБ. ОРиРК. Р 1. Д. 131. Л. 5–5 об.

<sup>11</sup> Адлерберг Александр Владимирович (1818–1888) — приближенный Александра II, генерал от инфантерии, министр Императорского двора и уделов в 1870–1881 гг.

<sup>12</sup> Московские вести // Русские ведомости. 1873. 2 июня (№ 116). С. 1.

<sup>13</sup> Чернышев Иван Егорович (1833–1863) — актер, драматург.

<sup>14</sup> *Танеев С. В.* Первый частный театр // Московские ведомости. 1901. 8 дек. (№ 338). С. 5.

<sup>15</sup> Кистер Карл Карлович (1820–1893) — барон, тайный советник и статс-секретарь, управляющий контролем и кассою Министерства Императорского двора, директор Императорских театров в 1875–1881 гг.

<sup>16</sup> *Танеев С. В.* Первый частный театр // Московские ведомости. 1901. 8 дек. (№ 338). С. 5.

<sup>17</sup> Сухонин Петр Петрович (1821–1884) — беллетрист, драматург.

<sup>18</sup> СПбГТБ. ОРиРК. Р 3. Д. 444. Л. 23.

<sup>19</sup> Просьба кн. Урусова и г. Танеева об уступке городской земли для Общедоступного театра // Московские ведомости. 1874. 30 сент. (№ 243). С. 2–3. (Московская городская дума).

<sup>20</sup> *Катков М. Н.* Судьба и нужды Общедоступного Частного театра в Москве // Там же. 7 сент. (№ 223).

<sup>21</sup> Просьба кн. Урусова и г. Танеева об уступке городской земли для Общедоступного театра // Там же. 30 сент. (№ 243). С. 2–3. (Московская городская дума).

<sup>22</sup> Московские зрелища и увеселения // Русские ведомости. 1873. 12 июня (№ 124). С. 1.

<sup>23</sup> Московские зрелища и увеселения // Там же. 29 июня (№ 139). С. 1.

<sup>24</sup> Театральная хроника // Московские ведомости. 1874. 13 июня (№ 148). С. 3.

<sup>25</sup> Просьба кн. Урусова и г. Танеева об уступке городской земли

для Общедоступного театра // Там же. 30 сент. (№ 243). С. 2–3. (Московская городская дума).

<sup>26</sup> Московские зрелища и увеселения // Русские ведомости. 1873. 12 июня (№ 124). С. 1.

<sup>27</sup> Театральная хроника // Московские ведомости. 1874. 13 июня (№ 148). С. 3.

<sup>28</sup> Турко Иосиф Владимирович (1828–1901) — генерал-фельдмаршал, герой Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., варшавский генерал-губернатор в 1883–1894 гг.

<sup>29</sup> СПбГТБ. ОРиРК. Р 1. Д. 1032. Л. 10.

<sup>30</sup> *Танеев С. В.* Страничка из истории частных театров. С.-Петербург // Театр и искусство. 1910. № 34. С. 630.

<sup>31</sup> СПбГТБ. ОРиРК. Р 1. Д. 1032. Л. 15.

<sup>32</sup> См.: Там же. Л. 16.

<sup>33</sup> Корнилов Александр Александрович (1834–1891) — военный журналист, участник Крымской войны, управляющий канцелярией варшавского губернатора в 1883–1891 гг.

<sup>34</sup> Погожев Владимир Петрович (1851–1935) — театральный историк, администратор, юрист.

<sup>35</sup> СПбГТБ. ОРиРК. Р 1. Д. 1032. Л. 16 об.

<sup>36</sup> Там же. Л. 13.

<sup>37</sup> См.: Там же. Д. 132. Л. 5–9.

<sup>38</sup> Датировка рукописи (1872 г.) определена по пометке драматического цензора.

## А. В. Кубасов

### Формы творческой полемики А. П. Чехова с А. С. Сувориным

Мировосприятие одних писателей подмечает в жизни прежде всего все новое. Другие убеждены в том, что это новое уже было когда-то — в другой форме, в других «жизненных декорациях». Первые — писатели стиля, вторые — стилизаторы. У первых превалирует слово, прямо на-

правленное на предмет, у вторых — слово преломленное, то есть учитывающее то, что было уже сказано о данном предмете. Можно привести множество примеров из писем Чехова, где он пишет об узнаваемости или повторяемости видимого им. Ограничимся одним примером: весной

1888 года Чехов пишет Суворину: «Все, что я теперь вижу и слышу, мне кажется, давно уже знакомо мне по старинным повестям и сказкам»<sup>1</sup>. Название одного из самых ранних рассказов Чехова — «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.» (1880). Это утверждение окостенения литературы, невозможности найти что-то такое, чего не было в действительности и что еще не отражено в литературе.

Из понимания стилизатором мира и творчества как бывшего и описанного следует, что писать нужно, преломляя свои интенции через чужое, кем-то освоенное слово, наполненное определенным смыслом и коннотациями. При этом необходимо дистанцироваться от чужого слова, не присваивать его, не сливаться с ним, а писать оговорочно. Важнейшими средствами дистанцирования для Чехова стали ирония и интертекст.

Суть различий между Чеховым и Сувориным заключается в их понимании природы и сущности искусства. Оба страстно и внимательно читали произведения друг друга. Письма Чехова Суворину чрезвычайно ценны с точки зрения содержащегося в них самоанализа, а также анализа творчества коллеги. Не менее интересен и анализ произведений Чехова Сувориным. Это вдвойне трудная задача, обусловленная тем, что большинство писем Суворина к Чехову до нас не дошло. Поэтому исследователь стоит перед проблемой реконструкции содержания переписки двух адресатов по одному из ее компонентов. Можно утверждать, что мы имеем большинство писем Суворина к Чехову, но лишь в отраженном виде, в отзывах и реакциях на них Чехова. Реконструкция делает полученные выводы и результаты в той или иной мере гипотетичными, не поддающимися абсолютной верификации.

Одна из актуальных проблем конца XIX века — обострившийся интерес

к проблеме пола. Свою магистерскую диссертацию Чехов собирался назвать «История полового авторитета». Не написав диссертации, Чехов накопленные наблюдения использовал в разных беллетристических произведениях, а также при создании образов.

В 1880–1890-х годах появилось множество работ в области медицины, философии, образования по вопросу пола. Пройдет время, и концентрированным выражением этой проблемы станет теория и практика Зигмунда Фрейда.

Диалог Чехова с Сувориным и его адептами по женской проблеме был начат едва ли не в апреле 1886 года, когда в журнале «Осколки» Чехов опубликовал юмореску «О женщинах». В это же время в «Новом времени» рекламировалась новая книга К. А. Скальковского «О женщинах». И. Ю. Твердохлёбов убедительно доказывает, что Чехов знал книгу Скальковского и создал «стилевую пародию» на нее, назвав ее столь же незамысловато<sup>2</sup>. Стоит напомнить о том, что дебют Чехова в «Новом времени» состоялся за два месяца до выхода этой мелочишки в издании Лейкина: 15 февраля 1886 года на страницах газеты был опубликован рассказ «Панихида». Таким образом, сотрудничество Чехова с «Новым временем» и ее шефом изначально было полемическим, и полемика эта касалась множества проблем, в том числе и проблемы пола.

Начиная с весны 1889 года Чехов и Суворин все чаще обсуждают в письмах новинки французской литературы. Сначала это роман «Ученик» Поля Бурже, потом «После развода» Альфонса Доде. О втором произведении Чехов отзовется коротко и резко: «Новая повесть Доде, „После развода“, дает три превосходных женских лица, но лицемерна, по крайней мере в своем финале. Если бы против развода вооружился раскольник или араб, то это я понимаю, но Доде в роли нравоучителя, требующего, чтобы супруги, которые

опротивели друг другу, не расходились, — ужасно комичен. Французам надоели голые девки, так вот теперь из гастрономических видов захотелось моралью побаловаться» (II V, 42). Вскоре после этого письма, через два месяца, Чехов прочитает роман Суворина «В конце века. Любовь», который поневоле должен был проецироваться на те вещи, которые обсуждались совсем недавно. Чехов явно читал роман, памятуя о недавних разговорах с коллегой о новинках современной французской литературы, то есть глазами стилизатора.

