

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2015 № 2 (16)

Выходит два раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Барбой Ю. М.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. 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: akademizdat1@yandex.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, 2015

Содержание

Историческая перспектива

<i>Титова Г. В.</i> Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес».	
I. Перед «Грозой»	3
<i>Хэзлит У.</i> Из книги «Характеры в пьесах Шекспира».	
Тимон Афинский. Кориолан	
<i>Предисловие В. И. Максимова, перевод А. И. Даревского</i>	18

Виды театра

<i>Каминская Ю. В.</i> Рождественское действо, «sauchemaг» и балабайки. О дадаистском кабаре и драме	
Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях	28
<i>Ball Н. / Балль Х.</i> Ein Krippenspiel.	
Bruitistisch / Вертепное действо. На брьюитистском языке	
<i>Перевод Ю. В. Каминской</i>	38

Зеркало сцены

<i>Мальцева О. Н.</i> Возвращаясь к постановкам	
Юрия Любимова. О подобии композиции спектакля	
«Арабески» форме музыкального произведения	42

История спектакля

<i>Маркарян О. Э.</i> «Тристан и Изольда» Мейерхольда	62
---	----

Театр и драматургия

<i>Киселева Е. Е.</i> Метастазии и Тассо	80
--	----

Просцениум

Письма А. П. Кторову Б. В. Зону	
<i>Публикация и комментарии Н. А. Колотовой</i>	92

Г. В. Титова

Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес» I. Перед «Грозой»

1

Русский режиссерский театр не сразу приступил к Островскому. Это случилось на исходе десятилетия исканий, закончившегося поворотом театра к классике, — в 1910 году. «На всякого мудреца довольно простоты» Вл. И. Немировича-Данченко и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Федора Комиссаржевского, отмеченные внятной режиссерской концепцией, положили начало противостоянию «Дому Островского» — Малому театру.

Не следует, правда, забывать о «Снегурочке» К. С. Станиславского 1900 года. Свою «Снегурочку» Станиславский нежно любил, оставив в «Моей жизни в искусстве» ее красочное описание (едва ли не самое развернутое из описаний всех ранних спектаклей МХТ). Относя «Снегурочку» к «линии фантастики», он позволял себе «весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни»¹.

«Придуманного» оказалось так много, что это вызвало у критиков немало недоумений. «Толпа берендеев спит вповалку; среди них и царь, и Снегурочка. До сна ли ей?»² Другой пример из той же рецензии. Вбегая к царю, Купава бросалась в ноги не ему, а Бермяте — «это почему-то показалось режиссеру занимательным, хотя это только вульгарно...»³.

В мемуарах Станиславский называл «Снегурочку» Островского «сказкой, мечтой». Это, писал он, «национальное предание... рассказанное в великолепных, звучных стихах Островского»⁴. А главная претензия Н. Е. Эфроса к спектаклю (помимо не оставлявшей режиссера, на его взгляд, тяги к историческому этнографиз-

му) состояла как раз в том, что Станиславский недостаточно чувствует «красоту слова, красоту самого произведения»⁵. «А ведь с жемчужиной родной поэзии этого делать нельзя»⁶.

И все-таки Эфрос признавал в Станиславском «истинного героя „Снегурочки“»⁷. Пусть, писал он, режиссер погрешил против ремарки Островского в 1-м действии («начало весны»), обратив изображение в «раздолье Мороза». Представшая на сцене картина «покорила себе»: «...это царство Мороза показано... с такою захватывающею красотой и гениальною дерзостью... Забываешь о всяких ремарках, логике и сидишь замороженный. <...> Победителя не судят»⁸.

Эфрос и до постановки «Снегурочки» принял как должное режиссерское авторство спектаклей Станиславского. Но, как и подавляющее большинство критиков рубежа века, о прежнем авторе — драматурге не забывал, с жанровыми и стилистическими параметрами пьесы считался. И здесь его упреки новому автору — режиссеру оказывались весомыми. «„Снегурочка“ у „художников“ куда больше занимательна, чем трогательна своей наивностью. В ней больше режиссерского фейерверка, чем поэзии. И это обидно»⁹.

По общему мнению, «Снегурочка» Станиславского во всем превосходила поставленную в том же году в Новом театре (филиал Малого) «Снегурочку» А. П. Ленского. Но, памятуя о спектакле Ленского «Сон в летнюю ночь» (1899)¹⁰, его как постановщика сказочного фантастического зрелища все-таки ставят Станиславскому в пример. П. М. Ярцев считал, что даже

в шаблонную «сказочку для детей» к Рождеству с «приклеенной моральной сентенцией» («Разрыв-трава» Е. Гославского, 1901) Ленский вложил «тепло, грацию и совсем сказочную нежную красоту». По убеждению критика, Ленский «сделался настоящим режиссером для сказки. Здесь он гораздо сильнее К. С. Станиславского: проще, мягче и объективнее»¹¹. Это и объясняет, почему «Снегурочка» Станиславского, несмотря на размах режиссерской фантазии, слепящую роскошь оформления и костюмов, щедро оплаченную С. Т. Морозовым¹², успеха не имела¹³.

2

Постановочный канон «Снегурочки» был заложен еще Малым театром. В первой постановке «весенней сказки» (1873, бенефис В. И. Живокини) играли знаменитые исполнители — Весна-Красна — М. Н. Ермолова, Девушка-Снегурочка — Г. Н. Федотова, Бермята — В. И. Живокини, Царь Берендей — И. В. Самарин, Купава — Н. А. Никулина, Мизгирь — М. Н. Решимов. Но они так же, как потом актеры МХТ¹⁴, были оттеснены «постановкой» чудодея сценических эффектов Карла Вальца. Сам Вальц почему-то считал, что «постановка вышла довольно бедна и проста и совершенно не была оценена публикой»¹⁵. В «бедности» первой «Снегурочки» позволительно усомниться. Специально написанная к ней музыка П. И. Чайковского, участие драматической, оперной и балетной трупп императорской сцены, водяные фонтаны, движущиеся облака... Не говоря уже об изобретательном решении сцены «таяния» Снегурочки, которому могли бы позавидовать и в Художественном театре: струйки воды, поднимающиеся из отверстий в планшете сцены, скрывали ее фигуру, спускающуюся в люк под лучом электрического прожектора¹⁶.

Очевидно, что постановочный канон «Снегурочки» был задан музыкальным театром — именно в нем и царствовал

декоратор-машинист Карл Вальц. И сам Островский представлял свою «весеннюю сказку» «как произведение, в котором музыкальное сопровождение должно органически сочетаться с драматическим действием. Работая над пьесой, он по частям посылал ее текст Чайковскому»¹⁷. Символичным представляется и то, что из-за ремонта Малого театра «Снегурочка» шла на сцене Большого. Она будто просилась в «оперу». В «оперу» смотрел и скромный спектакль Ленского с музыкально-танцевальными дивертисментами на музыку Чайковского, и бьющий на зрелищный эффект спектакль Станиславского с написанной к нему музыкой А. Т. Гречанинова. Не случайно, конечно, роль Леля, начиная с Е. П. Кадминой в Малом театре, играли актрисы (в МХТ — О. Л. Книппер и М. Ф. Андреева), будто заранее предполагалась вокальная партия!

Была у Станиславского и откровенно «оперная» сцена — «выход» Мизгиря. Анализируя режиссерский экземпляр «Снегурочки», М. Н. Строева говорит, что этот «выход» был подобен «выходам» женихов Порции в «Венецианском купце»¹⁸ (постановка первого сезона МХТ). Но в ее же описании он куда больше похож на инсценированную арию Индийского гостя из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» (1896). Первую ее постановку в Частной опере С. И. Мамонтова (1897) Станиславский наверняка видел — Мамонтов, вспоминая он, «создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова „Садко“»¹⁹.

«Торговый гость из посада Берендеева» Мизгирь был подан в режиссерском экземпляре как солист, изготовившийся исполнить свою арию: «Сверху, с горы на арьер-сц[ену] идет богато разодетый Мизгирь: смуглый, восточ[ного] типа, с сережкой в ушах, не то татарин, не то индеец»²⁰. Не хватает только слов самой «арии»: «Не счесть алмазов в каменных пещерах / Не счесть жемчужин в море полуденном / Далекой Индии чудес...!» Не иначе как

«восточным гостем» называет Мизгирия Станиславский и в «Моей жизни в искусстве».

Надо заметить, что Мизгирь либо «переодевался» в «индийца» ради прельщения Снегурочки, либо первый его «выход» (сватовство к Купаве) просто отсутствовал в партитуре Станиславского. Разве можно было при подобном антураже и в таком «макияже» одаривать подружек Купавы «гривнами», «полтинами» и «рублями», «орехами и пряниками печатными»? А главное — вести «национальную» берендейскую игру в выкуп невесты?

Что до «выхода» Мизгирия перед Снегурочкой, о котором идет речь, то он (в описании Станиславского) смотрится традиционной пантомимой музыкального театра. Слуги «индийца» забрасывают сцену коврами, сооружают «сказочн[ый] фантастич[еский] трон»; Мизгирь «швыряет из сундука мешки золота», усаживает Снегурочку на трон. «Двое слуг становятся сзади с восточными опахалами и обмахивают грустн[ую] и удивл[енную] Снегурочку. Мизгирь стоит и любит сидящей Снегурочкой. Живая картина»²¹.

Но Мизгирю в этой сцене не до умиления Снегурочкой и собой (как и Снегурочке было «не до сна»!):

Сменяемся, возьми бесценный жемчуг,
А мне любовь отдай.

«Бесценный жемчуг» — не горы золота, которыми Мизгирь осыпает Снегурочку, а жемчужина, цена которой — «одна любовь твоя». Это поэтический символ — «купить его (жемчуг. — Г. Т.) нельзя». А предложенный «обмен» — отчаянное слово-жест, предвещающее трагический конец — «страшную гибель Мизгирия», ввергнутого в роковую любовь и «обманутого богами». Это собственно драматическая коллизия, как и мастерски выстроенная Островским драматическая альтернатива двух «выходов» Мизгирия.

Все это означало, что режиссеру драматического театра надо было извлекать весеннюю сказку Островского из-под пресса постановочного канона оперной сцены, а не совершенствовать его.

3

Мейерхольд в «Снегурочке» не участвовал (в ней ему не досталось места даже в массовке спящих берендеев!). Сезон «Снегурочки» (1900/01) вообще прошел для него под знаком явного охлаждения к нему как актеру со стороны руководителей МХТ (в первую очередь — Вл. И. Немировича-Данченко). В ибсеновской пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» он сидел среди прочих бессловесных обитателей высокогорного курорта с газеткой в руках; в знаменитом «Докторе Штокмане» заменил на время болезни В. В. Лужского в роли бургомистра Петера Штокмана. А принадлежащий ему по всем статьям Тузенбах был сохранен за ним исключительно по настоянию Чехова. Немирович-Данченко за десять дней до премьеры «Трех сестер» писал Чехову: «Он (В. И. Качалов. — Г. Т.) очень хорошо играл бы Тузенбаха, если бы ты меня послушался и отдал ему»²². Успех В. И. Качалова в дебютной роли Берендея²³ оказался для Мейерхольда в некотором роде роковым, поставив под вопрос необходимость в нем как актере на роли молодых героев. «Он (Качалов. — Г. Т.), — писал Эфрос в рецензии на „Снегурочку“, — должен прекрасно справляться с молодыми пламенными героями, где нужна буря темперамента, взрывы чувства, мятеж нервов»²⁴. В «мятеже нервов» Мейерхольд с Качаловым мог бы и посоревноваться, а вот в заразительности темперамента ему наглядно уступал.

При всем том Мейерхольд по-прежнему ощущал себя кровно связанным с Художественным театром, в работе театра его интересовало все. А потому из профессионального интереса присутствовал на

всех репетициях «Снегурочки». От режиссерского подхода Станиславского был в полном восторге. Даже зарисовал планировку пролога²⁵, восхитившего потом рецензентов. А перед выпуском спектакля сообщал Чехову: «„Снегурочка“ почти слажена. Поставлена пьеса изумительно. Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес»²⁶. И был удивлен, почти так же, как сам Станиславский, что такую постановку мог ожидать такой неуспех. «„Снегурочка“, — делился он с Чеховым, — на которую потрачено безумное количество артистических сил, столько напряжений режиссерской фантазии и столько денег, — провалилась. Все участвующие пали духом и продолжают свою работу с болью в душе и унынием... Публика, равнодушная и к красоте пьесы, и к тонкому юмору ее, критиканствует, повторяя мнение разных „ведомостей“ и „листов“. Сборы уже начинают падать»²⁷. Задаваясь вопросом, в чем же дело, сам на него и отвечает: «Очевидно, „Снегурочка“ отжила свой век. Очевидно, при „современной смуте“ на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте...»²⁸.

Свою «Снегурочку» Мейерхольд поставил только в конце 1904 года, на исходе «Товарищества Новой драмы». Скорее всего — для «галочки» (консервативная тифлисская критика упрекала репертуар Товарищества в отсутствии «патриотизма»²⁹). Поставил «по мизансцене Художественного театра»³⁰, от которой резко отходил уже во второй провинциальный сезон (Херсон, 1903/04). «Снегурочка» была единственной пьесой Островского тифлисского сезона Товарищества — Мейерхольд неуклонно следовал символистскому дискурсу Новой драмы, приведшему его к Студии на Поварской. И хотя в предыдущие два сезона он поставил 15 пьес Островского, многие из них тоже ставились «для галочки», как и в большинстве провинциальных театров рубежа веков.

Если у него и были тогда более серьезные намерения насчет Островского, то они сразу же отступили перед безразличием херсонской публики, которая, по словам местного рецензента, «довольно равнодушно относится к произведениям великого русского бытописателя Островского, и его пьесы вообще редко делают в Херсоне полные сборы»³¹. Этот критик (А. Надеждин) считал, что полный зал на «Талантах и поклонниках» — следствие интереса публики к московским актерам, а не к Островскому. «Некоторые пьесы (перечисляются в том числе и пьесы Островского. — Г. Т.), — сказано в комментариях к „Наследию“ Мейерхольда, — вошли в репертуар только потому, что городская управа обязывала театр дать десять утренников, предоставляя бесплатно половину театра „для детей, воспитывавшихся в городских народных училищах и сиротских домах“»³². К тому же в программах утренников режиссером значился Б. М. Снегирев³³.

Что до упомянутых «Талантов и поклонников», то пьесе Островского, показанной через день после «Трех сестер», которыми открылась херсонская антреприза В. Э. Мейерхольда и А. С. Кошечкина, отводилась едва ли не демонстративная роль. По убеждению москвичей, пьеса была о театре, уходящем в прошлое. Они знали, что встречаются с публикой такого театра, и готовы были сразу бросить ей вызов. «Губернский город» «Талантов и поклонников» потому и не поименован Островским, что драматург имел в виду любой город русской театральной провинции, хоть тот же Херсон. Мейерхольд за год, летом 1902 года, переписал в заведенную тогда же «для еще неигранных ролей» тетрадь роль «помощника режиссера и бутафора, старика» Мартына Прокофьевича Нарокова³⁴. Вряд ли эта роль сама по себе могла привлечь не наигравшегося в Художественном театре актера! Но резонерский пафос Нарокова адекватно отвечал чув-

ствам его самого при встрече с провинцией. «Разве здесь понимают искусство? Разве здесь искусство нужно? Разве здесь... о, проклятие!»³⁵

Были в роли Нарокова и другие «слова», которые Мейерхольд мог произнести как свои собственные. «У вас есть талант, — говорит Нароков Негиной, — берегите его, растите его! Талант есть лучшее богатство, лучшее счастье человека»³⁶. Талант, творческую индивидуальность Мейерхольд и тогда, и во все последующие времена ставил превыше всего. Умел таланты находить, оберегать, давать им развиваться по собственной траектории. Роль Негиной в «Талантах и поклонниках» играла Н. А. Будкевич, его соученица по консерваторскому классу Вл. И. Немировича-Данченко, не взятая в труппу Художественного театра. А Мейерхольд знал, что у нее есть **талант**, и сразу пригласил актрису, успевшую поколесить по провинции, на амплу героини (перед Негиной сыграла Машу в «Трех сестрах»). И он мог от лица Нарокова провозгласить тост в честь Негиной от собственного лица: «Первый бокал за ваш талант! Я горжусь тем, что первый заметил его»³⁷.

Мейерхольд еще не знал, как надо ставить Островского в современном театре³⁸, но был неизменно убежден в том, что, как бы Островского ни ставить, его надо **играть**. Он предчувствовал, что режиссерский театр должен сохранить **роли** Островского **для актеров**. Так у него потом и вышло — его «Гроза» непредставима без Е. Н. Рощиной-Инсаровой, «Доходное место» без М. И. Бабановой, «Лес» без И. В. Ильинского. Но все это было впереди. Пока же он наслаждался уникальными талантами мастеров Малого театра — «Дома Островского».

Поступая в 1895 году в Московский университет, Мейерхольд одновременно «поступал» и в Малый театр. 1 сентября он, как на занятия, отправился в «Дом Островского». И в это первое свое посещение

сразу попал на «Последнюю жертву» с М. Н. Ермоловой. «Отказываясь „передать на бумаге“, — комментировал Н. Д. Волков письмо Мейерхольда к жене, — то впечатление, какое на него произвела игра великой артистки, Мейерхольд только пишет: „Как хорошо делается на душе, когда сидишь в этом храме“»³⁹. Но «впечатление» сохранилось в режиссерской памяти. Репетируя в 1938 году третью сценическую редакцию «Маскарада», он говорил: «Я смотрел когда-то „Последнюю жертву“ с Ермоловой. Она говорила монолог — я пришел домой и плакал. А никакого монолога ведь нет. А мне казалось, что у нее целый монолог»⁴⁰. **Так** (!), считал он, и надо играть.

Особенно любил Мейерхольд М. П. Садовского (не считая, конечно, А. П. Ленского, который был для него вне всяких сравнений). И любил его за Островского. «Со слов В. Э., — писал Н. Д. Волков, — мы знаем, что он находился в ту пору под сильнейшим влиянием М. П. Садовского, мечтал сыграть, как Садовский, и досадовал, что у него нет шепелявости Михаила Провыча. Во всяком случае, в роли Аркашки („Лес“, Пензенский Народный театр, 1896. — Г. Т.) Мейерхольд стремился следовать приемам Садовского, его легкости, подвижности»⁴¹. Эти свойства уникального мастерства М. П. Садовского отозвались и в Аркашке Игоря Ильинского.

Впрочем, были у Мейерхольда в репертуаре Островского и роли собственного сочинения. Первой из них следует назвать Афоню («Грех да беда на кого не живет»). Афоню он играл и в Пензенском Народном театре, и обучаясь у Немировича, и в Товариществе Новой драмы и был высоко оценен еще пензенским рецензентом. «Небольшую, но очень сильную роль Афони исполнял г-н М. Мы заметили, что в первый момент появления Афони на сцену в простой публике раздавались смешки. Она находила смешными его жалкий вид, его странную речь. Она не понимала

Афони. Но через несколько минут мы видели, как превосходная игра г. М. заставляла тех же самых зрителей с широко раскрытыми глазами, с прерывающимся дыханием следить за каждым жестом Афони, за каждым движением его больной души. Так сильно действовать на зрителя может только талант очень крупный»⁴².

Этот Афоня стал предтечей многих героев Новой драмы, сыгранных Мейерхольдом в МХТ и Товариществе Новой драмы, — уязвленных жизнью, с исковерканной психикой. При том, что извлечен он был из самой пьесы Островского.

Афоня — младший брат героя драмы Льва Родионныча Краснова, «болезненный мальчик, лет восемнадцати», образ, отмеченный бесспорной драматической новизной. Хотя главный интерес критиков пьесы и рецензентов первых ее постановок был естественно обращен к тоже неожиданной у Островского фигуре Льва Краснова, им, может быть, следовало оценить связь психофизики братьев, не подчеркнутую Островским (внешне совсем непохожих), но как раз и придающую всей пьесе драматическую новизну. Кажется, что общего между слабосильным Афоней («Я не хвораю, я такой зародился. Я, дедушко, не жилец на белом свете»⁴³) и его старшим братом, который «до всякого дела горяч, и до работы, и любить может лучше, потому больше других чувства имеет»?⁴⁴ Общее братьев — схваченная Островским еще в 1860-е годы современная неврастения, в ближайшем будущем потребовавшая от театра нового амплуа — «неврастеника». В тексте роли Афони ее признаки налицо. «В те поры, когда людям весело, мне тошней бывает, меня тоска пуще за сердце сосет»; «...Какой я божий человек! Я видел божьих людей, они добрые, зла не помнят... А я, дедушко, сердцем крут. Вот как брат же, только брат отходчив, а я нет; я, дедушко, злой»⁴⁵. «Да на кого тебе, дитяtko, — изумляется „дедушко“ Архип, — сердце иметь! Кто тебя обижает? Афоня.

Меня-то не обижают, а у меня за всех сердце болит: за тебя, за брата, за всех»⁴⁶. Это боль героя Новой драмы.

И не зря Афоня сравнил себя с братом. У того те же, еще не зафиксированные драмой и театром комплексы. Кстати, едва ли не единственный, кто это почувствовал, был Аполлон Григорьев. «Такие роли, как Краснов, играютя *нервами*, а не кровью», — писал он, упрекая исполнителя роли Краснова Ф. А. Бурдина в первую очередь в «недостатке нервов»⁴⁷. Зато сменивший Бурдина П. В. Васильев (Васильев 2-ой) был удостоен Григорьевым самых высоких похвал. «Он такой человек... — описывал Краснова–Васильева критик, — около которого в минуты раздражения, по его же словам, „близко окаянный ходит“, у которого „в очах вдруг смеркается, в голове звенит, за сердце словно кто рукой ухватит“. Такие люди не краснеют, а бледнеют, не кричат, а только судорожно говорят в гнев»⁴⁸.

Присовокупив к сравнению с Васильевым в роли Краснова еще и неизменно почитаемого Прова Садовского, Григорьев писал: «В Садовском главное — домохозяин, в г. Бурдине главное — какой-то шут полосатый, пьющий чай с известными купеческими манерами, а тут (у Васильева. — Г. Т.) главное Лёв Краснов *как нервная и сосредоточенная страстная личность*: будь он дворянин, купец, мещанин — это вам совершенно все равно (курсив мой. — Г. Т.)»⁴⁹. «...В нем нервы ходят, у него лицо подергивается, и он уже страшен»⁵⁰.

У Григорьева, как это часто с ним случалось, было проникновенное и дальновидное ощущение этой пьесы Островского. «В самой, по-видимому, скупой на эпические подробности драме его, в „Грех да беда“, в этой горячей до сухости трагедии, одна какая-нибудь сцена слепого старика с больным и раздраженным членом семьи раскрывает перед вами перспективу необъятно широкую. Что-то общее, связующее,

коренное — семейное и народное — парит над отдельным трагическим фактом...»⁵¹. Играл ли Мейерхольд в Афоне эту «перспективу»? Поначалу, скорее всего, нет. Но, ставя пьесу в провинции, должен был почувствовать здесь посыл Островского к Новой драме, где «семейное» значило больше, чем «народное». Не случайно и у Григорьева слово «семейное» часто повторяется в разговоре об этой пьесе. Например, в оценке игры И. Ф. Горбунова, который «без фарсов и утрировок глубоко дает чувствовать лицо больного Афони и... раскрывает все значение этого типа в нашей **семейной** жизни»⁵². В семейной «трагедии каждого дня» (М. Метерлинк) **каждому** могла выпасть «роль» Афони. «Семейная катастрофа в трех действиях» — авторское обозначение жанра пьесы Г. Гауптмана «Праздник мира». Катастрофу и объявлял Островский в названии своей пьесы 1863 года — грех да беда на кого не живет.

Восходит к Островскому и исторический «неврастеник» Мейерхольда Иван Грозный, в роли которого он прославился в провинции, где его не раз называли великим актером⁵³. Но это был второй Грозный Мейерхольда, сыгранный им в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в Художественном театре (1899). А с первым Грозным Мейерхольд предстал перед зрителями на сцене Малого театра в выпускном спектакле музыкально-драматического училища по классу Вл. И. Немировича-Данченко «Василиса Мелентьева» (1898). Роль Грозного в драме А. Н. Островского и С. А. Геденова заметно отодвинута мелодраматической интригой, ведомой героиней. Но острый интерес к образу самого страшного русского царя возник у Мейерхольда как раз в работе над Грозным «Василисы Мелентьевой». «...Когда мне дали роль Ивана Грозного, — вспоминал Мейерхольд на репетициях „Бориса Годунова“ в 1936 году, — то разве я требовал у Немировича-Данченко, чтобы мне все разъяснили? Я должен был сам соз-

дать образ. Для этого я читал Костомарова, Ключевского. Я читал, я изучал. <...> Разные историки по-разному трактовали Ивана Грозного. Я выбирал тех, которые помогали мне понять Грозного»⁵⁴. Грозного Мейерхольда в «Василисе Мелентьевой» заметил и оценил Станиславский⁵⁵, и не исключено, что его собственная подготовка роли возникла не только под воздействием натуралистического истолкования гастролера Эрнесто Росси, но и под влиянием еще никому не известного Мейерхольда. Не случайно после нескольких премьерных выступлений в роли Грозного Станиславский передал роль молодому актеру, позднее признаваясь В. М. Бебутову: «Мейерхольд его переиграл до такой степени, что пришлось уступить ему роль»⁵⁶.

Конечно, в «Смерти Иоанна Грозного» было много больше выхода в современное чувство трагического, чем в «Василисе Мелентьевой». Но, играя Грозного А. К. Толстого, Мейерхольд о Грозном Островского не забывал. Там была не тронутая смертельными судорогами «здоровая» царственность Иоанна, упоение всемогуществом и безнаказанностью зла, в отсутствии которых рецензенты упрекали Грозного Станиславского, да и Мейерхольда, в спектакле Художественного театра. «Грозный Толстого, — писал, например, Н. Е. Эфрос, — не просто выживший из ума злой старик. Он — плод непоколебимой веры в свое всемогущество, переросшей все законные границы, выродившейся в „Cäsärenwahnsinn“ [имперское помешательство — нем.], по меткому выражению немецких ученых. У него — острейшая страхом скорой смерти мания величия и мания преследования, но с мигами полного духовного просветления»⁵⁷. Именно такого Грозного и удалось в конечном счете сыграть Мейерхольду.

Двенадцатилетний тифлисский гимназист, в будущем известный имажинистский поэт Рюрик Ивнев оставил на склоне лет такое воспоминание о самом сильном

своем театральном впечатлении: «На моих глазах умирал царь, самый жестокий из всех русских царей, а я умирал от восторга». «Мне и сейчас кажется, что я видел его игру сегодня или вчера, а не семьдесят лет тому назад». Ивнев запомнил театральный Тифлис, избалованный гастрольями русских и зарубежных гастролеров, стоя аплодирующим Мейерхольду. «Этой ролью Мейерхольд как бы перевернул страницу истории русского театра»⁵⁸.

Перевернуть страницу театра Островского Мейерхольду еще предстояло. Первым решился на это его учитель Вл. И. Немирович-Данченко.

4

В отличие от Станиславского, подавшегося в «Снегурочке» постановочному порыву («Фантастика на сцене — мое давнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее»⁵⁹), Немирович-Данченко подошел к постановке пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» по обычаю взвешенно. Он решил, что для МХТ пришло время противопоставить Малому театру своего Островского. Выбор Островского в завершение сезона 1909/10 года, после пленительной акварели «Месяца в деревне», возврат к Симову после Добужинского тоже кажется продуманным. Немирович-Данченко скептически относился ко всем без исключения исканиям Станиславского после Чехова, на чем, думается, и возникло их противостояние, — и к созданию совместно с ненавистным Мейерхольдом студии на Поварской, которую называл «грубейшей ошибкой» его жизни⁶⁰, и к постановке «Драмы жизни», с которой начиналась система Станиславского, и к другим его символистским опытам. И не мог не вздохнуть с облегчением, когда их время исторически завершилось. Можно представить себе, какое удовлетворение испытал Немирович, прочитав в рецензии Н. Е. Эфроса (которого он когда-то учил, как *следует* понимать его

подход к «Юлию Цезарю»⁶¹), что Художественный театр «отважился на Островского», «сильно разочаровавшись в модернистской драме»⁶². Но особенно доволен он был, по словам своего биографа И. Н. Соловьевой, рецензией Якова Львова («даже распорядился, чтобы ее автору... дали постоянное кресло (!)»⁶³). Не мудрено. «Это не просто спектакль, — восторженно писал Львов, — не простая премьера, это символ, это увенчание здания.

Островский в театре буйных сектантов — это последнее звено огромной цепи, которая замыкается в полный круг»⁶⁴. Наконец-то можно было преодолеть неизбывно преследующий «комплекс Станиславского»!⁶⁵

Л. Я. Гуревич, рассказывая о гастрольях МХТ в Петербурге весной 1910 года, утверждает, что споры критиков вокруг «Мудреца» позволяют театру найти в них «высокое удовлетворение для себя». Ведь «по поводу казенной постановки» (речь идет о возобновлении пьесы Островского в 1909 году на александринской сцене) «публика не углублялась в самую пьесу и брала роли от артистов „на веру“». Теперь же «вдруг возникли вопросы о замысле Островского, об особенностях его творчества вообще и в данной пьесе, и в каждой данной роли ее. Словом, пробудилось сознательное, критическое отношение и к пьесе, и к исполнению»⁶⁶. Гуревич закономерно находила в этом эффект режиссерского прочтения классической пьесы. Это был «новый Островский», уверенно заключал и Я. Л. Львов, которого «не надо сравнивать с Островским Малого театра — каждому свое»⁶⁷.

К написанию режиссерского экземпляра «Мудреца» Немирович-Данченко приступил во всеоружии методологических подходов, сложившихся в Художественном театре. Прежде всего — исторически точный портрет эпохи (мейнингенство МХТ), даже с самолично определенным годом действия пьесы: «1866-й год»⁶⁸. Очень

неблагодарный в смысле внешнего стиля, — как линий, так и красок. Но, может быть, в наше время можно найти вкус к суховатости, прямолинейности и бескрасочности эпохи». Насчет «вкуса» 1910 года с Немировичем-Данченко можно было бы и поспорить — ему куда больше соответствовала красочность «Месяца в деревне». Но в неуклонном соблюдении принципа исторической достоверности ему не откажешь — к «красочности» эпохи 1820-х годов «Горя от ума» (1906) он подходил с той же мерой историчности, что к «бескрасочности» шестидесятых.

Далее — обязательная для МХТ, рожденная с Чеховым атмосфера сценического действия, создающая необходимое «настроение». В приложении к Островскому приемов, которые МХТ применял в чеховских постановках, Немирович, по словам Н. Е. Эфроса, проявил «художественный вкус и такт», а использование принципа «четвертой стены» (в комнате Глумова)⁶⁹ считал недоразумением, не стоящим критических насмешек⁷⁰.

«Лето. Москва. Жарко, — продолжал Немирович. — В общем тоне исполнителей самое важное найти огромное эпическое спокойствие. Точно тысячи лет так жили и будут так жить тысячи лет». Здесь прочитывается наглядная связь режиссера с театром Островского, на которого еще до организации МХТ он ориентировался как драматург и театральный педагог. «Только что произошла крупная реформа (61-й год), где-то появились новые люди, новые мысли, новые слова. Но сюда ворвутся только слова Городулина. Ничто не изменится». Это неожиданная и смелая трактовка «Мудреца» Островского. В ней можно усмотреть беспощадный приговор раз и навсегда замершему русскому быту. Но Немирович тут же смягчает интонацию, переводя трактовку в другой регистр. «Глупые люди. Но наивные. Наивность во всех глазах, кроме Глумова с матерью. Добродушие и наивность».

«Эпический» подход к предполагаемому исполнению близок Островскому (хотя и не в этой пьесе) — «играть этих людей надо, как они прошли через мудрую, эпическую улыбку Островского. ...И реально, и очень искренно, необычайно искренно. И жизнерадостно. Ни единого звука надрыва, рефлексии, тоски. Ни единого звука! Здесь все будет хорошо кончаться». Как в водевиле! И водевильный герой тут как тут. Глумову режиссер предписывает «огромное спокойствие, то спокойствие, с каким человек решительный, смелый до дерзости, может идти на все, не моргнув глазом». «Это смелость молодости, ума и просто таланта»⁷¹.

Так и играл Глумова В. И. Качалов, любимый актер Немировича, протагонист его сценических замыслов, виртуозный мастер сценических перевоплощений (Чацкий, Бранд, Росмер, Анатэма), взяв в расчет только первую часть самохарактеристики героя — «я умен, зол и завистлив». Его Глумов, писал Эфрос, «очень умный, тонко умный». Он живет не презрением к тем, от кого зависит его карьера, им движет «радость удачи»⁷². «И оттого чаще играет на его красивом лице светлая улыбка счастья, а не кривая усмешка презрения. <...> Иногда кажется, что он добродушно дурачит Мамаевых, а не взбирается на их плечах к успеху, что ему нравится самая эта игра...»⁷³. «Это толкование смелое, и ему г. Качалов не изменяет до конца, но толкование, — заключал Эфрос, — вряд ли верное»⁷⁴. И облегченное. Не такого Глумова, ставшего именем нарицательным, сделал героем своих сатирических обзоров 1870–1980-х годов М. Е. Салтыков-Щедрин, продолжив «глумовщину» во времени, «в разных политических ракурсах» (В. Я. Лакшин).

«Москвичи, — писал другой критик, — понижают вообще тон комедии и близят его к водевилному, к шаржу». Но играют свой «водевиль» совсем не в жанре, на «пониженном тоне», в привычных полутонах,

медлительном темпе⁷⁵. В том-то, видимо, и было все дело.

Трактовке Немировича-Данченко не откажешь в оригинальности. Она смотрела в будущее сценической истории пьесы. Но реализовать ее без видимых противоречий не удалось. Немирович-режиссер еще не владел необходимыми стилистическими и ритмическими перепадами, которые сегодня можно усмотреть в его словесной партитуре. А главное — ими не владели исполнители — актеры Художественного театра. За исключением Станиславского, который, может быть, и сам срежиссировал свою роль.

Его Крутицкий был и глупым, и наивным, и череп у него был как у новорожденного младенца, но и монстром, и ретроградом (как и написано у Островского). И, глядя на него, никому не приходило в голову, что рядом с таким Крутицким «все будет хорошо кончаться». Он был, писала Л. Я. Гуревич, «жутким воплощением всего непобедимо-косного», символом «всех пережитков прошлого в настоящем». Он дал «образ — вполне реальный, но представляющий собою огромный художественный синтез»⁷⁶.

О «Театре Синтезов» писал тремя годами раньше Мейерхольд, противопоставляя его «Театру Типов»⁷⁷. Но такой театр противоречил не только правилам Немировича, но и правилам Станиславского. И судили спектакль МХТ согласно этим правилам.