В письме от 6 июля 1892 года Чехов дает оценку произведения Суворина: «...Ваша повесть мне чрезвычайно понравилась. <...> В ней очень много свежего, нового и чертова пропасть умения. Первая часть до молодого появления Мурина показалась мне замечательной по оригинальности, и я чуть не заревел от ужаса, когда явился церковник Мурин и своим целомудрием, никому ненужным и неинтересным, заслони́л и затуманил образ грешной, но единственной в нашей литературе Вари» (II V, 89).

Понимание греха и добродетели у Чехова было совершенно оригинально для русской литературы позапрошлого века. Греховность связывалась им не только со страданиями человека, но и с его внутренней свободой, способностью пойти наперекор общему мнению, возвыситься над ним. В этом смысл советов Чехова Короленко и Мережковскому изменить своим женам. Фактически это оговорочная оценка недостаточной внутренней свободы этих писателей. В том же письме Суворину Чехов рассуждает о Мурине: «...целомудренный Мурин не колоритен, да и не верит ему читатель, так как он ничего еще не испытал и не имеет истинного представления о грехе, а стало быть, и о страдании. Легко тому рассуждать о целомудрии, кто ни разу еще не спал с женщиной! Запойный пьяница, толкующий о пользе трезвости, заслуживает больше доверия, чем прилич-

ный молодой человек, который во всю свою жизнь не пил ничего, кроме молока и лимонада. Моралисты-теоретики до такой степени раздражают меня и мою греховность, что пиши я Вашу повесть, то взял бы и заставил Мурина употребить горничную» (II V, 90).

Различия между Чеховым и Сувориным выражались в понимании ими движения жизни и истории. Чехов, замечая развитие действительности, вместе с тем видел и антиномичную ей константность. Это касалось модных рассуждений о наступлении «нервного века», о развращении нравов. Полемизируя с Сувориным, Чехов писал ему: «Вы пишете, что в последнее время „девочки стали столь откровенно развратны“. Ах, не будьте Жителем! Если они и развратны, то время тут положительно ни при чем. Прежде развратнее даже были, ибо сей разврат как бы узаконивался. Вспомните Екатерину, которая хотела женить Мамонова на 13-летней девочке. <...> И не столько уж у Вас случаев, чтобы делать обобщение. Кстати о девочках...» (II IV, 236). Далее М. П. Чеховой густо зачеркнуты 14 строк. Видимо, Чехов написал что-то о собственном опыте, что должно было оспорить мнение Суворина о «девочках».

Кроме открытой формы полемики Чехова с Сувориным, была еще и имплицитная, выражавшаяся в творчестве. Одним из примеров ее является рассказ Чехова «Володя большой и Володя маленький». Чтобы раскрыть полемический характер этого произведения, нужно прибегнуть к помощи третьего автора, находившегося как бы в перекрестье диалога двух русских писателей. Это Эмиль Золя.

В течение 1893 года в ряде газетно-журнальных изданий были опубликованы переводы романа Э. Золя «Доктор Паскаль», завершающего цикл «Ругон-Маккары». Выпускается роман и четырьмя отдельными изданиями, в том числе и издательством А. С. Суворина<sup>3</sup>. Скорее всего,

Чехов прочел роман в «Северном вестнике», с редакцией которого в это время он еще поддерживал связь. На роман Золя Чехов откликнулся в письмах Суворину: сначала 24 августа 1893 года, затем 11 ноября того же года. Думается, это связано с тем, что публикация «Доктора Паскаля» завершилась в октябрьской книжке «Северного вестника».

На первый взгляд в «Володе большом...» нет и малейших следов полемики с кем-либо. Однако по тексту рассказа разбросаны детали и подробности, придающие рассказу едва заметный колорит «французистости». Последнее слово взято из словаря самого Чехова, который связывал с ним мотивный комплекс, связанный в первую очередь с половой любовью. Перечислим наиболее явные детали. Извинение Володи маленького передано на французском языке: «Pardon, je ne suis pas seul» (С VIII, 216). Повествователь замечает, что Володю и Софью Львовну «вместе учили танцевать и говорить по-французски». Латиницей передается и давно обрусевшее «merci», пять раз употреблено выражение «par dépit», то есть «с досады». Известная по «Трем сестрам» странная «тарарабумбия» пришла туда как творческая вариация из «Володи большого...». Это транскрипция «припева известной французской песенки — своеобразного гимна парижского полусвета конца XIX века» (С VIII, 488). Все это, конечно, мелочи, каждую из которых можно объяснить с позиции бытового правдоподобия. Однако нельзя не заметить, что подбор деталей у Чехова всегда обладает художественной телеологией. Детали и подробности создают определенно заряженное ассоциативно-смысловое поле, в пространстве которого у них появляется добавочное изобразительно-выразительное значение.

Обращает на себя внимание и фривольность рассказа, показавшаяся некоторым современникам Чехова излишней.

Недаром редакция «Русских ведомостей» решила «поправить» его. В этой связи Чехов писал В. А. Гольцеву: «Ах, мой рассказ в „Русских ведомостях“ постригли так усердно, что с волосами отрезали и голову. Целомудрие чисто детское, а трусость изумительная. Выкинь они несколько строк — куда бы ни шло, а то ведь отмахнули середку, отгрызли конец, и так облянял мой рассказ, что даже тошно. Ну допустим, что он циничен, но тогда не следовало его вовсе печатать, или же было бы справедливо сказать хоть слово автору, или списаться с автором, тем более ведь, что рассказ не попал в рождество<енский> номер, а был отложен на неопределенное время» (П V, 256). Несмотря на то, что в газете рассказ появился в урезанном виде, при переиздании его в сборнике «Повести и рассказы» (М., 1894; 2-е изд. — М., 1898) Чехов не поспешил восстановить его в полном объеме. При подготовке собрания сочинений писатель пошел еще дальше и произвел небольшие сокращения и без того «неполного» текста.

«Володя большой...» задумывался Чеховым как рождественский рассказ, праздничность которого связана с потаенной травестийностью, игровым началом. Так что «цинизм» рассказа шел не прямо от автора, а был следствием преломления им чужих творческих интенций для решения своих художественных задач. Обвинения в «цинизме» были для Чехова внове. В 1886 году в «Новом времени» была опубликована его «Тина». Критика посчитала, что это рассказ «не без пикантности». Много лет спустя была раскрыта имплицитная связь рассказа с романом модного и популярного в конце века французского писателя Жана Ришпена «Клейкая»<sup>4</sup>.

Чехов при создании «циничных» произведений рассчитывает не только на знание читателем определенных текстов, но и на сложившиеся апперцептивные стереотипы. Многие читатели того времени воспринимали «клубничность» как

одну из ярких примет литературной продукции французских натуралистов. В. В. Билибин замечал по этому поводу: «Почитай-те Золя, начнет описывать модный магазин, у него там мужские кальсоны хотят совокупляться с женскими рубашками. Тем не менее за многое я „натуралистов-французов“ уважаю. Только, кажется, они нарочно, чтобы угодить вкусу почтеннейшей публики, непременно пришьют — кстати ли, не кстати — „картинку“. Точно подать платят»<sup>5</sup>. Не менее показательно, что напишет Чехов о самом Билибине в одном из писем: «Он хороший фельетонист, его слабость — французисто-водевильный, иногда даже б<лядоватый> тон» (П III, 191–192). Конец фразы про тон парадоксальным образом подходит и к рассказу «Володя большой...». Однако вновь нужно задаться принципиально важным вопросом о том, от кого идет это «французисто-водевильное» начало — непосредственно от автора или от преломляющей среды? Очевидно, что редакция «Русских ведомостей», сократившая «неприличные места», видела проблему непосредственно в авторе и в его позиции. Мы же считаем, что «Володя большой...» написан стилизатором, а потому необходимо его связывать с фоновым-диалогическим произведением, каковым, по нашему мнению, является «Доктор Паскаль» Эмиля Золя.