Характеризуя сезон 1909/10 года, О. Н. Радищева пишет, что «появление на афише МХТ имени А. Н. Островского... было воспринято с достаточной воинственностью», мотивируя ее оживившимся «соперничеством с Малым театром, имевшим в глазах большинства критиков безоговорочную монополию на этого драматурга»⁷⁸. Но собранная в ее антологии пресса по «Мудрецу» скорее благожелательная, отдающая Художественному театру право на своего Островского, не говоря

уже о восторженной рецензии Якова Львова. Пожалуй, только Бэн (Б. В. Назаревский) впал в воинственный раж, заявляя, что Художественный театр зря ввязался в «соперничество» с Малым: «Нет ли здесь хвастливого желания, выражаясь вульгарно, „утереть нос“ Малому театру»⁷⁹. Но это исключение. Даже такой агрессивный антагонист «москвичей», как Юрий Беляев, придерживался на сей раз (прямо по Немировичу!) эпического тона: «...москвичи, как и всегда, детально разобрались в тенденциях автора, в структуре пьесы и представили интересную, оригинальную работу»⁸⁰. Почему же тогда спектакль МХТ «при всей сыгранности и картинности» все-таки оставил Беляева «неудовлетворенным»? Его за редким исключением (Станиславский — Крутицкий, Москвин — Голутвин) не удовлетворяло *исполнение* Островского.

Надо сказать, что критики, противопоставлявшие актерам мхатовского «Мудреца» мастеров Малого и Александринского театра в пользу старой сцены, так же не попадали в фокус проблемы современного исполнения Островского, как и решавшие ее в пользу Художественного театра. Понятно, что сравнения с М. Г. Савиной М. Н. Германова (Клеопатра Львовна) не выдерживала, нечего было И. О. Абельсону его и проводить (женские роли «Мудреца», по общему мнению, были сыграны слабее мужских, за исключением Н. С. Бутовой — Манефы). Но и предпочтение Крутицкого Станиславского Крутицкому К. А. Варламова (Л. Я. Гуревич) на том основании, что у великого комика комизм «чисто внешний», в отличие от «глубокого, тонкого и светлого» комизма Станиславского, вызывает не меньше удивления. То, что игра Станиславского бросала «свой свет на всю пьесу»⁸¹, было наглядным достижением режиссерского театра. Но проблему ее исполнения оно не решало.

«— В московском Малом театре и в Александринском, конечно, играют

лучше? — задавал себе вопрос воображаемого собеседника Ю. Д. Беляев. И отвечал: — Кто — лучше, кто — хуже. Но в этих театрах играют Островского, „не мудрствуя лукаво“, по мере своего таланта. И в общем получается, если желаете, лучше»⁸².

Если еще немного навести на резкость, проблема окажется в фокусе. «Речи о возрождении Островского, попытки вернуться к его репертуару, кружки его имени... все это очень ничтожно, — писал П. М. Ярцев. — Никто и никогда не отвергал Островского, а если случалось, то в юном задоре и давно прошло. *Дело все в том, что Островского просто скоро будет некому играть: не будет таких актеров* (курсив мой. — Г. Т.). Не будет души такой, какая органически, а не нарочно и крепко, а не сентиментально была бы проникнута его мировоззрением. Понять-то можно, как Островский глядел на жизнь, но этого мало, чтобы его играть. <...>„На всякого мудреца довольно простоты“ в 1910 году в Художественном театре — превосходный спектакль, но у этого спектакля с Островским связано немного»⁸³.

Ярцев, как видим, высоко оценивает спектакль МХТ, да и актеры играют, по его словам, «очень умно и приемами тонкими и благородными»⁸⁴. Но, может быть, «слишком умно». И осторожно. Неукоснительно стремясь, «чтобы не вышли „роли“ вместо пьесы». Но этого с Островским, на взгляд Ярцева, — сделать вообще невозможно. Некоторые «роли» все равно провалились, и режиссерская «тонкая, умная ткань, которою была затянута вся пьеса», стала казаться «бледной и сухой». «Утонченность» и «подсушенность» стала вдруг заметной и в «чудесных гримах», и в костюмах «точных и живописных»⁸⁵.

«Для Островского, — пишет Ярцев, — потребны подлинные актеры — гаеры, смело выдвигающие в своем исполнении все забавное и круглое, так себя слушать заставляющие, что когда слушаешь одного, редко возможно посмотреть, что делает

другой, и тем меньше поглядеть, какие краски в вещах на сцене...»⁸⁶. Такие актеры, считал он, есть и в Художественном театре: «фигуры подлинные, целиком из Островского — это Крутицкий Станиславского и Голутвин Москвина»⁸⁷. «Когда в первом акте (и в последнем) на минуты появляется г. Москвин — Голутвин (вот актер подлинный!), то сцена вся преобразается. Это настоящее для Островского: здесь каждый жест, каждая интонация — жирное актерство. Это хочется еще слушать и на это еще смотреть, и, когда смотришь, не видится ничего, кроме этой фигуры, безразличен всякий фон...»⁸⁸.

Ярцев ли перекликается с Беляевым или Беляев с Ярцевым — кажется, будто они друг другу в критическую тетрадку заглядывают. «На сцене были, — пишет Беляев, — и Мамаев с Мамаевой, и Глумов, и Городулин, и Турусова, и Манефа. И... в то же время их не было.

Это были портреты ролей, а не самые роли.

Я знаю, мне возразят:

— Роли... фи! Кто же теперь говорит о ролях?..

— Что делать! Островский создавал типы, а писал роли»⁸⁹.

Проблема актерской игры упиралась не в соперничество с Малым театром, а в Островского.

«Островский! — восклицал Беляев. — Вот уж кто был настоящим русским драматургом. И я не понимаю, как этого не хотят понять московские „художественники“». И утверждал, что «в узком проходе стилистических вопросов» МХТ столкнулся «не с кем иным, как с самим Островским», — «он сам преградил им дорогу к полному успеху...»⁹⁰.

То, чего «художественники» не захотели понять, проясняет Ярцев. И делает это с опорой на Аполлона Григорьева. Как и Григорьеву, Островский видится Ярцеву не бытовиком — реалистом, но романтиком. «И быт у него везде взят „не сатирически,

а поэтически, с любовью, с симпатией очевидно... с религиозным культом существовавшего народного⁹¹,⁹² — цитирует Ярцев статью Григорьева «После „Грозы“ Островского». У самого Ярцева «Гроза» возникает внезапно, по ассоциации, как это не раз случалось и с самим Григорьевым. Такое «отвлечение» в разговоре о спектакле МХТ по совсем другой (сатирической!) пьесе Островского может показаться неуместным (да и Григорьев умер за четыре года до ее создания и неизвестно, как бы он отнесся к ее откровенно сатирическому складу). Но сатирический подход к «Мудрецу» отверг, как мы видели, и Немирович-Данченко. Он тоже стремился ставить Островского как такового.

«Гроза» для Ярцева — и сердце театра Островского, и исключение. Обычно « всю свою душевную нежность, любовь к цветам и краскам Островский... переносил в фигуры, теплые и круглые», а в «Грозе» показал

«всего себя и со всех сторон». «„Гроза“ душистая»⁹³.

Когда-то Ю. Д. Беляев в рецензии на мейерхольдовскую «Гедду Габлер» (1906) напроорочил будущую «символизацию» «Грозы»: «Идея, однажды пущенная в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: „Этак, пожалуй, скоро Островского и Гоголя будем символизировать?“ Но отчего же в самом деле не попробовать символизировать „Грозу“ или „Ревизора?“»⁹⁴

Теперь другой критик-художник, причастный к работе Мейерхольда на Офицерской, пишет о «Грозе» Островского, будто речь идет о «Грозе» Мейерхольда — Головина!

Спектакль Вл. И. Немировича-Данченко «На всякого мудреца довольно простоты» открывал путь к режиссерскому театру Островского, «простоты» которого достанет и на других «мудрецов».

Примечания

¹ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 213.

² -Ф- [Эфрос Н. Е.] «Снегурочка» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. М., 2005. С. 133.

³ Там же. С. 134.

⁴ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. С. 213.

⁵ -Ф- [Эфрос Н. Е.] «Снегурочка» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 134.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 133. «Царством Мороза» был очарован и критик Юрий Беляев, чуть позже постоянный оппонент МХТ. (В конце этого сезона — 1900/01 — МХТ впервые выехал на гастроли в Петербург, но «Снегурочку», в связи с ее постановочным размахом, не привез. Беляев смотрел спектакль в Москве.) «Представьте дремучий лес, засыпанный снегом. Глушь столетних сосен, принявшая в зим-

нем одеянии странные, причудливые формы. Стонет вьюга, — настоящая северная вьюга, с ее завыванием и плачем, и лес вторит ей в тысячу голосов. <... > Ах, как хорошо изображена эта таинственная жизнь леса! Как жутко слушать эти голоса и заглушенные далью стоны» (Беляев Ю. «Снегурочка» // Новое время. 1900. 27 сент. Цит. по: Там же. С. 506).

⁹ -Ф- [Эфрос Н. Е.] «Снегурочка» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 134. Это был, кстати, постоянный упрек Эфроса режиссуре Станиславского. Поощряя А. П. Ленского («Козьма Захарыч Минин-Сухорук», 1899), он противопоставлял его «скромность» постановочной избыточности спектаклей МХТ: «Нет ухищрений, излишних подчеркиваний, стремления поразить во что бы то ни стало. Но нет и рутины» (цит. по: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 270).

¹⁰ Выбор Ленским рядом со «Снегурочкой» комедии Шекспира мог показаться наглядным подтверждением голосов тех, кто упрекал Островского в откровенном подражании «Сну в летнюю ночь» (см. отклики на появление «Снегурочки» в печати: *Хмелевская Е.* Комментарий // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1977. Т. 7: Пьесы (1866–1873). С. 591). Но Ленского переключка «Снегурочки» с Шекспиром только воодушевляла. К Шекспиру его влекло то же, что и к «Снегурочке», — поэтический строй драматургии. Он так и говорил: «У Островского с избытком хватило бы фантазии для того, чтобы переполнить свою сказку до краев родной чертовщиной, но он, видимо, намеренно сэкономил фантастические элементы для того, чтобы не заслонить фееричностью более сложного элемента — поэтического» (цит. по: *Зорграф Н.* Александр Павлович Ленский. М., 1955. С. 288). Это, может

быть, самый весомый комментарий к «линии фантастики» Станиславского.

¹¹ Ярцев П. Московские письма // Театр и искусство. 1901. № 41. С. 734.

¹² «Морозов просит передать, — говорил Станиславскому художник В. А. Симов, — что никаких экономий по постановке „Снегурочки“ не признает — дело идет о конкуренции, о полноте и красоте картины» (Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1971. Т. 1. С. 307–308). Морозов не только спонсировал МХТ, но с 1900 года заведовал им же поставленным электрическим оборудованием театра (окончил естественное отделение Московского университета, учился в Кембридже). Вероятно, в первую очередь ему Станиславский был обязан впечатляющей «постановкой» сцены «таяния» Снегурочки, вызвавшей недоумение и насмешки. «Самое таяние Снегурочки, — писал Ю. Д. Беляев, — окончательно не удалось: актриса, изображавшая ее, вошла в пещеру, куда на нее направили электричество, затем пустили воду и погасили свет» (цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 507). Н. Е. Эфрос, также изумленный сценой «пресловутого „таяния“», писал, что исполнительнице, «чтобы вовремя попасть в узкое отверстие грота», пришлось «совершенно скомкать дивный заключительный монолог» (Там же. С. 135).

¹³ «Спектакль не имел успеха», — с огорчением признал Станиславский в мемуарах (Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 218).

¹⁴ «Исполнение заслоняется грандиозностью постановки, да в большинстве и куда ниже ее по своим качествам», — считал Эфрос (-Ф-) [Эфрос Н. Е.] «Снегурочка» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 134).

¹⁵ Вальц К. Первая постановка «Снегурочки» // Островский, 1823–1923: К столетию со дня

рождения: Юбилейный сборник. М., 1923. С. 25.

¹⁶ Так сам Вальц описывает в мемуарах «бедность» своей постановки. См.: Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре: Театральные мемуары. Л., 1928. Вып. 5. С. 97–98. К. Л. Рудницкий упоминает об участии К. Ф. Вальца и в постановке «Снегурочки» в Художественном театре. См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство, 1898–1907. М., 1989. С. 163. Но подтвердить это не удалось.

¹⁷ См.: Лотман Л. Комментарий // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 7. С. 590.

¹⁸ См.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917. М., 1973. С. 62.

¹⁹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. С. 83.

²⁰ Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского весенней сказки А. Н. Островского «Снегурочка» (1900) // Музей МХАТ. Архив К. С. № 39. Цит. по: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917. С. 62.

²¹ Цит. по: Там же.

²² Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 231.

²³ «Я думаю, — подтверждал оптимизм Немировича насчет „приобретения“ Качалова Эфрос, — в г. Качалове театр приобрел крупную силу» (-Ф-) [Эфрос Н. Е.] «Снегурочка» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 135).

²⁴ Там же.

²⁵ См.: Мейерхольд В. Э. Записная книжка. 1900, февраль–август. 6-го марта. 1-я беседа о «Снегурочке». Декорации // Мейерхольд В. Э. Наследие. М., 1998. [Кн.] 1. С. 354.

²⁶ В. Э. Мейерхольд — А. П. Чехову. 4 сентября 1900 г., Москва // Там же. С. 379.

²⁷ В. Э. Мейерхольд — А. П. Чехову. 1 октября 1900 г. Москва // Там же. С. 380.

²⁸ Там же. Любопытно, что М. Горькому призыва «к одной лишь красоте» тогда вполне хвата-

ло! «Они как ангелы, — писал он Чехову об участниках „Снегурочки“, — посланные с неба рассказывать людям глубины красоты и поэзии» (цит. по: Там же. С. 381).

²⁹ «Оказывается, — подсчитал критик Н. Н. Макаров, — русских пьес было поставлено только двадцать пять, переводных же тридцать шесть» (Н. М. [Макаров Н. Н.]. Послесезонные выводы и заключения // Мейерхольд В. Э. Наследие. М., 2006. [Кн.] 2. С. 483).

³⁰ Корреспондент «Театра и искусства» Ю. Д. Кобяков, назвавший Е. М. Мунт «идеальной Снегурочкой» (она играла ее в МХТ в очередь с М. П. Лилиной), особенно восхищался тем, что в прологе «появляется живой медведь, роль которого очень правдиво (!) исполняется одним из интеллигентных артистов» (цит. по: Мейерхольд В. Э. Наследие. [Кн.] 2. С. 420).

³¹ Юг. 1902. 26 сент. Цит. по: Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда, 1902–1905. М., 2004. С. 37.

³² «Провинциальные сезоны». Херсон, 1902/03, сентябрь–февраль // Мейерхольд В. Э. Наследие. [Кн.] 1. С. 541–542.

³³ См.: Там же. С. 554.

³⁴ См.: Там же. С. 508.

³⁵ Островский А. Н. Таланты и поклонники // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1975. Т. 5: Пьесы (1878–1884). С. 274.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Что могла, например, дать современной сцене зарисованная им во время работы над ролью Маргаритова («Поздняя любовь») в филармоническом училище декорация спектакля Малого театра, соответствующая указаниям Островского? А он воспользовался этой зарисовкой и при постановке пьесы в Херсоне (см.: Мейерхольд В. Э. Наследие. [Кн.] 1. С. 132).

³⁹ Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М., 1929. Т. 1. С. 46.

⁴⁰ Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 375.

⁴¹ Волков Н. Д. Мейерхольд. Т. 1. С. 63.

⁴² В. Г. «Грех да беда на кого не живет» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 8–9.

⁴³ Островский А. Н. Грех да беда на кого не живет // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2 (Пьесы: 1856–1866). С. 399.

⁴⁴ Там же. С. 413.

⁴⁵ Там же. С. 399, 400.

⁴⁶ Там же. С. 400.

⁴⁷ Григорьев А. А. Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены // Время. 1863. № 2. Цит. по: Прохоров Е. Комментарий // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. С. 781.

⁴⁸ Григорьев А. А. Спектакль 6 мая [1863]. П. Васильев в «Грех да беда на кого не живет» // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 258.

⁴⁹ Там же. С. 258–259.

⁵⁰ Там же. С. 259.

⁵¹ Григорьев А. А. По поводу спектакля 10 мая [1863]. «Бедность не порок» Островского // Там же. С. 264.

⁵² Григорьев А. А. «Воспитанница» Островского на петербургской сцене // Там же. С. 314.

⁵³ «А какой страшной силы достигает г. Мейерхольд в сцене с гонцом... — писал рецензент херсонского „Юга“ М. Линский. — <...> А сцены с Гарабурдой, с царицей и Шуйским, с волхвами?.. Я не преувеличу, если скажу, что в этих сценах г. Мейерхольд положительно велик... Такой художественной силы я не видел даже в исполнении наших знаменитых художников сцены...» (*де-Линь*. «Смерть Иоанна Грозного» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1917. С. 23). А вот оценка тифлисского критика: «Перед зрителями Иоанн Грозный встал из могилы, встал живым с изборожденным страстями лицом, гневным взором, жестоким характером. <...> В этот вечер он был — великий артист» (цит. по: Мейерхольд В. Э. Наследие. [Кн.] 2. С. 410). «Из всех ролей, исполненных г. Мейерхольдом до сих пор, Иоанн бесспорно лучшая», — утверждал корреспондент кугелевского «Театра и искусства» Ю. Д. Кобяков (цит. по: Там же).

⁵⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 226.

⁵⁵ Вот как об этом пишет А. К. Гладков со слов самого Мейерхольда: «Когда Мейерхольд разгримировался после „Василисы Мелентьевой“, к нему в уборную своей легкой походкой вошел Станиславский и, попросив прощения, что он помешал, сказал несколько дружеских слов.

— Я молчал, — рассказывал мне В. Э. Мейерхольд, — в горле стоял комок, и я не мог ничего ответить. А когда он уже вышел, из глаз брызнули слезы. Я знал, что никогда не забуду этой минуты...» (*Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 118–119).

⁵⁶ Цит. по: Ситковецкая М. М. Комментарии // Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 395.

⁵⁷ -Ф- [Эфрос Н. Е.]. «Смерть Иоанна Грозного» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 82.

⁵⁸ Ивнев Р. У подножия Мтацминды. М., 1973. Цит. по: Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. С. 159, 160.

⁵⁹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. С. 212.

⁶⁰ Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. Т. 1. С. 427.

⁶¹ Речь шла тогда даже не о рецензии Н. Е. Эфроса, а о предваряющей заметке критика к выходу спектакля: «Дорогой Николай Ефимович! Чувствую потребность передать Вам то, что думаю по поводу Вашей сегодняшней заметки. <...>

Если влиятельные газеты дадут отрицательное отношение к нашему „Юлию Цезарю“, то обиден не факт неодобрения, а *неправильное* понимание замысла театра.

Мне лично будет обидно, если Вы станете на *неверную* точку зрения относительно самой пьесы. ...Я чувствую, что автор сегодняшней заметки „Рим“ *не туда смотрит* (курсив мой. — Г. Т.)» (Там же. С. 339).

Это письмо режиссера критику, указывающего последнему, «куда»

ему следует смотреть, представляется едва ли не первым «покушением» режиссерского театра на свободу и независимость критического суждения, впоследствии широко распространившимся (особенно в советское время).

⁶² Эфрос Н. Е. Островский в Художественном театре: (От нашего московского корреспондента) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. М., 2007. С. 242.

⁶³ Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 262.

⁶⁴ Львов Я. Л. «На всякого мудреца» в Художественном театре // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 248.

⁶⁵ «Комплекс» все-таки преодолеть не удалось, даже после триумфальных «Братьев Карамазовых». В письме В. А. Теляковскому от 23 марта 1924 года по случаю первой публикации «Воспоминаний» бывшего директора императорских театров Немирович-Данченко, высоко оценив историческую значимость его мемуаров, не мог удержаться от постскриптума. Так и писал: «Р. С. Не могу удержаться, — хотя и следовало бы: тем, что Художественный театр Вы упорно везде называете „театром Станиславского“, чего фактически никогда не было, — я обязан, я думаю, Царство ему небесное, — Стаховичу?»

Я припоминаю, как в одном Петербургском журнальчике появился мой портрет с подписью „*правая рука Станиславского*“ и на это Кугульский (редактор-издатель газеты „Новости сезона“. — Г. Т.) ответил в своем журнале: „С таким же успехом можно напечатать портрет Станиславского и подписать *„левая рука Немировича-Данченко*““.

Только года за три до смерти Стахович понял, как он плохо разбирался в том, что такое истинное лицо того или другого явления...

Впрочем, это длинная история! (цит. по: «Дорогой друг и коллега по сладостям театрального управления...»: Переписка В. А. Теляковского и А. И. Южина, 1917–

1924 // Мнемозина. М., 2004. Вып. 3. С. 536).

«История» действительно была продолжительной и, как видим, продолжающейся. И, конечно, не «Стаховичу» был обязан ею Немирович-Данченко, а еще распределением «veto» между ним и Станиславским при организации МХТ. Получив «veto» литературное, он тогда был несколько не разочарован, вероятно полагая, что режиссер-литератор даже выше просто режиссера. Но чем дальше, тем больше прояснялось, что литературное «veto» — препятствие к его режиссерскому самоопределению. В перспективе XX века такой расклад ставил Немировича-Данченко на место «завлита» при режиссере Станиславском. При том, что Станиславский никогда не препятствовал его самостоятельным режиссерским работам и не мог ничего ответить на растущие год от года его упреки в свой адрес. «...За последние годы, — писал ему Немирович еще в 1905 году, — словно установилось так, что я должен ставить те пьесы, которые должны *иметь успех*, *не поднимая театра*, а Вы — те, которые должны *не иметь успеха*, но должны *поднять театр*. Я с вами с удовольствием поменялся бы ролями, потому что я... все-таки остаюсь в тени, а Вы каждый раз возбуждаете ропот и все-таки с каждым неуспехом поднимаетесь все выше и выше. <...> Неуспех Метерлинка Вас не только не уронил, а еще поднял и крепко ставил на новую, высшую ступень. А успех „Иванова“ не ввел в мой векник никаких лавров» (Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1. С. 409–410).

Художественный театр не один Теляковский, а все без исключения называли в 1900-е годы «театром Станиславского». В рецензиях на «Мудреца» (в том числе и Львова)

имя Немировича-Данченко не упоминается никем, хотя о постановочном решении «художественников» говорят практически все. Было от чего развиваться «комплексу»!

⁶⁶ Гуревич Л. Я. Театр и музыка. Гастроли Художественного театра в Петербурге // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 271.

⁶⁷ Львов Я. Л. «На всякого мудреца» в Художественном театре // Там же. С. 250.

⁶⁸ Пьеса написана в 1868 году, и нигде не оговорено, что ее действие происходит двумя годами раньше.

⁶⁹ «Световое отражение» ложилось «от предполагаемых на „четвертой стене“ окон на противоположную зрителю стену в глумовском кабинетике» (Эфрос Н. Е. Островский в Художественном театре: (От нашего московского корреспондента) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 243).

⁷⁰ См.: Там же. С. 242, 243.

⁷¹ Немирович-Данченко Вл. И. Режиссерский экземпляр «На всякого мудреца довольно простоты». Музей МХАТ. № 85. Цит. по: Лакиш В. Я. Комментарий // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 3: Пьесы (1868–1871). С. 507.

⁷² Эфрос Н. Е. Островский в Художественном театре: (От нашего московского корреспондента) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 243.

⁷³ Там же. С. 243–244.

⁷⁴ Там же. С. 244.

⁷⁵ См.: Старый Воробей [Абельсон И. О.?] Московская игра: («На всякого мудреца довольно простоты»). Московский Художественный театр) // Там же. С. 263.

⁷⁶ Гуревич Л. Я. За сценой Художественного театра // Там же. С. 256.

⁷⁷ См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 112.

⁷⁸ Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 214.

⁷⁹ Бэн [Назаревский Б. В.] «На всякого мудреца довольно простоты». Комедия А. Н. Островского на сцене Художественного театра // Там же. С. 245.

⁸⁰ Беляев Ю. Д. Театральные заметки // Там же. С. 260.

⁸¹ Гуревич Л. Я. Театр и музыка: (Гастроли Художественного театра в Петербурге) // Там же. С. 271.

⁸² Беляев Ю. Д. Театральные заметки // Там же. С. 261.

⁸³ Ярцев П. М. Островский и современный театр: («На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Художественном театре) // Там же. С. 254.

⁸⁴ Там же. С. 250.

⁸⁵ Там же. С. 251.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же. С. 252.

⁸⁹ Беляев Ю. Д. Театральные заметки // Там же. С. 260.

⁹⁰ Там же. С. 261.

⁹¹ Григорьев А. А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 383.

⁹² Ярцев П. М. Островский и современный театр: («На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Художественном театре) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 251.

⁹³ Там же. С. 252.

⁹⁴ Беляев Ю. Д. О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 79.

У. Хэзлит

Из книги «Характеры в пьесах Шекспира»

Предисловие В. И. Максимова, перевод А. И. Даревского

Очерки из книги Уильяма Хэзлита «Характеры в пьесах Шекспира» восполняют важную страницу в истории шекспироведения, пропущенную российскими историками театра.

Уильям Хэзлит (William Hazlitt) родился в 1778 году в Мейстоне (Англия) в семье пастора. Учился в духовном колледже. Увлёкся философией. Его первое сочинение — трактат «О принципах человеческих поступков» — ещё связано с просветительским мировоззрением. Под влиянием С. Кольриджа и У. Вордсворда Хэзлит проникается идеями романтизма и начинает литературную деятельность; параллельно занимается живописью. В начале XIX века он едет в Париж, работает в Лувре. С 1810 года постоянно живет в Лондоне и сосредоточивается на критической деятельности, публикует в различных газетах и журналах статьи по многим вопросам. Эти статьи и эссе собраны в 1817 году в двухтомник «Круглый стол».

Глубокие знания и острый критический ум позволили Хэзлиту увидеть и объяснить новые тенденции в английской литературе, живописи, театре. Он рассмотрел в дебюте Эдмунда Кина новые возможности актерского искусства — Кин создает именно трагические образы, соответствующие драматургии Шекспира. В ролях Кина Хэзлит выявляет сложную психологическую характеристику, соответствующую эпохе романтизма, и стремительную динамику образов. И он же отмечает продуманное конструирование Кином своих ролей.

В 1817 году выходит книга «Характеры в пьесах Шекспира» (*Characters of*

Shakespeare's Plays), в которой значение великого драматурга было решительно переосмыслено. Он видит трагедии прежде всего глазами зрителя. Персонажи Шекспира противоречивы и целостны одновременно. Вот характеристика Леди Макбет: «Грандиозность ее решимости почти равна степени ее вины. Она поистине великая злодейка, она вызывает только ненависть, но мы скорее боимся ее, чем ненавидим»¹.

Анализируя «Гамлета», Хэзлит сосредоточивается на главном герое, и его Гамлет приобретает черты романтика. Поэтому становится актуальным и вневременным: «Гамлет как персонаж стоит совершенно особняком. Он наделен не силой воли или даже страсти, но обостренностью мысли и чувства. В Гамлете нет почти ничего от героя: это юный неискушенный принц, исполненный пылкой восторженности и обладающий душевной чуткостью; являясь игрушкой обстоятельств, он пытается судьбу, исследует свои переживания и вынужден ввиду необычности своего положения изменять природному внутреннему складу»².

В опубликованный очерк о «Гамлете» Хэзлит включил и рецензию на исполнение Гамлета Эдмундом Кином. Критик сравнивает его с исполнением Кембла: «Гамлет мистера Кина чересчур раздражителен и тороплив, Гамлет мистера Кембла чересчур осмотрителен и строг. Манера игры последнего утрированно подчеркнута. Обычным репликам и замечаниям он придает жестокость, граничащую с едкой злобой. В Гамлете нет ничего подобного»³. Предпочтение отдается Кину, потому что

это — трагический актер, соответствующий образу Шекспира.

В очерк о «Макбете» Хэзлит включает описание роли Леди Макбет в исполнении Сары Сиддонс, которую считает величайшей трагической актрисой эпохи: «Это сильнее самой природы. Возникало чувство, будто высшие силы снизошли на землю, чтобы ужаснуть мир волшебством ее красоты»⁴.

У Хэзлита герои Шекспира современны и грандиозны, сверхреальны. Шекспир становится романтиком на все времена. Но что еще важнее, Шекспир неотделим от сцены, а современная сцена — от Шекспира.

Для истории шекспироведения Хэзлит на многие десятилетия определил восприятие Шекспира как творца величайших сценических характеров. В этом его новаторство, но и создание незыблемого канона. Именно его наличие спровоцировало критику Шекспира на рубеже XIX–XX веков — желание разрушить канон.

Романтическое понимание Шекспира, утвержденное Хэзлитом, ввелось в сознание столетий. Вплоть до Сьюзен Сонтаг, которая в статье «Смерть трагедии» (1963) — о книге Лайонела Эйбла «Метатеатр» — воспринимает трагедию только в античном варианте (в духе Ницше) и обрушивается на Шекспира: «Не только большинство мнимых трагедий это, по сути, метапесы, но таковы большинство шекспировских хроник и комедий. Все основные пьесы Шекспира — это пьесы о самосознании, о характерах, которые не столько действуют, сколько представляют себя в той или иной роли. <...> От шекспировского Просперо до шефа полиции в „Балконе“ Жана Жене, все персонажи метатеатра — это характеры в поисках действия»⁵.

Так прозрения Хэзлита продолжают быть актуальными, но теперь не открывая Шекспира, а отягощая его, лишая (даже Сьюзен Сонтаг) видения значимости конфликта и вторичности характеров в шекспировских структурах.

Тем важнее понять, в каком изначальном виде вошли в шекспироведение «характеры Шекспира».

После успеха своей книги Хэзлит продолжает исследовать шекспировскую эпоху. В частности, публикует «Лекции о драматической литературе в царствование королевы Елизаветы» (1820). В 1820-е годы Хэзлит путешествует по Европе и публикует «Путевые заметки». В 1821 году вышли «Застольные беседы», включающие очерки о живописи, литературе, о задачах критики, об общественных проблемах. Книга была переведена на французский язык в 1825 году, ее высоко оценил А. С. Пушкин.

После смерти Хэзлита в 1830 году была опубликована его четырехтомная биография Наполеона, которой он отдал последние годы жизни.

К настоящему времени опубликованы переводы четырех очерков из «Характеров в пьесах Шекспира»: «Гамлет» и «Лир» (в переводе С. Л. Сухарева), «Макбет» и «Отелло» (в переводе А. И. Даревского). Здесь публикуются два новых перевода А. И. Даревского.*

ТИМОН АФИНСКИЙ

«Тимон Афинский» всегда производил впечатление пьесы, написанной с глубоким чувством изображаемого предмета, как и любая из пьес Шекспира. Это одна из тех пьес, где автор на всем ее протяжении предельно серьезен, не размениваясь на мелочи и не уходя от своего замысла, которого он постоянно придерживается. Это единственная его пьеса, где чувство неблагодарности доминирует в характерах большинства персонажей.

Но это и пьеса-сатира, так как в ней есть прекрасные образчики ругани, которую

* Перевод выполнен по изданию: *Hazlitt W. Characters of Shakespeare's plays*. NY, 1845. P. 43–56.

можно только вообразить: брань и каверзные ответы циничного Апеманта и страстные и еще более ужасные проклятья Тимона. Речи последнего напоминают хрестоматию с неистовыми в своей запальчивости нравственными декламациями Ювенала, а речи первого — всю колкую и язвительную суровость древних философско-стоиков. Душа Диогена, кажется, «говорит» устами Апеманта. Грубая мизантропия киников контрастирует с более глубоким пониманием ее Тимоном и решительным, по-солдатски грубым негодованием Алкивиада (пусть и в маленьком эпизоде трагедии) против своих соплеменников, которые изгнали его.

Пьеса состоит из одного события — перехода от светской жизни, исполненной изобилия, учтивости и утонченности, к первобытному существованию, лишенному социальных связей. Этот переход настолько стремителен, насколько безвозвратен. Но на нас производит большее впечатление не богатый и великодушный Тимон, пирующий в позолоченных дворцах, изнеженный роскошью, расточительный в своем гостеприимстве, окруженный толпами льстецов, поэтов, художников, высшими сановниками, дамами, которые

Теперь за ним, в его теснятся доме,
Ему благоговейно в уши шепчут,
Все в нем боготворят — вплоть до стремян,
И только им и дышат⁶, —

а внезапный отказ от него друзей и фортуны. Его появление обнаженным в диком лесу, выкапывающим корни из земли, чтобы не умереть от голода, демонстрирует чувство высокого самоотречения и горького презрения к миру, которые больше поднимают его в наших глазах, чем мог бы сделать ослепительный лоск богатства. Он негодует на жизнь и занят лишь тем, что готовит себе могилу. Как поразительна разница между тем, кем он был, и тем, как он описан в насмешливых вопросах

Апеманта, когда последний упрекает его в радикальном изменении жизни:

Ты сам себя отверг,
Еще когда ты был самим собою.
Ты долго сумасбродствовал, а ныне
Стал дураком совсем. Ты полагаешь,
Что шумный твой слуга холодный ветер
Тебе рубашку станет согревать
Иль что к тебе в пажы наймутся эти
Деревья, пережившие орлов,
И будут бегать за тобою? Разве
Ручей холодный, подслащенный льдом,
Заменит освежающий напиток,
Что глушит после кутежей ночных
Поганый вкус во рту? Зови к себе
Всех, кто живет нагими и без крова,
Сопротивляясь грозным небесам;
Кто вынужден сносить борьбу стихий
Но остается верным лишь природе, —
Вели им мстить тебе, и ты увидишь...
(с. 489–490).

Что касается поведения героев и их манер, то на протяжении всей пьесы они предельно правдивы. Поэт и художник искусно соперничают в красноречии, превознося самих себя и превосходство своего искусства. Шекспир вложил в уста поэта красочное описание поэтического гения и своего собственного в частности:

Родились
Стихи непроизвольно у меня.
Поэзия похожа на камедь,
Струящуюся из ствола-кормильца.
Не высекут огонь — он не сверкнет,
А пламень чистый наш родится сам
И катится лавиной, все сметая
Со своего пути (с. 412–413).

Пустая дружба, хитрые увертки афинских вельмож, льстивое поведение и заслуживающая сожаления неблагодарность показаны в пьесе довольно посредственно, равно как и различные маскировки, к которым низость себялюбия прибегает, когда

надо было бы проявить великодушие и верность. Глубоко спрятанное самолюбие Апеманта проступает наружу, несмотря на его остроумные сарказмы и презрение к амбициям других людей. Хорошо описаны также две куртизанки, которые сопровождают Алкивиада к пещере Тимона, как и его навестившие воры — «настоящие мужчины». Исключением из этой галереи развращенных себялюбцев становится старый честный слуга Флавий, к которому Тимон относится с благодарной нежностью. Шекспир явно не хотел написать пьесу, где «все уродливо и притворно»⁷. В изображении характера последнего он явно уступил просьбам своей добродетельной музы. Ум Шекспира хорошо определил Бен Джонсон⁸ как «сферу гуманизма». Нравоучительность этой пьесы сравнима с трактатом лорда Френсиса Бэкона⁹ «О мудрости древних», но отличается большим разнообразием. Каждая тема, где речь идет о презрении и негодовании, раскрыта с исчерпывающей полнотой. Но если низкая распущенность Апеманта, который все обращает в желчь и горечь, говорит о его врожденной злобе и отвращении как к добру, так и к злу, то Тимон не может сдерживать себя, произнося проклятия по поводу обманутых чувств и любви, ставшей ненавистью. Апемант не видит ничего положительного ни в чем и преувеличивает все отрицательное, Тимон же измучен вечным контрастом между сущностью вещей и их внешним проявлением, между внешней свежестью, соблазнительностью и внутренней гнилью; молит о том, чтобы на человечество обрушились всевозможные беды, соразмерные его обидам и предательству его окружения. Он нетерпеливо вскрикивает, найдя золото:

...Что этот желтый раб начнет немедленно
И связывать и расторгать обеты;
Благословлять, что проклято; проказу
Заставит обожать, возвысит вора,
Ему даст титул и почет всеобщий

И на скамью сенаторов посадит.
Увядшим вдовам женихов отыщет!
Разъеденная язвами блудница,
Та, от которой даже сами стены
Больничные бы отшатнулись, — станет
Цветущей, свежей и благоуханной,
Как майский день (с. 481).