Фабульный костяк рассказа Чехова и романа Золя составляет любовный треугольник. Персонажи «Доктора Паскаля» являются своего рода «зеркалами» для героев Чехова. Паскалю соответствует Ягич, Клотильде — Софья Львовна, Рамону — Володя Салимович. В чем же проявляется близость этих на первый взгляд столь непохожих героев? Начнем с частности — возраста героев, который обладает у Чехова не только предметным, но и литературно-символическим значением. Персонажи Чехова — почти ровесники героев Золя. Рамону и Володе Салимови-

чу одинаково по 30 лет. Незначительное расхождение есть в возрасте Клотильды и Софьи Львовны, которая младше своей литературной предшественницы на два года: первой 25 лет, второй — 23. У Чехова был свой «художественный календарь», в котором каждый возраст имеет свою семантику, свой мотивный комплекс. Многие героини Чехова выведены в возрасте именно двадцати трех лет. Это «попрыгунья» Ольга Ивановна (С VIII, 9), Варя Шелестова (С VIII, 314), сестра Мисюся, Лида Волчанинова (С IX, 181), живущая «в родном углу» Вера Кардина (С IX, 313), «невеста» Надя Шумина (С X, 202). Все двадцатитрехлетние героини стоят на перепутье, прощаются с надеждами молодости и переходят к осознанию суровых реалий жизни. В эту парадигму героинь вписывается и Софья Львовна из «Володи большого...».

Самым интересным и продуктивным оказывается сравнение возрастов Паскаля и полковника Ягича. Первому 60 лет, второму — 54. Чеховский герой омоложен неспроста: автор рассказа намеренно хотел приблизить его к личности самого Золя, которому в конце 1893 года как раз шел пятьдесят четвертый год. Образ Ягича из рассказа Чехова двунаправлен: с одной стороны, он обращен в сторону заглавного героя романа «Доктор Паскаль», а с другой — в сторону автора этого романа. Смысл такого сближения в том, что Чехов почувствовал прототипический характер Паскаля по отношению к Золя. В манере писателей-натуралистов было следовать «дагерротипному» принципу отражения действительности, списывая образы со знакомых им людей. В «Володе большим...» стилизуется манера создания образов писателями-натуралистами. Если Ягич является полемическим отражением и продолжением Паскаля, а тот в свою очередь во многом авторский протагонист в романе Золя, то логично связать между собой всех трех участников эстетического

события воедино, как систему из трех зеркал. Признав, что Ягич, помимо прочего, еще и опосредованное отражение Золя, допустимо и на французского писателя перенести некоторые характеристики чеховского героя. Так, полковничье звание Ягича можно истолковать не только прямо, но и в трагестийном ключе. Золя — это тоже «полковник», но только литературно-условный, подобно тому, как Гюго признавался когда-то молодым Чеховым «генералом от французской литературы» (С XVI, 9).

Следование Чехова за романом Золя не было одноплановым. Иногда те или иные мотивы «Володи большого...» воспринимаются как переосмысление романских. Так, например, на вопрос шестидесятилетнего Паскаля, почему двадцатипятилетняя Клотильда выбрала его, «такого старого, старого, как мир», следует удивленный ее ответ: «Ты стар? О нет, ты молод, моложе меня»<sup>6</sup>. В рассказе сходной по смыслу оказывается внутренняя речь Софьи Львовны, пытающейся убедить себя в верности своего шага: «Право, теперь старики в тысячу раз интереснее молодых, и похоже на то, как будто старость и молодость поменялись своими ролями. Полковник старше ее отца на два года, но может ли это обстоятельство иметь какое-нибудь значение, если, говоря по совести, жизненной силы, бодрости и свежести в нем неизмеримо больше, чем в ней самой, *хотя ей только двадцать три года* (курсив мой. — А. К.)» (С VIII, 214). Для автора рассказа мысли его героини — очевидный самообман, который со временем неизбежно развеивается. Уже вскоре Софья Львовна подумает о своем замужестве как о непоправимой беде — «но теперь беды не поправишь» — говорит она сама себе.

Любовь молодых к старикам, по мнению Чехова, есть нечто такое, что противоречит законам природы. Когда осенью 1889 года писатель завершил «Скучную

историю», то некоторые читатели, в том числе и чета Сувориных, высказали предположение, что Катя просто влюблена в старого профессора<sup>7</sup>. Ответ Чехова на этот домысел был на редкость резок: «При той наклонности, какая существует даже у очень хороших людей, к сплетне, ничто не гарантировано от нечистых подозрений. Таков мой ответ на Ваш вопрос относительно неверно понимаемых отношений Кати к профессору, — пишет он А. Н. Плещееву. — Уж коли отвыкли от веры в дружбу, в уважение, в безграничную любовь, какая существует у людей вне половой сферы, то хоть бы мне не приписывали дурных вкусов. Ведь если б Катя была влюблена в полуживого старика, то, согласитесь, это было бы *половым извращением*, курьезом, который мог бы интересовать только психиатра, да и то только как неважный и доверия не заслуживающий анекдот. Будь только одно это половое извращение, стоило бы тогда писать повесть?» (П III, 269–270).

Когда через четыре года после «Скучной истории» вышел «Доктор Паскаль», то читатели могли найти у Золя именно то, от чего Чехов наотрез отказывался. В романе живописалась любовь молодой девушки к шестидесятилетнему мужчине. Можно предположить, что тот же Суворин, который был на 25 лет старше своей второй жены и которому в 1893 году шел как раз шестидесятый год, воспринял это как вполне нормальное явление и как подтверждение своей правоты в давнем споре с Чеховым. В письме от 24 августа 1893 года Чехов многозначительно замечает: «...взялся за „Паскаля“, который Вам так понравился» (П V, 229). К тому времени Чехов наверняка прочел в «Новом времени» апологетическую рецензию на роман Федора Булгакова, в которой говорилось: «Страсть старости идет против законов не только природы, но и общества. <...> Но Золя посчастливилось справиться с этой предательской темой. Изображение того,

как развивалась любовь между Паскалем и Клотильдой, описание идиллического счастья... быть может, наилучшее из того, что писал Золя»<sup>8</sup>. С сотрудником газеты, очевидно, был солидарен и Суворин.

Чехов же не изменил взгляда на проблему «возраста любви» со времени «Скучной истории». После прочтения романа Золя, примерно за месяц до публикации «Володи большого...», он раскроет суть своей позиции в письме Суворину: «Судя по человечности, дурного мало, что Паскаль спал с девицей — это его личное дело; но дурно, что Золя похвалил Клотильду за то, что она спала с Паскалем, и дурно, что это извращение он называет любовью». Так пишет Чехов об авторской позиции в романе и противопоставляет ей свое видение: «Когда у меня ночью бывает понос, то я кладу себе на живот кошку, которая греет меня, как компресс. Клотильда или Ависага — это та же кошка, греющая царя Давида (в романе Золя Клотильда сравнивается с библейской героиней. — А. К.). Ее земной удел — греть старца, и больше ничего. Эка завидная доля! <...> Она человек, личность, она молода и, естественно, хочет молодости, и надо быть, извините, французом, чтобы во имя черт знает чего делать из нее грелку для седовласого купидона с жилистыми, петушьими ногами. Мне обидно, что Клотильду употреблял Паскаль, а не кто-нибудь другой помоложе и крепче; старый царь Давид, изнемогающий в объятиях молодой девушки, — это дыня, которую уже хватил осенний утренник, но она все еще думает созреть; всякому овощу свое время» (II V, 214).

Однако это саркастическое рассуждение, судя по всему, не переубедило Суворина в его взглядах на возраст любви, ибо через две недели, в следующем письме оппоненту Чехов еще раз повторял сказанное, только в иной форме. Автор «Володи большого...» настаивал на необходимости

различать в художественном произведении позиции автора и героев, Суворин же, видимо, упирал на физиологический аспект взаимоотношений любовников: «Что Клотильде самой нравилось спать с Паскалем, что Матрена или Мария таяла от блаженства в объятиях Мазепы, удивительного мало и, по человечности судя, это, быть может, даже и хорошо; но великому писателю и мыслителю («полковнику». — А. К.) радоваться тут нечему и незачем тут было притягивать за хвост расслабленного царя Давида и греющую Ависагу» (II V, 250). Острые полемики здесь направлено против объектного подхода к человеку, который в данной ситуации превращается в функцию, в «грелку для седовласого купидона». В «Володе большом...» Чехов дал выход своей «обиде» на Золя и заставил свою «Клотильду», то есть Софью Львовну, отдаться именно тому, кто «помоложе и крепче», — Володе маленькому, исправляя тем самым произвол романиста логикой жизни.