Вот одно из самых ужасных его проклятий, когда он покидает Афины:

В последний раз взгляну на город свой!
Стена, раз ты волкам оградой служишь,
Рассыпсья и не защищай Афин!
Матроны, станьте шлюхами; вы, дети,
Почтение к родителям забудьте.
Рабы и дураки, с постов свергайте
Сенаторов морщинистых и важных
И принимайтесь править вместо них.
Цветущая невинность, окунься
В грязь и разврат, распутничай бесстыдно
В присутствии отцов и матерей.
Банкрот, держись, не возвращай долгов,
Хватай свой нож — режь глотку кредитуру!
Слуга надежный, грабь своих господ;
Хозяин твой сановный — тоже вор,
Но покрупней и грабит по закону!
Ложись в постель к хозяину, служанка:
Его жена распутничать пошла.
Ты, сын любимый, вырви у отца
Увечного и дряхлого костыль,
И голову ему разбей. Пусть правда,
Мир, благочестье, страх перед грехом,
Религия, законы, справедливость,
Очаг домашний, уваженье к ближним,
Приличья, просвещение, родство,
Обычаи, торговля превратятся
В свою прямую противоположность!
Пусть воцарится хаос! Пусть несчастья,
Заразные и страшные болезни
Падут на обреченные Афины!
Подагра злая, скрючь седых вельмож;
Пусть, как их честность, и они хромают!
Блуд, похоть, проникайте в плоть и кровь
Афинской молодежи! Пусть она,
Теченью добродетели противясь,
В распутстве захлебнется! Семена

Чесотки, язвы гнойной, прорастайте
В груди людей, проказой расцветая!
Одно дыханье, заражай другое,
Вливай отраву в дружбу и любовь!
О ненавистный город! (С. 476–477.)

Тимон здесь настолько же совершенен в своем страстном желании зла, насколько прежде был совершенен в своей вере в добро. Анеманта же полностью устраивает зло, царящее в мире, как и его дурной характер. Одно из наиболее ярких указаний на болезненную зависимость Тимона от внешнего лоска звучит в ответе Анеманту, который спрашивает:

Как ты полагаешь, кто больше всех на свете похож на твоих льстецов?

Тимон

Женщины. Но мужчины, мужчины — это сама лесть (с. 494).

Придворный поэт говорит про Анеманта, что ему «ничто не любо так, как враждовать с собой». С Тимоном дело обстоит не так: ему не доставляет радости презирать себя или других. Его неистовая мизантропия как будто вымученная, тяжелая работа. Из-за скользких поворотов фортуны, беспорядочных страстей, из-за невзгод он желает погрузиться в безмолвную могилу. Он постоянно погружен в эти мысли и отводит для них все свое время, предаваясь мечтам. Тимон роет себе могилу на берегу моря, представляет собственные похороны среди запустения и строит мавзолей из подручных элементов стихии.

Не приходите больше, но скажите
Афинянам, что вечное жилище
Воздвиг себе Тимон на берегу,
Который каждый день прилив соленый,
Шумя и пенясь, кроет. Приходите
Туда, и пусть надгробный камень мой
Послужит прорицаньем вам (с. 514).

И опять Алкивиад произносит, прочитав эпитафию:

Мне ясно, что ты чувствовал пред смертью.
Хоть ты на скорбь людей смотрел

с презреньем,

Пренебрегал потоком наших мыслей
И каплями скупыми слез людских,
Но мощный ум твой подсказал тебе,
Как вынудить Нептуна самого
Неутомимо на твоей могиле
Оплакивать прощенные проступки
(с. 519).

Ветра поют погребальные песни, океан его оплакивает, а сам он ищет в вечной величественности природы — забвения преходящего великолепия своей жизни.

КОРИОЛАН

В пьесе «Кориолан», которая изобилует политическими событиями, Шекспир показал себя автором, хорошо осведомленным в истории и политике. Тот, кто интересуется политикой, мог бы не читать «Размышления» Бёрка¹⁰, «Права человека» Пейна¹¹ или «Отчеты о дебатах в двух палатах парламента» со времен французской или английской революций. Аргументы «за» или «против» аристократии или демократии, о привилегии немногих и требованиях большинства, «за» свободу или рабство, «за» власть или против нее, о мире и войне умело иллюстрированы как в поэтическом отношении, так и с философской стороны. У Шекспира, по-видимому, не было определенной точки зрения по всем этим вопросам, возможно из-за его простонародного происхождения, но он никогда не шел у толпы на поводу. То, что сказано им о ее лучших представителях, также справедливо, хотя сказано и не так подробно. Дела людские плохо соотносятся с поэзией: они допускают риторику, которая аргументирует и объясняет, но не

создает в человеческом сознании мгновенных и ярких образов. А в поэзии «нет выступа, столба, угла под кровлей, где бы не лепились подвешенные люльки этих птиц»¹². Язык поэзии и язык власти пересекаются довольно редко. Воображение — преувеличенная и исключительная способность; она забирает что-то у одной вещи, чтобы добавить к другой, связывая обстоятельства вместе, чтобы придать максимально возможный эффект исследуемому предмету. Понимание — это разделяющая и оценивающая способность, благодаря которой о вещах можно судить не по моментальному впечатлению в сознании, а по отношению одной вещи к другой. Первая способность — монополизирующая, которая вызывает эмоции через несходство и диспропорцию, вторая — разлагающая, которая стремится к конечному пониманию посредством справедливости и пропорции.

Одна — аристократична, другая — демократична. Принцип поэзии — принцип антиуравнительный; она стремится к максимальному эффекту и строится на контрастах. Середины для нее не существует, и всего у нее в избытке. Она возвышается над обычным изображением страданий и преступлений, и у нее внушительная внешность. Она как будто бы увенчана башенкой, короной и нашьлемником¹³, а ее позолоченный фасад запачкан кровью. Впереди ее шум, а позади — слезы¹⁴. У нее есть свои алтари, свои жертвы и жертвоприношения, включая человеческие. Короли, священники, аристократы — ее пажы, тираны и рабы — ее палачи. «Кровавая бойня — ее дитя»¹⁵. Поэзия поистине царственна. Она соотносит индивида со всем человечеством, ставит его одного над бесконечным множеством и силу выше справедливости. Лев, охотящийся за стадом овец или диких ослов, значительно поэтичнее, чем его добыча, и мы даже переживаем за этих гордых зверей, поскольку наше собственное тщеславие или какое-либо другое чувство ставит нас на место силь-

нейшего. Так, у нас вызывают участие бедные жители Рима, которые собираются вместе и высказывают свои требования и печали, пока не появляется Кориолан и силой и вескими словами не прогоняет стоящих перед ним, группу «нищих крыс», этих оборванцев по своим домам и к своей нищете. В них ничего нет героического, в людях, которые не желают умереть от голода или на этот голод жалующихся. Но когда один человек выходит, чтобы бесстрашно усмирить толпу и в силу своей надменности и упрямства оскорблениями заставить ее подчиниться, наше восхищение его отвагой немедленно удваивается из-за презрения к трусости. Оскорбительное высокомерие власти сильнее, чем призывы о насущном. В покорном подчинении узурпированной власти или даже естественном сопротивлении ей нет ничего, что могло бы зажечь или польстить воображению. Это признание права человека на унижение и угнетение других, пронизанное духом превосходства. Нам больше хотелось бы быть в числе угнетателей, чем угнетенных.

Любовь к власти — в нас самих, восхищение же ею — в других людях; то и другое одинаково свойственно человеку, но первое делает его тираном, а второе рабом. Зло и неправда в сочетании с гордыней, блеском и пышностью¹⁶, великолепием, церемонностью обладают большей притягательной силой, чем абстрактная справедливость. Кориолан жалуется на непостоянство человеческой природы, и всякий раз, когда он не может удовлетворить свою гордость и упрямство за счет других людей, он поворачивает оружие против собственной страны. Но если его страна не стоила того, чтобы ее защищать, то почему он построил свою гордыню на ее защите? Он по своей сути завоеватель и герой. Завоеывая другие страны, он одновременно ищет предлог и для порабощения своей собственной страны. Когда это не удастся, он заключает союз с врагами. Он относится к людям так,

как будто
Ты не такой же слабый человек,
А божество карающее¹⁷.

Он насмехается над одним из городских трибунов, который выступает за свои права и право выбора:

«Будет!»
Вы слышите, как властно кинул «Будет!»
Тритон плотвы всем нам? (С. 326).

Он не стесняется властного желания отнять у них все, демонстрируя нетерпение к малейшему проявлению оппозиции, что в равной степени соответствует ее невежеству и глупости. Если бы великие и сильные мира имели благие намерения и мудрость богов, то все не было так плохо: если бы они, обладая абсолютным знанием, что для людей хорошо, заботились о людях, как о себе, если бы они правили миром, будучи не чуждыми благотворительности, но не задевали при этом чувства людей, не ожидая от них ни хорошего, ни плохого, и одаряли бы людей бесплатными дарами, — они бы правили миром, как еще одно божественное провидение. Но в нашем случае все обстоит иначе. Кориолан не желает, чтобы сенат продемонстрировал свою «заботу» о населении, поскольку «забота» может быть истолкована как «страх» перед ним, как разрушение самой власти. Как только он разочаруется в своих планах не только лишить народ заботы государства, но и права самому влиять на власть, так Волумния будет вынуждена в бешенстве воскликнуть:

Да истребит
Багровая чума весь римский люд
Торговый и мастеровой! (С. 354).

Это совершенно естественно: совершенно естественно для матери заботиться в большей степени о сыне, чем о целом городе, но при этом городу необходимо

дать какую-то самостоятельность, чтобы позаботиться о себе.

Государство, как мы видим, не может по-матерински заботиться о своих гражданах, равно как и высший свет. Сильные мира живут сами по себе и интересуются гуманностью и справедливостью только «из вежливости». Их интересы настолько далеки от интересов основной массы людей, что можно сказать, что они им прямо противоположны. Их сила — *наша* слабость, их богатство — за счет *нашей* бедности, их гордость — *наша* деградация, их тирания — следствие *нашего* рабства. Если бы у них был «свой» высший разум (которого у них нет), это сделало бы их значительно неприглядней и из богов они бы превратились в дьяволов. Вся драматическая мораль Кориолана заключается в том, что те, у которых всего мало, должны иметь еще меньше, а те, у кого всего много, должны иметь еще больше. Люди бедны, и следовательно, пусть голодают. Раз они рабы, то заслуживают плетки. Они много работают, и поэтому к ним можно относиться как к скоту. Они невежественны, и поэтому им не следует знать о вкусной еде, красивой одежде и т. д., а лишь только то, что они порабощены, задавлены, жалки.

Такова природа человека и сила его чувств, которые стремятся возвеличить все то, что вызывает восхищение и обдаёт презрением нищету; это то, что превращает власть в тиранию, а тиранию делает абсолютной; это то, что повергает еще ниже, что и так внизу, и делает положение несчастных совсем безнадежным. Эта сила превращает должностных лиц в королей, а королей в богов, низводит простых людей до положения рабов, рабов же — до положения скотов. История человечества — это небылица, маска, трагедия, изначально задуманная как *идеальная справедливость*. На самом же деле это забава, развлечение для немногих богатых и благородных, приносящая большинству только смерть, забава, в которой эти богатые подстрекают

сильного добить слабого, сея в этой погоне неразбериху и не получая никакой прибыли. Мы можем и сами подобным образом зависеть от удовольствия, которое получаем от чтения книг. Одна из отличительных черт пьесы — разница в том, какое участие принимают в успехе Кориолана его супруга и мать.

Волумния

Нет, оставайся здесь.
Мне кажется, я вижу, как твой муж
За волосы под грохот барабанов
Авфидия влачит и гонит вольсков,
Бегущих, словно дети от медведя,
И, топая ногой, кричит солдатам:
«Вперед, вы, трусы, что зачаты в страхе,
Хоть в Риме рождены!» — и кровь стирает
С чела рукой в броне, вперед шагая,
Как жнец, который не получит платы,
Не сняв весь хлеб.

Виргилия

Чело в крови? О боги!

Волумния

Безумица, умолкни! Кровь мужчины
Сверкает ярче золота трофеев.
Грудь Гекубы, Гектора вскормившей,
Прекрасней лоб его, чья кровь пятнала
Мечи данайцев (с. 273).

Когда она слышит трубный звук, возвещающий о возвращении сына, она приносит речь в духе римской матроны:

То весть нам Марций шлет. Его повсюду
Восторг встречает, провожают слезы.
В его руке дух смерти воплощен:
Чуть ею он взмахнул — и враг сражен
(с. 297–298).

Кориолан — законченный характер: его забота о своей репутации и в то же время презрение к общественному мнению, его гордость и скромность дополняют друг друга. Его гордость заключается в неги-

баемой твердости его характера, а любовь к славе — в решительном желании сломать оппозицию и вызвать восхищение как у друзей, так и врагов. Его презрение к общественному мнению, его нежелание слышать восхваления в свой адрес происходят из одного источника. Он не может противостоять похвалам, которые окружают его, и раздражается, слыша их. Случается, он манипулирует положительным мнением, но слышать эти слова он не хочет.

Прошу, умолкни!

Я не стерплю, чтоб даже мать моя —
А ей уж кровь свою хвалить пристало —
Меня превозносила (с. 287).

Его великодушие из того же ряда. Он восхищается мужеством своего врага, так как ценит это в себе. Он ведет себя в доме Афудиса так смело, как будто встретил его в открытом поле, и чувствует, вверяя ему свою жизнь, что он лишает его любого искушения использовать силу.

На титульной странице издания, где напечатан «Кориолан», под списком действующих лиц написано: «Вся эта история, как и речи героев, заимствованы из жизнеописания Кориолана, сделанного Плутархом». Для читателя будет небезынтересно, насколько это соответствует действительности. Вот две важнейшие сцены между Кориоланом и Афудисом и между Кориоланом и его матерью, переведенные из Плутарха сэрмом Томасом Нортон¹⁸ в 1579 году и посвященные королеве Елизавете¹⁹: «Был вечер, и многие встречались ему на пути, но ни один не догадался, кто он таков. Марций шел прямо к дому Тулла, а войдя, тотчас опустился на землю подле очага и, покрыв голову, замер в неподвижности. Домочадцы были изумлены, однако потревожить его не решились — и самый вид и безмолвие пришельца внушали какое-то почтение — и потому доложили о необычайном происшествии

Тулу, который сидел за обедом. Тот поднялся из-за стола, подошел к Марцию и спросил, кто он и с какою нуждою явился. Тогда Марций открыл лицо и, помедлив мгновение, сказал: „Если ты еще не признал меня, Тулл, или не веришь своим глазам, придется мне выступить собственным обвинителем. Я Гай Марций, причинивший столько бед тебе и всем вольскам и носящий прозвище Кориолан, неопровержимо об этом свидетельствующее. За все свои труды, за все опасности, которым я подвергался, я не стяжал иной награды, кроме этого имени — отличительного знака моей вражды к вам. И только оно одно остается у меня ныне: всего прочего я разом решил — ненавистью и наглостью народа, малодушием и предательством властей и равных мне по положению. Я изгнан и просителем припадаю к твоему очагу — не ради спасения и безопасности (разве не избрал бы другого убежища, если бы страшился смерти?), но желая воздать по заслугам моим гонителям и уже воздавши им тем, что отдаю себя в твоё распоряжение. Итак, если и не боишься напасть на врага, воспользуйся, благородный владыка, моей бедой — и мое несчастье станет счастьем для всех вольсков, ибо за вас я буду сражаться настолько успешнее, нежели против вас, насколько успешнее ведут войну, зная обстоятельства противника, нежели не зная их. Если же ты отказался от мысли продолжать борьбу, то и я не хочу жить, да и тебе ни к чему сохранять жизнь давнему твоему врагу и сопернику, коль скоро не от него ни пользы ни прока!“ Эта речь до крайности обрадовала Тула. Подав Марцию правую руку, он воскликнул: „Встань Марций и успокойся! Великое благо для нас то, что ты явился и переходишь на нашу сторону, но будь уверен, вольски отплатят сторицей“. Он радушно принял Марция, а в последую-

щие дни они совещались о предстоящей войне».

Свидание между Кориоланом и матерью звучит почти так же, как и вся пьеса: «„Что же ты молчишь сын мой? Разве уступать во всем гневу и злопамятству хорошо, а уступить матери, обратившейся с такой просьбой, дурно? Или помнить обиды великому мужу подобает, а свято чтить благодеяния, которыми дети родителям, — не дело мужа великого и доблестного? А ведь никому не следует так тщательно блюсти долг благодарностью как тебе, столь беспощадно карающего неблагодарность! Ты уже сурово взыскал с отечества, но еще ничем не отблагодарил мать, а потому самым прекрасным и достойным было бы, если бы ты безо всякого принуждения удовлетворил свою просьбу, такую благородную и справедливую. Но ты глух к моим уговорам — зачем же медлю я обратиться к последней своей надежде?!“ И с этими словами она упала к ногам сына вместе с его женой и детьми. „Ах, что ты сделала со мною, мать!“ — вскричал Марций и поднял Волумнию с земли. Крепко стиснув ей правую руку, он продолжал: „Ты одержала победу, счастливую для отечества, но гибельную для меня“. Затем, переговорив с матерью и с женою, он отправил их, как они просили, назад в Рим, а наутро увел вольсков, далеко не одинаково судивших о случившемся. Одни бранили самого Марция и его поступок, другие, напротив, одобряли, радуясь прекращению военных действий и миру, третьи были недовольны тем, что произошло, но Марция не порицали, полагая, что сломленный такой необходимостью, он заслуживает снисхождения. Однако никто не пытался возражать: все повиновались из уважения скорее к доблести этого человека, нежели к его власти»²⁰.

Примечания

¹ Хэзлит У. Макбет / Пер. с англ. А. Даревского // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 12/13. СПб., 2014. С. 120.

² Хэзлит У. Гамлет / Пер. с англ. С. Л. Сухарева // Хэзлит У. За-
стольные беседы. М., 2010. С. 368.

³ Там же. С. 372.

⁴ Хэзлит У. Макбет / Пер. с англ. А. Даревского // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 12/13. С. 122.

⁵ Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014. С. 146–147.

⁶ Здесь и далее перевод П. Мелковой. См.: Шекспир У. Тимон Афинский // Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 415. Далее номер страницы указывается в тексте.

⁷ Происхождение цитаты не установлено.

⁸ Джонсон Бен (1572–1637) — английский драматург, поэт, актер, теоретик драмы.

⁹ Бэкон Френсис (1561–1626) — английский философ. Сочинение «О мудрости древних» (*De sapientia veterum*) вышло в 1609 г.

¹⁰ Бёрк Эдмунд (1729–1797) — английский политический деятель и публицист. В статье Хэзлита упоминаются его «Размышления о Французской революции» (1790).

¹¹ Пейн Томас (1737–1809) — общественный и политический деятель США и Великобритании.

¹² «Макбет». Акт I. Сцена 6. Перевод Б. Пастернака.

¹³ Знаки геральдики, используемые на гербах.

¹⁴ Хэзлит использует слова из «Кориолана»: «Его повсюду вос-

торг встречает, провожают слезы» (Т. 7. С. 297).

¹⁵ У. Вордсворт. Благодарственная ода (Thanksgiving Ode), написанная 18 января 1816 года и посвященная победе при Ватерлоо.

¹⁶ Слова из «Отелло». В переводе М. Лозинского: «Гордыня, блеск и пышность славных войн!»

¹⁷ Слова Брута, обращенные к Кориолану. Акт III. Сцена 1. Здесь и далее перевод Ю. Корнеева. Шекспир У. Кориолан / Пер. Ю. Корнеева // Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 325. Далее страницы указываются в тексте.

¹⁸ Норт Томас (1535?–1601) — английский переводчик Плутарха.

¹⁹ Королева Елизавета I Тюдор (1533–1603).

²⁰ Плутарх. Сравнительные описания: В 3 т. / Пер. С. П. Маркиша. М., 1961. Т. 1 С. 247.

Ю. В. Каминская

Рождественское действо, «cauchemar» и балалайки. О дадаистском кабаре и драме Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях

В нашей стране о дадаизме и его художественном наследии всерьез рассуждают чрезвычайно редко. Бесценным исключением из этого правила стали работы и выступления московского литературоведа Владимира Денисовича Седельника¹, долгие годы собиравшего материал об этом направлении без надежды на публикацию. Пацифистский пафос дадаистов плохо сочетается с тоталитаризмом, разнородность и непонятность произведений также не прибавляют исследователям уверенности в своих возможностях. Вместе с тем трудно не согласиться со знаменитой формулировкой Ханса Арпа (1887–1966): «Дада прекрасен, как ночь, баюкающая в своих объятиях новый день»², трудно не увлечься историей этого явления, объединяющего самые разные искусства и в значительной степени определившего судьбы художественных экспериментов в XX и XXI веках.

В конце мая 1915 года поэт и драматург Хуго Балль (1886–1927) вместе с писательницей и актрисой Эмми Хеннингс (1885–1948) перебрались из Берлина в Швейцарию по приглашению Вальтера Зернера (1889–1942), чтобы вместе с ним издавать журнал «Mistral». Совместная работа разладилась, не успев начаться, однако Балль и Хеннингс остались в Цюрихе. Балль подружился с пацифистом Людвигом Рубинером (1881–1920), выступал на политических вечерах, которые организовывал анархист Фриц Брупбахер (1874–1945), швейцарский врач, посвятивший себя лечению рабочих³. Хеннингс нашла место актрисы в варьете «Maxim», куда устроился и Балль — пианистом. Воз-

вращаться в Германию они не собирались. Балль, к ужасу своей семьи, не хотел участвовать в войне. В Цюрих к нему неожиданно приехала мать, чтобы потребовать вернуться на родину и отдать солдатский долг. Балль, бесстрашие которого было хорошо известно, категорически отказался, объясняя это самыми принципиальными соображениями. Разговор закончился разрывом с семьей⁴. Вскоре ансамбль варьете «Максим»⁵ распался, а Хуго Балль решил надолго задержаться в Цюрихе, снять помещение в доме № 1 на Шпигельгассе, улочке, заполненной разного рода заведениями, и открыть там вместе со своими близкими друзьями собственное кабаре.

Согласно одной из распространенных версий, французским словом «cabaret» сначала именовали круглые блюда, разделенные на секции или заполненные съёмными мисками с различными кушаньями. Позже название было перенесено на ресторанчики, в которых для упрощения сервировки пользовались именно такой посудой. В дальнейшем словом «кабаре» обозначили и вид искусства, своеобразие которого основано на сосуществовании разнородных элементов в пределах единого целого⁶.

Другая версия связывает закрепление слова «кабаре» за особым видом художественной деятельности только с представлениями об артистических кабачках «cabarets artistiques», где любила собираться парижская богема и регулярно проходили импровизированные представления с участием поэтов, музыкантов и актеров⁷. Первый кабачок подобного рода был открыт на Монмартре в 1881 году под на-

званием «Chat noir» — «Черный кот». Вскоре новый тип заведений распространился во французской столице повсюду, вновь превратив ее в родоначальницу общеевропейской моды, которая не обошла стороной и немецкоязычные страны.

Если вторая версия представляется более правдоподобной⁸, то первая, кажется, особенно близка самим кабареистам. Образ вкусного и многообразного блюда, в котором каждый без труда найдет кусочек, подходящий по вкусу лично ему, отразился в заглавии одной из знаменитых антологий, посвященных наследию кабаре, — «Пестрое кушанье» (1953)⁹. Вместе с тем известно, что на протяжении теперь уже довольно долгой жизни кабаре как искусства не всегда и не всем было просто получить удовольствие от такого «кушанья». Об этом свидетельствует та часть истории кабаре, которая обнаруживает явное противопоставление посетителей артистических кабачков и обывательской публики, задававшей тон в других сферах жизни.

Стремление кабареистов соблюдать значительную дистанцию по отношению к бюргерскому обществу подтверждают многие элементы сохранившегося наследия. Среди них — творчество берлинской группы «Висельники», в которую наряду с другими кабареистами входил Кристиан Моргенштерн (1871–1914), или история мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей» (1900–1904), в деятельности которого участвовали Отто Юлиус Бирбаум (1886–1910), Франк Ведекинд (1864–1910), Людвиг Тома (1867–1921), Макс Даутендай (1867–1918), Рихард Демель (1863–1920), Ханс фон Гумпенберг (1866–1928) и Лео Грайнер (1876–1928). В обоих случаях художники с помощью ритуальной символики казни стремились подчеркнуть замкнутость и специфичность своего относительно узкого круга, а также противопоставить себя мещанской среде¹⁰.

С другой стороны, кабаре возникало не только как одно из многочисленных выражений противостояния художников и остального общества, привычно требовавшего от искусства понятности, красоты и поучительности. Присущие кабаре подвижность и интерес к обновлениям располагали к тому, чтобы именно в рамках этого пространства развернуть активный поиск новых форм и идей, столь необходимый и прошлому, и нашему веку. Соответственно, заметным стало и стремление творческих групп привлечь внимание к собственным представлениям об искусстве или, как минимум, к тому обстоятельству, что традиционные представления о художественных задачах более не соответствуют реальности. Это значит, что кабаре должно было парадоксальным образом стремиться не только к герметичности, но и к открытости, которой требовалась важная особенность этого искусства — его неразрывная связь с разного рода художественными экспериментами. Без такой связи активное участие кабаре в сложном процессе осмысления искусством собственной сущности было бы невозможным.

Изначальная сопряженность кабаре с поэтическими экспериментами принимает особенно заметные формы в рамках европейских дадаизма¹¹ и экспрессионизма¹², которые стали своеобразными отражениями кризиса сложившихся прежде представлений о литературе и об искусстве в целом. Неслучайно дадаисты во главе с Хуго Баллем, продолжившие футуристическое освобождение слова, начали свою активную деятельность именно с того, что в разгар Первой мировой войны основали в центре политически нейтрального Цюриха кабаре, открытое в феврале 1916 года и вошедшее в историю мировой культуры как «Кабаре Вольтер».

Кроме Балля и Хеннингса у истоков мирового дадаизма стояли француженка-немецкая художница и поэт Ханс/Жан

Арп (1886–1966), румынский художник, писатель, архитектор Марсель Янко (1895–1984), австрийский художник Макс Оппенхаймер (1885–1954) и румынско-французский поэт Тристан Тцара (1896–1963)¹³. С помощью газетной заметки Балль обратился «к художественной молодежи Цюриха с приглашением» присоединиться к дадаистам, расширив их творчество «собственными идеями и произведениями любой направленности»¹⁴. Швейцарские коллеги не проявили большой заинтересованности в сотрудничестве, тогда как эмигранты из самых разных стран и социальных слоев, бежавшие в нейтральную Швейцарию от истерии и ужасов войны, обнаружили живой интерес к начинанию Балля.

И вот — в «Кабаре Вольтер» выступал целый оркестр русских балалаечников, производивший неизгладимое впечатление на слушателей, читали произведения Аполлинера и Рембо, Кандинского и Ведыкина, Эльзы Ласкер-Шюлер и Франца Верфеля, играли музыку Макса Регера (1873–1916), Дебюсси и Брамса, Рахманинова и Скрябина в своеобразных интерпретациях, пели французские народные песенки. Все это могло быть дополнено чтением отрывков из «Жизни человека» (1907) Леонида Андреева, а также строк Некрасова или Тургенева, песнопениями хора под названием «Горе-Революционеры»¹⁵ и т.п. Театр, музыка, изобразительные искусства, литература вступали в самое тесное взаимодействие. Настоящее «пестрое кушанье», степень съедобности которого не слишком волновала участников кабаре. Главным девизом Балля стали слова: «Кабаре должно быть интернациональным»¹⁶.

Целостность группы обеспечивали общие художественно-политические взгляды. 24 мая 1916 года Балль писал: «Нас пятеро друзей, и самое странное состоит в том, что мы в действительности никогда не бываем одновременно и полно-

стью одного мнения, хоть в целом нас и объединяют одинаковые убеждения»¹⁷. Именно эти убеждения находили воплощение в кабаре, которое стало местом ментального и эмоционального противостояния кроваждному безумию «цивилизованного» мира, порабощению людей и войне, или «безумию времени», как писал Ханс Арп¹⁸. Объектом критики стало образованное бюргерское сословие. Дадаисты, не без оснований, считали его ответственным за устрашающие события истории, которые Хуго Балль однажды назвал «грандиозными праздничными бойнями и людоедскими подвигами»¹⁹. Вместе с тем протестный потенциал не сближал дадаистов с идеологами большевизма²⁰. Напротив, Балль писал: «Раз уж дадаизм как знак и жест является противоположностью большевизму, он противопоставляет деструкции и точнейшему рассудочному расчету совершенно необъяснимое донкихотство, сопротивляющееся практическому целеполаганию? Интересно будет наблюдать, что произойдет здесь, а что — там»²¹.

Размышления об обществе неизбежно приводили авторов к отрицанию всякого художественного идеала и декларированию абсолютной свободы художественного творчества, которая проявилась в радикальных экспериментах. Пожалуй, можно утверждать, что в цюрихском дадаизме воплотилось гармоничное сочетание антимилитаризма как политического устремления, требующего от искусства открытости по отношению к общественности, и сугубо художественных опытов по обновлению искусства, интересных лишь узкому и относительно замкнутому кругу творцов. Закономерно, что дадаисты, несмотря на свою склонность к новинкам и экстравагантным шагам, обратились именно к наиболее открытой и свободной от диктата формы классического, «пестрого» кабаре, выросшего из «cabarets artistiques». Об этом свидетельствует даже

сохранившееся заявление, написанное хозяином кабачка для получения соответствующей лицензии: «Господа намереваются... оборудовать сборный пункт художественного общения и духовного обмена. Они хотели бы читать фрагменты собственных произведений, организовывать доклады, располагающие к общению разных сторон, говоря кратко, они хотели бы создать место встреч для публики Цюриха, интересующейся искусством. В особенности — это предприятие должно дать возможность молодым художникам общаться на духовном уровне, воодушевлять друг друга, вести дебаты и представлять обществу свои первые произведения»²².

Молодые поэты, живописцы, композиторы, скульпторы, актеры использовали возможности кабаре для того, чтобы рядом с традиционными шансонами и стихами продемонстрировать публике результаты своих экспериментов. Среди них — опыты с редуцированными или случайными текстами, коллажи, шумовые концерты, стихи без слов, «симультантные» стихи, которые произносили на нескольких языках одновременно²³, абстрактные пьесы для кукольных театров, танцы в кубистических костюмах и прочее. В крошечном кабачке, который, к счастью, и сейчас продолжает свои традиции, разворачивался огромный спектр экспериментальных возможностей, сосуществовали разные языки, страны, культуры. Произведения румынско-французского поэта Тристана Тцара, немецкого поэта Рихарда Хюльзенбека (1892–1974) и русского поэта Велимира Хлебникова (1885–1922) гармонично сосуществовали в «Кабаре Вольтер», тогда как бесчисленные соотечественники дадаистов уничтожали друг друга и самих себя на войне.

Одним из важнейших произведений, по которым сегодня можно судить о том, как выглядело «Кабаре Вольтер», стала постановка пьесы Хуго Балля «Роже-

стенское действо», или «Вертепное действо», по-немецки — «Ein Krippenspiel»²⁴. Создавая пьесу, дадаист обратился к традиционному виду представлений, которые издавна разыгрывают перед Рождеством. Появление на свет Иисуса и поклонение волхвов прочно обосновались еще на средневековых театральных подмостках. Особенную роль в истории подобного рода спектаклей сыграл Франциск Ассизский, который 25 декабря 1223 года перенес «Вертепное действо» в настоящий, специально для этого выстроенный хлев с животными и яслями, что произвело невероятное по силе воздействие на верующих, потрясенных правдоподобностью изображения. Особенно радостным событием рождественские спектакли навсегда стали для детей, которых в любую эпоху привлекают простота и наглядность. Если учесть пристрастие дадаистов к различного рода детскости, а также интерес Балля к фигуре Франциска Ассизского²⁵ и сложные связи его мировоззрения с католицизмом, легко увидеть закономерность обращения драматурга к традиции «криппеншпилей».

Частично Балль сохраняет верность этой традиции. Он сочиняет пьесу, как бы сопровождая драматургической фантазией подборку описаний из Библии, публикуемых вместе с пьесой. Параллельный ряд к экспериментальному произведению содержит дословные цитаты из Евангелия от Луки и Евангелия от Матфея²⁶. Вместе с тем Балль отступает от традиционного действия, придумав дополнительные события. Во второй сцене говорится о том, как молятся Мария и Иосиф; в шестой сцене изображено, как Иосиф приветствует волхвов; и главное — в седьмой сцене Мария, лишь недавно родившая сына, видит его будущую судьбу — распятие и Воскресение.

Экспериментальный ряд пьесы сначала в ироническом и гротескном ключе обыгрывает традицию умильных

рождественских представлений, затем резко меняет свою направленность, так что напряжение читателя в ожидании ужасных событий достигает предела, а повествование как будто разворачивается, уступая место неизбежной и абсолютной трагедии. О Воскресении нет ни слова. Завершающие строки: «И вот распяли его / Истекло много теплой крови».

В цюрихском музее Кунстхаус хранятся машинописные странички с текстом пьесы, испещренные карандашными пометками Балля; там же можно познакомиться с перечислением исполнителей и описанием реквизита. Известно, что в сочинении текста и его сценическом воплощении помимо самого Балля участвовали Эмми Хеннингс, Ханс Арп, Тристан Тцара, Марсель Янко, немецкая кабареистка и поэтесса Мариетта ди Монако (1893–1981) и Иоганн Шальк²⁷. Каждый исполнял несколько ролей. Так, в первой из семи сцен пьесы Баллю досталась роль одного из двух Пастухов, а также роль Ветра, которую он в заключении сцены передавал Эмми Хеннингс. Во второй сцене он играл роль Бычка, в третьей роли Звезды и Ангела и т.д.

За три недели до премьеры «Вертепного действия» в Швейцарию прибыла девятилетняя дочь Эмми Хеннингс — Аннемари, которую Балль давно принял и полюбил как собственное дитя. Поэтому постановка пьесы была окрашена глубоко личной радостью, вызванной воссоединением с драгоценным ребенком. Третьего июня 1916 года, сразу после премьеры, Балль описал ее следующим образом: «Это „Вертепное действие“ (Concert bruitiste, сопровождающий евангельский текст) воздействовало своей тихой простотой неожиданно и нежно. Иронии²⁸ очистили воздух. Никто не осмелился смеяться. В кабаре и именно в этом кабаре такого не ожидали. Мы приветствовали Дитя, в искусстве и в жизни»²⁹.