В ряде онтологических вопросов издатель «Нового времени», рецензент романа в газете Суворина совпадали с Золя. Суворин не мог не почувствовать в Золя авторитетного союзника в споре с Чеховым, который, в свою очередь, распознал причину заинтересованности собеседника «Доктором Паскалем» и дал в письмах развернутую критику романа. Поэтому есть все основания считать, что ближайшим полемическим адресом в «Володе большом...» был не далекий Золя, а его русские адепты. Так что различие мировидений двух писателей, а также различное понимание природы литературного творчества отразилось в их оценках романа Золя «Доктор Паскаль».

В год написания «Володи большого...» Чехов как бы в шутку обронил две фразы в письме Суворину: «Цель моего приезда в Петербург: следить за Вами и m-me Мережковской, в которую Вы влюблены. Этот роман меня очень интересует» (II V,

251). Здесь скрыта очередная чеховская мистификация, отсылающая все к тому же «Доктору Паскалю». Чехов не столько жизнь переносит на язык литературы, сколько литературу — на жизнь, в этом одно из существенных отличий Чехова не только от Суворина, но и всей «артели» писателей конца века. Чехов намекает на распределение ролей по романной модели. Суворин видится им в роли доктора Паскаля, с которым был ровесник. Знайде Николаевне надлежит отдать роль Клотильды, а Рамона — Мережковскому. Схема может показаться неточной и приблизительной: ведь Суворин не был доктором, да и не дядя Гиппиус, которая была замужем не за ним, а за «Рамоном». Однако этот пример дает возможность понять особенности мышления стилизатора, обращающегося с чужими системами персонажей достаточно вольно. Вспомним совет Чехова Лидии Авилевой сделать героя ее произведения, студента, «чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером, что ли...» (П IV, 359). Чехову была видна условность и относительность литературных фабул, образов, которые можно творчески репродуцировать, варьировать, сливать воедино или,

напротив, разделять, смело переворачивать и выворачивать наизнанку.

Подведем итог. Суворина можно назвать русским фрейдистом, но до Фрейда, так сказать предфрейдистом. Он, как в недалеком будущем великий австриец, был склонен выводить из проблемы пола очень многое, едва ли не все. Отношения между женщиной и мужчиной для Суворина являются двигателем человеческих отношений и вместе с тем лакмусовой бумажкой, проявляющей характер времени (напомним программное название его романа — «В конце века. Любовь»). Для Чехова проблема пола — вечно меняющаяся и вместе с тем неизменная проблема. «История полового авторитета», очевидно, должна была свидетельствовать и об этом. Человек по своей природе всегда был и остается человеком, которому ничто человеческое не чуждо. Своеобразным итогом многолетнего диалога с Сувориным по проблеме пола стало высказывание Чехова в письме Суворину, написанном зимой 1900 года: «Половая сфера, конечно, играет важную роль на сем свете, но ведь не все от нее зависит, далеко не все; и далеко не везде она имеет решающее значение» (П IX, 23).

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма: В 12 т. Т. 2. М., 1975. С. 277. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: в круглых скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» — письма, римской цифрой — том, арабской — страница.)

<sup>2</sup> *Твердохлёбов И. Ю.* Чехов и «Новое время» Суворина: (Эпизод 1886 года. Рассказ «О женщинах») // Чехов и его время. М., 1977. С. 288.

<sup>3</sup> См.: *Лещинская Г. И.* Эмиль Золя: Библиографический указатель русской переводной и критической литературы на русском языке, 1865–1974. М., 1975. С. 35–36.

<sup>4</sup> См.: *Смирнов М. М.* Рассказ А. П. Чехова «Тина» и роман Жана Ришпена «Клейкая» // Филологические науки. 1984. № 1. С. 73–76.

<sup>5</sup> ОР РГБ. Ф. 331. К. 36. Ед. хр. 756. Ср. с критикой А. Н. Плещеевым пьесы И. Л. Щеглова «Дачный

муж»: «Этот любовник, поступающий в лакеи к мужу, — что-то совершенно французское» (Письма Плещеева к Чехову // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 334).

<sup>6</sup> *Зола Э.* Доктор Паскаль // Северный вестник. 1893. № 8. С. 148.

<sup>7</sup> См.: Письма Плещеева к Чехову // Литературное наследство. Т. 68. С. 353.

<sup>8</sup> *Булгаков Ф.* Зола — оптимист // Новое время. 1893. 5 авг.

М. А. Волчкевич

## «Рассказ неизвестного человека»: петербургский мираж Чехова

«Рассказ неизвестного человека» (1893) может быть назван самым (и едва ли не единственным) до конца «петербургским» произведением А. П. Чехова.

Он неслучайно связан с именем самого влиятельного и близкого петербургского знакомого Чехова той поры, издателя и литератора Алексея Сергеевича Суворина. Отношения Чехова и Суворина в этот период были достаточно дружественными и доверительными. Именно Суворину было прочитано начало нового произведения, ему же Чехов выслал и корректуру рассказа, который вышел в журнале «Русская мысль».

«Рассказ неизвестного человека» — во многом своеобразный творческий эксперимент Чехова, где автор вступил на новую для него территорию, захотел освоить неизведанное пространство. Очевидно, что место действия в творчестве Чехова — это вся Россия, городская и сельская, во всем ее многообразии. Исследователи замечали, что на литературную карту чеховских произведений нанесены как своеобразные центры притяжения Москва и Харьков. Иногда его персонажи обитают в городах, которые автор нарочно не захотел означить названием, — как это происходит в повести «Моя жизнь» или в пьесе «Три сестры».

Столицу страны, ее административный центр, красивейший и легендарный город, автор как будто то бы оставлял на полях своих сюжетов. Петербург изредка упоминается в рассказах и пьесах как некий факт биографии героя или место назначения.

Однако для сюжета «Рассказа неизвестного человека» Чехову была необходима именно имперская столица. В этом рассказе москвич Чехов делает Петербург не только фоном и местом действия, но

вписывает свою историю в уже сложившийся в русской литературе миф о Петербурге, о жителях столицы, их внешности, манерах, взаимоотношениях с городом. В рассказе название города даже удваивается, словно подчеркивается жирной чертой — Зинаида Федоровна ездит искать сочувствия у старой гувернантки, живущей на *Петербургской* стороне.

Выбор места действия определен тем, что именно столица в этом произведении олицетворяет государственную власть, бюрократическую машину, «механических» чиновников. «Горячее сердце» неизвестного человека, романтические страсти и душевные страдания Зинаиды Федоровны взвешены холодным рассудком чиновника Орлова и найдены бессмысленными.

В первых строках мы узнаем, что герой, Владимир Иванович, поступил на службу к *петербургскому* чиновнику Георгию Иванычу Орлову. Отец Орлова — известный государственный человек. Сам Орлов тоже изображен не просто как чиновник, но как некая часть исправно работающего механизма: «Георгий Иваныч сидел неподвижно в постели, не заспанный, а скорее утомленный сном, и глядел в одну точку, не выказывая по поводу своего пробуждения никакого удовольствия»<sup>1</sup>.

Даже описывая наружность Орлова, повествователь говорит, что она была «петербургская», а именно: «узкие плечи, длинная талия, впалые виски, глаза неопределенного цвета и скудная, тускло окрашенная растительность на голове, бороде и усах» (140). Словоупотребление «петербургская наружность», конечно, заставляет вспомнить «Невский проспект» Н. В. Гоголя, который начинается с восклицания: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге;

для него он составляет всё. Чем не блесит эта улица — красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта. Не только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волосы и голова гладка, как серебряное блюдо, и тот в восторге от Невского проспекта»<sup>2</sup>. И в «Анне Карениной» Л. Н. Толстой, давая портрет чиновника Каренина, тоже оговаривается, что у Алексея Александровича «петербургски-свежее лицо и самоуверенная фигура»<sup>3</sup>.

Суворин в одном из «Маленьких писем» за 1898 год так писал о чиновничестве Петербурга как об особенном типе служащих: «В западных столицах чиновник — более специалист своего дела, чем у нас в Петербурге. У нас он более или менее ВСЕ — и чиновник, и депутат, и литератор, и реформатор, и художник, и актер, и композитор. Это — очень сложное существо, и едва ли есть в Петербурге хотя бы один кружок, где не было бы чиновника того или другого ведомства»<sup>4</sup>.