Спектакль позволил воодушевленному дадаисту заглянуть и в собственное

будущее: Балль как будто предчувствовал скорое расставание с близким ему художественным направлением. В тот же день он записал: «Я впервые со стыдом почувствовал шум нашего языка, хаотичное смешение стилей и мыслей, нечто, что я вот уже несколько недель физически не могу выносить»³⁰. Возможно, именно это открытие побудило Балля позднее осмыслить мучительность последовательного дадаизма, близкую к невыносимости: «[Дадаист] больше не верит в возможность охватить вещи исходя из одной-единственной точки зрения, но все же он настолько уверен в связности всего сущего, в его единстве, что страдает от диссонансов до самоуничтожения»³¹. Наверное, опыт, отразившийся в этих строках, обнаруживает закономерность последовавшего отказа Балля от дадаистской эстетики и его обращения к изучению теологии, католицизму и христианской мистике. На этом пути дадаистское «Вертепное действие» оказалось важной вехой.

Трудно в точности представить себе, как выглядело сценическое воплощение пьесы. В общих чертах об этом можно судить по описанию премьеры, оставленному Эмми Хеннингс: «Он [Хуго Балль] сочинил музыку к „Жизни Иисуса“, и Рождество несомненно стало самой прекрасной и своеобразной музыкой, которую только можно себе представить. Инструменты он частью изготовил сам, идеально настроенные колокольчики, струнные инструменты с глухими и звонкими голосами, детские трещотки и погремушки, гонги, барабаны, но все эти названия не вполне соответствуют, поскольку речь-то идет об изобретениях. Концерт, в котором участвовали многие, около двадцати человек, проходил за большим белым занавесом, который напоминал Завесу во время поста, закрывающую на протяжении Страстной недели главный алтарь. Это была так называемая „шумовая музыка“, но ее нельзя сравнить с тем, что создавал футурист Маринетти, использо-

вавший механизмы, чтобы выявить современные ритмы. Композиция Балля была очень нежной, и Рождественская ночь была подобна гармоничной песне. Слышались и человеческие голоса, но они представляли лишь в облике отдельных звуков, А и О, таковы, например, были жалобно-светлый крик новорожденного и восхищенное бормотание пастухов, звучавшее как колыбельная. Позже пришло смятение распятия, заколачивание гвоздей, предельное взвинчивание чувств, пока музыка не затерялась в последних и едва слышных вздохах страдающей матери. Представление оказало сильнейшее воздействие на публику и имело большой успех»³². Белая ткань, напоминающая покров, с помощью которого скрывают изображения Христа, прежде всего — Распятие, во время поста в католических церквях³³, не позволяла зрителям видеть происходящее на сцене. Оркестрантов-актеров можно было впервые заметить лишь в шестой из семи сцен пьесы, да и то они сидели спиной к зрителям и были так тщательно укутаны черными тканями, что очертания фигур не были различимы. Соответственно, доступной восприятию оказывалась прежде всего музыка, создавая которую Балль частично ориентировался на опыт итальянского футуриста Луиджи Руссола (1885–1947), также изготавливавшего для своих произведений новые, небывалые приспособления³⁴. Изобретения Балля дополняли оркестр традиционных инструментов, среди которых были окарина³⁵, труба, лютня, цимбалы и свирель. Неудивительно, что Эмми Хеннингс восприняла спектакль как концерт.

В постановке соединились возможности брьюитизма, шумовой музыки и симультанного изображения событий, позволяющего ощутить одновременность разнородных процессов. Суть этих возможностей применительно к поэзии с точностью отразил Рихард Хюльзенбек в «Дадаистском манифесте» 1918 года:

«БРЮИТИСТСКОЕ стихотворение отображает трамвай — какой он есть, суть трамвая вместе с зеванием рантье Шульце и визгом тормозов. СИМУЛЬТАННОЕ стихотворение передает смысл хаотичной гонки вещей: в то время, как господин Шульце читает, балканский поезд проезжает по мосту, а свинья кричит в подвале мясника Нутке»³⁶. Язык дадаистской драмы предполагает не только сосуществование, но также взаимное усиление брьюитизма и симультанности.

Акустический облик постановки определяли как инструментальная музыка, так и голоса животных, представленные звукоподражательно — «иа-иа» или «му-му», голоса людей, сведенные к произнесению сочетаний звуков, напоминающих человеческую речь, например — «рабата, рабата», и обладающих большой выразительностью. В этом аспекте пьеса сродни многим стихотворным произведениям Балля³⁷, о которых он писал: «С помощью таких звуковых стихов следует полностью отказаться от языка, испорченного журнализмом и ставшего совершенно невозможным. Надо вернуться к глубочайшей алхимии слова, более того — раскрыть его тайну и сохранить таким образом для поэзии ее последний, самый сокровенный и святой предел»³⁸. Есть в пьесе и акустические элементы, которые обычно трудно себе представить, например голос Звезды, «звук святой ночи», «пучок света в шумах» и т. п. Их Балль также пытается включить в произведение с помощью звукописи, создавая иллюзию материальной реальности, фантомность которой подчеркивает лишь тот факт, что она скрыта от глаз публики.

Абстрактность, к которой стремился Балль в акустических стихах того же периода, обходит постановку «Вертепного действия» стороной. Чтобы это заметить, достаточно сравнить текст пьесы и знаменитое стихотворение Балля «Караван» (1916), появившееся лишь через несколько недель

после премьеры «Вертепного действа» и, очевидно, выросшее из изображения каравана слонов в пьесе³⁹. При работе над драмой автору оказывается интересным представить реальность рождения Христа пластично, возможно, именно потому, что повествование разворачивается о событии, реальность которого оказывается под сомнением. Это сомнение дадаисту удается развеять ценой невероятного художественного усилия, создав пародию на традиционные трогательные Рождественские сцены, напоминающие детские утренники, выставив напоказ фальшь и пошлость бюргеров, всегда готовых уронить слезу умиления в перерывах между убийствами на войне и прочими преступлениями, не имеющими ничего общего с человеческим.

Все это оказалось возможным в кабаре, мимолетном искусстве малых форм, пришедшем в соприкосновение с литературным авангардом и достигшем максимальной выразительности. Позднее это искусство не раз имело смелость противопоставить себя огромному и безумному миру, кажется, без особенных надежд на успех, просто для того, чтобы отразить свою позицию. Это всегда удавалось кабаре. Как писал Ханс Вайгель (1908–1986): «Кабаре — это самозащита, кабаре — это мини-отпор. Кабаре плодоносит в дурные времена, которым, однако же, не разрешают стать совсем уж дурными»⁴⁰. Жаль, что в разные годы кабареистам даже за «мини-отпор» приходилось платить очень большую, иногда и самую большую, цену.

Во второй половине XX века кабаре изменилось, утратив многие художественные составляющие, поэтому сегодня пьеса Балля в значительной степени утратила изначальный контекст. Разумеется, и сейчас можно зайти в дом № 1 на Шпигельгассе в Цюрихе и вспомнить, как выглядело «Кабаре Вольтер» около века назад: «стая столов, накрытых красными скатертями»; стены украшены плакатами,

«призывающими к новому искусству на всевозможных языках», рисунками парижских, берлинских, венских, цюрихских, петербургских и московских авангардистов, гравюрами Пикассо; «мадмуазель Leconte в юбке из черной тафты и белой блузе», распеваяющая французские песенки рядом с балалаечниками в косоворотках, извлекающими удивительные звуки, «похожие на стрекотание сверчков», Эми Хеннингс, читающая стихи, «разряженная, как цветущий куст», и «г-н Хуго Балль, руководитель и пианист, то и дело превращающийся в замечательного литератора, декламирующего чужие и собственные сочинения»⁴¹. Память обо всем этом хранится, но сегодняшний «мини-отпор» выглядит иначе. Правда, ему по-прежнему могут служить произведения дадаистов, в том числе — и «Криппеншпиль» Балля.

Чрезвычайно сложную для постановки пьесу нечасто представляли на сцене. 17 декабря 1986 года состоялась премьера постановки, подготовленной силами театральной труппы немецкого вуза Fachhochschule Mainz. Вторая постановка появилась 20 декабря 1995 года благодаря работе венского экспериментального театра «Kabinetttheater»⁴² под руководством его основателей и режиссеров Юлии Райхерт и Кристофера Видауэра. Начиная с 1996 года она вошла в постоянный репертуар этого небольшого театра и повторяется ежегодно в канун Рождества. Существуют также две радиопостановки по мотивам пьесы, созданные в Германии по заказу SWR в 1999 и 2005 годах⁴³.

Единственным сценическим воплощением «Рождественского действа» за пределами немецкоязычного пространства стала постановка петербургской «Театральной Лаборатории Вадима Максимова», многолетняя деятельность которой направлена на поиски нового экспериментального театрального языка. Премьера «Рождественского действа» состоялась 30 ноября 2013 года. В российской версии остается

очевидным дадаистское происхождение пьесы, адресующей современного зрителя к древнейшим истокам театра, сохранена брютитистская и симультанная природа литературной основы. Завораживающее впечатление производят и знакомые по премьере 1916 года плавные переходы актеров из одних ролей в другие, благодаря чему на сцене зримо разворачивается и колышется текучая субстанция, с невероятной силой втягивающая зрителей в абстрактное и универсальное происходящее.

В этой субстанции сплавлены воедино масштабные знаки разных эпох, среди которых показываются и исчезают крошечные штрихи, отсылающие к событиям самого частного порядка. Так, из зрительного зала 1916 года на сцену почти век спустя перемещается Аннемари Хеннингс, девятилетняя девочка, возвращению которой так радовался Балль, работая над пьесой и ее первой постановкой. Напоминанием о долгожданном ребенке в петербургском воплощении пьесы служит юная актриса, ровесница Аннемари, которой, что, несомненно, понравилось бы Баллю, досталась его роль в «Рождественском действе» — роль Ангела.

Через столетие после первой постановки знаменитое дадаистское произведение переживает значительные трансформации. Почти не остается следов от гармонично и радостно представленного Рождения, о котором писала Эмми Хеннингс. Трагические интонации в значительной мере потеснили искорки веселья и столь важные для Балля «очистительные иронии». Горестные ноты преобладают уже в начале спектакля, усиливаясь на его протяжении до предельных величин в завершающей сцене. Она поражает зрителей неожиданным поворотом событий, не только позволяя Марии, в соответствии с пьесой, увидеть будущие страдания Сына вскоре после его рождения, но и предоставляя публике возможность с отчетливостью разглядеть истязателей Христа. В этой

роли оказываются уже знакомые «благостные» фигуры из рождественской сцены, своими песнопениями напоминающие об истории XX века и тоталитарных катастрофах духа, о приближении которых Балль мог лишь догадываться в 1916 году. Музыка и голоса актеров, зловеще и заразительно распеваящих знакомые всем с детства строки, побуждают каждого чувствовать себя соучастником творящегося злодеяния, вновь и вновь восстанавливать в памяти увиденное на сцене, пытаясь осмыслить череду образов и почувствовать ускользающие границы между ними.

В остальном — музыкальная природа спектакля утратила изначально первостепенное значение, позволив выстроить уникальный по силе воздействия визуальный ряд, содержащий аллюзии на произведение изобразительного искусства — от средневековых алтарных картин до «Крика» (1893–1910) Эдварда Мунка. Это способствовало выявлению театрального потенциала пьесы, скрытого музыкальной стихией первой постановки, да и в целом менее очевидного, ведь на первый взгляд текст кажется значительно менее «театральным», чем многие акустические стихотворения Балля, в том числе — и выросший из «Рождественского действа» «Караван», который считается чудом, допускающим удивительные возможности «театрализации стихотворения, множество вариантов его рецитации и возможностей помещения текста в театральный контекст»⁴⁴.

Привнесенные изменения парадоксальным образом не отдаляют, а приближают спектакль к дадаистскому творчеству. Так, для «театрализации» пьесы Вадиму Максимову понадобилась та часть театральной традиции, в которой господствуют куклы и маски, не пригodiвшиеся Баллю для «Действа», но чрезвычайно важные для искусства дада в целом. Достаточно вспомнить ставшие знаменитыми танцы дадаистов в костюмах и масках,

изготовленных Марселем Янко, которые состоялись за неделю до премьеры «Криппеншпиль». Балль вспоминал: «Янко изготавил несколько масок, более чем талантливых. Они напоминают о японском или древнегреческом театре и все же в высшей степени современны. Рассчитанные на воздействие издалека — они производят поразительное впечатление в относительно небольшом пространстве кабаре. Мы все были тому свидетелями, когда Янко пришел с ними и каждый сразу надел на себя одну из них. Тут произошло нечто странное. Маска не только сейчас же потребовала костюма, она диктовала еще и совершенно определенный жест, патетический и даже граничащий с безумием. Не прошло и пяти минут, как мы уже двигались, превратившись в странные фигуры, задрапированные и обвешанные невоз-

можными предметами, оригинальностью один под стать другому. Моторная власть этих масок сообщалась нам с головокружительной неодолимостью»⁴⁵. Воодушевленный Балль сразу же сочинил музыку для танцев масок, первый из которых называли «Ловля мух», второй — «Cauchemar», а третий — «Торжественное отчаяние». «Cauchemar» был удивителен тем, что дадаистская маска выступала вперед, протягивая руки, удлинненные свернутыми из бумаги трубками. Аналогичного рода «cauchemar» происходит и в постановке Максимова — дадаисты оказываются ближе, а их влияние на сегодняшнюю культуру — отчетливее. Вместе с ними в культурной памяти всплывает и контекст кабаре времен Первой мировой войны, благодаря новой постановке переместившийся в глубь пьесы.

Примечания

¹ См.: *Седельник В.* Дадаизм и дадаисты. М., 2010.

² См. обложку издания: *Элгер Д.* Дадаизм / Перевод Т. А. Граблевской и Л. И. Кайсаровой. М., 2006. Прекрасно иллюстрированное издание воспроизводит немецкую книгу издательства «TASCHEN» в переводе постыдно низкого качества. Так, Хуго Балля переводчики именуют Хьюго Боллом и т.п. (см. с. 8 и далее). Приведенный афоризм Арпа был заимствован из небольшой коллекции его художественных высказываний: *Arp J.* Vom Hundertsten ins Tausendste // *Arp J.* Unsern täglichen Traum: Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Zürich, 1995. S. 49.

³ Сочинения Балля публиковали в издаваемом Брунбахером журнале «Revolutzer».

⁴ См. подробнее: *Hugo Ball: Dichter, Denker, Dadaist* / Hrsg.: Eva Zimmermann, Regina Bucher und Bernhard Echte. Zürich, 2005. S. 15–16.

⁵ Жизнь этого варьете Балль отразил в романе «Flametti, или О дендизме бедняков» (1918).

⁶ См., например: *Budzinski K. Metzler-Kabarett-Lexikon* / Hrsg. von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen // Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart; Weimar, 1996. S. 164.

⁷ Свою версию противопоставляет первой, например, Б. Фогель: *Vogel B.* Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarets. Paderborn, 1993. S. 120–123. См. также: *Thiel M.* Kabarett // Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945 / Hrsg. von Ralf Schnell. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 242.

⁸ См. об этом: *Lareau A.* Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der «Bunten Platte» // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda / Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg, 2003. S. 13.

⁹ Эту книгу составил Вилли Шефферс (1884–1962), бывший конферансье и один из художественных руководителей берлинского «Кабаре комиков»: *Bunte Platte. Ein Vortragsbuch für Jeder-*

mann / Hrsg. von Schaeffers Willi. Berlin, 1953.

¹⁰ См. о символической агрессии художников: *Sprengel P.* Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin — Erotik und Moderne // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. S. 30–31.

¹¹ См. о цюрихском дадаизме: *Dada in Zürich* / Hrsg. von Hans Bolliger, Guido Magnaguagno und Raimund Meyer // Zusammenarbeit mit dem Kunsthhaus Zürich. Zürich, 1994.

¹² О роли «Неопатетического кабаре» (1919–1912) как проявления раннего экспрессионизма см.: *Sprengel P.* Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin — Erotik und Moderne // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. S. 35.

¹³ В немецкоязычной литературе стихи Тцара существуют в выдающихся переводах Оскара Пастиора (1927–2006): *Tristan Tzara: Die frühen Gedichte* / Übersetzt aus dem Rumänischen und hrsg. von Oskar Pastior. München, 1984.

¹⁴ Hugo Ball: Dichter, Denker, Dadaist. S. 16.

¹⁵ «Revoluzzer».

¹⁶ Hugo Ball: Dichter, Denker, Dadaist. S. 17.

¹⁷ Ball H. Flucht aus der Zeit: Tagebuch. München, 1927. S. 96.

¹⁸ *Arp J.* Vom Hundertsten ins Tausendste // *Arp J.* Unsern täglichen Traum: Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. S. 51. См. об этом подробнее: *Dohl R.* Unsinn der Kunst gegen Wahnsinn der Zeit. Hans Arp und Hugo Ball zum Hundertsten // Text+Kritik. Heft 92. München, 1986. S. 66–80.

¹⁹ Ball H. Flucht aus der Zeit. S. 91.

²⁰ Цюрихская квартира Ленина находилась в двух-трех минутах ходьбы от «Кабаре Вольтер».

²¹ Цит. по: Dada global. Kunsthaus Zürich / Hrsg. von Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnagagno, Juri Steiner und Hans Bolliger. Zürich, 1994. S. 124.

²² Dada in Zürich. S. 67–68. Цит. по: *Lareau A.* Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der «Bunten Platte» // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. S. 27.

²³ 30 марта 1916 года в «Кабаре Вольтер» впервые была прочитана «Poème simultan», текст которой одновременно произносили Ццара, Янко и Хюльзенбек.

²⁴ Ball H. u.a.: Ein Krippenspiel. Bruiistisch // DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder / Hrsg. mit Karl Riha und Jörgen Schäfer. Stuttgart, 1994. S. 82–84. О пьесе см., например: Ein Krippenspiel. Bruiistisch: «Josef und Maria (betend): ramba ramba ramba ramba ramba» + 6 Kommentare. Einleitung von Rico Bandle. In: baz.online.ch

vom 23.12.2008 (<http://www.bazonline.ch/kultur/Joseph-und-Maria-ramba-ramba-ramba-ramba>). См. подборку секундарной литературы о творчестве и биографии Х. Балля: Hugo-Ball-Almanach. Studien und Texte zu Dada. Neue Folge 2. 2011 / Hrsg. von der Stadt Pirmasens in Verbindung mit der Hugo-Ball-Gesellschaft. München, 2011.

²⁵ В 1923–1924 гг. Балль опубликовал стихотворение «Франциск Ассизский», в первой строке которого упоминается знаменитое Вертепное действо 1223 года: «In einem Stalle lesest du die Messe». См.: *Ball H.* Gedichte / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen, 2007. S. 116.

²⁶ См. об этом подробно: Kommentar zu «Ein Krippenspiel. Bruiistisch» // *Ball H.* Sämtliche Werke und Briefe in 10 Bänden. Bd. 2: Dramen / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen, 2008. S. 295.

²⁷ Никаких данных об этом участнике выступления обнаружить не удалось.

²⁸ В оригинале: «Die Ironien».

²⁹ Ball H. Flucht aus der Zeit. S. 97.

³⁰ Ibidem. S. 98.

³¹ Цит. по: *Echte B.* Nachwort // *Ball H.* Flucht aus der Zeit. S. 312.

³² Цит. по: Kommentar zu «Ein Krippenspiel. Bruiistisch» // *Ball H.* Sämtliche Werke und Briefe in 10 Bänden. Bd. 2. S. 292–293.

³³ По-немецки: Hungertuch, Fastentuch.

³⁴ См. об этом: Kommentar zu «Ein Krippenspiel. Bruiistisch» // *Ball H.* Sämtliche Werke und Briefe in 10 Bänden. Bd. 2. S. 295.

³⁵ Древний духовой музыкальный инструмент, глиняная свистковая флейта.

³⁶ *Huelsenbeck R.* Dadaistisches Manifest // DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. S. 93.

³⁷ См.: *Ball H.* Gedichte.

³⁸ По-немецки слова Балля звучат поэтично и представляют собой попытку проникнуть в ритмические глубины языка: «Man verzichte mit dieser Art Klanggedicht in Bausch und Bogen auf die druch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk» (*Ball H.* Flucht aus der Zeit). Цит. по: *Korte H.* Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg, 1994. S. 55.

³⁹ См. об этом предположении: Kommentar zu «Ein Krippenspiel. Bruiistisch» // *Ball H.* Sämtliche Werke und Briefe in 10 Bänden. Bd. 2. S. 298.

⁴⁰ *Budzinski K.* Metzler-Kabarett-Lexikon. S. VIII.

⁴¹ В перечислении использованы цитаты из довольно объемной статьи о «Кабаре Вольтер», опубликованной в газете «Zürcher Post» 26 мая 1916 года. Этот текст остается одним из очень немногих документальных свидетельств, содержащих детальное описание дадаистских вечеров. Цит. по полному тексту статьи, приведенному в: *Ball H.* Flucht aus der Zeit. S. 330–332.

⁴² Porzellangasse, 49.

⁴³ Постановки были транслированы 6 мая 1999 года и 9 февраля 2006 года. См. о постановках «Криппеншпиль»: Kommentar zu «Ein Krippenspiel. Bruiistisch» // *Ball H.* Sämtliche Werke und Briefe in 10 Bänden. Bd. 2. S. 290–291.

⁴⁴ *Bohle J.F.E.* Theatralische Lyrik und lyrisches Theater im Dadaismus. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen lyrischen und theatralischen Elementen in dadaistischer Aktion: Diss. Saarbrücken, 1981. S. 141.

⁴⁵ Ball H. Flucht aus der Zeit. S. 96–97.

Ein Krippenspiel. Bruitistisch / Вертепное действо. На бругитистском языке*

Tutti / Все: Muhen, Iaen, Ketten, Schalmeyen, Gebet, Stern, Schaf, Wind. / Мычание, ослиные иа, цепи, звуки свирелей, молитва, звезда, овца, ветер.

Stilisiertes Lachen / Стилизованный смех: H a ha. haha. haha. haha. haha. haha. haha. haha. haha.

Steigerung bis zu höchstem Lärm. Tanz nach gepfiffener Melodie / Нагнетание до предельного шума. Танец под насвистываемую мелодию

Der Engel / Ангел: Dorim darum dorum darum, dorum darum, dododododododododooooo (das Ende des »dooooooo« sehr schmerzlich und bedauernd) / (концовка »dooooooo« с сильной болью и сожалением)

V.

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE / ТРИ СВЯТЫХ ЦАРЯ

Der Stern / Звезда: Zcke zcke ptsch, zcke zcke zcke zcke zcke ptsch! zcke zcke ptsch! ptschptschptschptsch. zcke zcke ptsch ptch ptsch.

Die Karawane der drei Könige / Караван трех волхвов: Puhrrrrr puhrrrr (Schnauben der Pferde, Trampeln der Kamele) / (лошадиный хrap, топот верблюдов).

Die drei Könige / Три царя: rabata, rabata, bim bam, rabta rabata, bim bam ba, rabata rabata rabta, rabata bim bam. bim bam. bim bam.

Glöckchen der Elefanten / Колокольчики слонов: Bim bim bim bim bim bim bim bim bim

Flöten / Флейты

Trompete / Труба: Tataaaaaaaaaaaaa! tataaaaaaaaaaaaaaa!

Schnauben der Pferde / Лошадиный хrap: Puhrrrrr, puhrrrrrrrr, puhrrrrrrr.

Wiehern der Pferde / Лошадиное ржание: Wihihihih, Wihihihlhi, Wihihlhih.

Kacken der Kamele / Испражнение верблюдов: Klatschen der Hände mit sehr hohler Fläche / Хлопки руками при чашевидном сложении пальцев и ладоней.

Der Stern / Звезда: Zcke zcke zcke ptsch!

VI.

ANKUNFT AM STALLE / ПРИБЫТИЕ К ХЛЕВУ

Eine Kerze leuchtet auf. (Der Saal war vorher verdunkelt. Man sieht jetzt die Orchestermittglieder. Sie haben schwarze Tücher umgeschlungen, so daß ihre Gestalt verschwindet. Sie sitzen außerdem mit dem Rücken gegen das Publikum) / Загорается одна свеча. (Зал прежде был затемнен. Теперь видны оркестранты. Они закутаны в черные покрывала, так что очертания фигур скрыты. Более того, они сидят спиной к публике)

Josef / Иосиф: Bonsoir, messieurs. Bonsoir, messieurs. Bonsoir messieurs.

Esel und Öchslein / Осел и Бычок: Ia ia ia ia ia a ia, muh muh muh muh muh muh

Geräusche von Kupfergeräten, Klappern von Kannen, Stoff-, Taft-Geräusche, Gläserntöne, Schöpfen, Rieseln, Schlüsselgeräusche / Звуки медных приборов, звяканье чайников, шорохи тканей, тафты, дребезжание стекла, черпание ковшом, журчание, звон ключей

Josef / Иосиф: Parlez-vous français, messieurs? Parlez-vous français, messieurs?

Die heiligen drei Könige / Три святых царя: Ah, eh, ih, ohm, uh, ah, eh, ih, oh, uh! aih, auhh, euhhh, eh ih, oh uhhhh! Ahhhhhhh-hhhhhhhhh!

Maria / Мария (pfeifend) / (насвистывая): Schlaf Kindlein schlaf! Schlaf Kindlein schlaf! Schlaf Kindlein schlaf! Schlaf Kindlein schlaf! / Спи моя радость усни! Спи моя радость усни! Спи моя радость усни!

Josef / Иосиф: kt, kt kt potz! kt kt kt kt Potz! kt kt kt kt potz!

Jesus / Иисус: schmatzend schmatzend schmatzend schmatzend schmatzend. / чавкая чавкая чавкая чавкая чавкая.

Da floß viel warmes Blut. / Истекло
много теплой крови.

40

всем людям. Ибо ныне родился вам Спаситель, Который есть Христос Господь. («Do da do» Архангела, затем всеобщее ликование. Нарастание. Crescendo. Затем: «do da do doooooo» Ангела)

V.

Und die Weisen aus dem Morgenlande machten sich auf mit ihrer Karawane, mit Kamelen, Pferden und Elefanten, die reich mit Schätzen beladen waren, und der Stern führte sie. (Stern, Wiehern und Schnauben der Pferde, Gang der Elefanten, Sprechen der Könige, Trompete. (Tzara; Arp), Glöckchen. Der Stern. Alles schwellend und abschwellend)

И с востока пошли волхвы с караваном, с верблюдами, лошадьми и слонами, богато груженными сокровищами их, и вела их звезда. (Звезда, ржание и лошадиный храп, шаги слонов, разговор волхвов, труба. (Тцара; Арп), колокольчики. Звезда. Всё нарастая и затихая)

VI.

Und sie fanden den Stall und Josef begrüßte sie. (Bon soir, messieurs) Rabata rabata. Muh. Bäh.) Aber Josef verstand ihre Sprache nicht. (rabata, rabata.) Tzara: o mon dieu, o mon dieu (Schlaflied Emmy, Ah eh Tzara ih oh der Könige. Dann ah eh ih verstummend. Nur noch Gesang der Maria, Laute. Schmatzen des Säuglings und Beten: ramba rambaramba.) Pause.

И нашли они хлев, и Иосиф приветствовал их. (Bon soir, messieurs) Rabata rabata. Му-у. Бе-е.) Но не ведал Иосиф их наречия. (rabata, rabata.) Тцара: o mon dieu, o mon dieu (Колыбельная Эмми, а-а э-э Тцара и-и о-о волхвов. Затем а-а э-э и-и затихая. Одно лишь пение Марии, лютня. Причмокивание младенца и молитва: ramba rambaramba.) Пауза.

VII.

Maria aber bewegte all diese Worte in ihrem Herzen. Und sie sah einen Berg und drei Kreuze aufgerichtet. Und sah ihren Sohn verspottet und mit einer Dornenkrone gekrönt. Und sie kreuzigten ihn. Aber sie wußte, daß er am dritten Tage wieder auferstehen werde, verklärt. (Johlen der Menge). Rabata rabata (Janco), Tzara: Pfeifen. Ball: He hollah! Nageln. Schalk: Klappern. Arp: bäh bäh. Rabata Rabata, sallada. (Crescendo) Nageln und Schreien. Dann Donner. Dann Glocken.

А Мария слагала все слова сии в сердце Своем. И узрела она гору и три креста на ней. И узрела сына Своего, как терпит поношение и тёрном увенчан. И распяли они его. Но знала она, что в третий день воскреснет он вновь, преображенный. (Гомон толпы). Rabata rabata (Янко), Тцара: Свист. Балль: He hollah! Забивание гвоздей. Шальк: Звяканье. Арп: бе-е бе-е. Rabata Rabata, sallada. (Crescendo) Забивание гвоздей и крики. Затем гром. Затем колокола.

О. Н. Мальцева

Возвращаясь к постановкам Юрия Любимова. О подобии композиции спектакля «Арабески» форме музыкального произведения

Премьера спектакля состоялась 25 декабря 2009 года. Постановка, режиссура, сценография, сценарий — Юрия Любимова. Музыка — Альфреда Шнитке. Художник по костюмам и росписи декораций — Юрий Чарышников. Пластика — Андрея Меланьина. Хормейстер — Татьяна Жанова. Куклу «Гоголь» сделал артист Андрей Смиреннов. Литературная основа спектакля создана из фрагментов статей и произведений Н. В. Гоголя, в том числе вошедших в его сборники «Арабески», «Миргород», и повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», из воспоминаний современников о Гоголе, стихов его современников, писем Гоголя, писем и статей о нем, фрагментов из книги Ю. Манна «Гоголь. Труды и дни: 1809–1845» (М., 2004), отдельных строк из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, из «Метаморфоз» Овидия, «Кавалера Глюка» Гофмана, а также цитат из рассказа А. Зегерс «Встреча в пути», в котором повествуется о встрече в пражском кафе Э.-Т.-А. Гофмана, Н. Гоголя и Ф. Кафки.

На сцене перед нами предстает мир высокой степени условности, возникающий из разнородных эпизодов, ассоциативно смонтированных между собой. Среди них эпизоды, содержащие диалоги Гоголя с другими персонажами спектакля; его суждения, обращенные к залу; высказывания современников о писателе; хорошие песнопения. А также эпизоды, в которых действуют близкие писателю люди или герои его произведений. И все это прославляется звучащими в записи репликами автора спектакля, которые представляют собой цитаты из классиков, но

воспринимаются как его собственные высказывания.

Мир этот временами кажется призрачным. Чему, в частности, способствуют костюмы действующих лиц, которые, за исключением одежды главного героя, выполнены в светлых тонах, с преобладанием белого цвета. Он создает ощущение эфемерности персонажей, внезапно возникающих и исчезающих, акцентируя факт их сочиненности. Кроме того, белый цвет одновременно придает этому спектаклю, который в конечном счете воспевает художника, торжественность и грусть — качества, которые действие обретает и благодаря остальным своим составляющим и особенностям, прежде всего его интонационному и музыкальному строю.

Роли на премьерных показах были распределены следующим образом. Гоголь — Дмитрий Высоцкий, Андрей Смиреннов, Сергей Цимбаленко; Гофман — С. Цимбаленко; Кафка — А. Смиреннов; Кельнер, Официант, Угольщик — Виктор Карпеко; Глюк — Филипп Котов; Отец Гоголя — Александр Трофимов; Мать Гоголя — Любовь Селютина; Лиза (сестра Гоголя) — Анастасия Захарова; Анна (сестра Гоголя) — Маргарита Радциг; Афанасий Иванович — Александр Трофимов; Пульхерия Ивановна — Любовь Селютина; Ничипор, Конюх — Эрвин Гааз; Иван Федорович, Синий армяк — Михаил Лукин; Тетушка, Матушка — Полина Нечитайло; Фольклорный старик — Виктор Шуляковский; Воспитатель, Писатель, Вяземский, Щепкин, актер — Алексей Граббе; Литераторы: Первый — Сергей Подколзин, Второй — Э. Гааз; Филарет — С. Подколзин;

Персоны: С. Подколзин, Э. Гааз, Ф. Котов.

В спектакле участвует оркестрик, в составе которого скрипка, виолончель, контрабас, аккордеон, гитара, флейта, барабан. Роли оркестрантов исполняют Дмитрий Межевич, Михаил Лукин, Никита Лучихин, Никита Кудрявцев, Иван Зосин, Юлия Стожарова, Екатерина Варкова, Анна Попова, Филипп Котов. Музыканты тоже одеты в белое: береты, короткие блузы и жилеты, брюки, на одних длинные, на других короткие до колен, и белые же чулки. То появляясь, то исчезая, оркестранты, виртуозно играющие на своих инструментах и постоянно приплясывающие, выступают порой и как Хор, а в других случаях ассоциируются с труппой актеров.

В спектакле возникает постоянный для таганковских постановок Любимова сквозной мотив, связанный с демонстративным присутствием на сцене театра. Как всегда, он создается прежде всего благодаря открытой актерской игре, при которой происходит мерцание актер-персонаж-актер, а иногда и отчетливые выходы актера из роли. Но не только. Так, театр открыто являет себя и подробнейшей, до мелочей, выделкой всех составляющих спектакля, становящейся отдельным объектом внимания зрителя. Спектакль изящен, красив и поражает этим даже на фоне остальных произведений Любимова, которому всегда в высшей степени был присущ перфекционизм.

Кроме того, герой спектакля предстает в трех лицах, в исполнении трех актеров, а большинство актеров играют по несколько ролей, оставаясь при переходе из одной в другую заведомо узнаваемыми, даже если в той или иной мере меняют костюм. Открытость театральной игры акцентируется и постоянным присутствием на сцене упомянутого оркестрика. А также работающим на наших глазах осветителем, который сидит в первом ряду партера, а время от времени подходит к сцене с прожектором в руке и освещает лицо то одного, то

другого героя, обеспечивая эффект крупного плана.

Существенное значение в создании этого мотива имеет демонстративно условная сценография. В процессе игры с ее помощью возникает то модель реальности, в отдельных своих характеристиках уподобленная странности художественного мира Гоголя с его гротескной фантастичностью, то образ действительности, противостоящей человеку, или просто создается эффект выделения или укрупнения персонажа. А отдельные элементы сценографии в контексте того или иного эпизода обретают конкретные смыслы.

На среднем плане, параллельно зеркалу сцены, висят жалюзи, состоящие из трех частей, разделенных, в свою очередь, на элементы, каждый из которых может по отдельности подниматься и опускаться сам по себе или с помощью участников спектакля. За жалюзи есть возвышения и лестницы, которые обнаруживаются, когда на них появляется то одно, то другое действующее лицо. Опускающиеся жалюзи могут перекрывать персонажей. При этом герой продолжает действовать «до последнего», наклоняясь ниже и ниже. И перед тем, как его скроют жалюзи, порой выглядывает из-под их нижнего края уже у самого планшета сцены. В такие моменты жалюзи, оставаясь самими собой, одновременно представляют окружающую реальность как мир, которому как минимум нет дела до отдельного человека.