Слова Суворина о сложности именно петербургского чиновника могли бы показаться если не преувеличением, то неким городским патриотизмом. Однако в повести Чехова показана не просто история связи чиновника Орлова и чужой жены Зинаиды Федоровны, но именно «кружок» чиновников, в который входят такие персонажи, как Грузин, Кукушкин, сам Орлов и Пекарский. Владимир Иванович замечает, что его хозяин читает без разбору все литературные новинки, в его кружке, иллюстрируя случаи из жизни, ссылаются на Тургенева, а чиновник Грузин «тепло и умно» исполняет на рояле Чайковского и «Лебединую песнь» Сен-Санса.

Описание же «столичной» и «типичной» наружности Орлова сопровождается замечанием Владимира Ивановича: «Описывать обыкновенную наружность едва ли

и следует; к тому же Петербург — не Испания, наружность мужчин здесь не имеет большого значения даже в любовных делах и нужна только представительным лакеям и кучерам» (140). Владимиру Ивановичу предстоит служить именно лакеем, так что наружность Орлова, вернее, то, что наружность у мужчин в Петербурге не имеет большого значения, — как раз указание на то, что всё (по мнению рассказчика) тут решают положение в обществе и деньги. (Упоминание об Испании, кстати, прозвучит и в другой, еще не написанной истории замужней дамы и столичного служащего, правда московского. В начале знакомства Анны Сергеевны и Гурова в «Даме с собачкой» герой смеется над обывателем, который будто бы не из Белева или Жиздры, но из Гранады приехал.)

Очевидно, что «Рассказ неизвестного человека» (как и более поздняя «Дама с собачкой») вступает в диалог с сюжетом и коллизиями толстовской «Анны Карениной». В известной мере историю Зинаиды Федоровны, ее мужа Красновского и чиновника Орлова Чехов пишет в том числе и на «полях» знаменитых петербургских сюжетов Толстого и Достоевского. Здесь Чехов не развенчивает, но снижает «петербургские» сюжеты (сюжет о незаконной страсти и о велении долга, сюжет о попоранной добродетели) до банальной житейской коллизии.

Персонажи повести как будто бы нарочно и нарочито повторяют уже написанные слова толстовских героев и разыгрывают уже сыгранные сцены. Здесь слышится ирония Чехова если не в отношении знаменитой героини Толстого, то в отношении читательниц, действующих, как Анна Каренина, или воображающих себя «страдалицами во вкусе Достоевского»: «Она рассказала, что муж давно уже подозревал ее, но избегал объяснений... Зинаида же Федоровна чувствовала себя виноватой, ничтожной, неспособной на смелый, серьезный шаг, и от этого с каждым днем

все сильнее ненавидела себя и мужа и мучилась, как в аду. Но вчера, во время ссоры, когда он закричал плачущим голосом: „Когда же все это кончится, боже мой?“ — и ушел к себе в кабинет, она погналась за ним, как кошка за мышью, и, мешая ему затворить за собою дверь, крикнула, что ненавидит его всею душой. Тогда он впустил ее в кабинет, и она высказала ему все и призналась, что любит другого, что этот другой ее настоящий, самый законный муж, и она считает долгом совести сегодня же переехать к нему, несмотря ни на что, хотя бы в нее стреляли из пушек» (152).

Дальше мы узнаем, что в два часа ночи муж вошел к Зинаиде Федоровне и сказал: «Вы не посмеете уйти. Я вытребую вас со скандалом через полицию». А немного погодя попросил пощадить его, потому что бегство жены может повредить ему по службе. Характерно, что муж Зинаиды Федоровны кричит «плачущим голосом». Очевидно, что ситуация Анны Карениной и ее мужа-чиновника пародируется здесь вплоть до некоторых деталей, таких, как плачущий голос и страх за свою карьеру. Дальнейшие взаимоотношения Зинаиды Федоровны и Орлова следуют канве взаимоотношений Анны и Вронского. Герой постепенно начинает тяготиться если не любовью, то желанием возлюбленной контролировать его жизнь и быть центром этой жизни.

Любопытно, что мир чеховского рассказа (та часть, которая касается взаимоотношений Орлова и Зинаиды Федоровны) сужен до Петербурга. Для Чехова это именно столичный роман потерявшей себя дамы и вполне равнодушного, холодного чиновника. От надоевшей ему возлюбленной Орлов сбегает к своему приятелю, тоже жителю Петербурга. Этот «Вронский» даже не оставляет службы. Служба и карьера являются для чиновника Орлова ни в коей мере не смыслом, но формой, без которой ему не на что будет опереться.

В противоположность Орлову, главный герой, Владимир Иванович, представляет собой скорее «достоевский» тип.

В повести упоминается герой петербургского романа Достоевского «Униженные и оскорбленные», старик Ихменев. Дочь Ихменева, как и Анна Каренина, в глазах людей порядочных «погубила» себя незаконной связью. Надменный и «бездушный» столичный город в такой истории служит декорацией, оттеняющей страдания искренних и любящих героев. Характерно, что именно этот сюжет великих европейских и русских романов столь охотно в различных вариациях был подхвачен «бульварной литературой». Коллизии романов Бальзака отзывались в книгах, подобных «Парижским тайнам», а перипетии героев Достоевского, восхищавшегося Эженом Сю, — в «Петербургских труппах» В. В. Крестовского.

Тема вызова, который честолюбец бросает большому городу, «новому Вавилону», обыграна в повести Чехова как «литературность» сознания и поступков. И то, что Зинаида Федоровна произносит эти слова всерьез, лишь подчеркивает ее уязвимость и оторванность от реальности: «Вы читали Бальзака? — спросила она вдруг, обернувшись. — Читали? Его роман „Père Goriot“ кончается тем, что герой глядит с вершины холма на Париж и грозит этому городу: „Теперь мы разделаемся!“ — и после этого начинает новую жизнь. Так и я, когда из вагона взгляну в последний раз на Петербург, то скажу ему: „Теперь мы разделаемся!“»

И, сказавши это, она улыбнулась этой своей шутке и почему-то вздрогнула всем телом» (197).

Владимир Иванович сам себя называет мечтателем, как герой повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи», прекраснодушный «третий лишний» в любовном треугольнике. Банальность, обыденность и вместе с тем «литературность» его взаимоотношений с Зинаидой Федоровой он

отчетливо осознает и невесело подтрунивает сам над собой: «Когда она сидела таким образом, стиснув руки, окаменелая, скорбная, мне представлялось, что оба мы участвуем в каком-то романе, в старинном вкусе, под названием „Злосчастная“, „Покинутая“ или что-нибудь вроде. Оба мы: она — злосчастная, брошенная, а я — верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, лишний человек, неудачник, не способный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожалуй, еще жертвовать собой... но кому и на что нужны теперь мои жертвы?» (199).

Род деятельности главного героя повести тоже характерен для «петербургского» рассказа и необычен для Чехова-писателя. Владимир Иванович — террорист, замысливший покушение на крупного чиновника. Среди знакомых Чехова были люди, которые прошли через веру в террор как средство борьбы за справедливость к отрицанию насилия и убийства, как, например, публицист Иван Ювачев и поэт Алексей Плещеев. Фигура Плещеева, входившего в ближний круг Достоевского периода кружка петрашевцев, особенно интересна, потому что именно ему писатель посвятил повесть «Белые ночи».

С Плещеевым Чехов познакомился в Петербурге в 1887 году, их связывали теплые, приятельские отношения (Плещеев навещал Чехова в Сумах). Чехов писал, что Линтваревы, владельцы имения в Сумах, смотрели на Плещеева как на божество. Можно уверенно предполагать, что в своих рассказах гостеприимным хозяевам Плещеев описывал свою необыкновенную молодость, увлечение фурьеризмом, арест, Семеновский плац и последовавшую вслед за помилованием ссылку.

О прошлом Владимира Ивановича можно только догадываться, равно как о скрытом прошлом многих героев Чехова. Удивительно настоящее этого потенциального убийцы, в котором нет ничего жестокого или непримиримого и так много состра-

дания и человечности. «Мечтательный» революционер явлен героем, который добр изначально, по своей природе. Идеализм и гуманизм преобладают в его душе. Оттого, когда предоставляется удобный случай исполнить свою миссию и убить отца Орлова, Владимир Иванович не испытывает ни малейшей ненависти и видит во влиятельном чиновнике лишь старого человека.

Герой в «Рассказе неизвестного человека» действительно верит в святость жизни и, пожалуй, единственный (быть может, отчасти таков Грузин) способен на действительную любовь к ближнему. Он сострадает Зинаиде Федоровне и пытается спасти ее.

Любопытно, что одно из самых действенных проявлений неприязни Владимира Ивановича — это сцена, когда он бьет по лицу пошляка Кукушкина. Действие происходит на улице, идет крупный снег, в лицо дует ветер. Падающий снег, как и в рассказе «Припадок», обозначает здесь холодность людей и холод города, равнодушно вззирающего на страдания его обитателей.

Характерно, что знаменитая картина падающего снега в «Припадке» и схожая сцена в «Рассказе неизвестного человека» знаменуют собой момент наивысшего душевного напряжения нервного героя, выплеск его отчаяния и бессилия. И как знак если не утешения, то некоего авторского присутствия в «Рассказе неизвестного человека» появляется случайный прохожий, военный доктор. Он с недоумением смотрит на происходящее, и герою, по его собственному признанию, становится стыдно.

Владимир Иванович и Зинаида Федоровна, бросившая «вызов» Петербургу, уезжают в заграничное путешествие. Однако даже в теплой Венеции и Ницце (еще одна отсылка к «Анне Карениной» и заграничному вояжу Вронского и Анны, бежавших от осуждения столичного общества)

петербургский мираж, холод равнодушно-го города не оставляют их.

Владимира Ивановича подтачивает неизлечимая болезнь, время жизни его истекает. Зинаида Федоровна не видит смысла в своем существовании, и даже рождение ребенка не может ее остановить. Подобно Анне Карениной, она сводит счеты с жизнью, не заботясь о дальнейшей судьбе маленькой дочери. В этот страшный миг перед Владимиром Ивановичем снова встает прошлое, от которого нельзя скрыться: «Едва я переступил порог, как из комнаты, где лежала она, послышался тихий, жалобный стон, и точно это ветер донес мне его из России, я вспомнил Орлова, его иронию, Полю, Неву, снег хлопьями, потом пролетку без фартука, пророчество, какое я прочел на холодном утреннем небе, и отчаянный крик: „Нина! Нина!“» (208). Здесь примечательно то, что герой снова видит снег хлопьями и утреннее небо.

В конце повести Чехов снова приводит своего героя в Петербург. Сюжет закольцовывается — бывший лакей и бывший господин должны снова встретиться, чтобы решить участь маленькой Сони, не-

законной дочери Орлова. Как и в романе Толстого, родной отец не испытывает к дочери никаких чувств, тогда как посторонний человек заботится о чужом ребенке. Последний разговор Владимира Ивановича и Орлова еще раз обнажает суть двух взглядов, двух мировоззрений — невозмутимости и равнодушия «холодной крови» и отчаянного желания прожить единственную жизнь «бодро, осмысленно, красиво».

В финале «Рассказа неизвестного человека» «петербургский мираж», образ прекрасного и холодного города, не то чтобы рассеивается, но отступает, исчерпав свой смысл. Фон, ландшафт, пейзаж в прозе Чехова, сколь великолепны и мастерски они ни были бы описаны, не самоценны и не самодостаточны. Конец повести о жителях Петербурга в своей символике тождественен концу «природной» повести «Степь» или истории провинциала Мисаила Полознева. Образ ребенка, только вступающего в жизнь (Егорушка, племянница Мисаила Полознева, Соня), рождает вопрос о том, «какова-то будет эта жизнь» и какой смысл каждый волен вложить в нее.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8. С. 277. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1984. Т. 3. С. 6.

<sup>3</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: В 90 т. М.; Л., 1934. Т. 18. С. 21.

<sup>4</sup> Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). М., 2005. С. 115.

## Авторы номера

**Боглачева Ирина Анатольевна** — заведующая сектором дореволюционной периодики отдела редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.  
*Контакты:* bogira.54@mail.ru

**Быкова Татьяна Юрьевна** — кандидат искусствоведения, библиотекарь отдела справочной и научно-библиографической работы Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.  
*Контакты:* tatianka2011@yandex.ru

**Волчеквич Майя Анатольевна** — кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Москва).  
*Контакты:* alevtinaku@mail.ru

**Гульченко Виктор Владимирович** — заведующий отделом по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).  
*Контакты:* gepuxa07@rambler.ru

**Калинина Валерия Викторовна** — студентка театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* v\_lodke@list.ru

**Коваленко Юлия Андреевна** — студентка магистерской программы «Исследование экспериментального театра» Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* ulandko@gmail.com

**Кубасов Александр Васильевич** — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).  
*Контакты:* kubas2002@mail.ru

**Кузичева Алевтина Павловна** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.  
*Контакты:* alevtinaku@mail.ru

**Литаврина Марина Геннадиевна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории России XIX — начала XX века исторического факультета МГУ.  
*Контакты:* marpons@rambler.ru

**Прохорова Юлия Львовна** — библиотекарь отдела редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.  
*Контакты:* julia-pro-68@mail.ru

**Смирнова Марина Владимировна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* marvladsmir@mail.ru

**Стрельцова Елена Ивановна** — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва), член Чеховской комиссии РАН.

*Контакты:* e-mail: streltsovaei@gmail.com

**Харламова Вера Анатольевна** — заведующая сектором редких книг отдела редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

*Контакты:* veraharlamova@yandex.ru

## Authors

**Irina Boglacheva** — head of section, Dept. of manuscripts, scarce books, archival and visual materials at St. Petersburg State Theatre Library

*Contacts:* bogira.54@mail.ru

**Tatiana Bykova** — PhD (Arts), librarian, Dept. of Research, Bibliography and Consultancy at St. Petersburg State Theatre Library.

*Contacts:* tatianka2011@yandex.ru

**Victor Gulchenko** — head of the Department for Study and Popularization of Theatrical Creative Heritage of A. P. Chekhov, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum.

*Contacts:* renyxa07@rambler.ru

**Valeria Kalinina** — 4<sup>th</sup> year student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* v\_lodke@list.ru

**Vera Kharlamova** — head of section, Dept. of manuscripts, scarce books, archival and visual materials at St. Petersburg State Theatre Library.

*Contacts:* veraharlamova@yandex.ru

**Yulia Kovalenko** — MA student, Research of Experimental Theatre, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* ulandko@gmail.com

**Alexander Kubasov** — Dr. Sc. (Philology), professor, Head of Dept. of Theory and Methods of Teaching Persons with Disabilities, Ural State Pedagogical University.

*Contacts:* kudas2002@mail.ru

**Alevtina Kuzicheva** — PhD (Philology), senior researcher, State Institute of Art Studies (Moscow).

*Contacts:* alevtinaku@mail.ru

**Marina Litavrina** — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian History of the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University.

*Contacts:* marpons@rambler.ru

**Yulia Prokhorova** — librarian, Dept. of manuscripts, scarce books, archival and visual materials at St. Petersburg State Theatre Library.

*Contacts:* julia-pro-68@mail.ru

**Marina Smirnova** — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* marvladsmir@mail.ru

**Elena Streltsova** — PhD (Arts), senior researcher, State Institute of Art Studies (Moscow), a member of the Chekhov Commission of the World Culture History Council of RAN.

*Contacts:* streltsovaei@gmail.com

**Maya Volchkevich** — PhD (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (Moscow).

*Contacts:* alevtinaku@mail.ru

## Аннотации

**В. В. Калинина**

**«Дейдрэ»: переосмысление легенды в период Гэльского возрождения.  
Джордж Расселл (АЕ), Уильям Йейтс и Джон Синг**

Ирландский театр возник на рубеже XIX–XX веков, в период, вошедший в историю под названием Гэльское возрождение. Предполагалось, что в национальном театре будут ставить пьесы, написанные на «ирландские» и «кельтские» мотивы, и драматурги взялись за легенды и саги своей страны. Интерес к одному сюжету, объединивший творцов разных стилей и направлений, можно назвать феноменальным. Всего за десять лет были созданы три пьесы о Дейдрэ, героине ирландской саги «Изгнание сыновей Уснеха», все они были поставлены в Театре Аббатства. В статье рассмотрены пьесы Дж. Расселла (АЕ) «Дейдрэ», У. Йейтса «Дейдрэ» и Дж. Синга «Дейдрэ — дочь печалей» (*Deirdre of the Sorrows*) (не окончена), проанализированы их первые постановки.  
*Ключевые слова:* Гэльское возрождение, Театр Аббатства, Дж. Расселл, У. Йейтс, Дж. Синг, ирландские саги, «Изгнание сыновей Уснеха», Дейдрэ.