Управление жалюзи с помощью шнурков, которое на наших глазах осуществляют сами участники спектакля, время от времени создает образ подъема-спуска парусов. И сценический мир вдруг уподобляется спектаклю-кораблю с матросами-актерами, выполняющими нелегкую работу в пределах заданной сложной режиссерской партитуры. В другие моменты одновременный подъем всех жалюзи создает ощущение нарастающей значимости или напряженности сценического

мгновения. А в одной из сцен шнурки поднятых жалюзи выполняют функцию нитей, на которых «подвешены» марионетки — критики, рассуждающие о творчестве Гоголя.

В сцене, основанной на фрагментах повести «Старосветские помещики», опустившиеся жалюзи скрывают уходящих из жизни героев, сначала Пульхерию Ивановну, а затем и Афанасия Ивановича. Порой одна из частей жалюзи поднимается, и мы видим героев, которые были скрыты ею, а теперь действуют в обрамлении соседних опущенных частей, выделенные или укрупненные, как на экране.

Жалюзи расположены на некотором расстоянии друг от друга. Так что между ними виден задник, выполненный из черного зеркала или стекла. Время от времени при поднятии жалюзи перед нами открывается большая часть этого черного бликующего задника, который ассоциируется то с космосом, то со звездным небом, то с бескрайними ночными российскими пространствами с их изредка мелькающими огоньками. В любом случае этот образ усугубляет ощущение холодности мира, окружающего героя.

Жалюзи представляют собой графически расписанные полотна. Справа мы видим на них три повернутых к нам спинками стула, два крайних свободны, а на среднем сидит обернувшийся вполоборота человек в цилиндре и без носа. Стулья в ходе действия соотносятся с пражским кафе, где встречаются Гофман, Гоголь и Кафка.

Слева на жалюзи изображены спешащие в разные стороны прохожие в крылатках и цилиндрах, что в контексте действия ассоциируется с Невским проспектом, а большинство этих людей, обладая характерным длинным носом, — с Гоголем. Среди прохожих встречаются странные фигуры, у которых вместо голов болванки разных видов. Или, может быть, — носы необычных форм? Такая «сдвинутость» сценической реальности сразу обнаружи-

вает ее подобие с художественным миром Гоголя. Сдвиг этот обнаруживается и в том, что в центре на жалюзи изображена кибитка с разными колесами и без лошадей; над ней сквозь тучи проглядывает странная, не круглая, а квадратная луна; на облучке сидит смотрящий в зал человек в головном уборе, напоминающем клоунский колпак. И хотя из окна выглядывает тоже нарисованная дамская головка, в контексте спектакля экипаж, особенно вместе со звучащей время от времени музыкой, ритм которой напоминает о монотонном движении, ассоциируется прежде всего с Гоголем, который был склонен то и дело срываться с места, отправляясь в очередное путешествие. В ходе действия и физически в кибитке иногда оказывается Гоголь, а то и все три действующих в спектакле Гоголя. В этом случае их силуэты, как в теневом театре, становятся видны в окнах. Перед кибиткой, на планшете сцены, то есть заведомо отдельно от кибитки, расположены два колеса. В ходе действия они то остаются в покое, то, приведенные в движение рукой одного из персонажей, начинают крутиться, часто по одному и вне зависимости от того, рядом ли кибитка или взмыла на поднятых жалюзи. Такая кибитка и путешествие в ней воспринимаются как органичные элементы разворачивающегося перед нами странноватого мира.

Наверху во всю ширину сцены висит что-то наподобие фриза — горизонтальная полоса, также представляющая собой графически расписанное белое полотно. Эта полоса в ходе действия порой то опускается, то поднимается, иногда одновременно с началом или концом эпизода. Слева на ней изображены головной портрет Николая I и фрагмент колеса. А справа — покосившаяся буква «Я», рядом с которой — голова в экзотическом головном уборе, которая в контексте спектакля может ассоциироваться с героем «Записок сумасшедшего», хотя это произведение в спектакле и не используется. И кроме того, тут

и там на этой полосе изображено множество потрепанных листов рукописи.

Опускаясь, полоса, как и спускающиеся жалюзи, перекрывает персонажей. При этом действующий на сцене герой также наклоняется ниже и ниже, вплоть до пола, например, продолжая говорить и выглядывая из-под полосы, пока остается виден нам.

Еще одним элементом вещественного мира являются три высоких барных стула без спинок. Иногда они выполняют свою прямую функцию, когда на них сидят, и не только в сцене встречи писателей в пражском кафе. Но чаще становятся вещью для игры, ничего конкретного при этом не обозначая, а лишь помогая актеру осуществить тот или иной эмоциональный жест, например, энергично опрокидывая стул или, наоборот, нарочито замедленно укладывая его на пол.

Существенная роль игры с вещами обнаруживается в эпизодах, созданных на основе повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В одном из них герои, направляясь из своего хутора Вытребеньки в село Хортыщи к Григорию Григорьевичу Сторченку, лихо приплясывая, передвигаются с правой стороны сцены в левую, пользуясь шнурами от жалюзи, как поводьями. В другом — тетушка расспрашивает племянника о понравившейся ему барышне, непрерывно играя с двумя внушительными мотками веревок. Например, напоминая Ивану Федоровичу о подошедшем сроке жениться, прикладывает к его плечам мотки, словно погоню, поясняя, что вот и чин он уже имеет хороший. Или — держа мотки перед собственным бюстом, судя по всему, о размерах именно этой части фигуры предполагаемой невесты и хочет спросить, начиная вопрос со слов «Какие у ней...». Но, передумав, подносит мотки к собственным глазам, завершая вопрос словом «брови». Порой элементы сценографии становятся действующими «лицами». Такова, например, огромная

муха — кукла, которая, то спускаясь, то взвиваясь под колосники, надоедает оставленным вдвоем Шпоньке и понравившейся ему барышне.

Сквозными героями спектакля являются три одинаково одетых персонажа. Именно так, как, по воспоминаниям сына артиста П. Каратыгина, был одет Гоголь, когда появился на репетиции в Александринском театре накануне первого представления «Ревизора». То есть в зеленом фраке с длинными фалдами, коричневых брюках и высокой шляпе-цилиндре. Большую часть действия каждый из этих персонажей предстает в качестве Гоголя.

В давних постановках Любимова, «Послушайте!» (1967) и «Товарищ, верь...» (1973), перед пятью актерами, игравшими, соответственно, «за Маяковского» и «за Пушкина», ни перед каждым в отдельности, ни перед всеми вместе не стояла задача сыграть роль героя во всем его объеме. Созданные ими образы участвовали в становлении темы, связанной в одном случае с Маяковским, в другом — с Пушкиным, которая раскрывалась спектаклем в целом. Подобное происходит и в «Арабесках». Каждый из актеров представляет писателя в отдельном ракурсе. Например, Гоголь С. Цимбаленко прежде всего простодушен, смешлив, в нем заметно малороссийское происхождение писателя, в частности, благодаря тому, что он время от времени пользуется украинским языком. Рациональное, некоторая рассудочность преобладает в герое А. Смиреннова. Эмоциональность, душевный порыв и трепет отличают героя Д. Высоцкого. Эти создаваемые актерами образы участвуют в становлении темы, связанной с феноменом Гоголя, которая разворачивается в ходе спектакля.

В начале действия один из сквозных персонажей предстает Кафкой (А. Смиренов), другой Гофманом (С. Цимбаленко). Об этом мы узнаем по их разговору и по табличкам, которые персонажи ненадолго

надевают на шею. На каждой из табличек соответствующая фамилия. Д. Высоцкий сразу выступает «за Гоголя». Иногда в ходе действия писатели на несколько мгновений берут на себя роли героев своих произведений. Пластика писателей время от времени напоминает кукольную, акцентируя их необычность и то, что они, подобно остальным сценическим персонажам, являются плодом фантазии. Как, например, в одном из первых эпизодов спектакля, когда герои под музыку синхронно, на один аккорд встают со стульев, на которых сидели, на другой — одновременно, как по команде, делают шаг вперед, на каждый из следующих аккордов поворачиваются в профиль, наклоняются, выставив ногу вперед и отводя чуть согнутые в локтях руки, одну перед собой, другую назад... И, словно по команде, следуют один за другим, сгибая под прямым углом высоко поднятую ногу и время от времени забавно слегка приседая... Такая пластика сразу обнаруживает принадлежность героев к странному миру, созданному в сценическом пространстве еще до начала действия сценографией.

Необычная пластика присуща и музыкантам, возникающим уже в начале действия из темной глубины сценического пространства. Они, напоминая заведенные механические фигурки, спешно передвигаются, семеня под музыку мелкими шажками, смешно припрыгивают или покачиваются из стороны в сторону, постоянно меняют направление своего движения и время от времени вдруг замирают в неожиданных позах.

Под стать этому миру и развивает его еще один Гоголь, предстающий в виде большой, в человеческий рост, белой куклы с огромной головой, крупным носом и тонкими длинными конечностями. И хотя он принимает участие во многих эпизодах, привыкнуть к нему в ходе спектакля так и не удастся, при каждом своем появлении он снова и снова удивляет. Этот

Гоголь то с любопытством наблюдает за происходящим, поставив на приступочку согнутую в колене ногу или расхаживая между остальными участниками спектакля. То приплясывает вместе с оркестрантами. То становится музыкантом. И в одном из эпизодов он едва ли не переигрывает остальных участников оркестра, азартно ударяя то бубном о колено поставленной на барабан ноги, то рукой по этому барабану. Это «театральное чудо» обеспечивается тем, что кукловод в черном не виден, будучи полностью скрытым окружающей его тьмой. Возникающий таким образом эффект самостоятельно действующей на сцене куклы рядом с героями, которых играют актеры, усиливает необычность развертываемой на сцене реальности.

В начале спектакля горизонталь-фриз опускается и главные герои усаживаются за ней как за столом. Невероятность встречи писателей, живших в разное время и в разных странах, акцентируется продолжающей звучать музыкой с ее фантазмагорическими образами. Ирреальность происходящего обнаруживается и другими способами. Например — сомнамбулическими движениями участников Хора, каждый из которых замедленно поворачивается вокруг собственной оси, столь же медленно вращая головой. Или планированием откуда-то сверху пальто. Поймав его, Гоголь, или в этот момент уже Башмакин, или оба одновременно, с восклицанием «А! так вот ты наконец! Наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!» — тут же накидывает пальто на горизонталь-фриз, на которой оно остается в течение всего спектакля. Чуть позднее, после того, когда в одном из эпизодов Гоголь помещает на это пальто посмертную маску Пушкина, оно начинает ассоциироваться также с его шубой и с ним самим. Особенно в те моменты, когда заходит речь о поэте.

Ощущение фантастичности происходящего усиливается, когда на несколько мгновений как ни в чем не бывало собственной персоной является герой новеллы Гофмана, кавалер Глюк, и проходит по сцене. В белой треуголке, длинном белом кафтане, с белой атласной кавалерской лентой через плечо, вышагивает он торжественным шагом с поднятым в руке пюпитром, с которого свешивается на нитях множество развевающихся чистых листов. А его обещание сыграть увертюру тут же воплощает вереница следующих за ним пританцовывающих музыкантов.

Ирреальность развивающейся перед нами сценической действительности обнаруживают и огромные тени героев спектакля. И порой неожиданные формы теней, которые существенно отличаются от тех, кто их отбрасывает. Например, в момент, когда Гофман и Кафка поворачиваются друг к другу, тени писателей представляют их в виде увеличенных силуэтов, но... с козлиными бородачками. Либо Кафка (или это уже герой его рассказа «Верхом на ведре?»), придерживая на голове цилиндр, укладывается на стул. И оставляет при этом не поместившуюся на сиденье часть своего тела на весу, параллельно сценической площадке. А тень при этом является Кафку (или уже его героя?) парящим в воздухе.

Фабулы в спектакле нет. Его материя ткется из множества на первый взгляд не связанных между собой эпизодов, разнящихся по языку, временной протяженности, темпу и ритму и даже виду театра с актерами в виде людей, кукол или теней. Одни из них состоят из обращенных в зал реплик или диалогов, посвященных размышлениям о жизни и смерти, искусстве и действительности, высоком и повседневном. Другие представлены с помощью танца, пения и музицирования, как всегда в этом театре отличающихся высоким профессионализмом исполнения. Прозаическая речь в спектакле сменяется поэтиче-

ской, порой взмывая к гекзаметру. Такой разнородностью составляющих постановка «Арабески» напоминает одноименный сборник Гоголя, который сам писатель называл, как известно, «всякой всячиной» и «смесью всего». А что же представляет собой сценическое целое?

Отметив, что режиссер «освободил себя от необходимости последовательного изложения»¹, что в спектакле «нет логики линейного сюжета»², часть рецензентов обозначила происходящее на сцене как «спектакль-калейдоскоп... коллаж»³. Или просто «сценический коллаж»⁴. Между тем коллаж предполагает случайность составляющих частей, отсутствие принципа развития, децентрацию⁵. Что касается постановок Любимова, то они построены как непрерывно развивающиеся многочастные композиции со сквозными темами и драматическим действием, подчиняющиеся принципу ассоциативного монтажа. Причем этот тип монтажа функционирует в произведениях режиссера на разных уровнях, соединяя в том числе и не соседние, отдаленные во времени части и ведя к образованию сценической полифонии⁶. Не являются в этом смысле исключением и «Арабески». Возвращаясь же к критическим откликам, справедливости ради следует отметить, что отдельные рецензенты увидели спектакль именно как «искусство монтажа»⁷, «монтаж аттракционов»⁸, а также «многоголосие, которое воспринимается как единое целое... полифония»⁹.

Действие спектакля движется прежде всего в процессе соотнесения вариаций на тему, связанную с феноменом Гоголя, которая развивается с самого начала, со сцены встречи в кафе трех писателей. При этом образы Кафки и Гофмана, с которыми сопоставляется главный герой, также участвуют в ее становлении. Разумеется, речь не идет о сколько-нибудь исчерпывающем художественном исследовании названной темы. Она предстает в тех ракурсах, которые в момент создания постановки

волновали режиссера. Вариации развиваются как отдельные пунктирные мотивы спектакля, которые то чередуются, то возникают одновременно с другими¹⁰.

Одна из вариаций темы выстраивается из эпизодов, включающих высказывания самого Гоголя как писателя. Среди них мучительные сомнения в своем творчестве: «Вернусь домой и все новые главы сожгу. Они никуда не годятся»; «Я не люблю моих сочинений, доселе бывших и напечатанных, и особенно „Мертвых душ“». Суждения об ответственности художника: «Каждый несет вину за свои писания. И в судный день каждый за них ответит». Рефлексия по поводу творческого метода: «Я люблю смешивать действительность с вымыслом. Но ход времени соблюдаю свято»; «Никакого единства красоты и моральной правды нет». Вопросы, связанные с объектом художественного исследования: «Отчего столь велик соблазн показывать зло, даже дьявольщину»; «Многие стали величать меня „злопыхателем“»; «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту». Мысли о природе гения: «Гений — это терпение. В высшей степени». Терзания писателя по поводу восприятия современниками его творчества: «Все против меня... Ну, если б один, два ругали, а то все, все». Размышления об основах мироустройства: «Никому из смертных не дано знать, что есть истина».

Другая вариация включает суждения о творчестве Гоголя. Они возникают в разговоре трех писателей, когда, в отличие от персонажей рассказа Зегерс, в основном читающих друг другу фрагменты своих произведений, сценические герои беседуют, касаясь разных тем, но прежде всего связанных с литературой и шире — с искусством, — и в дальнейшем ходе спектакля продолжают другими действующими лицами. Одни размышляют об особенностях художественного метода Гоголя и пытаются указать место художника в иерархии писателей: «У вас дар

строить невероятный вымысел, отталкиваясь от форменного пустяка — от дверной ручки, от блохи какой-нибудь»; «Факт развития реальной формы поэзии, начатой Шекспиром, ставит Гоголя на место, оставленное Пушкиным»; «Бывают авторы, которые идут навстречу. Гоголь, наоборот, словно отступает от нас, ускользает, прячется в тень». Другие, во многом оценившие дар писателя, честно указывают на слабость, с их точки зрения, очередного его опуса: «Ну, брат, Николай Васильевич, прости, уснул». Третьи категорически не приемлют все вышедшее из-под пера Гоголя: «Много претензий, манерности, что-то неестественное во всех приемах»; «Этот пошлостью он кормил нас в Петербурге, теперь он перенес ее в Рим»; «А что Гоголь? Опять написал что-нибудь смешное и неестественное?»; «Фарс, фарс, да и фарс самый неудачный. Вот, и Пушкин. Отчего вся Россия говорит о нем? Все приятели: кричали, кричали, а потом и вся Россия стала кричать»; «Отвратительная пьеса. Я ж это докажу, докажу математически, как дважды два». Четвертые размышляют об откликах на творчество писателя: «Что скажут на это некоторые из наших критиков, которые в сочинениях Гоголя не хотели видеть ничего, кроме грязи?»

Еще одна вариация темы затрагивает отдельные особенности Гоголя как человека и некоторые, порой неожиданные, подробности его повседневной жизни, связанные как с существенным, так и с пустяками. И состоит из сцен, в которых звучат реплики и его собственные, и близких ему людей. Они касаются взрослой жизни героя, за исключением одного воспоминания из детства об истории, которой он в дальнейшем всегда стыдился, связанной с погубленной им кошкой и отозвавшейся в спектакле фразами «Она, мяукая, осторожно кралась ко мне. Зеленые глаза искрились недобрым светом... Как много в человеке бесчеловечья». Среди обсуждаемых самые разные вещи. Это забота

о близких: «Бедный клочок земли наш, пристанище моей матери, продают с молотка, и где ей придется приклонить голову, я не знаю»; «Он заботился и пекся о нас, как мать». Судьба перед лицом Бога: «Небесная сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне». Попытки Гоголя найти себя в разных сферах деятельности: «Как преподаватель — ни то, ни се»; «Не снискав известности на поприще литературном, обратился к театру... Игру забраковали начисто». Отношение Гоголя к женщине: «Эта женщина не допускает даже мысли о физическом обожании... взглянуть на нее еще раз — вот бывало одно-единственное желание»; «Лицо, которого поразительное блистание в одно мгновение печатлеется в сердце; глаза, быстро пронзающие душу. Но их сияния, жгучего, проходящего насквозь всего, не вынесет ни один из человеков»; «Чувства, которые пробуждает ее вид, ужасны... О, какое жестокое состояние! Мне кажется, если грешникам уготован ад, то он не так мучителен». Интерес Гоголя к разнообразным занятиям и сферам действительности: «Рисовал для дома узоры ковров собственного изобретения»; «Усердно учу итальянский, чтобы читать в оригинале Тассо и Данте»; «Гоголь сделал успехи на французском языке, чтобы прилежно следовать за театрами, о которых он хорошо толкует»; «Наденет, бывало, белый фартук, станет на высокую скамейку и большими кистями рисует»; «Может быть, нет в мире другого, влюбленного с таким исступлением в природу, как я»; «Мечтал построить в Москве храм с тремя отделами — для православных, католиков и лютеран». Привычки и чудаковатости Гоголя: «Винам он давал названия: „Квартальный“, „Городничий“. Жженке, что горит голубым пламенем... имя Бенкендорфа»; «Гоголь любит гоголь-моголь»; «Прогуливаясь по глухому римскому переулку, пустился в пляс и стал вывертывать кренделя». Отношение писателя к своему внешнему виду: «Не-

которые помнят его щеголем; было время, даже сбрил волосы, чтоб усилить их густоту, и носил парик»; «Такая подкладка считалась пределом молодого щегольства... Беспреданно обеими руками, как будто не нарочно раскидывал полы шинели, чтобы показать подкладку»; «Зеленый фрак, коричневые брюки и высокая шляпа-цилиндр придавали фигуре нечто карикатурное». Материальные проблемы: «К кому обратиться? Все кругом холодно, как лед, а денег нет ни гроша»; «Доложите его величеству — русский поэт! Вдалеке от родины погибает без денег»; «Находясь в чужой земле, к кому прибегну я, как не к своему Государю»; «Ваше величество, послать бы ему через нашу миссию пятьсот червонцев».

Отдельная вариация связана с корнями Гоголя и состоит из двух ветвей. Первая из них представляет некоторые особенности дома, в котором прошло детство писателя. Дом и прежде возникал в произведениях Юрия Любимова, в частности, в спектаклях «Живой», «Живаго (Доктор)», «До и после», как важнейшая ценность в жизни человека. Как личное, то, что в течение многих десятилетий XX века оттеснялось в стране общественно-государственным.

Ощущение атмосферы дома дается в процессе краткого, но выразительного представления родителей писателя. И если автор спектакля и идеализирует их даже больше, чем это делали их современники, оставившие воспоминания, то поступает так вслед за самим Гоголем, который называл своих родителей ангелами. Уже первый эпизод с этими героями являет нам светлый мир, в том числе и в буквальном смысле. Жалюзи справа поднимаются, и, словно в стоп-кадре, мы видим замерших в разных позах, в нарядной светлой одежде мать Гоголя, сестер в белых платьях и шляпках и отца во всем белом: фраке, рубаше и панталонах. Эти люди будто только что общались и почему-то на миг застыли.

Картина эта, впрочем, далека от какой бы то ни было сусальности. Ее появление сопровождается музыкой, насыщенной драматизмом. А лица героев полны внутреннего беспокойства.

В другом эпизоде родители писателя поочередно читают вслух фрагменты из Библии, снова и снова делая паузы, отрываясь от текста и переводя в пространство перед собой взгляд, полный сопереживания библейским персонажам. Читают те самые строки, которые Гоголь приводит в одном из писем Н. М. Языкову. «Давид разливался в сокрушениях, обливая одр свой слезами, и получал тут же чудное утешение», — начинает Мария Ивановна. «Пророки рыдали по целым дням, алча услышать в себе голос Бога, и только после обильного источника слез облегчалась душа их», — подхватывает Василий Афанасьевич. И то, как один другого слушает, отчетливо выдает не только интерес к тексту, но и душевную близость и взаимопонимание читающих. Высокий смысл происходящего в этот момент акцентируется и музыкой.

Существенные особенности атмосферы, в которой проходило детство писателя, обнаруживают подробности, связанные с отцом Гоголя. «Прислуге строго запретил стирать белье в пруду: шум может испугать соловьев», — глядя в зал, очень серьезно замечает, например, то ли сам о себе Василий Афанасьевич, то ли играющий его роль актер А. Трофимов о своем герое, то ли оба одновременно. Важность реплики усиливается и тем, что герой говорит это стоя. Органичным продолжением замечания звучат и немудреные, но искренние стихи Василия Афанасьевича в его собственном исполнении. Причем чтение сопровождается своеобразным аккомпанементом, который также обнаруживает атмосферу согласия, слаженности в доме Гоголя: мать и сестры в этот момент ритмично покачивают головами, прикладывая ладони то к одной, то к другой стороне своих лиц.

Сам же автор стихов, держа в руке гусиное перо и помогая себе жестикующей, торжественно декламирует:

Одной природой наслаждаюсь,
Ничьим богатством не прельщаюсь,
Доволен я моей судьбой.
И вот девиз любимый мой.

Хор тут же повторяет последнюю строку. Такой повтор, тем более в хоровом вокальном исполнении, концентрирует наше внимание и на стихах, и на творческой натуре Василия Афанасьевича. Штрихом к этому пунктирному портрету героя служит и упоминание Гоголя о том, что эпиграфы «Сорочинской ярмарки» были заимствованы из комедий отца.

В ходе небольшого эпизода, через благородную сдержанность движений и спокойный взгляд на мужа, неспособный, однако, скрыть ее любви к нему, перед нами возникает и полный внутреннего достоинства и одновременно излучающий человеческую теплоту облик матери Гоголя. Он получает дополнительный объем благодаря замечанию, сделанному актрисой Л. Селютиной, на мгновение вышедшей из роли своей героини: «Взглянув на Марию Ивановну... и поговорив с ней несколько минут от души, можно было понять, что у такой женщины мог родиться такой сын». Мерцания актер-роль здесь, как и во всех любимовских спектаклях, происходят постоянно. При этом есть и подобные названному относительно длительные выходы актера из роли.

Вариация, связанная с родителями Гоголя, продолжает свое движение и в сцене, основанной на повести «Старосветские помещики». Здесь возникает параллель между сценически воплощенными героями повести и только что показанной четой Гоголь-Яновских. Это обеспечивается, в частности, благодаря тому, что обе сцены играют одни и те же актеры, почти не изменившие свой облик. А. Трифонов по-

прежнему одет в белый фрачный костюм, а к костюму Л. Селютиной добавились кофта и домашний чепчик. Сидят герои на тех же, с нарядной обивкой, стульях, на которых мы видели родителей Гоголя. Но главное сходство обнаруживается во взаимной привязанности людей, составляющих пары. В межчеловеческих токах, объединяющих каждую из них. В первом случае они ощущаются в единой, едва ли не благоговейной сосредоточенности на совместном чтении, когда кажется, что читающие даже дышат в унисон. Во втором — в том, как каждый прикасается к другому и с какой радостью произносит его имя. Возникающая параллель приподнимает сценических Пульхерию Ивановну и Афанасия Ивановича относительно героев повести. А строки стихотворения П.А. Вяземского «Дом Ивана Ивановича Дмитриева»:

Я помню этот дом, я помню этот сад:
Хозяин их всегда гостям своим был рад,
И ждали каждого, с радушьем теплой встречи,
Улыбка светлая и прелесть умной речи,—

звучащие после финального эпизода, посвященного им, в торжественном построчном исполнении поочередно каждым из трех Гоголей под аккомпанемент старого танго, служат романтизации этих героев, что отсветом ложится и на родителей Гоголя.

Позднее чета Гоголь-Яновских воспевается благодаря уподоблению их Филемону и Бавкиде, о которых Гоголь упоминает в «Старосветских помещиках» в связи с героями своей повести. В этом эпизоде спектакля поднимается один из фрагментов жалюзи, и в открывшемся окне мы видим сидящих на возвышении родителей Гоголя, по-прежнему в нарядных светлых одеждах, которые изъясняются торжественным поэтическим слогом, построчно декламируя ряд строк овидиевских «Метаморфоз»:

Встань и молящему мне...
Ту, с которой несусь, погубил я...
О, помоги!
Буду ее и тогда обнимать.
Выдумки — весь твой рассказ.
Что захотят небожители, то и свершится...
Муж мой!
Прощай, о, жена!

И дальше в ходе спектакля родители вступают в действие снова и снова. Например, когда в одном из высказываний Гоголя речь заходит о материальных проблемах и писатель сокрушается о том, что не знает, где его матери «придется приклонить голову», разыгрывается краткий эпизод его диалога с ростовщиком, который спрашивает: «Вы художник?» И как самое авторитетное подтверждение следует спокойный и уверенный ответ отца, которого уже нет на свете, но который появляется в этот момент на сцене: «Он художник». Или вдруг возникает мать с напутствием: «Молитву читай каждый день со вниманием, а особливо тем, которые ленивы и нерадивы»...

Вторая ветвь вариации, посвященной корням Гоголя, связана с украинской культурой и развивается в эпизодах с национальными танцами и песнопениями, сольными и хоровыми. Ими насыщена, например, сцена, основанная на повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Музыка в драматическом театре способна «переиграть» все остальные компоненты спектакля, выраженные другими средствами сценического языка, с легкостью «перетянуть одеяло на себя». Что нередко и происходит, и тогда рядом с музыкой блекнут, например, образы, создаваемые актерами, оставляя у зрителей только музыкальное послевкусие от спектакля. Включение же в спектакль украинской песенной классики, в частности таких ее образцов, как «Ніч яка місячна, зоряна, ясна», «По дорозі жук, жук», «Чорнії брови, карії очі», с их мелодичностью, колоритом и яркостью,

с пронзительной нежностью одних и блестящими самобытного юмора других, — понятно, требовало в этом смысле от постановщика обостренного чувства меры. Им Любимов всегда был наделен в высшей степени. «Арабески», как и другие его спектакли, музыкой насыщены. Одновременно музыкальный материал здесь, как и всюду, строго дозирован. И все же постановщику на первых порах приходилось корректировать его звучание, чтобы он стал именно частью целого, ни на мгновение не претендуя на соло. Режиссер строго следил за тем, чтобы музыкальные сцены не выходили из установленных «берегов», рамок, делая замечания актерам, возможно помимо своей воли срывавшим аплодисменты после вокальных и танцевальных сцен.

Еще одна вариация сквозной темы спектакля развивается в суждениях Гоголя о России. В действительности отдельные из них имеют более широкое значение, но в контексте спектакля все они связываются именно с ней. Высказывания эти эмоциональны, порой резки, но все они полны боли и посвящены волнующим Гоголя и вечным особенностям, и конкретно-историческим чертам страны, которые не преодолеваются с течением времени. Среди них такие, например, как «Непостижимо странна судьба всего хорошего у нас»; «Мы имеем чудный дар делать все ничтожным»; «Россия — это розга, которою наказывают ребенка». А суждение «Боже, что за жизнь наша! — вечный раздор мечты с существенностью!» — повторяется даже дважды, в разные моменты действия. К этой вариации примыкает и замечание Кафки о гоголевских «Мертвых душах», где, по его мнению, показана «сама Россия, вся широта вольной русской натуры, безудержной в добре и зле». И сцена, где суждение Гоголя «Прекрасное должно было погибнуть, как гибнет все прекрасное на Руси» смонтировано с хоровым исполнением куплета:

Черный ворон, что ж ты выешься
Над моею головой.
Ты добычи не дождешься.
Черный ворон, я не твой.

Песня звучит не широко и распевно, сглаживая остроту драматизма, по распространной традиции ее исполнения, а сдержанно и строго, что возвращает присущие ей трагические смыслы.

Известно, что черный ворон, который в песне является символом смерти, с определенного времени русской истории стал ассоциироваться и с «черным воронком» для арестантов. Воронком, ставшим, по сути, тем же символом смерти, о котором немало написано. Стоит сослаться хотя бы на «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына и (под названием «черная маруся») «Реквием» А. Ахматовой. В контексте спектакля песня воспринимается со всеми этими смыслами и актуализирует высказывание Гоголя, имеющее отношение к стране на всем протяжении ее истории. Но и остальные его суждения, сами по себе не утратившие актуальности, подаются в спектакле так, что она предстает еще более очевидной. Именно такой смысл возникает и в повторяющемся в разные моменты утверждения «Пахнет одним гуляньем», которое делает главным героем спектакля (в исполнении Д. Высоцкого), пристально вглядываясь в зрительный зал. Этот смысл акцентируется в одном случае благодаря предшествующему замечанию «народ тогда только достигает своего счастья, когда сохраняет свято обычаи своей старины», в другом — благодаря следующей за утверждением реплике «Боже, что за жизнь наша! — вечный раздор мечты с существенностью!»

Отдельная вариация темы связана с размышлениями Гоголя о Пушкине и роли поэта в его жизни. Вариация начинается в эпизоде встречи писателей в кафе, когда Гоголь, как о чем-то сокровенном, рассказывает: «В Париже я узнал о гибели Пушкина. Это он подарил мне

замысел романа». При этом интонация и обращенный в зал взгляд, говорящий о чрезвычайной важности того, о чем идет речь, сразу задают тон размышлениям о поэте. И в дальнейшем ходе действия герой спектакля то и дело делится со зрителем этой своей неразрывной глубинной связью с поэтом: «Никто не ценил так строго и так верно. Никакой вести хуже нельзя было получить из России. Вся жизнь моя теперь отравлена»; «Отдал мне собственный сюжет... смешной проект»; «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься». Имя поэта возникает в спектакле по самым разным поводам: «Меня всегда дивил Пушкин, которому для того, чтобы писать, нужно было забраться в деревню одному и запереться»; «И не придумай сей странный сюжет, не явилась бы на свет сия поэма — подарок Александра Сергеевича». Когда разговор заходит о мало кому удающемуся в литературе «манящем образе чистоты», Гоголь замечает: «Вот Пушкин умел, у него и чистота, и благородство». Отношение к поэту проявляется и репликой героя спектакля в его беседе с Гофманом и Кафкой: «Пушкин согласился бы с вами, но, увы, выстрел решил его жребий. Боюсь, не нам, смертным, судить, где правда, а где ложь».

Но поэту посвящены не только отдельные эпизоды. Связанная с ним вариация, по сути, становится непрерывной, возникая в одной из первых сцен и проходя через весь спектакль. Это происходит уже благодаря тому, что шуба поэта с его посмертной маской оказывается перекинутой на горизонталь-фриз в одном из первых эпизодов и остается перед нами до финала. И если сначала возникший образ оказывается соотнесен с дуэлью и гибелью Пушкина, то затем, при повторных обращениях к нему идентифицируется с самим поэтом и уже остается таковым до конца действия, разумеется наполняясь при этом разными смыслами в меняющемся сценическом контексте.

Отдельный мотив спектакля создается из идущих сквозным пунктиром прямых, лирических высказываний режиссера, которые обнаруживают многочисленные рифмы между режиссером и героем спектакля. Диалог с этим волнующим его автором не отпускал Юрия Любимова на протяжении многих лет. И уже во второй раз после «Ревизской сказки» (1978), где действовали как сценически воплощенные герои произведений Гоголя, так и он сам в виде двух персонажей, этот диалог воплощается в спектакль.

В мотив входит, в частности, и ряд эпизодов, относящихся одновременно к той или иной вариации темы, посвященной Гоголю. Например, в спектакле звучат чуть искаженные строки из «Евгения Онегина», связанные с гибелью Ленского, «окна мелом / Забелены. Хозяина все нет. / А где, бог весть. Пропал и след». Причем мы слышим их из уст матери Гоголя, испытывающей беспокойство о сыне, когда речь заходит всего лишь об одном из многих отъездов писателя за границу. Странная, неожиданная параллель, возникающая в этот момент между уехавшим на время сыном и погибшим Ленским, ситуативно может восприниматься, конечно, порождением воспаленного воображения обеспокоенной матери. Но целое спектакля ведет к восприятию этой параллели еще и как прямого высказывания режиссера о трагизме судьбы Гоголя. Такое понимание происходящего поддерживается и всем контекстом творчества Юрия Любимова, где судьба художника всегда трагична, как это было, например, в спектаклях «Павшие и живые» (1965), «Послушайте!», «Товарищ, верь...», «Владимир Высоцкий» (1981) и «Идите и остановите прогресс» (2004).

Что касается близкого контекста, то в связи с цитатой из «Евгения Онегина» в приведенном эпизоде нельзя, конечно, не вспомнить об одноименном спектакле 2000 года. В той постановке возникла

подробно разработанная режиссером острая рифма между двумя дуэлями, на одной из которых погиб Ленский, на другой — Пушкин¹¹. Так параллель между судьбами Ленского и героя спектакля придает трагическую окраску сквозной теме, связанной с Гоголем.