**Ю. А. Коваленко**

**Методология герменевтического анализа: М. Хайдеггер, Г. Гадамер,  
Э. Хирш. Интерпретация спектакля Р. Уилсона «Гамлет-машина»**

Представлена попытка осмысления философской герменевтики как метода театроведческого анализа и применения этого метода для разбора спектакля Роберта Уилсона «Гамлет-машина». Методологическая база разрабатывается на основе философских и культурологических работ М. Хайдеггера, Г. Гадамера и американского литературоведа и социолога Э. Д. Хирша. Статья состоит из двух частей: теоретической (разработка метода) и практической (применение метода).

*Ключевые слова:* герменевтика, метод, М. Хайдеггер, Г. Гадамер, Э. Хирш, Р. Уилсон, «Гамлет-машина».

**М. В. Смирнова**

**И снова в путь...**

Данная статья посвящена работе педагога по сценической речи со студентами первого актерско-режиссерского курса драматического театра. На конкретном примере прослеживается один из возможных путей освоения студентами базовых речевых навыков, описываются основные проблемы, возникшие в ходе работы, и предлагаются варианты их решения.

*Ключевые слова:* сценическая речь, педагог, студенты, занятия, первый курс, навыки.

**А. П. Кузичева**

**А. П. Чехов и А. С. Суворин. «Бесконечные разговоры...»**

История непростых взаимоотношений А. С. Суворина и А. П. Чехова рассматривается на материале чеховских писем, дневниковых записей А. С. Суворина и воспоминаний современников. Автор прослеживает периоды сближения литераторов, анализирует причины охлаждения их отношений, во многом обусловленного различными взглядами на художественное творчество, в том числе на новые формы драматургии.

*Ключевые слова:* А. С. Суворин, А. П. Чехов, драматургия, премьера «Чайки», Александринский театр, русский театр рубежа XIX–XX веков.

**Е. И. Стрельцова**

**Театр Литературно-художественного общества. А. С. Суворин и его театральное дело**

В статье говорится о творческом пути и судьбе Театра Литературно-художественного общества, о вкладе его создателя А. С. Суворина в театральное дело. Выявлены репертуарные параллели между Суворинским театром и московским Обществом литературы и искусства (затем МХТ), точки пересечения и размежевания театральных позиций А. С. Суворина и К. С. Станиславского, отмечена тенденциозность подхода советской театральной критики к постановкам Суворинского театра.

*Ключевые слова:* А. С. Суворин, К. С. Станиславский, Театр Литературно-художественного общества, МХТ, русский театр рубежа XIX–XX веков.

**В. А. Харламова**

**Театральная жизнь в зеркале театрального журнала. Суворинский театр и суворинский журнал**

Издателем и идеологом Журнала Театра Литературно-художественного общества, издававшегося в 1906–1910-х годах в Санкт-Петербурге, был владелец театра, писатель, литературный и театральный критик, драматург и театральный деятель А. С. Суворин, редактором — Б. С. Глаголин, талантливый актер, впоследствии режиссер и театральный педагог, учитель Михаила Чехова. Представлены структура и концепция издания, наполнение отдельных рубрик, охарактеризованы наиболее интересные сотрудники редакции издания, включая критиков, иллюстраторов и фотографов.

*Ключевые слова:* Журнал Театра Литературно-художественного общества, русская театральная периодика, Суворинский театр, история русского драматического театра, театральное-декорационное искусство, книжная графика, театральная фотография, реклама в периодике, Б. С. Глаголин, М. А. Чехов, Е. Л. Мрозовская.

**М. Г. Литаврина**

**Актрисы Малого (Суворинского) театра в зарубежье. Кирова и Яворская**

Эмигрантский период творческой судьбы двух актрис Суворинского театра Д. Н. Кировой и Л. Б. Яворской рассматривается на материале мемуарной и критической литературы, эпистолярного наследия, а также архивных источников.

*Ключевые слова:* Д. Н. Кирова, Л. Б. Яворская, А. С. Суворин, Русский Париж, русский театр в эмиграции.

**В. В. Гульченко**

**«Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно»**

Автор анализирует образ Лопухина в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», оттолкнувшись от одной из его реплик и находя литературные параллели и ассоциации в раннем творчестве самого Чехова, в басенной традиции и в водевиле второй половины XIX века «Ворона в павлиньих перьях».

*Ключевые слова:* А. П. Чехов, «Вишневый сад», Лопухин, Н. И. Куликов, «Ворона в павлиньих перьях».

**Т. Ю. Бькова**

**Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» в постановке П. Цадека**

В 1960-е годы в Германии велась дискуссия о творчестве А. П. Чехова, которая предложила новое видение его пьес на немецкой сцене. Этот «другой

Чехов» уводил от «музейной» постановки К. С. Станиславского. Спектакль «Вишневый сад» Петера Цадека в Штутгарте (1968) был одним из вариантов «нового Чехова». В 1996 году в Вене немецкий режиссер снова поставил эту чеховскую пьесу.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов, «Вишневый сад», К. С. Станиславский, П. Цадек, перевод, немецкий театр.

### **И. А. Боглачева**

#### **Современник Чехова Александр Иванович Косоротов.**

##### **Обзор жизни и творчества**

Биография А. И. Косоротова, выстроенная на основе его собственных воспоминаний, автобиографической повести и документов, а также обзор его драматических сочинений позволяют узнать, что волновало талантливого человека, творившего на сломе столетий, какие нравственные и бытовые проблемы он поднимал на страницах своих произведений, какой отклик они находили у театрального зрителя и критики.

*Ключевые слова:* А. И. Косоротов, «Божий цветик», «Весенний поток», «Княжна Зоренька», «Коринфское чудо», «Мечта любви», «Тьма желаний», русский театр.

### **Ю. Л. Прохорова**

#### **Сын Марса и служитель Мельпомены: к биографии С. В. Танеева**

Статья посвящена деятельности русского театрального критика, историка театра, драматурга и одного из пионеров частного театрального дела Сергея Васильевича Танеева. Особое внимание уделено истории организованного Танеевым в Москве Общедоступного частного театра, просуществовавшего в условиях монополии императорских театров четыре непростых года (1873–1877).

*Ключевые слова:* С. В. Танеев, история театра, Общедоступный частный театр, антрепренеры, частные театры, общедоступные театры, монополия императорских театров.

### **Александр Кубасов**

#### **Формы творческой полемики А. П. Чехова с А. С. Сувориным**

В центре внимания автора творческая полемика А. П. Чехова и А. С. Суворина по поводу одной из актуальных проблем конца XIX века — проблемы пола. Материалом для анализа стали письма Чехова Суворину и художественные произведения обоих писателей, а также их оценки творчества Золя, в частности романа «Доктор Паскаль», переклички с которым автор находит в рассказе Чехова «Володя большой и Володя маленький». Позиции Чехова и Суворина в этой полемике, считает исследователь, определяются различием мировидений двух писателей, а также различным пониманием природы литературного творчества, что отразилось и в их оценках романа Золя.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов, А. С. Суворин, Э. Золя, «Доктор Паскаль», «Володя большой и Володя маленький», проблемы пола.

### **Майя Волчкевич**

#### **«Рассказ неизвестного человека»: петербургский мираж Чехова**

«Рассказ неизвестного человека» проанализирован как едва ли не единственный «петербургский» текст Чехова, где писатель вписывает свою историю в уже сложившийся в русской литературе миф о Петербурге, о жителях

столицы, их внешности, манерах, взаимоотношениях с городом. Автор исследует содержательные связи рассказа с петербургскими сюжетами Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, отдельно останавливаясь на повести «Белые ночи» и романе «Анна Каренина».

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Рассказ неизвестного человека», образ Петербурга в русской литературе, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, «Белые ночи», Л. Толстой, «Анна Каренина».

## Summary

**Valeria Kalinina**

***Deidre: rethinking the legend in the period of Gaelic revival. George William Russell (AE), William Butler Yeats and John Millington Synge***

Irish theatre appeared at the turn of XIX–XX centuries. It was the period, called “Gaelic revival”. It was expected that national theatre would stage plays, based on “Irish” and “Celtic” motifs, so, playwrights started to investigate legends and sagas of their country. One specific plot caused phenomenal interest. Three plays about Deidre, heroine of the Irish saga *The Exile of the Sons of Uisliu*, have been created in ten years. This article examines plays *Deidre* by George William Russell (AE), *Deidre* by William Butler Yeats and *Deirdre of the Sorrows* (not finished) by John Synge. Their premiere productions are analyzed as well.