Подобный характер темы усиливает и другая составляющая лирического высказывания режиссера. Она весьма лаконична и состоит всего из двух, отделенных друг от друга во времени спектакля эпизодов. Они навеяны воспоминаниями современников о посещении Гоголем театра, когда публика вызывала писателя, а тот скрывался и приходилось сообщать зрителям, что он якобы ушел. Обособление этих эпизодов обеспечено двумя обстоятельствами. Буквальным повтором одной и той же реплики, звучащей в обоих эпизодах. И их акцентированием благодаря характеру интонации, с которой произносятся эти реплики, придающей им неожиданный смысл. В первом случае после рассказа о возбуждении публики, узнавшей о появлении в зале автора пьесы, Хор начинает скандировать «Гоголь, Гоголь!» И вслед за тем слышится трагическое сообщение «Автора нет в зале», произнесенное голосом Любимова. Трагическое — потому что благодаря интонации оно констатирует не просто отсутствие автора, только что покинувшего зал, а что-то крайне печальное и непоправимое.

Еще в одном эпизоде, смонтированном с окружающими сценами по контрасту, уже вне связи с конкретным посещением Гоголем театра, Хор вдруг начинает скандировать «Автора! Автора!» В ответ любимова голос отвечает: «Автора нет в зале», что мгновенно отсылает нас к предыдущему звучанию реплики. И опять интонация придает сообщению трагический смысл, что усиливается благодаря повтору высказывания. В реплике слышится сообщение об отсутствии автора не только в театре, но и на свете, а также

о том, что уход художника из жизни произошёл недавно, так что боль от него свежа.

Эта краткая, дважды, в разные мгновения действия, произнесенная фраза в контексте спектакля обретает и более широкий и одновременно обобщенный смысл. Он имеет отношение к конечности жизни художника, как и всякого человека, и еще шире — к трагизму человеческого существования. И в обоих случаях интонация передает глубоко личное отношение режиссера к тому, о чем он говорит.

Составляющей обсуждаемого мотива становится также звучащая в записи реплика «Бог унизил мою гордость — его святая воля!» Негромко и затаенно произнесенная, звучащая, как сдержанный вздох, она выделяется среди суждений героя спектакля, посвященных жизненным тяготам и преследующим его неудачам, еще и тем, что исполняется голосом режиссера (в записи), причем с его отчетливо личностной интонацией. Это заставляет соотносить фразу не только с Гоголем, но и воспринять ее как лирическое высказывание Любимова.

Продолжается мотив эпизодом, связанным с выездом героя спектакля за рубеж, когда он, воскликнув «Это великий перелом, великая эпоха моей жизни...», с воодушевлением декламирует строки стихотворения Д. Веневитинова «Италия, отчизна вдохновенья! <...> Там гордо я душою воспарю / Под пламенным необозримым сводом».

Цитируемое признание прозвучало в письме Гоголя из Германии. Тогда, говоря о переломе в своей жизни, писатель мог соотносить его либо с этой страной, либо с выездом за границу в целом. В Италии к тому времени он еще не побывал. Но постановка не воспроизводит биографию жизни писателя и тем более не следует ее хронологической канве. Ассоциативно построенная конструкция спектакля свободно соединяет разные времена и пространства. В частности, в данном случае «великая

эпоха» в жизни Гоголя оказывается сопряжена именно с Италией.

В то же время монтирование реплики о переломе в жизни со стихотворением об Италии в не меньшей степени заставляет соотнести сцену и с автором спектакля. Ведь этот фрагмент мгновенно отсылает нас ко времени первого выезда самого Любимова в Италию и постановки там оперного спектакля, который действительно многое изменил в жизни режиссера, ознаменовав его выход на сцены театров мира. Сделав в Италии свой первый зарубежный спектакль, он затем осуществил значительное количество постановок и во многих других странах. С тех пор Италия для автора спектакля тоже стала «отчизной вдохновения». Здесь он любил проводить отпуск, не прекращая свои труды по подготовке очередных постановок. Здесь встречался с Тонино Гуэррой, с которым его связывала многолетняя дружба. А по одному из его произведений и поставил спектакль. Все эти обстоятельства побуждают видеть в названном фрагменте составляющую одновременно и сквозной темы спектакля, и лирического высказывания режиссера. По сути, этот фрагмент рифмует судьбы героя и автора спектакля.

Частью лирического высказывания режиссера воспринимаются еще две реплики, слышащиеся в разные мгновения действия, также воплощенные голосом Любимова (в записи). В одной из них звучит «ошибочка» Николая I, который как-то в разговоре невольно обнаружил свое незнание Гоголя, перепутав его с автором повести, в действительности написанной В. Соллогубом. «А что, Гоголь — это „Тарантас-с-с-с?“» — издевательски-язвительно звучит вопрос царя, удивленного несоответствием, как ему кажется, славы писателя и его реальных заслуг. В такой интонации нельзя не услышать отношения режиссера к тем, кто берется решать судьбу художника. В частности, к тем, с которыми за годы руководства театром Юрий

Любимов сталкивался регулярно. Здесь в очередной раз возникает параллель между судьбами героя спектакля и режиссера.

Вторая реплика является суждением Пушкина «Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы». Безоговорочную определенность утверждения поэта постановщик спектакля снимает игривой легкостью интонации, а также тем, что одновременно на жалюзи возникает огромный, ползущий вверх таракан — кукла. Так явственно проявляется сложность отношения режиссера к городу, в котором он прожил большую часть своей жизни. Что же до упомянутого таракана, тот он в ходе действия возникает неоднократно. В частности — в эпизоде по повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», герой которого сетует на то, что «в русских избах проклятые кацапы везде поразводили тараканов».

Спектакль завершается частью, похожей на репризу. В музыке, напомним, репризой называется повторение материала в исходном или измененном виде. В нашем случае можно говорить о повторении несколько преобразованной сквозной темы спектакля: она предстает прежде всего как личное восприятие режиссером судьбы Гоголя, с которой постановщик соотносит свою собственную судьбу. Здесь среди сцен, содержащих общие и частные суждения писателя о своем времени, своих произведениях, материальных проблемах, личных и связанных с семьей, а также высказывания критиков, не приемлющих его творения, — выделяются несколько эпизодов, в становлении которых участвуют стихотворные строки, во многом определяющие характер этой части спектакля.

В одном из этих эпизодов на трагическом музыкальном фоне звучит фрагмент стихотворения Н. Языкова «Землетрясение»:

Так ты, поэт, в годину страха
И колебания земли

Носись душой превыше праха
И ликам ангельским внемли...

Начатое Гоголем Д. Высоцкого чтение подхватывается героями А. Смирнова и С. Цимбаленко. И хотя взгляд Гоголя Д. Высоцкого во время звучания стиха обращен к маске Пушкина на опустившейся в этот момент горизонтали-фризе, в контексте спектакля стихотворные строки воспринимаются как имеющие отношение к любому художнику, в том числе к автору спектакля и его герою. Сдержанность и строгость декламации, а также музыкальный аккомпанемент существенно корректируют звучание стихов с их назидательным тоном и архаичностью стиля. Так что в них слышится не столько призыв к другим творцам, сколько размышление художника наедине с самим собой об ответственности перед своим талантом.

Не менее важным элементом этой части спектакля является большая много-составная сцена. Она начинается с обращения Гоголя, которое смонтировано из фрагментов его писем, написанных по конкретным обыденным поводам к разным корреспондентам. Но в спектакле адресовано каждому из зрителей и воспринимается как близкая режиссеру актуальная житейская мудрость, которой необходимо поделиться со своими соотечественниками-современниками: «Заведите порядок во всем... Чтобы каждый... откуда бы ни пришел, шел бы прямо к зеркалу, поправить на себе все. Вот перечень „предметов“, на которых следует срывать зло: швырнуть стул... разбить... флакон... Поблагодарим покойников за жизнь и за добрый пример... скажем Богу за все спасибо, а сами за дело!»

Причем контекст лишает это напутствие назидания. Тем более что за ним, встук, начинается хоровое пение всеми участниками спектакля, вставшими на колени, положенного на музыку фрагмента стихотворения Лермонтова «Молитва» (1839):

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

В этих строках возникает тема слова, не только молитвенного, но и слова как материала, с которым работает поэт. Поэтому они несколько сдвигают и адресацию предшествующего ей обращения — к художнику.

Последняя строфа стихотворения:

С души как бремя скатится,
Сомненья далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко... —

в спектакле купирована. То есть никаким переходом к умиротворению, к примирению и гармонии с миром, который есть в литературном источнике, стихотворение в спектакле не завершается. Здесь оно становится размышлением художника-подвижника, чья судьба полна беспокойства, противоречий, диссонансов. Вообще ощущение гармонии в теме Гоголя возникает лишь в связи с миром родителей и корнями писателя, представленными в спектакле украинской музыкой.

В целом сцена, о которой мы сейчас говорим, остро драматична. Напряжение резко нарастает, когда молитву прерывает резкое высказывание одного из участников спектакля «Гоголь впал в фальшивую ноту». В действительности писатель так сказал сам о себе, заметив собственную склонность к поучению. В контексте же спектакля в этом суждении, возникающем вне связи с конкретными подробностями биографии Гоголя, слышится прежде всего констатация одного из кризисов в жизни

героя, а также его сомнения в собственном творчестве. Такое восприятие реплики подтверждается и следующим эпизодом, когда мы слышим в исполнении Юрия Любимова (в записи) пушкинское «Дар напрасный, дар случайный», связанное с настигшим поэта временем отчаяния. Причем в спектакле исполняются лишь следующие строки:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

В этом выбранном фрагменте сомнения поэта предстает несравнимо более остро, чем в стихотворении в целом. Причем оно усиливается звучащей вслед за тем частью ответа Пушкину митрополита Филарета:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога нам дана,
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена...

А также — способом подачи Любимовым пушкинских строк, при которой темп постепенно замедляется, а сдерживаемую энергию вопрошания сменяет констатация безысходности, которая полна тоски. При этом постоянно отчетливо личностная интонация при чтении этих стихов. Настолько, что не остается сомнений: мука, подобная той, о которой говорит поэт, хорошо знакома и Юрию Любимову. Так возникает рифма между Пушкиным и режиссером. Как мы помним, в спектакле рифмуются также судьбы Гоголя и режиссера. А через посредство этих двух рифм оказываются сопоставленными и Гоголь с Пушкиным. Речь, конечно, идет о сближении не художественных, заведомо дале-

ких друг от друга миров, созданных писателями, а творцов как художественных гениев.

Подобное, осознанное или интуитивное, соотнесение автора спектакля с его главным героем, а также с Пушкиным обнаруживает кроме прочего свойственную всякому художнику попытку самопознания режиссера, стремление осознать свой художественный дар. Здесь уместно напомнить, что, говоря об этом спектакле перед премьерой, Любимов представлял его как размышление о гениальности Гоголя. Разумеется, режиссер не претендовал на окончательное постижение этого феномена. И спектакль обнаруживает, скорее, как раз непостижимость мира, связанного с личностью Гоголя и его творчеством.

В финале репризы герой спектакля в исполнении А. Смиреннова обращается к залу с сакраментальным гоголевским вопросом, полным мучительного чувства писательской ответственности: «Русь, чего же ты хочешь от меня? ...Зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» Рядом все участники спектакля. Перед ними перекрывающая их до пояса горизонталь-фриз. Под очередной накат тревожной с усиливающимся трагическим оттенком музыки звучат, в исполнении сначала героя спектакля, затем — Хора, строки еще одной «Молитвы» (1829) Лермонтова:

Не обвиняй меня, всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю;
За то, что редко в душу входит
Живых речей твоих струя;
За то, что в заблужденье бродит
Мой ум далёко от тебя...

Стихотворение и в целом, что неоднократно отмечалось литературоведами, не соответствует представлениям о молитве.

А отдельно взятый этот его фрагмент, звучащий в спектакле, в еще большей мере отходит от них. В контексте темы, связанной с Гоголем, он акцентирует напряжение противоречий, переполняющих художника, которого волнуют именно земные проблемы человека.

Таким окончанием темы явственно обнажается субъективно-лирическое режиссерское предомливание мира Гоголя. Постановщик, обращаясь к стихам Лермонтова, чье творчество Гоголь высоко ценил, использует его произведения, написанные в разное время и связанные с разными периодами жизни и творчества поэта. И вводит их в действие не в хронологическом порядке их создания. Ближе к финалу ставит молитву 1829 года, полную грусти и отчаяния. А стихотворение 1839 года, где поэт уже отошел от них, звучит в более ранний момент сценического действия. Это придает трагическое звучание теме Гоголя и сценическому целому. Как уже говорилось, поздняя молитва дана в спектакле в таком сокращении, что в ней от просветления, которое есть в литературном источнике, нет и следа. Но и в подобной редакции она остается напоенной надеждой. И поставь режиссер ее даже в таком виде в финал, сквозная тема, связанная с Гоголем, завершилась бы на интонационном спаде, а спектакль в целом обрел бы оттенок элегии.

Заканчивается действие эпизодом, который, продолжая сравнивать строение спектакля с формой музыкального произведения, можно определить как коду. Здесь под резко ворвавшуюся напряженную, полную глубокой тревоги музыку уходит ввысь горизонтальная полоса-фриз. Участники спектакля, с помощью шнуров подняв жалюзи, отходят на второй план черного сценического пространства. А оттуда, отделившись от них, медленно приближаются к нам три главных героя спектакля. Оказавшись на авансцене, они, или это уже актеры, или те и другие одновременно, —

снимают шляпы-цилиндры и под теперь уже тревожно-торжественную, с трагическим оттенком музыку вновь и вновь резкими взмахами вздевают руки кверху в стороны. Их жесты подхватывают остальные участники действия. Происходящее в этот момент выглядит как полное горечи воспевание Гоголя, которое в контексте спектакля одновременно относится и к Художнику как таковому, в частности, и к самому создателю Театра на Таганке, отчетливо выражая понимание режиссером места искусства в современном мире. В этот момент у кого-то из зрителей предательски подкатывает ком к горлу.

Таким образом, спектакль представляет собой многоэпизодную композицию. В процессе ассоциативного монтирования эпизодов, составляющих каждую из вариаций «темы Гоголя» и сквозные мотивы спектакля, в ходе сопоставления вариаций, а также при ассоциативном соединении темы со сквозными мотивами возникает ток драматического действия. В результате образуется сложное насыщенное ассоциативное поле, соотносящееся с миром, связанным с разнообразными проявлениями Гоголя, художника и человека, миром, который кроме того сопрягает друг с другом Гоголя, Пушкина и автора спектакля.

Вариации темы то следуют одна за другой, то движутся параллельно. Каждая из вариаций представляет феномен Гоголя в одном из ракурсов. В становлении темы непосредственно участвует сама ирреальность, странность, сдвинутость сценического мира, который в этом смысле подобен художественному миру Гоголя. Параллельно теме развиваются два сквозных мотива. Один из них — лирическое высказывание автора спектакля, которое обнаруживает обостренное восприятие режиссером судьбы Гоголя и как индивидуальной драмы, и как модели судьбы художника в России и мире, и как трагической судьбы человека. Сопоставление параллельно движущихся сквозной темы

спектакля, посвященной Гоголю, и этого мотива рождает множество рифм между художниками: создателем спектакля и его героем, — а также существенно драматизирует тему.

Второй сквозной мотив связан с открытой игрой, театром и шире — искусством. При соотнесении темы Гоголя с мотивом открытой игры, театра акцентируются составляющие этой темы, связанные с чертами Гоголя как художника.

Завершается композиция спектакля повтором темы в ее переплетении с лирическим высказыванием режиссера и «кодой» — минорно-торжественным апофеозом Гоголю и искусству в целом.

Отклики на спектакль явно свидетельствуют о том, что их авторов он как минимум задел. Порой это проявляется, например, в замечании о том, что «такого многомерного Гоголя мы не видели до сих пор и не знали»¹²; или в непосредственной оценке: «Любимов поставил спектакль, посвященный... Гоголю, когда его коллеги... уже „отстрелялись“, выпустив все, что полагается, к юбилейной дате (имеется в виду 200-летие писателя, отмечавшееся в 2009 году. — О. М.). И по обыкновению высказался интереснее остальных»¹³. Иногда — в признании, что во время просмотра спектакля «что-то вдруг защемило»¹⁴.

Любопытно, что один из рецензентов называет спектакль «самоценной демонстрацией театра». Но в той же статье обращается к содержательной стороне постановки, определяя ее образный мир как «фантазмагорический сон в каком-то общемировом гофмановско-гоголевско-кафкианском духе»¹⁵. То есть, вопреки собственному утверждению, показывает, что спектакль отнюдь не сводится к самодемонстрации театра. И тут с ним не поспоришь. Можно лишь заметить, что открытая театральная игра, а именно ее применяет условный театр, самоценна всегда. В том смысле, что она делает театр как таковой самостоятельным объектом

внимания зала, который получает зрительское удовольствие, захваченный тем, как постановка сделана, в частности — степенью ее условности, мастерством ее создателей и особенностями игры. То есть спектакль оказывается, в том числе, и «про театр». Именно в том числе, поскольку открытая игра выполняет еще одну, обычную для всякой сценической игры функцию, являясь способом создания образов, из которых ткются другие смысловые слои спектакля.

Рецензенты «Арабесок» упоминают многие из этих смыслов. Говоря о спектакле в целом, одни из них обнаруживают в нем объемный «театральный портрет... писателя»¹⁶. Другие — «собирательный портрет Гоголя, его эпохи, родственных по духу писателей и последователей, живших значительно позже»¹⁷. Некоторые отмечают в спектакле обобщение такого уровня, которое и вовсе позволяет утверждать, что «Русь дала-таки ответ великому Любимову. Надо уметь спрашивать»¹⁸.

Рецензии в той или иной степени затрагивают и многие из конкретных сторон содержания спектакля. Среди них и те, которые касаются участия художника в российском контексте: «Каково это — просить у главы государства финансовой помощи, смилив гордыню? Каково это — радоваться Родине, встречающей тебя нищетой и разрухой, то есть буквально антисанитарией — тараканами?»¹⁹ И те, что связаны со сходством судеб творцов в России: «Смотришь спектакль о Гоголе, а вспоминаются факты биографии... Юрия Любимова... Интересно наблюдать, как судьба Гоголя аукается с судьбой Пушкина»²⁰. В рецензиях оказались зафиксированы и словно бы мимоходом и лаконично выраженные, но при этом важные и остро звучащие в спектакле смыслы. В том числе связанные с «размышлениями о жизни и смерти»²¹, со «смертью как тонкой гранью между бытием и небытием»²². В сфере внимания авторов статей оказалось и то,

что постановка пронизана «лирическим, личным для режиссера», который доверился «чувству личной сопричастности»²³ герою.

Кажется, никто не смог не отметить уровень творческого тонуса спектакля. В том числе и «безудержную фантазию Любимова», сочинившего «стремительное, наполненное мощной театральной энергией действие»²⁴. И пластическую и ритмическую выверенность действия, «вплоть до каждого поворота головы, что временами напоминает скорее балет, чем драматическую постановку»²⁵. И «все ту же... атмосферу раскованной игры и творчества... на „Таганке“... источник которой — 92-летний корифей русского... и мирового театра Юрий Любимов», при том что «сегодня актеры другие — те, кого режиссер выучил недавно на музыкальном факультете РАТИ»²⁶. А также — «блестящее исполнение» спектакля, в котором «актеры слаженно, как оркестр, танцуют, поют, меняют театральные жанры как перчатки и запросто переходят из одной роли в другую», так что «интересно наблюдать не

только за тем, что делают актеры, но и за тем, как они это делают»²⁷.

По прочтении откликов показалось: у их авторов есть некоторое смущение, вызванное тем, что открытая, самоценная игра, которая связывается ими, скорее, с шутовством, забавой, балаганом, сосуществует в спектакле с трагическим. «Иногда кажется, что происходящее на сцене — торжественная месса, а иногда ни к чему не обязывающая шутовская забава, лукавая и праздная проделка»²⁸, — можно прочесть, например, в одной из статей. «Арабески» — это «не только театральный балаган. В спектакле звучат размышления о жизни и смерти»²⁹, — пишет другой рецензент. Да, перед нами действительно «балаган», «шутовская забава», «праздная проделка», то есть «всего лишь» не скрывающая себя театральная игра. Но она не возникает «иногда», а происходит непрерывно. И именно ее средствами создается трагедийное действие. В этом смысле «балаган» и трагическое здесь не сменяют друг друга, а сосуществуют одновременно на протяжении всего спектакля.

Примечания

¹ Седых М. В Театре на Таганке представили «Арабески» // Итоги. 2010. № 3. 18 янв. С. 57.

² Должанский Р. Гоголь ручной сборки // Коммерсантъ. 2010. 18 янв. С. 15.

³ Там же.

⁴ Завьялова Т. Три Гоголя на одной сцене // Международное радио «Голос России» 28.12.2009. URL: [http://taganka.theatre.ru/performance/arabeski/14079/\(дата обращения 1.08.2015\)](http://taganka.theatre.ru/performance/arabeski/14079/(дата обращения 1.08.2015)).

⁵ См., например: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 144; Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 26; Энциклопедия «Кругосвет». URL: <http://www.krugosvet.ru/taxonomy/term/38/%D0%BA?page=5> (дата обращения 4.07.2014).

⁶ Подробно об этом см.: Мальцева О. Поэтический театр Юрия

Любимова СПб., 1999; Мальцева О. Любимов. Таганка. Век XXI. [Ч. 1.] СПб., 2004.

⁷ Седых М. В Театре на Таганке представили «Арабески» // Итоги. 2010. № 3. 18 янв. С. 58.

⁸ Тимофеев Ю. Монтаж аттракционов. Любимов вывел на сцену трех Гоголей // Новые известия. 2010. 12 янв. С. 4.

⁹ Кедров К. Гоголь в небе Таганки // Известия. 2009. 25 дек. С. 7.

¹⁰ Как уже говорилось, оригинальный сценарий постановки создан из множества разнообразных и не всегда самых известных источников. Поэтому мы будем приводить некоторые звучащие в спектакле фрагменты из них, чтобы дать представление о характере речевого ряда спектакля.

¹¹ Подробнее об этом см.: Мальцева О. Любимов. Таганка. Век XXI. С. 27–52.

¹² Кедров К. Гоголь в небе Таганки // Известия. 2009. 25 дек. С. 7.

¹³ Романцова О. Гоголю таракан не страшен // Газета. 2010. 14 янв. С. 19.

¹⁴ Седых М. В Театре на Таганке представили «Арабески» // Итоги. 2010. № 3. 18 янв. С. 57.

¹⁵ Должанский Р. Гоголь ручной сборки // Коммерсантъ. 2010. 18 янв. С. 15.

¹⁶ Завьялова Т. Три Гоголя на одной сцене // Международное радио «Голос России» 28. 12. 2009. URL: [http://taganka.theatre.ru/performance/arabeski/14079/\(дата обращения 01.08.2015\)](http://taganka.theatre.ru/performance/arabeski/14079/(дата обращения 01.08.2015)).

¹⁷ Тимофеев Ю. Монтаж аттракционов. Любимов вывел на сцену трех Гоголей // Новые Известия. 2010. 12 янв. С. 4.

¹⁸ Новодворская В. Русь дала ответ Юрию Любимову // The New Times. 2010. № 1. 18 янв. С. 64.

¹⁹ Квасницкая М. Гоголь любит гоголь-моголь! // Независимая газета. 2010. 18 марта. С. 8.

²⁰ Там же.

²¹ Романцова О. Гоголю таракан не страшен // Газета. 2010. 14 янв. С. 19.

²² Квасницкая М. Гоголь любит гоголь-моголь! // Независимая газета. 2010. 18 марта. С. 8.

²³ Седых М. В Театре на Таганке представили «Арабески» // Итоги. 2010. № 3. 18 янв. С. 58.

²⁴ Тимофеев Ю. Монтаж аттракционов. Любимов вывел на сцену трех Гоголей // Новые Известия. 2010. 12 янв. С. 4.

²⁵ Романцова О. Гоголю таракан не страшен // Газета. 2010. 14 янв. С. 19.

²⁶ Шендерова А. «Арабески»: Гоголь на троих. URL: <http://www.vashdosug.ru/theatre/article/>

56041/2009. 23 дек. (дата обращения 01.08.2015).

²⁷ Романцова О. Гоголю таракан не страшен // Газета. 2010. 14 янв. С. 19.

²⁸ Должанский Р. Гоголь ручной сборки // Коммерсантъ. 2010. 18 янв. С. 15.

²⁹ Тимофеев Ю. Монтаж аттракционов. Любимов вывел на сцену трех Гоголей // Новые известия. 2010. 12 янв. С. 4.

О. Э. Маркарян

«Тристан и Изольда» Мейерхольда

1

«Тристан и Изольда» — первая этапная постановка Мейерхольда в императорских театрах и первая его работа в опере. Мимо такой вехи не пройти, работая над периодизацией мейерхольдовского творчества. Тем не менее координаты «Тристана» на этом пути до сих пор не были определены. По исторической инерции «Тристан» воспринимается как спектакль десятых годов. Но формальная принадлежность девятидесятым — премьера под занавес десятилетия, 30 октября 1909 года — не единственный повод оглянуться назад, на Поварскую и Офицерскую.

Раннее творчество Мейерхольда напрямую связано с Метерлинком и его «трагедией каждого дня». Маленький, слабый герой, оцепеневший перед лицом рока, определил поэтику спектаклей этого периода: камерность, плоскостность декораций, застылость пластики. Принципы условного театра с его ритмо-пластической эстетизацией сперва проявились именно в такой форме. Но метод, выкристаллизовываясь, постепенно получал свободу от породившей его поэтики. Самостоятельную ценность для Мейерхольда обретало и метерлинковское ощущение трагического. Как отмечает Г. В. Титова, «считая (в духе Метерлинка) „Рок и положение Человека во вселенной — осью трагедии“... и сутью Неподвижного театра, Мейерхольд в ключевом для концепции плане не отказывался от нее никогда»¹. Однако камерность Неподвижного театра постепенно становилась для Мейерхольда тесной. В плане формы — плоскость и однотонность сдерживали театральные возмож-

ности. В плане содержания — Мейерхольд, не отвергая трагической несоразмерности сил, человеческих и роковых — искал героя, способного все же действовать.

Такое развитие закономерно. Абсолютному трагизму, который нашел выражение в символизме, свойственна неполнота. Она ищет исхода, ищет быть чем-то уравновешенной. Отсюда раздробленность внутри символизма, давшего примеры не только пессимистического искусства, но и искусства экстатически-приподнятого. На такую двойственность указывал в связи с Метерлинком сам Мейерхольд: «Спектакль Метерлинка — *мистерия*: или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдвоенных рыданий и трепет надежд (как в „Смерти Тентажиля“), или — экстаз, зовущий к всенародному религиозному действу, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда (как во втором акте „<Сестры> Беатрисы“)»². Эту формулу можно распространить на символизм в целом.

Экстаз — нечто чрезмерное и во многом разрушительное — в символизме брал на себя роль созидательную: он помогал справляться с трагизмом, а значит, позволял существовать. Но в этом парадокс, сам по себе вполне трагический: возможность существования оказывалась неизбежно компромиссной. Экстаз — способ не столько избытия трагизма, сколько — забывания. Причем через растворение личности. Даже стремясь к высокому, преображающему, символисты в большинстве своем отрицали героину. И тут не только их базовая антииндивидуалистическая установка, но и неприятие трагического аспек-

та, заложенного в фигуре трагического героя. Закономерно, что в среде символистов не жаловали Шекспира.

В отличие от остальных, его любил Александр Блок (здесь прочерчивается связь Блока с романтизмом не только немецким, вообще родственным символизму, но и с романтизмом байронического толка, в том числе романтизмом сценическим). Вполне принимая экстатическое единение и сверхиндивидуализм, проповедуемый его соратниками по младосимволизму, Блок одновременно утверждал и героя, который готов сам, в открытую смотреть в глаза року. Ощущавший трагическую ось между человеком и роком столь остро, будто она проходила прямо сквозь него, Блок считал бездеятельность непозволительной. Он упрекал своих коллег по литературе и театру, а также самого себя в том, что все они приучили публику к мелкости, слабости. «Мы говорим о близости театра больших страстей и потрясающих событий, — писал Блок в статье „О театре“ 1908 года. — Но едва герой этого театра вступит на подмостки, современная театральная публика покинет зал»³. В начале 1909 года в заметке для журнала «Апполон» Мейерхольд фактически декларирует отказ от «трагедии каждого дня», пользуясь словами Блока из той самой статьи. «Драматурги — пусть за меня скажет один из моих любимых поэтов — они „низзошли в наши будни... разучились будить... высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию“»⁴.

«Тристан и Изольда» в репертуаре Мейерхольда — шаг как можно дальше в сторону от «трагедии повседневности». В 1907 году Р. Роллан противопоставлял «Тристана» «Пелеасу и Мелисанде» Дебюсси: «Вагнеровский идеал — это прежде всего идеал мощи. Экзальтация страсти и мысли у Вагнера, его мистическая чувственность разливаются огненным потоком, который сметает и жжет все на своем пути, не считаясь ни с какими преградами.

<...> „Пеллеас“ явился как бы призывом к восстанию. Он был непримиримой реакцией на всякое преувеличение, всякую аффектацию, на всякое выражение, несообразное с мыслью»⁵. Хотя речь здесь идет о музыке, очевидно, что именно драматургический материал дает почву для обретений композитора (тем более что, по Роллану, как раз в «бескорыстии, отдающем дарование композитора на служение драме, и заключается сила Дебюсси»⁶).

Попытка преодолеть рамки «трагедии повседневности» уже была сделана Мейерхольдом в последнем его спектакле на Офицерской — «Победе смерти». В центре пьесы Ф. Сологуба — Альгиста, которую на первый взгляд вполне можно принять за трагическую героиню. «Она могла не признаваться в своем самозванстве... но по собственному почину сбрасывает с себя бремя обмана... — пишет Г. В. Титова. — Вот почему восприятие „Победы смерти“ как классической трагедии не кажется совсем необоснованным. <...> И все-таки оно ошибочно, и более соответствующим пьесе представляется модернистский срез классического жанра»⁷. Есть в «Победе смерти» и сцена экстаза, но здесь она — кривое зеркало: экстаз не преображающий, а агрессивно-разрушительный. Ирония сменяет оптику и, казалось бы, укрупненных героев лишает масштаба.

У Вагнера все всерьез. Экстатическое начало доведено до предела. Когда Блок однажды (редкий случай) пишет про Метерлинка с приязнью, это подкреплено как раз сопоставлением с вагнеровским экстазом. «В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы»⁸. Но если в «Сестре Беатрисе» Блока прельщает восторг чуда, то у Вагнера не только экстраординарная ситуация — экстраординарные герои. Тристан и Изольда, в отличие от монашенков «Беатрисы», сами предрасположены к иступлению.

Проблеме героя Мейерхольд не уделяет отдельного внимания в статье к постановке «Тристана» (эта проблема еще не вышла для него на первый план), однако она проскальзывает в связи с рассуждением о мифологичности оперы. Мейерхольд цитирует: «Лиштанберже⁹ так изложил мысли Вагнера о преимуществе мифа над историческим сюжетом... „герои, которых они [мифы] воспевают, *слишком просты и легки для изображения на сцене*, они живут уже в воображении народа, который создал их, *и достаточно несколько определенных штрихов*, чтобы вызвать их; их чувствования — произвольные элементарные эмоции, искони волновавшие человеческое сердце; это все — души совсем юные, *примитивные*, носящие в самих себе принцип действия, у которых нет ни наследственных предрассудков, ни условных мнений“»¹⁰. Юные души — перед премьерой «Смерти Тентажиля» в Тифлисе Мейерхольд говорил: «Тентажилъ — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И Кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей»¹¹. Это, конечно, невольная встреча слов, но не случайная: в вагнеровском укрупнении героев — сходство с метерлинковским обобщением. Оба разрабатывают героев в примитивах: Вагнер — скорее мифологически, Метерлинк — скорее сказочно. То и другое направлено на пробуждение архетипов. Но если у Метерлинка герои, вмеща в себя человечество, теряют конкретные очертания, то у Вагнера они, напротив, обогащаются всей полнотой эмоционально-характерного спектра. Это связано с психологической разработкой образа, которой нет у Метерлинка и которая вообще чужда символизму. «Несмотря на то, что Вагнер „вполне сознательно“ погружался только в глубины душевного мира своих героев, несмотря на то, что он все свое внимание фиксировал лишь на психологической стороне мифа, — художник и режиссер... должны непременно за-

ботиться о выявлении такого тона постановки, чтобы не пропал сказочный элемент пьесы»¹², — отмечает Мейерхольд, имея в виду, по-видимому, как раз элемент мифологический. Психологическая разработка образов не была в фокусе его режиссерского интереса. Конечно, вагнеровская психология — это полная противоположность бытовой «безысходной психологии» по Блоку. Психология Вагнера выявляет «большие страсти» и своей экзотичностью дает катарсический исход. Однако Мейерхольд, даже взяв курс на театр больших страстей, оставался художником, чуждым не только бытовой, но и эстетически обостренной психологии. Да и катарсический исход едва ли его привлекал. Когда он писал Чехову знаменитое «ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского»¹³, он смотрел на обоих как на трагических художников. Взгляд на «Вишневый сад» как на абстрактное музыкальное произведение выводит его в трагический план. Чайковский же, у которого не найти льющейся из берегов вагнеровской страсти, создает в своих симфониях подлинный аналог трагедии: возможно, музыкальными средствами он еще ближе, чем Достоевский, подходит к дну небытия.

В 1933 году в докладе, посвященном Вагнеру, Томас Манн говорил о его героях: отмечены «печатью крайности». «Мы чувствуем себя перенесенными в мир христианского проникновения (в „Парсифале“. — О. М.), в сокровенные, inferнальные душевные переживания, в мир Достоевского»¹⁴. Но «крайности» у Достоевского и у Вагнера — противоположные. У Достоевского — грань небытия, у Вагнера — торжество вознесения. Трагедия Вагнера — катарсическая, преображающая, и прежде всего это слышно в музыке. Средства достижения драматизма — постоянная смена тональностей, пропуск устойчивых гармоний, хроматизмы — не рожают здесь болевых, зыбких образов (как бывает, например, у Мусоргского), а, напротив, создают

ощущение необыкновенной жизненной полноты и приподнятости¹⁵. (Возможность противоположным образом обернуть трагические гармонии проявляет странное соседство безысходности и просветления.) «Не о жажде смерти, а о жажде любви, о томлении, страданиях и восторгах любви говорит музыка»¹⁶, — комментирует «Тристана» советский музыковед Борис Левик.

Этому полностью соответствует сюжет оперы. Любовь избыточная, слишком сильная для Земли — это все-таки не трагическая любовь; прекрасное, которое сильнее жизни, оказывается сильнее и ужаса смерти. Лейтмотив дня, а не ночи трактуется Вагнером как роковой. Легко провести метафорическую параллель: уход в смерть (в ночь) даст избавление от рока. Какими бы умозрительными ни казались эти выкладки, музыка Вагнера оставляет ощущение восторга, а не боли. В сходном любовном треугольнике — ибсеновском «Росмерсхольме», где любовь тоже выступает в своей несовместимости с жизнью, — уход в смерть менее однозначен. Единение героев в любви тоже возможно только по ту сторону жизни, но Ребекка ассоциируется с ведьмой, а Росмер — с водяным, и они друг друга словно затягивают в водопад¹⁷. Этого оттенка нет в «Тристане», а ведьминские черты Изольды только добавляют ей сверхчеловеческой мощи («При всей нежности внешнего облика героини мифа, первое, что бросается в глаза в вагнеровском преломлении мифа, это — властность Изольды»¹⁸). Когда Вячеслав Иванов говорит, что «Вагнер и Ибсен были истинными трагическими поэтами»¹⁹, слишком разных поэтов он ставит в один ряд, слишком разное трагическое.