**Keywords:** Gaelic revival, Abbey Theatre, George William Russell (AE), William Butler Yeats, John Millington Synge, Irish sagas, *The Exile of the Sons of Uisliu*, Deidre.

**Yulia Kovalenko**

**Methodology of hermeneutic analysis: M. Heidegger, H. Gadamer, E. Hirsch. Interpretation of the play *Hamletmachine* by R. Wilson**

The work presents an attempt of reasoning the philosophical hermeneutics as a method of theatrical analysis and application of this method to the analysis of the performance *Hamletmachine* by Robert Wilson. Methodological base is developed on the basis of philosophical and cultural works of M. Heidegger, H. Gadamer and american literary critic and sociologist E. D. Hirsch. The work consists of two parts: theoretical (method development) and practical (application of the method).

**Keywords:** hermeneutics, method, M. Heidegger, H. Gadamer, E. D. Hirsch, Robert Wilson, *Hamletmachine*.

**Marina Smirnova**

**And again in a way...**

This article is devoted to the work of a teacher on stage speech with students of the 1st actor-director’s course in drama theater. On a specific example, one of the possible ways for students to master basic speech skills is traced, the main problems encountered in the course of work are described, and solutions are proposed.

**Keywords:** stage speech, teacher, students, classes, first course, skills.

**Alevtina Kuzicheva**

**Anton Chekhov and Aleksei Suvorin. “Never-ending talks...”**

Research of Aleksei Suvorin’s and Anton Chekhov’s complicated relations is based on Chekhov’s letters, Suvorin’s diaries and recollections of the contemporaries. Author traces periods of bringing writers together and analyses reasons of their

alienating. Largely their disagreements were caused by the difference of their views of creativity and new forms of playwriting.

*Keywords:* A. S. Suvorin, A. P. Chekhov, playwriting, *Seagull* premiere, Alexandrinsky Theatre, Russian Theatre at the turn of XIX–XX centuries.

### **Elena Streltsova**

#### **Literature and Artistic Society theatre. A. S. Suvorin and his theatre business**

This is an article about creative path and destiny of Literature and Artistic Society Theatre, about contribution of A. S. Suvorin, its creator, to theatre business. Parallels between Suvorin Theatre and Literature and Art Society (MAT then) repertoires are detected, as well as similar and different theatre views of A. S. Suvorin and K. S. Stanislavsky. Bias of Soviet theatre critics toward Suvorin theatre's productions is noticed as well.

*Keywords:* A. S. Suvorin, K. S. Stanislavsky, Literature and Artistic Society Theatre, MAT, Russian Theatre at the turn of XIX–XX centuries.

### **Vera Kharlamova**

#### **Theatre life reflected by theatre magazine. Suvorin theatre and Suvorin magazine**

Literature and Artistic Society Theatre's Magazine (1906–1910s, Saint-Petersburg) was created and published by theatre's owner, writer, literature and theatre critic, playwright A. S. Suvorin. Magazine was edited by B. S. Glagolin – talented actor, director then, theatre teacher, Mikhail Chekhov's coach. Structure and concept of the magazine, columns' content, overview of most interesting employees, including critics, photographers and illustrators are presented in the article.

*Keywords:* Literature and Artistic Society Theatre's Magazine, Russian theatre periodicals, Suvorin theatre, Russian drama theatre history, art of set design, book graphics, theatre photography, advertising in periodicals, B. S. Glagolin, M. A. Chekhov, E. L. Mrozskaya.

### **Marina Litavrina**

#### **Actresses of Maly (Suvorin) theatre abroad. Kirova and Yavorskaya**

Emigrant period of two Suvorin theatre' actresses – D. N. Kirova and L. B. Yavorskaya – is examined according memoir and critics, letters and archive sources.

*Keywords:* D. N. Kirova, L. B. Yavorskaya, A. S. Suvorin, Russian Paris, Russian theatre in exile.

### **Victor Gulchenko**

#### **“What a play I watched yesterday, it was very fun”**

Author analyses Lopakhin's image in Chekhov's play *Cherry Orchard* by building on one of his phrases. Literature parallels and associations have been found in early Chekhov's creativity, in fable tradition and in *The Raven in Peacock's feathers* – vaudeville of the end of XIX century.

*Keywords:* A. P. Chekhov, *Cherry Orchard*, Lopakhin, N. I. Kulikov, *The Raven in Peacock's feathers*.

### **Tatiana Bykova**

#### **A. P. Chekhov's play *Cherry Orchard*, staged by Peter Zadek**

Discussion about A. P. Chekhov's creativity was started in 1960s in Germany and proposed the new vision of his plays on German stage. Such “another” Chek-

hov was opposed to K. S. Stanislavsky's "museum" production. *Cherry Orchard*, staged by Peter Zadek in Stuttgart (1968) was one of versions of "new Chekhov". German director staged in Vienna this Chekhov's play again in 1996.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *Cherry Orchard*, K. S. Stanislavsky, P. Zadek, translation, German theatre.

### **Irina Boglacheva**

#### **Chekhov's contemporary Aleksandr Ivanovich Kosovorotov.**

##### **Overview of life and creativity**

A. I. Kosovorotov's biography, based on his own memoirs, autobiographical story and documents, as well as review of his drama pieces give the opportunity to learn ideas of the talented author of the turn of the century, to learn moral and household issues that he raised in his texts, and theatre audience' and critics' response to his texts.

**Keywords:** A. I. Kosovorotov, *God's flower, Springs stream, Princess Zoren'ka, Corinth's miracle, Love's dream, Darkness of wishes*, Russian theatre.

### **Yulia Prokhorova**

#### **Son of Mars and the servant of Melpomene: to the biography of S. V. Taneyev**

Article is dedicated to the activity of Sergei Vasilyevich Taneyev — Russian theatre critic, theatre historian, playwright, and one of private theatre business' pioneers. Special attention is paid to the history of the Public private theatre, organized by Taneyev in Moscow. This theatre existed during time of Emperor's theatre monopoly for four complicated years (1873–1877).

**Keywords:** S. V. Taneyev, theatre history, Popular private theatre, entrepreneurs, private theatres, public theatres, Emperor's theatre monopoly.

### **Aleksandr Kubasov**

#### **Forms of creative debate between A. P. Chekhov and A. S. Suvorin**

Author is focused on creative polemic between A. P. Chekhov and A. S. Suvorin on one of most relevant problems of the end of XIX century which was gender. Analysis is based on Chekhov's letter to Suvorin, both writers' fiction and their assessing of Emile Zola's creativity, and the novel *Doctor Pascal* particularly. Author notices some similarities between such a novel and Chekhov's short story *Big Volodya and Little Volodya*. Researcher supposes that Chekhov and Suvorin attitudes in such a debate are determined by their different perception of the world and by different conception of the creative writing' essence. It influenced their assessing of Zola's novel.

**Keywords:** A. P. Chekhov, A. S. Suvorin, *Doctor Pascal, Big Volodya and Little Volodya*, gender.

### **Maya Volchkevich**

#### **The Story of an Unknown Man: Petersburg mirage of Chekhov**

*The Story of an Unknown Man* is analyzed as one of the most related to Petersburg Chekhov's texts. Writer integrates his story to the already existed in Russian literature myth about Petersburg, capital's inhabitants, their look, manners, relations with the city. Author explores important short story's connections with Petersburg plots of Nikolai Gogol, Fyodor Dostoevsky, Lev Tolstoy, particularly with *White nights* and *Anna Karenina*.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Story of an Unknown Man*, Petersburg's image in Russian literature, Nikolai Gogol, Fyodor Dostoevsky, *White nights*, Lev Tolstoy, *Anna Karenina*.

## **Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»**

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

## **Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts**

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

## **Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»**

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате \*.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru), либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

## **Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron – the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts**

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in \*.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru) or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.  
Russian State Institute of Performing Arts  
Mokhovaya St., 34  
St. Petersburg  
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 27.11.2018. Формат 70x100 1/16.  
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,73.  
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1315

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»  
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.