Тем не менее «Тристан и Изольда» — не только катарсическая драма. В экстатическом укрупнении героев и событий есть разреженность, которая приводит оперу тоже к своеобразной абстрактности и усиливает трагические, роковые мотивы.

Р. Роллан в статье 1899 года писал о «Тристане»: «Ничего, что отвлекало бы от мистерии душ. Всего лишь два действующих лица и третье, в руках которого оба первые лишь обреченные жертвы: Рок»²⁰. Тут, конечно, «мистерия душ» сразу резонирует с Мейерхольдом. Но это не единственное совпадение. «В драме Чехова „Вишневый сад“, как в драмах Метерлинка, — писал Мейерхольд в 1907-м, — есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается»²¹.

Таким образом, перед Мейерхольдом оказывался материал, который позволял совместить новый поиск крупного события и героя со старой поэтикой ожидания рока. В постановке снова проявляет себя символистская интенция неподвижности. Оправдана она еще и партитурой, которой свойственна, помимо безудержности чувств, тенденция полностью противоположная: скованность, проявляющаяся не столько в характере музыки, сколько в особенностях построения этой оперы.

Тут нужно рассмотреть, как Вагнер подходит к драматическому действию. Известно, что трилогия «Кольца» выросла из предыстории «Зигфрида», которую Вагнер не пожелал вводить через рассказы героев. Казалось бы, даже испытанную технику вестничества Вагнер отвергает, предпочитая показать все в действии. Но нет, это стремление не к действию, а к простору для подробной (избыточной) музыкальной проработки малейшей ситуации и образа, то есть к антидействию. «Есть известная доля комизма в том, что именно драматургический тезис Вагнера о полноте чувственного восприятия таким причудливым путем привел его к эпосу», — пишет Т. Манн, сам тяготевший к эпике. «„Кольцо“ — сценический эпос, возникший из антипатии Вагнера к тяготению над действием событий, ему предшествовавших, — антипатии, как известно, чуждой античной и французской трагедии»²². Недаром драматургия не боится вестничества — оно не

снижает интенсивности действия. Вагнеровский же эпизм в творческом мировидении, потому столь родственном Вяч. Иванову, — равно проявляет себя и в катарсической природе его музыки (и сюжетов), и в форме, в недраматическом развитии действия.

В «Тристане» исключительная сосредоточенность на психологии снижает действенность до крайности — недаром Мейерхольд не любил в психологии анти-театральность. «Вагнер сосредоточил действие исключительно на внутренних переживаниях героев, на развитии их чувства и совершенно отказался от изображения внешних событий, — комментирует „Тристана“ Левик. — Сценическое действие сведено к минимуму или даже вовсе отсутствует. Драма до предела статична»²³. Степень статики чуть ли не метерлинковская, но, конечно, противоположная Метерлинку по духу. Не прислушивание к року, а медленное упоение чувствами. Разумеется, гротесковой потенции в вагнеровской неподвижности тоже нет. Мейерхольд, призывавший во всем прислушиваться к партитуре, использует присущую опере неподвижность против самой оперы, разбавляя Вагнера Метерлинком. С помощью неподвижности Мейерхольд усиливает мотивы рока и смерти, таким образом умеряя тристановский экстаз. Горькое видение «Тристана» — в мейерхольдовском возгласе: «Разве не беда весь второй акт „Тристана“?»²⁴

Попытка приглушить вагнеровскую страстность в пользу рокового прочитывается в отзывах рецензентов о музыкальной стороне постановки. Музыковед Евгений Браудо пишет: «Оркестром руководил г. Направник. Его сухая, безупречная с точки зрения ремесла передача партитуры „Тристана“ не сумела взволновать слушателей той космической силы чувства, которой дышит музыка Вагнера»²⁵. И противопоставляет Направнику заезжую знаменитость, Феликса Мотля, проди-

рижировавшего спектаклем 15 января 1910 года. «Впервые с гениальной драмы Вагнера спал тот пустой покров музыкальных условностей, который в прежнем исполнении ее на Мариинской сцене скрывал от нас всю мировую сущность ее экстазов. Поразительна была эта цельность исполнения, это умение передать нежнейшие переходы от одного момента чувства к другому. Ни одной резкости, несмотря на огненные подъемы, ни одной истерической нотки... Здесь не было разгула страстей, не было тщательного выделения отдельных лирических мест... Нигде не отступая от партитуры, сдержанный и отчетливый, не „дирижер сердца“, а дирижер духовного проникновения, он показал нам свое умение достичь полноты психологической выразительности чуткой модификацией темпов, глубоко разработанной динамикой оркестра, пластической передачей многообразной и замечательной по своим комбинациям (III акт) ритмики „Тристана“»²⁶. Описание дирижерской работы так и хочется принять за описание режиссерской. «Разгул страстей», вероятно, и Мейерхольду казался «пустым покровом музыкальных условностей». Можно предположить счастливое совпадение трактовок — Мотль дирижировал, по утверждению Браудо, всего с одной репетиции. Но, вероятно, и Направник тоже старался обойтись без вагнеровской экзальтации — по-видимому, просто менее удачно, чем Мотль.

Сходный отзыв о Направнике находим и у музыкального критика А. П. Коптяева. «Я... нахожу, что это — дирижер не для „Тристана“. У меня отняли моего „Тристана“, страстного, огненного, стихийного, и подменили Тристаном благоразумным, умеренным, растянутым, скучным. У меня взяли судорогу вагнеровской страсти, ее огонь и заменили Тристаном домашним, для комнатного употребления. Темпы замедлены: нет стремительных нарастаний, нет захватывающих дух пропастей, которые разверзаются в партитуре»²⁷. Но если

сухость, динамическую сглаженность можно вменить в вину дирижеру, то замедленность темпов вряд ли может быть случайной, не связанной с постановочным решением.

Коптяев начинает противоречить сам себе, когда переходит к описанию солиста. «Г. Ершов хотел вернуть мне моего „Тристана“»²⁸. То бишь Тристана «страстного, огненного, стихийного». Но далее: «экстатичный стиль, тонкая нервность, вот что помогает ему [Ершову]»²⁹. Тонкая нервность — это из драмы чеховского плана, и сложно представить ее в сочетании с экстазом. Далекость Ершова от экстатического прочтения роли подтверждает отзыв Браудо: «Можно сказать словами древних авторов, что он выполнил задачу актера: „говорил миф“... Действительно, г. Ершов умеет во всех своих движениях, своих жестах, своей походкой дать образ какого-то преображенного, нового человека, о котором мечтает новая драма и воплощение которого мы видим в вагнеровском Зигфриде»³⁰. Зигфрид — не Тристан, а быть героем мифа и человеком новой драмы — совсем не одно и то же. О стихийности здесь вообще речь не идет, хотя противоречивость образа проявляется здесь тоже. По-видимому, оставаясь оперным солистом, создающим образ крупный и внятный, Ершов все же тяготел к «неоперной» тонкости новой драмы. И отличался он от общего стиля постановки, вероятно, этой нервностью на фоне суровой скованности. Никакого стихийного Тристана он Коптяеву не возвращал. А в отказе от восторженной избыточности Вагнера сразу трех крупных художников, Мейерхольда, Мотля и Ершова, причем отказе для каждого индивидуально, — проявляет себя их чувство эпохи.

Коптяев в пылу жалоб дает точную характеристику пространственно-декорационному решению постановки. «Два слова прекрасно охарактеризуют ее: „сдавленный Вагнер“. Благодаря и за то, что

Вагнер только сдавлен, а не окончательно раздавлен. Какого мнения вы о размерах Мариинской сцены? Ведь трудно назвать ее маленькой, а между тем после вчерашнего „Тристана“ вы скажете, что она маленькая!»³¹ К маленькому неподвижному театру, к «Тентажилю» и возвращал мейерхольдовский «Тристан». То, как брался Метерлинк, для Мейерхольда уже не метод, а прием, способ побороть вагнерианство. Несмотря на то, что именно работа с объемным пространством более всего привлекала Мейерхольда в «Тристани», сам дух декораций А. К. Шервашидзе, описанных и критиками, и режиссером, заставляет вспомнить метерлинковские ремарки. «Небольшой двор у громадных стен замка с массивными воротами; вправо начинается парк...»³² (Коптяев). «Фиваидские скалы, корявые, осенние деревья, голые камни налезавших на зрителя башен...»³³ (Бенуа). «Громадная уходящая ввысь стена замка, на фоне которой в самом центре сцены горит играющий столь важную роль в драме мистический факел», «унылый простор горизонта и печальные голые скалы Бретани»³⁴ (Мейерхольд). «Невидимость морского горизонта за приподнятой авансценой дает впечатление большой высоты безотрадной, бесплодной вершины. Тристан лежит, как жертва на алтаре»³⁵ (Бенуа). Ассоциация с миром Макбета, которую дает Бенуа³⁶, только подтверждает метерлинковскую призрачность оформления³⁷.

Но, конечно, центральный интерес составляет пластический аспект «Тристана». Именно здесь проявляется узловую роль этого спектакля в творчестве Мейерхольда.

Начиная с «Балаганчика» плоскостность постановок Мейерхольда была нарушена. Но все же и камерность «Балаганчика», и туманность «Жизни Человека» выступали как аспекты плоскостности. Чтобы она была преодолена, объем нужно было помножить на масштаб и резкость.

Потребность в укрупнении действия и героя, таким образом, видится не только содержательной, но и формальной. В «Победе смерти» Мейерхольд попытался сделать так, чтобы «фигура актера, выдвинутая на просцениум, была поставлена в один план со скульптурой»³⁸. Однако спешка, обусловленная ею эклектичность, а также противоречивость драматургического материала не способствовали становлению метода. Вплотную разработкой объема в пространстве Мейерхольд занялся как раз в работе над «Тристаном», тем более что перед ним раскрылись пространства мариинской сцены.

Симптоматично, что в статье «К постановке „Тристана и Изольды“...» Мейерхольд уделяет содержательным аспектам оперы мало внимания. Если в «Истории и технике театра» он давал не только методологическую, но и идейно-этическую платформу условного театра, связывая его с трагическим мировидением в символистском ключе, то в статье о «Тристане» Мейерхольд почти не вспоминает даже о содержании оперы. Мировоззренческие аспекты в коренных вопросах не изменились с 1907 года — потому и не говорит о них. А вот житнетворческий заряд теургов отошел для Мейерхольда на задний план (что не помешало продолжавшемуся общению с Вячеславом Ивановым и постановке «Поклонения кресту» на Башне). Но теургический символизм вообще затронул Мейерхольда лишь по касательной. И в «Истории и технике...» в главе про Иванова Мейерхольд уделял театральной архитектуре не меньше внимания, чем ивановской эстетике и философии. С Вагнером то же самое, даже более явно. Уже в 1907 году Мейерхольда не привлекала его концепция как таковая («не кажется мне... возможным вагнеровский синтез искусств»³⁹), и в 1909-м не привлекает в «Тристане» катарсическая восторженность. Вагнер интересен Мейерхольду в первую очередь в связи с пластико-

архитектурными поисками. «Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить *пластическим движениям*»⁴⁰, — писал Мейерхольд в «Истории и технике...», выводя формулу: «музыка пластического движения»⁴¹. И когда в статье к постановке «Тристана» он излагает основополагающие и для своего времени революционные принципы режиссерского подхода к опере, в контексте собственных исканий он лишь развивает уже найденное в самом начале карьеры, в драматическом театре, при постановке «Тентажиля». Причем это касается не только следования музыке (на этот раз музыке буквально) во всех аспектах постановки, но и принципа экономии жеста. «В музыкальной драме о... боли может рассказать публике музыка. Таким образом оперный артист должен принять *принцип экономии жеста*, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром»⁴². Не сходное ли сказано два года назад: «Нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение — иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного театра, предпочитает скованность жеста и экономию движений жесту общего места»⁴³. Тем не менее мысль об экономии жеста возникает в статье о «Тристане» не без созвучия тому, что Мейерхольд, вероятно, прочитал у Вагнера: «Там, где мирно покоится мимика, где молчит мелодическая речь певца, то есть там, где драма вырабатывается из еще не высказанных внутренних настроений, эти настроения могут быть выражены оркестром...»⁴⁴. Поэтому с одной стороны, принцип экономии жеста, обретший особую правомерность в работе с оперой, является одной из причин «неподвижного» подхода к «Тристану». С другой — напротив, трактовка этой оперы как трагедии

рока определила потребность в экономии жеста, что работало на «отрагичивание» Вагнера. Ведь сам принцип выработался у Мейерхольда не в опере, а в трагедии. И есть основания полагать, что до перехода на позиции балагана в спектаклях осени 1910 года («Шарф Коломбины», «Дон Жуан») Мейерхольд видел неподвижность главным проявлением трагического. Впрочем, там, где появлялся гротеск, неподвижность уже становилась одной из его составляющих — застывание мистиков в «Балаганчике», гостей в «Жизни Человека», всех героев «Победы смерти» в финале.

Трагическое составляло для Мейерхольда суть театра как такового и особенно — условного. (Рудницкий пишет: «Театр прямых жизненных соответствий... избегает таких крайних жанров, как высокая трагедия или буффонная комедия, фарс. Напротив, условный театр предпочитает именно эти крайние жанры»⁴⁵. Если учесть, что в чисто символистских постановках о фарсовости речи идти не могло, а комическое входит в творчество Мейерхольда вместе с гротеском, то оба крайних жанра в ранний период для Мейерхольда можно свести к одной трагедии.) Н. Д. Волков пересказывает доклад Мейерхольда Художественному совету театра на Офицерской перед увольнением: «„И Метерлинк, и Ибсен, и Пшибышевский и даже Юшкевич брались и в планах и в толковании ролей в трагической плоскости. Все замечания сводились к углублению трагедии, к ярким выражениям, к неподвижности постольку, поскольку это помогало трагическому началу“. Итак, первое утверждение Мейерхольда о театре Комиссаржевской, — комментирует Волков, — что это театр трагедии. Вторая черта театра — ритм. „Здесь заботятся о ритме языка и ритме движений“»⁴⁶. Ритм был определен Мейерхольдом как важнейший принцип его искусства в самом начале, применительно к «Тентажилю», как и скованность жеста, но в отличие

от последней — навсегда. И, как видим, ритм непосредственно выводится из трагического мироощущения.

В статье о «Тристане», в очередной раз обозначая связь трагического и условного, Мейерхольд характеризует ритм как путь к эстетической приподнятости. «Сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни»⁴⁷ («повседневное» тут не имеет отношения к метерлинковской «трагедии повседневности», берется как антоним эстетическому). А. А. Кириллов подчеркивает, что Мейерхольд в этой статье обосновывает формообразующее значение ритма, который обеспечивает «драматическое движение музыки и со-единение выразительных средств спектакля...»⁴⁸. Но о каком ритме идет речь? Пока Мейерхольд считал адекватным выражением трагического неподвижность, ритм понимался им скорее пространственно.

«„Настоящая пластика, — цитирует Мейерхольд Вагнера, — будет существовать тогда, когда скульптура прекратится и претворится в архитектуру, когда ужасное одиночество этого одного человека, высеченного из камня, сменится бесконечным множеством живых действительных людей, — когда мы будем вспоминать о дорогой мертвой скульптуре в вечно обновляющемся одухотворенном мясе и крови, а не в мертвой меди или мраморе, когда мы соорудим из камня театральные подмостки для живого произведения искусства и уже не будем стараться выразить в этом камне живого человека“»⁴⁹. Ради «театральных подмостков» все и цитируется: театральная архитектура волнует Мейерхольда куда больше, чем «прекрасное тело». «Живое» тоже дано курсивом — но скорее чтобы подчеркнуть, что произведение искусства живо как раз тогда, когда не стремится изображать человека. «Как только живой образ человека превращается в единицу пластическую, так тотчас же всплывает проблема новой сцены

(в смысле ее архитектуры)»⁵⁰, — пишет Мейерхольд, призывая других режиссеров обратить внимание на «основной взгляд этого реформатора на сцену как на *пьедестал для скульптуры*»⁵¹. Но «основной взгляд» Вагнера — синтетическое действо, все его мысли направлены к нему, а не к скульптуре, архитектуре или театру в отдельности. Все виды творчества должны умереть друг в друге и возродиться в единстве. Для режиссера Мейерхольда театр всегда «более равен», чем остальные искусства. Акцентируя внимание на театральной архитектуре, Мейерхольд хочет выявить такое устройство сцены, которое представит актера наиболее выпукло. А значит, расширит возможности работы с пространственным ритмом. А. А. Кириллов считает, что «замена „барельефа“ требованием „скульптурности“ в игре актера в плане эстетическом... была компромиссом. „Скульптурность“, для них общая, помимо экономии и выразительности жеста, требовавшихся режиссером и в прежних его спектаклях, по сути означала все ту же „неподвижность“»⁵². Действительно, понятие скульптурности, пусть расширенное до пластической выразительности вообще, остается связанным с «каменностью». Но Мейерхольд, по-видимому, это вполне принимал и вряд ли ощущал неподвижность компромиссной.

Напротив, слова Вагнера о живом теле он перетрактовывает. У Вагнера оживление скульптуры с целью синтеза: «Где мраморные создания Фидия придут в движение, обретя плоть и кровь... там, в обществе всех своих собратьев по искусству, и поэт найдет себе искупление»⁵³. У Мейерхольда обратный посыл: «Вагнер особенно четко занес на листы своих писем грезу: „поэт найдет свое искупление“ там, где „мраморные творения Фидия оденутся в плоть и кровь“»⁵⁴. Прочитывается не иначе, как: актеры должны уподобиться мраморным творениям Фидия. Это не вагнеровская, а мейерхольдовская гре-

за. Она и воплощена в «Тристане». Только не эпический Фидий — трагический Микеланджело, мрамор превращавший в движение. Мейерхольду «захотелось построить плач Изольды над трупом своего любовника в виде группы „Пьеты“», — точно схватывает Бенуа. Но не из «средневековых соображений»⁵⁵, как кажется оппоненту, а из чувства трагического, нашедшего скульптурное оформление. «Мы... совсем не верим, что перед нами почти обезумевшая любовница, для которой вдруг пресекался смысл жизни и радость страсти стала невозможной. Так плачет мать над сыном, сестра над братом, а не „прилетевшая“ из дальних стран, пренебрегая всем, жаждущая превыше всего ласк подруга»⁵⁶. Бенуа совмещает здесь два прочтения сюжета, вагнеровское и мейерхольдовское. Ведь если ему нужна Изольда-любовница, вагнеровская Изольда, то смысл жизни для нее не мог пресечься со смертью Тристана, потому что их любовь изначально отрицала жизнь. Протестуя, Бенуа заговаривается «в пользу» Мейерхольда. Это в его трактовке смерть Тристана и Изольды теряет катарсическую однозначность. Смерть переставала быть катарсическим выходом, драма любовницы тяготела к трагедии матери. Но тут и проявлялся поверенный метерлинковской безысходностью «трагизм с улыбкой на лице». («Не думайте, что Мария при смерти своего сына кричала, идя по улицам, рвала на себе волосы и вела себя, как безумная. Она шла за своим сыном с кротостью и великим смирением. Она, наверно, пролиwała слезы, но по внешнему виду своему казалась не печальной, но одновременно *печальной и радостной*. И у подножия креста она стояла *печальная и радостная*, погруженная в тайну великой благодати божьей»⁵⁷: подойдет ли это описание к «Пьете» Микеланджело?) По иронии случая в статье о Тристане эта мысль произнесена словами самого Бенуа: «У Бенуа в „Книге о Новом театре“ есть:

„герой может погибнуть, но и в этой гибели важно, чтобы чувствовалась сладость улыбки божества“. Эта улыбка чувствуется в развязках некоторых трагедий Шекспира („Лир“, например), у Ибсена в момент гибели Сольнеса Хильда слышит „арфы в воздухе“, Изольда „тает в дыхании беспредельных миров“, а ярче всего, по Мейерхольду, она заметна в эстетической силе Шаяпина⁵⁸.

Скульптурная выразительная неподвижность была основным способом актерского существования на протяжении постановки. «Выпив любовный напиток, сами того еще не знающие любовники застыли с помутившимися от внезапного безумия глазами и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу. Дуэт второго действия, весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть истомы, сам по себе подсказывает неподвижность, и прекрасны, величественны, нежны были позы Тристана на камне и склонившейся у ног его Изольды. А там, где нужны были быстрые движения, Мейерхольд дал их: вся пламенность встречи была в этом одном жесте, жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду, когда роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным ее платьем»⁵⁹. Вот пространственный и даже живописный, красочный ритм, которым достигался темп и движение, — точно уловленный рецензентом.

2

Скульптурный принцип находит особое преломление в работе Мейерхольда с хором. Изучение хора в постановке «Тристана» открывает еще один ракурс разговора о переходе Мейерхольда из метерликовского прошлого в будущее «Балагана». Но здесь нужно прежде рассмотреть понятие хора у Вагнера.

По его мнению, современный оперный хор как функциональный с точки зрения

инструментовки и массовых сцен — не имеет никакого отношения к древнегреческому. «Оживляющая свита сцены»⁶⁰, — пишет Вагнер пренебрежительно. Он не видел в оперном хоре потенциалов к возрождению хора древнегреческого. Это, считал он, и не нужно, потому что «хор греческой трагедии свою роль в драме передает современному оркестру»⁶¹. Какова же эта роль? За сложным философско-метафорическим определением — идея вполне внятная: «Жизненным центром драматического выражения является мелодия стиха, воспроизводимая актером; как предчувствие к ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодия»⁶². Хор-оркестр отражает мир идей в платоновском смысле, «абсолютную мелодию»⁶³. Вячеслав Иванов дает шопенгауэровскую ассоциацию вагнеровскому хору-оркестру: «Этот символический, бессловесный хор — немая Воля, выбрасывающая своим немолчным прибоем на призрачный остров аполлинийских сновидений сцены человеческие облики и голоса „бесконечной мелодии“»⁶⁴. Бесконечная, абсолютная мелодия как «предчувствие, — поясняет Вагнер, — это луч света, который, озаряя предмет, делает свойственную ему самому и обусловленную им самим окраску очевидной истинной»⁶⁵. Мелодия хора-оркестра бросает ответ абсолютного на конкретное явление драмы. Функция древнегреческого хора у Вагнера — эстетическая, потому ее и можно передать оркестру, а сам хор упразднить.

Здесь отличие вагнеровской концепции хора от концепции того же Вячеслава Иванова, у которого древнегреческий хор и чаемый новый воплощают системную установку соборности. Иванов, указывая на связь своих представлений о древнем хоре с вагнеровскими, адекватно их описывает, но начинает искажать тогда, когда подменяет эстетическую функцию хора философской. «Зачинателю не дано быть завершителем»: не вернув древнегреческого

хора как такового, Вагнер, по Иванову, прошел лишь полпути к «возрождающейся Трагедии», был Моисеем, который «блуждал сорок лет, и только в даях увидел обетованную землю...»⁶⁶. Беря на себя по отношению к Моисею-Вагнеру роль Иисуса Навина, Иванов на деле ведет в земли совершенно иные. Его мысль, что хор нужно восстановить, в разговоре о Вагнере некорректна. «Вагнер-иерофонт не дает общине хорового голоса и слова. Почему? Она имеет право на этот голос, потому что предполагается не толпой зрителей, а сборищем оргиастов»⁶⁷. Очевидно, что «сборище оргиастов» меньше всего позволяет ответить на вопрос «почему».

Зато другой упрек Иванова как раз вполне корректен — хотя и он уводит от Вагнера в сторону. «Его синтез искусств не гармоничен и не полон. С несоответственной замыслу целого односторонностью он выдвигает певца-солиста и оставляет в небрежении речь и пляску, множественную вокальность и символизм множества»⁶⁸. Продолжая настаивать на том, чтобы дать речь «множеству», Иванов одновременно ставит проблему эстетическую. Необходимо, поправляет Вагнера Иванов, «чтобы актеры говорили, а не пели со сцены»⁶⁹. Действительно, не очень логично, что функцию, уже отданную оркестру, дублирует вокал. Можно объяснить, что через пение дается идеальный план души героя в соотношении с общим идеальным планом оркестра. Но уж больно в точку попадает определение Иванова: «певец-солист». В конечном счете синтетическое искусство придумано композитором, а не философом. И проявляется это не в том, что оркестру отдана столь важная роль, — тут напоминает о себе время, «заряженное» Шопенгауэром. Проявляется это как раз в неспособности Вагнера отказаться до конца от им же опровергаемой звездно-номерной природы оперы. В синтетическом искусстве, вопреки логической стройности, оставлены лазейки для оперы. И требова-

ние Иванова уважить самоценность речи как одного из компонентов синтеза закономерно в контексте вагнеровской теории⁷⁰. Вот только Вагнер все-таки писал оперу, а она предъявляет реальные требования к сочинению и постановке, в отличие от утопичных синтетического действия и соборного театра.

И в работе над «Тристаном» перед Мейерхольдом вставали, конечно, вопросы неумозрительные. Хотя и умозрительные, как мы знаем, не оставались в стороне. Эстетическое возвышение действия по вагнеровскому типу, конечно, очень соответствовало поискам Мейерхольда. Вероятно, и психологизм «Тристана» был для него приемлем только как психологизм музыкальный. К музыкальной эстетизации по вагнеровскому типу Мейерхольд, конечно, стремился и в драме: сюда относятся его размышления о тоне и пластике. Соответственно, и в опере он не ограничивался в этом отношении музыкальной составляющей. Понятие ритма у Мейерхольда — аналог музыки хора-оркестра по Вагнеру, применимый к любому сценическому искусству. Сходна и формообразующая функция, которую придают этим понятиям Мейерхольд и Вагнер. «Мы собрали теперь все связующие нити цельного драматического выражения, и нам остается только условиться, как их соединить, чтобы, будучи цельной формой, оно соответствовало единому содержанию, которое, впрочем, может стать таковым только благодаря форме»⁷¹, — пишет Вагнер в начале главы о хоре-оркестре.

Но все-таки одно дело идеи, а другое — выход на сцену группы хора, физическая данность, заставляющая соотносить теоретические измышления с постановочными возможностями. И здесь — редкая возможность двум «ипостасям» хора, древнему и оперному, проявить неслучайность родства. Разумеется, при желании и мастерстве режиссера. В «Тристане» сошлось. Хор мариинского «Тристана»

оказался на удивление близок древнегреческому.

В партитуре всего одна хоровая партия, в конце первого действия, в сцене с моряками⁷² — не пытаюсь реформировать оперный хор, Вагнер просто избегал его использовать. Декорация Шервашидзе к первому действию была более материальной, чем к другим, — это ради нее Мейерхольд переворочил средневековые трактаты по судостроению. За нее и получил упреки в археологизме. Несмотря на стремление и здесь остаться на территории символов — «о, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабля! пусть один только парус, закрывающий всю сцену, построит корабль лишь в воображении зрителя»⁷³, — на сцене все-таки был «разрез средневековой палубы»⁷⁴. Но и здесь многое становится ясным из описания недовольного критика Коптяева: «Неудачей для постановки был неловкий с точки зрения режиссуры поворот корабля в первом действии. Получилось так, что перед зрителем раскрылись сразу те сцены драмы, которые должны были вначале остаться скрытыми от него. Чтобы не отвлекать внимание зрителя от речей Изольды и не впасть в противоречие с партитурой, г. Мейерхольд вместо живой беготни и возни матросов на корабле поставил живую картину... неподвижность, полное затишье... Будь корабль поставлен согласно намерениям Вагнера, оживление, царящее на палубе, которое как луч солнца врывается в душную и мрачную атмосферу шатра Изольды... не только бы не могло помешать ходу драматического действия, а, напротив того, сделалось бы элементом его»⁷⁵. Очевидно, что Мейерхольд и хотел заместить оживление трагической скульптурностью. А повернутый срез корабля имел функциональную роль, помогая обыкновенный оперный хор матросов приблизить к пластическому хору трагедии, вывести его раньше необходимого, в момент свидания Тристана и Изольды, то есть

возвратить хору роль наблюдающего, зрителя-участника. Закономерно и дальнейшее развитие сцены, когда матросам уже по партитуре полагалось выходить: «А потом суетливая беготня матросов»⁷⁶, «„стилизованные“ маневры матросов»⁷⁷, «матросы тянут снасти в ритм с оркестром»⁷⁸. Здесь функциональность корабля позволяла расширить возможности ритмопластики — в доказательство ернический вопрос Коптяева: «Почему же матросам при приближении к земле не полезть на мачты (в финале первого акта)...?!»⁷⁹ Кроме того, эта сцена показывает коренное расхождение ивановского видения хора и мейерхольдовского: «плясать, петь и ритмически двигаться»⁸⁰ — это все-таки не лазить по мачтам.

Еще интереснее появление хора во втором действии. Большинство рецензентов отмечают скульптурную неподвижность, превосходящую все ожидания. «Да и что сказать про барельеф-хор, если этот барельеф тянется двадцать минут?»⁸¹ Хор выходил в «момент, когда Тристан закрывает Изольду плащом от „химер дня“, группа воинов с Мелотом во главе (в конце второго акта), застывшая в неподвижном зловещем молчании, готовая броситься на преступников любви»⁸², — и застывал «на время всего монолога короля! Неужели музыка Вагнера требует, чтобы „свитские“ не меняли поз?»⁸³ — вопрошал Коптяев. Но музыка вообще не требует в этот момент хора. В партитуре Вагнера нет хоровой партии в финале второго действия⁸⁴, ее вообще нет нигде, кроме описанной сцены с матросами. В ремарке Вагнера сказано: «Марк, Мелот и придворные (в охотничьих одеждах) оживленно выходят на первый план и останавливаются с ужасом напротив группы влюбленных. <...> Тристан невольным движением протягивает из рукава плаща руку так, чтобы прикрыть Изольду от взоров приближающихся (возможно, именно слово „группа“ в немецком оригинале подвигло

Мейерхольда на красочно-скульптурную группу Тристана и Изольды с пурпурным плащом. — *О. М.*)»⁸⁵. Более о придворных не сказано ничего. Очевидно, что Вагнер выводил их с литературной (может быть, исторически-иллюстративной) целью: мы уже говорили, что он не соотносил хор древний и оперный. В постановках XX века и сегодня эта ремарка частенько вообще остается без внимания, выходят только те, кто поет, — Марк и Мелот. В XIX веке, должно быть следуя ремарке, Марка сопровождали какой-то массовой. Однако Мейерхольд пользуется «удачей» в партитуре и превращает придворных в скульптурную группу хора, возвращая античную функцию внутрисценического хора-наблюдателя и обострив эстетизирующую функцию: не просто скульптурная неподвижность, но застывание длиной в двадцать минут — в трагической кульминации оперы. При этом в барельефе, как и в группе Тристана с Изольдой, Мейерхольд, по видимому, разрабатывал не только пространственный, но и цветовой ритм: придворные в охотничьих одеждах были интерпретированы как «„стильные“, пестрые, точные по Гютенроту и миниатюрам средневековья рыцари»⁸⁶.

Р. Роллан, указывая на неровности вагнеровских опер, приводит в пример как раз этот эпизод. «Две мысли, одинаково оригинальные, сталкиваются и мешают друг другу своим слишком сильным контрастом. Чудесная жалоба короля Марка — воплощенного рыцаря Грааля — трактуется с такой глубокой сдержанностью, с таким пренебрежением к внешним эффектам, что после огненного потока дуэта ее чистый, холодный свет почти совершенно тускнеет»⁸⁷. Это не только момент вторжения рока — влюбленных застали, и теперь неизбежна расплата, — но тот момент, когда захлестывающий восторг любви единственный раз в опере уступает место сосредоточенному и тихому трагизму. Кроме того, длинный монолог Марка

оттягивает развязку акта: ранение Тристана, которое нанесет ему Мелот и которое станет смертельным. Напряжение умножается: ожидание непоправимого. Именно в этот момент и застывает у Мейерхольда хор, выступая «фоном трагедии»⁸⁸.

Мейерхольд в постановке «Тристана» не просто необычайно близко подошел к модели древнегреческого хора. Это было новое, современное его явление, не археологическое и не стилизаторское. На очищенном пространстве «Тристана», лишеном всякой гротескной ноты, действовали правила древней трагедии. Однако дальнейшие поиски вели Мейерхольда в другую сторону. Гротеск, «переживавший» эту постановку, но уже готовый действовать, — входил в свои права. Метод работы с объемом, отточенный в неподвижности «Тристана», как в лаборатории, ожидал применения. Скульптура сама собой приготовилась ожить. Гротеск позволял довершить полноту объема полнотой движения.

3

Знаменитые мейерхольдовские слова о героях у Чехова — группа лиц без центра — сказаны не в пору увлечения Чеховым, как привычно кажется, а в 1909 году, в период постановки «Тристана»: «Театром утерян хор. У древних греков героя окружала группа хора. И у Шекспира герой в центре кольца второстепенных „характеров“. Не совсем так, конечно, как у греков, а все-таки, быть может, в сонме второстепенных персонажей Театра Шекспира, окружавших первостепенного героя, еще чуть дрожал отзвук греческого хора. В центре герой — и там, и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова. „Индивидуальности“ у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой. После Чехова Театр наш снова тоскует по герою»⁸⁹. В свете работы над Вагнером эти слова читаются по-новому.

Мысль про отзвук греческого хора у Шекспира противоречива. Разрабатывая

в «Тристане» трагический хор как эстетико-философское явление, Мейерхольд вдруг широким жестом расшатывает значение хора до второстепенных героев вообще. Категориальный сбой. Но читаем у Вагнера: «Драма, как художественное произведение, созревала как раз в той мере, в какой поясняющее суждение хора о поступках героев непреложно отражалось в самих этих поступках, так что хор мог совершенно уйти со сцены и слиться с народом, а в качестве участника, оживляющего и осуществляющего действие, получить вспомогательную роль, — пишет он в четвертой главе „Оперы и драмы“, большая часть которой посвящена проблеме героя. — Трагедия Шекспира стоит выше греческой в том отношении, что в смысле техники она совершенно устранила необходимость хора. У Шекспира хор преобразился в отдельных индивидов, которые действуют совершенно в силу той же индивидуальной необходимости своих мнений и положений, как и главный герой... Всюду, где второстепенным персонажам приходится принимать участие в главном действии, они поступают по свободному, характерно индивидуальному побуждению»⁹⁰. Таким образом, Вагнер отдает функцию хора оркестру не потому, что хор возродить невозможно, — а потому, что и не нужно. В античности хор имел двойственную функцию — наблюдатель-участник. С одной стороны, эстетизация, идеализация, с другой — составная часть структурного элемента драмы, в паре с героем. По Вагнеру, естественным и правильным развитием хора является его раздробление на второстепенных героев. Эстетизирующая функция хора тогда утрачивается. Вагнер в своем гипотетическом синтетическом действе (и даже в реальной опере) может предложить ее оркестру.

Но Вагнер идет дальше и совершает еще один категориальный скачок. «Верно и ясно очерченные личности Шекспира в дальнейшем ходе современного драмати-

ческого искусства все более теряли свою пластическую индивидуальность и низвелись до застывших характерных масок, лишенных всякой индивидуальности»⁹¹. От структурных параметров — к параметрам качественным. Герои испортились, опустели, превратившись в безликую толпу. «Таким образом, драма, к своему смертельному позору, совершила свое кругообращение: индивидуальные личности, в которые некогда обратился хор народа, расплылись в пеструю, массовую толпу без центра»⁹². Можно позволить себе радость встречи со знакомой формулировкой. Мейерхольд — это Мейерхольд, но страницы проштудированного Вагнера дают о себе знать.

Однако мысль Мейерхольда другая. В ней нет качественных характеристик. Нет представления о совершенствовании драматической формы от древней к шекспировской (мысль о шекспировском фоне-хоре потому провисает, что лишена своей исходной логики). Нет и сетований о деградации образов после Шекспира. Речь об исторической потребности в безгеройности, которая — дно драматургического развития, а дальше снова нужен герой. Но возродиться он может только в паре с хором. «Героя попытался снова поставить на сцену Леонид Андреев, например. Но это так трудно в наши дни. Чтобы дать громче зазвучать героическому, в „Жизни Человека“ надо было закрыть лица второстепенных персонажей масками. И когда закрыли, вдруг показалось, будто эта группа лиц с однородными масками дала отзвук утерянному хору. Неужели второстепенные персонажи „Жизни Человека“ подобие греческого хора?! Конечно, нет, но здесь — симптом»⁹³. Понятно, почему Мейерхольд оговаривается. Опять категориальные качели. «Отзвук утерянному хору» — то есть хора эстетизирующего, древнего. Но соседи, гости и пьяницы в «Жизни Человека» лишены главной функции древнего хора, которую он

выполнял по отношению к герою: наблюдение. Нейтральное сопереживание, так это можно назвать. Хор «Жизни Человека» враждебен, в лучшем случае безразличен к Человеку, как пьяницы из последнего действия. Все второстепенные фигуры — соседи, гости на балу, старухи, пьяницы — неживые, бездушно-механистичные. Протоколизм их речи, который дает ассоциации с Достоевским (в прозе Андреева также мощно работает этот протоколизм), — направлен в будущее, к абсурдистам и экзистенциалистам, к Кафке, Камю. Гости Человека разговаривают простыми полными предложениями. На вопросы отвечают развернуто, с повтором подлежащего и сказуемого. Формулировки как из разговорника, вежливые и плоские. Лексикон официальный, таким будет пользоваться Зоценко, комически смешивая его с просторечием. Беседа гостей ведется только ради беседы, за преувеличенной логичностью и последовательностью логика отсутствует. В разговорах гостей слышатся обэриуты и французская абсурдистская драма. Второстепенные герои «Жизни Человека» — это обыденность, обретшая угрожающие черты.

Страшное, искаженное лицо повседневности. С особым ужасом всматривался в это лицо Александр Блок. Чужаясь бытовиков, чужаясь Метерлинка, он потому так превозносил «Жизнь Человека», что вместе с Андреевым прозревал двадцатый век, который оба, и Андреев, и Блок, покинули на пороге поворотных двадцатых. Пьеса Андреева — одна из тех, что показывают пугающую перспективу «обратного» развития. Не вычленение героя из единства, как в дни рождения трагедии, а насаждение единства через обезличивание. Отсюда излишняя для хора драматическая активность. Процесс в драматургии отражает социально-исторические процессы. Уже Вагнер писал, что исчезновение индивидуальности героев (для него именно качественное, притом повсеместное) «долж-

но быть приписано влиянию государства, которое формировало людей по сослови-ям и давило право свободной личности со все более и более смертоносной силой»⁹⁴. И хотя здесь чудится чуть ли не советский пафос, тенденция уловлена верно. В XX веке проблема обострится. В конце двадцатых ее зафиксировал Х. Ортега-и-Гассет⁹⁵, но и сегодня она продолжает набирать обороты. Чеховская поэтизированная повседневность и метерлинковский трагизм повседневности — две различные модели одного и того же явления. Явления канунного, когда исторически завоеванная повседневность и безгеройность — читай: равенство и гуманизм, — уже проявляясь трагически, еще не показали своей разрушительности. Метерлинковские «Слепые» — испуганный хор, облеченный непосильной функцией героя. Чеховская группа лиц — герои, тяготеющие к пассивности хора. Все же здесь есть активность — несвойственное древнему хору активное страдание. Следующий шаг — неизбежный поиск героя — приводит к перерождению страдающего хора в бесчувственно-агрессивный. Сложно отмежеваться от ассоциаций с сомнищем оргиастов, каким видел хор Иванов. То самое обратное движение к герою сходно с обратным движением к доцивилизационному мышлению. В преломлении XX века идея соборности обретает страшные обертоны.

В XX веке хор — враждебный, злое-щий людской фон. Хор будто переходит на сторону рока. Так, в «Электре» Гофман-сталия женщины хора хищно оскорбляют Электру. У Ю. О'Нила в «Трауре — участии Электры» (1931) хором названы обыватели всех мастей (в начале каждой из пьес трилогии О'Нил демонстрирует обывателей определенного социального слоя). Они не проявляют агрессии к героям, но противопоставлены им по контрасту своей чужестью, безразличием, неспособностью мыслить и чувствовать всерьез, в отличие от, пусть страшного, семейства Мэннонов.

Но так, конечно, можно договориться и до хора носорогов...

Что же касается Мейерхольда, то он, точно указав направление развития хора в XX веке, обращается далее к вопросам, более актуальным для него в десятилетия. В работе с хором еще острее проявилась потребность в герое и активном драмати-

ческом действии. А противопоставление героя и хора выявило гротесковую потенцию, проложив путь к маске. Герой, маска и действие — основные понятия предреволюционного десятилетия в творчестве Мейерхольда. «Тристан» с его неподвижностью и хорами оказался поворотной точкой.

Примечания

¹ *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006. С. 106.

² *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 133.

³ *Блок А. А.* О театре // Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1962. Т. 5. С. 270.

⁴ *Мейерхольд В. Э.* Из дневника (IV) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 176.

⁵ *Роллан Р.* Музыканты наших дней: Пеллеас и Мелизанда Клода Дебюсси // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. М., 1989. Вып. 4. С. 156.

⁶ Там же. С. 157.

⁷ *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. С. 121.

⁸ *Блок А. А.* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской: (Письмо из Петербурга) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 81.

⁹ Анри Лиштанберже (1864–1941) — французский филолог-германист, профессор Сорбонны. Его книга «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель» вышла в России в 1904 году в переводе Сергея Соловьева. См.: *Лиштанберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1997.

¹⁰ *Мейерхольд В. Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 157.

¹¹ *Мейерхольд В. Э.* Вступительное слово перед постановкой «Смерти Тентажиля» в Тифлисе 19 марта 1906 года // Там же. С. 96.

¹² *Мейерхольд В. Э.* К постановке «Тристана и Изольды»... // Там же. С. 158.

¹³ *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 45.

¹⁴ *Мани Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера // Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 10. С. 111–112.

¹⁵ Не случайно некоторые исследователи предлагают основной тональностью оперы определить диззную мажорную тональность — ми мажор (см.: *Левик Б. В.* Рихард Вагнер. М., 1978. С. 230).

¹⁶ *Левик Б. В.* Рихард Вагнер. С. 207.

¹⁷ См.: *Юрьев А. А.* Между Светом и Тьмой: (Мистерияльная традиция в творчестве Генрика Ибсена) // *Ибсен Х.* Кесарь и Галлеянин. Росмерсхольм. СПб., 2006. С. 621.

¹⁸ *Мейерхольд В. Э.* После постановки «Тристана и Изольды» // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 199.

¹⁹ *Иванов Вяч. И.* Эстетическая норма театра // Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 213.

²⁰ *Роллан Р.* Музыканты наших дней: Вагнер. «Тристан» // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Вып. 4. С. 76.

²¹ *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 119.

²² *Мани Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера // Собр. соч. Т. 10. С. 116.

²³ *Левик Б. В.* Рихард Вагнер. С. 206.

²⁴ *Мейерхольд В. Э.* После постановки «Тристана и Изольды» // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 199.

²⁵ *Браудо Е. М.* Любовь и смерть: (Тристан и Изольда в поэмах Сред-

невековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 189.

²⁶ Там же. С. 190.

²⁷ *Коптяев А. П.* Возобновленный «Тристан» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 177.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 178.

³⁰ *Браудо Е. М.* Любовь и смерть: (Тристан и Изольда в поэмах Средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 189.

³¹ *Коптяев А. П.* Возобновленный «Тристан» // Там же. С. 176.

³² Там же.

³³ *Бенца А. Н.* Художественные письма: (Постановка «Тристана») // Там же. С. 182.

³⁴ *Мейерхольд В. Э.* К постановке «Тристана и Изольды»... // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 160.

³⁵ *Бенца А. Н.* Художественные письма: (Постановка «Тристана») // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 183.

³⁶ «Кто-то сказал, что это идеальная декорация для „Макбета“, и это правда» (Там же. С. 182).

³⁷ Кстати, Метерлинк предлагает свой разбор «Макбета», который интересно сравнить с краговским. См.: *Метерлинк М.* Предисловие к переводу «Макбета» // Полн. собр. соч.: В 4 т. Пг., 1915. Т. 2. С. 118–125; *Крэг Г.* О призраках в трагедиях Шекспира // *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма / Сост. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн. М., 1988. С. 264–272.

³⁸ *Мейерхольд В. Э.* Примечания к списку режиссерских работ //

Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 252.

³⁹ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Там же. С. 128.

⁴⁰ Там же. С. 135.

⁴¹ Там же. С. 112.

⁴² Там же. С. 149.

⁴³ Там же. С. 125.

⁴⁴ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 467.

⁴⁵ Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 122.

⁴⁶ Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 338.

⁴⁷ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды»... // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 147.

⁴⁸ Кириллов А. А. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. научных статей. СПб., 2005. С. 28.

⁴⁹ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды»... // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 150–151. Мейерхольд добавляет к курсиву Вагнера свой, подчеркивая слова о театральном подмостках. Ср. у Вагнера: Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. С. 228–229.

⁵⁰ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды»... // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 151.

⁵¹ Там же. С. 152.

⁵² Кириллов А. А. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда // Режиссура: взгляд из конца века. С. 26.

⁵³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. С. 202.

⁵⁴ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды»... // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 149.

⁵⁵ Бенуа А. Н. Художественные письма: (Постановка «Тристана») // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 184.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 134.

⁵⁸ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды»... // Там же. С. 144–145.

⁵⁹ Ауслендер С. А. Петербургские театры // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 186.

⁶⁰ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 303.

⁶¹ Там же. С. 471.

⁶² Там же. С. 470.

⁶³ Здесь важно не путать оркестровую мелодию с мелодией как таковой, которая синонимична мотиву — в таком значении Вагнер употреблял слово «мелодия» в более раннем «Произведении искусства будущего». В данном случае рассматривается мелодия именно оркестровая, под ней подразумевается совокупность гармонии и ритма, то есть развитие по всей вертикали партитуры. В этой статье «оркестровая мелодия» антонимична «инструментальному мотиву». Он является средним звеном между абсолютным оркестровой мелодии и конкретным поэтического текста. Грубо говоря, мотив более иллюстративен, чем оркестровая мелодия. Проводимый как «воспоминание» там, где чувство повторяется, инструментальный мотив помогает простроить развитие линий. Несложно за всем этим увидеть обоснование системы лейтмотивов, не названных впрямую, но красиво обозначенных словом «воспоминание». См.: Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 461–471.

⁶⁴ Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Собр. соч. Т. 2. С. 98.

⁶⁵ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 470.

⁶⁶ Иванов Вяч. И. Вагнер и дионисово действо // Собр. соч. Т. 2. С. 83.

⁶⁷ Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр // Там же. С. 98.

⁶⁸ Там же. С. 98–99.

⁶⁹ Там же. С. 99.

⁷⁰ Интересно, что в этих размышлениях Иванов приходит к уже знакомому нам по Роллану

противопоставлению Вагнера и Дебюсси. «Не знаменательно ли, что драма Матерлинка „Пеллеас и Мелизанда“ нуждается в музыкальном истолковании и находит таковое в музыке Дебюсси? Но что эта музыка Дебюсси к „Пеллеасу“, как не сведение к абсурду Вагнера начала „бесконечной мелодии“ или, если угодно, речитатива, притязающего, во что бы то ни стало, заградить доступ живой речи и живой драматической игре в заколдованный круг музыкального царства? Остается сделать еще один шаг — и речь восторжествует над условною обязательностью пения» (Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Собр. соч. Т. 2. С. 97). Неожиданно: последователь Вагнера — и вдруг заглядывается на Дебюсси. Такое противопоставление нужно Иванову, чтобы наметить перспективы соборного действия. Однако походя Иванов затрагивает важнейший поворот в оперном и вообще музыкальном искусстве: расщепление музыки на ту, где сохраняется мелодизм, и ту, где мелодизм отвержен. Последняя тенденция становится магистральной в двадцатом веке. Творчество Вагнера, в котором мелодизм доведен до предела, уже содержит обещание обрыва, который видим у Дебюсси. Опера двадцатого века действительно оказалась по-новому, сущностно ближе к драме; обострились и отношения вокала с речью.

⁷¹ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 470.

⁷² При использовании хора Вагнер как бы отступал назад от собственной прогрессивной оперной техники. Левик указывает, что «понятие „пение с аккомпанементом“ абсолютно упразднено» (см.: Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 208). Все же не абсолютно — Вагнер возвращался к такому пению как раз «в партиях второстепенных действующих лиц — короля Марка, Курвенала, матросов (то есть собственно хора. — О. М.), Мелота».

⁷³ Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды»... // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 1. С. 160.

⁷⁴ Бенуа А.Н. Художественные письма: (Постановка «Тристана») // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 182.

⁷⁵ Коптяев А.П. Возобновленный «Тристан» // Там же. С. 187–188.

⁷⁶ Там же. С. 188.

⁷⁷ Бенуа А.Н. Художественные письма: (Постановка «Тристана») // Там же. С. 182.

⁷⁸ Коптяев А.П. Возобновленный «Тристан» // Там же. С. 175.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Иванов Вяч. И. Вагнер и дионисово действо // Собр. соч. Т. 2. С. 83.

⁸¹ Коптяев А.П. Возобновленный «Тристан» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 176.

⁸² Браудо Е.М. Любовь и смерть: (Тристан и Изольда в поэмах Средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера) // Там же. С. 187.

⁸³ Коптяев А.П. Возобновленный «Тристан» // Там же. С. 176.

⁸⁴ Wagner R. Tristan und Isolde: [Operauf drei Aufzügen]/Klavierauszug von Felix Mottl und Gustav F. Kogel. Leipzig, 1980. S. 209–229.

⁸⁵ Ibidem. S. 209.

⁸⁶ Бенуа А.Н. Художественные письма: (Постановка «Тристана») // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 184.

⁸⁷ Роллан Р. Музыканты наших дней: Вагнер. «Тристан» // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 4. С. 75.

Левик смотрит на монолог более придирчиво: «После предельно страстного дуэта он кажется слишком длинным и затягивающим действие, хотя появление

Марка драматургически необходимо» (Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 226).

⁸⁸ Ауслендер С.А. Петербургские театры // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 186.

⁸⁹ Мейерхольд В.Э. Из дневника (XI. Из записных книжек) // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 1. С. 205.

⁹⁰ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 302.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. С. 303.

⁹³ Мейерхольд В.Э. Из дневника (XI. Из записных книжек) // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 1. С. 205–206.

⁹⁴ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 302.

⁹⁵ См.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Е. Е. Киселева

Метастасио и Тассо

Из обширного наследия Пьетро Метастасио (1698–1782), включающего лирику, религиозные драмы, теоретические сочинения, наибольшим вниманием критиков всегда пользовались пьесы для *opera seria*. По традиции XVII–XVIII веков автор определял их как *drammi per musica* («драмы через музыку»), но в современном искусствоведении они могут быть обозначены как либретто. Их двадцать шесть, итальянский поэт создавал их на протяжении полувека (1724–1771). Характерной чертой этих драм является структурная, образная и стилистическая самодостаточность, позволяющая анализировать не только присущую им музыкальную специфику, но и их драматургическую природу.

Вопрос жанровой принадлежности и типологии пьес Метастасио до сих пор остается неоднозначным. Существует несколько вариантов их классификации. Первый — хронологический, предложенный Дж. Кардуччи. Он делит творчество либреттиста на три периода: итальянский (1724–1730) — до вступления Метастасио в должность придворного поэта императора Австрийской империи, первый венский (1730–1740) — до смерти патрона поэта, императора Карла VI, и второй венский (1740–1782). Наиболее удачным предлагается считать первое венское десятилетие.

В 20-е годы XX века Л. Руссо предложил иную классификационную схему. «Драмы можно разделить на героико-сентиментальные, героические и сентиментальные. Под первыми будем понимать те, в которых протагонист колеблется между положением героя и человеческими страстями („Адриан в Сирии“, 1732;

„Ахилл на Скиросе“, 1736); под вторыми — те, в которых действие строится вокруг героя, превозмогшего любовь во имя долга („Катон в Утике“, 1727; „Милосердие Тита“, 1734; „Фемистокл“, 1736; „Аттилио Реголо“, 1740–1750¹); под третьими — те, в которых глубина обеспечена изрядной долей любовных интриг и патетических любовных сцен („Покинутая Дидона“, 1724; „Деметрий“, 1731; „Исипиле“, 1732; „Олимпиада“, 1733; „Демофонт“, 1733)»². Даже Дж. Натали, вступивший в полемику с Руссо и призывавший «вернуться к „трем манерам“ старой критики»³, не смог избежать его сюжетно-жанрового деления. Три первых либретто Метастасио он предлагает рассматривать как модели его будущих «драм характеров со слабо развитой интригой» («Дидона»), «драм интриги» («Сирое», 1726) и проб в трагическом жанре, приводящих к героической драме («Катон»). Классификация Руссо стала ведущей. Многие авторы повторяли его формулировки, не добавляя к ним собственных комментариев. На эту систему в работах о Метастасио опирались такие исследователи, как М. Аполлонии⁴ и С. С. Мокульский⁵.

Несколько отличается принцип, предложенный А. Донадони, хотя он также опирается на периодизацию с элементами жанрового анализа. Он делит произведения Метастасио на четыре группы, обозначающие разные степени авторского владения мастерством. Первый этап — «ученический» («Дидона» и «Сирое»), второй — этап, когда Метастасио создавал исключительно мелодрамы интриги (1728–1734, от «Катона» до «Милосердия

Тита»). На третьем этапе автор концентрировался на изображении выдающейся личности. Речь идет о двух произведениях — «Фемистокл» и «Аттилио Реголо». Этот период Донадони считает кульминационным, что позволяет ему не рассматривать произведения после 1740 года, относя их к заведомо неудачным⁶.

К описанным моделям классификации, во многом перекликающимся, отсылают нас современные ученые. «Сюжетные структуры Метастазियो весьма предсказуемы. В них можно выделить два основных драматургических типа. Первый — с центральной фигурой римского героя, как в „Катоне“ или „Аттилио Реголо“. Второй базируется на развитой интриге, это пьесы, подобные „Узнанной Семирамиде“ [1729] и „Олимпиаде“. Первые заканчиваются трагической гибелью протагониста, последние зачастую завершаются двойной свадьбой»⁷. Это говорит о значении сложившегося в 20-е годы подхода к прочтению драматургии Метастазियो. Различаясь в некоторых деталях, все варианты классификации сходны в разделении либретто на «драмы интриги» и «героические драмы», иногда с попыткой вынести «любовные драмы» в отдельную группу.

Но насколько исключительны те характеристики, которые ученые выдвигали как принципиальные для данного либретто? Все пьесы Метастазियो строятся на развитой интриге. Это относится и к традиционно отделяемым от категории «драм интриги» «Катону» и «Реголо», где присутствует не только разработанная интрига, но к тому же интрига любовная. В «Покинутой Дидоне» наличествуют не только патетические любовные сцены, но интрига с заговором против царицы Карфагена. Эти доводы заставляют усомниться в справедливости деления либретто по «тематическому» принципу. Кроме того, мало кто из исследователей задумывался о природе развязок в либретто Метастазियो. Только три из них имеют *funesto fine*⁸ с гибелью

титulyного персонажа: таковы «Покинутая Дидона», «Катон в Утике» и «Аттилио Реголо». В иных случаях Метастазियो прибегает к *lieto fine*⁹ и даже трагические сюжеты завершает в духе французских салонных комедий. Это провоцирует многих исследователей на однозначную оценку: произведениям Метастазियो, в связи с утешительными финалами, отказывают в праве называться «трагедия».

Попробуем классифицировать драматургию Метастазियो по иному принципу, в основе которого лежит анализ механизма действия и определение драматургической модели, взятой за образец при создании либретто. Весь корпус произведений можно разбить на две устойчивые структурно-сюжетные группы (в некоторых случаях признаки их синтезируются).

Это, во-первых, пьесы, действие которых развивается в результате активности злокозненного персонажа, пытающегося путем различных интриг (клеветы, обмана, притворства) получить чаще всего власть, но иногда и невесту царской крови, что в конечном счете тождественно власти. Персонаж этот в большинстве случаев мужского пола и генеалогию свою ведет из драматургии Ж. Расина. В драмах, подобных «Митридату», «Александру в Индии», «Ифигении в Авлиде», «вся трагедия сконцентрирована, как нарыв, в одном черном персонаже. Этот по видимости маргинальный персонаж служит искупительной жертвой для остальных. Этого носителя трагедии изгоняют как нежелательное лицо; когда он исчезает, остальные могут дышать, жить, покинуть трагедию»¹⁰. В пьесах этого типа у Метастазियो действие строится на все более тугом стягивании пружины лжи, и естественная развязка происходит в момент разоблачения интригана. Действие выстроено «горизонтально», то есть исключительно на уровне героев и их взаимоотношений.

В описанных либретто нет элемента роковой непреодолимости. Как бы суровы

ни были испытания, которым подвергаются герои, им достаточно лишь развенчать притворного друга, чтобы восстановить поправленную справедливость (главная цель развязок в этих пьесах). К произведениям подобного рода можно причислить «Сирое», «Эция» (1728), «Артаксеркса» (1730), «Триумф Клелии» (1762), «Адриана в Сирии» и «Милосердие Тита»¹¹.

Второй тип либретто в некотором смысле противоположен первому. Если в первом случае ход действия планировался кем-либо из героев, то здесь мы имеем дело с произвольным его течением, происходящим из незнания героев. В центре таких пьес находится по существу трагическая коллизия (чаще всего она является парафразом из классической драматургии), когда герой «по неведению намеревается совершить непоправимое, но приходит к узнаванию раньше, чем это совершит»¹² (например, инцестуальные либретто). В классическом осмыслении она приводит к конфликту личности и Рока и трагедийному пониманию сюжета. Метастазιο дает ей иную трактовку, что напрямую подводит нас к вопросу о его «счастливых финалах».

Хотя Метастазιο настаивал на первичности своих мыслей и никогда не признавался в каких-либо заимствованиях, он развивал идеи драматурга XVI века Джамбатисты Джиральди Чинцио¹³, которые тот изложил в «Рассуждениях о сочинении романов, трагедий и комедий» (1553). Чинцио первым в Новом времени благосклонно отнесся к «трагедиям с радостным завершением»¹⁴; он предложил использовать термин Плавта «трагикомедия»¹⁵, который незадолго до него уже был употреблен применительно к роману, но не драматическому сочинению¹⁶. Чинцио же размыкает границы чистых жанров в драматургии, и трагикомедия возвращается в театр. Italianские драматурги, начав с беспрекословного копирования античных классиков, стали постепенно выраба-

тывать свой язык и канон. Это бесценный факт, на котором базируется вся последующая история драматургии. Все половинчатые, «бескровные» классицистские трагедии, различные по тону и темпераменту, ведут свое происхождение от ренессансных *tragedie a lieto fine*, а французские теоретики и практики в этом вопросе повторяют слова Чинцио.

Неканонический взгляд Чинцио на компоненты трагедии многие ученые связывают с его должностными обязанностями. «Джиральди, вынужденный откликаться на предпочтения своей аудитории, не был склонен разрабатывать жанр, в котором доблестный герой в финале получает мучительную смерть»¹⁷. Чинцио состоял на службе у феррарских герцогов д'Эсте, как Метастазιο был придворным поэтом Габсбургов в Австрии. Сознательный уход драматургов от чистой трагедии в обоих случаях пытаются объяснить одинаковыми внешними причинами. Но очевидно, что синтез различных драматургических состояний и уровней, получающий ярчайшее выражение в приведении трагедии к *lieto fine*, отражает поиск «срединного» жанра, а в случае Метастазιο еще и с несомненной ориентацией на традицию итальянской позднеренессансной пасторали. Не будем забывать также, что либреттист испытывал сильнейшее влияние классицизма, но в его пьесах признаки формы классицистской трагедии синтезируются с мироощущением рококо. Пропорции сохраняются, но смещаются жанрово-стилистические ориентиры; героев обуревают высокие страсти, которые они выражают языком поэзии периода Регентства. Метастазιο был чуток к веяниям времени: заданность положений и жанровая определенность, присущие эстетике XVII века, изживались в пользу игровой свободы. Она прорывалась в жизнеутверждающем финале и отношениях между персонажами.

В свете вышесказанного интересной для рассмотрения является «трагическая»

группа либретто Метастазіо. Одним из стандартных сюжетных ходов в его инструментарии был поиск истинного наследника престола (в завязке) и сопряженный с ним мотив подмены младенцев (в развязке). В целом либретто эти строятся по следующему шаблону. В завязке (I–V сцены I акта) формулируется необходимость посадить на престол истинного потомка царского рода — трон либо был узурпирован, либо кому-то из персонажей известно о подмене младенцев, совершенной в далеком прошлом. Развитие действия посвящено преодолению различных обстоятельств, мешающих восстановлению справедливости. Любовная интрига, ярко выраженная у Метастазіо, в действительности подчинена основной теме в либретто данного типа. Она связывает молодых героев, незаконно находящихся у власти, с персонажами низкого происхождения, потому отказ от трона для них безболезнен и даже желателен. И наоборот: герои, вынужденные отказаться от возлюбленного/возлюбленной из-за собственной скромной родословной, в последней сцене оказываются теми самыми искомыми наследниками¹⁸. В полном соответствии с этой схемой строятся либретто «Деметрий», «Узнанный Кир»¹⁹ (1736), «Китайский герой» (1752); вариация мотива присутствует в «Зенобии» (1740) и «Царе-пастухе» (1752).

Ключевым для творчества Метастазіо является обращение к двум великим трагедиям и создание на их основе, как минимум, двух либретто. Речь идет о «Царе Эдипе» Софокла и «Короле Торризмондо» (в русской традиции «Торсмунд») Торквато Тассо²⁰, на базе которых в 1733 году появились либретто «Демофонт» и «Олимпиада». Эти произведения стали наиболее полным воплощением «трагического» метода Метастазіо.

Соседство классической и ренессансной драм неслучайно. Характерной чертой трагедий итальянского Возрождения было

обращение к античной драматургии как к источнику готовых фабул. Сюжеты древних трагиков оказались в эпоху Ренессанса тем же, чем для них самих были мифологические истории. «Драматургов итальянского Ренессанса часто упрекают в „рабской подражательности“ и отсутствии оригинальности, что вызвано зависимостью их произведений от античных трагедий. Но вряд ли уместно говорить о копировании — нельзя отрицать тех новшеств, которые внесли они в обработку старых трагедий. Знание сюжета позволяло зрителю концентрироваться на способе его разработки у данного драматурга, сравнить старую и новую версии и вынести критическое суждение о том, насколько успешно поэт преобразовал классическую драму в современную, то есть приспособил идеологические и театральные возможности первоисточника к сложившейся культурной ситуации»²¹. Сказанное можно интерполировать на творчество Метастазіо. Гораздо чаще, чем другие значительные драматурги, он пользовался известными каждому образованному европейцу его времени сюжетными формулами, облекая содержание в присущую жанру либретто форму.

«Король Торризмондо» является поздним произведением Тассо. Созданный в 1586 году (Мантуя, июль — середина декабря), он был плодом работы над ранним драматическим наброском «Галеальт, король норвежский»²², который автор замыслил сразу после «Аминты», в 1573 году (Феррара, август — октябрь). По ряду причин «Галеальт» не был окончен: были написаны первый и две сцены второго акта. Вернуться к замыслу и завершить его, отчасти расширив написанное, Тассо смог через 13 лет. Современники с восторгом приняли трагедию (в течение полугода она выдержала 11 переизданий), традиционным стало сравнение «Торризмондо» и «Царя Эдипа». Дж. Густавини, первый комментатор «Иерусалима», говорил:

«Трагедия об Эдипе до сих пор, по общему признанию, была увенчана лаврами лучшей из когда-либо написанных. Однако та, что написана нашим Тассо, если и неместила ее полностью, то оказалась равна ей величественной красотой и заняла один с нею трон»²³.

Со временем отношение к единственному трагическому произведению Тассо изменилось. В критике XVIII — начала XX века принято расценивать соотношение «Галеальт» — «Торризмондо» как «Освобожденный Иерусалим» и «Завоеванный Иерусалим»: идеальный замысел, пострадавший от переделок и несовершенного итогового исполнения. «Торризмондо» порицали за вольности, допущенные в трактовке софокловского произведения, и некоторые текстовые длинноты (Кардуччи иронично замечает, что 370 строк, которые Торризмондо тратит на монолог о самоубийстве, «Витторио Альфьери хватило бы на целую трагедию»²⁴). Метастазιο также принял участие в этих дебатах и упрекнул соотечественника в дурной лепке характеров. «Главным условием, необходимым для трагического поэта, является умение совершенно отрешиться от себя и изъясняться не от своего, а от чужого сердца, не всем присущая способность проникать в чужой нрав, в различные душевные состояния персонажа. Великий Торквато пренебрег этим, поэтому в „Торризмондо“ оказался недостоин себя, в то время как в бессмертном „Готфриде“²⁵ превзошел всех»²⁶. В другом месте читаем: «Драматическая область является наиболее сложной и опасной в царстве поэзии. Великий Торквато, удостоивший человечество божественным „Готфридом“, доказал это своей трагедией „Торризмондо“. При всем должном уважении к автору, освоение ее от начала до конца требует огромной выдержки от читателя»²⁷. Вероятно, поэт имел в виду некоторые нарративные и лирические фрагменты, которые Тассо включил в корпус драматургическо-

го сочинения. Критическое суждение, однако, не помешало Метастазию воспользоваться структурной и сюжетной схемами «Короля Торризмондо» при создании собственных либретто.

Есть в драме Тассо некоторые безусловные достоинства, упущенные критиками прошлых веков, но ставшие очевидными сегодня. К ним относится по-ренессансному продуманное сценографическое решение пьесы, заложенное в текст, своеобразная «интерьеризация» взаимоотношений персонажей и логики развития действия. Реплики персонажей описывают просцениум, над которым возвышается балкон. Предполагается, что просцениум — это поле, пространство за пределами замка (крепостной стены), а балкон примыкает к замку. «В „Торризмондо“ предусмотрено четкое разделение пространства на внешнее („мужское“, пространство рыцарей, гонцов, трагического узнавания) и внутреннее — вероятно, возвышающееся над внешним, — где располагаются покои Королевы („женское“, пространство эмоций). Эта гипотеза объясняет полное отсутствие ремарок относительно места действия, выходов персонажей и их уходов: кажется, что они появляются ниоткуда и возвращаются никуда после произнесения реплик. Симультанное использование двух сценических площадок предполагало пребывание персонажа в надлежащем ему месте»²⁸.

Фабула трагедии такова. Король Швеции Джермондо любит норвежскую принцессу Альвиду, однако не может просить ее руки, поскольку много лет назад в битве сразил ее брата. Он обращается к своему другу, королю готов Торризмондо, с просьбой посвататься к Альвиде и затем передать ее Джермондо. План удастся, но между Альвидой и Торризмондо вспыхивает чувство (девушка не знала о подоплеке брака). Не желая расставаться с возлюбленной, Торризмондо, по совету наперсника, пытается выдать за Джермондо свою сестру Розмонду. Но Розмонда

рассказывает, что в действительности не является его сестрой: зловещее пророчество заставило старого короля выслать дочь, а на место принцессы поместить дочь кормилицы. Поиски сестры выводят Торризмондо на Альвида. Оба кончают жизнь самоубийством.

Сюжет «Торризмондо» соприкасается с сюжетом Софокла, поскольку речь у Тассо также идет об инцестуальной связи. Четвертый и пятый акты пьесы, то есть узнавание Торризмондо, полностью строятся по шаблону Софокла. В финале автору удается органично вплести Хор в развитие действия, например, в «эксоде» с рассказом Слуги о смерти протагониста. В первом–третьем актах Хор также присутствует на сцене (Первый Вестник, появляясь, адресует реплику Хору и получает лаконичный ответ, что заставляет предположить, что Хор вообще не покидает сцену). Но этим участие Хора в первой половине трагедии, вплоть до перипетии, ограничивается. Таким образом, подлинное участие Хора в действии обусловлено соблюдением античной схемы. Своеобразные «стасимы», завершающие каждый акт, являются исключительно философскими фрагментами. Р. Кавалуччи ставит под сомнение их структурную функцию, поскольку они побочны действию²⁹. Хоровые заключения предлагают большее метрическое разнообразие стиха, чем «белый одиннадцатисложник», которым написана вся трагедия (прием был испробован автором в «Аминте»). Большинство критиков сходится на том, что хоры выражают авторский пессимизм и внутренний разлад: «в пронзительных, полных лирической силы хорах надтреснутым криком исходит некогда самый певучий голос эпохи»³⁰.

Первые три акта имеют совершенно иной, нежели в кульминации и развязке, строй. Любовный треугольник Торризмондо — Альвида — Джермондо отправляет нас к ренессансному рыцарскому эпосу. В «Неистовом Роланде» Лудовико Ариосто

сюжет об обретении невесты через вероломный сговор с другом встречается дважды. Один из подобных эпизодов — линия Зербин — Изабелла — Одорик из XIII песни. Принцесса мусульманской Галисии Изабелла полюбила доблестного рыцаря Зербина, лучшего ристателя на турнире, объявленном ее отцом. Но шотландец Зербин, будучи иной веры, не мог посвататься к ней, поэтому попросил своего верного друга Одорика похитить девушку. Изабелла «в несказанной радости вскоре насладиться милым Зербином»³¹ бежала с Одориком. Дорогой их настигла буря, им пришлось оставить корабль и в челне добраться до ближайшего дикого острова, где Одорик, очарованный красотой Изабеллы, покусился на невесту друга. Несколько элементов — турнир, невозможность открытого сватовства, помощь друга, буря — говорят о непосредственном обращении Тассо к этому эпизоду. Еще один родственный сюжет из Ариосто: линия Руджьер — Брадаманта — Леон из XLV–XLVI песней «Неистового Роланда». В ней содержится главный элемент данной истории: попытка обойти сопротивление браку невесты путем представления ей ложного жениха.

Этот эпизод также важен в перспективе творчества Метастазия, поскольку созданное на его основе либретто «Руджьер» (1771) оказывается структурной и сюжетной параллелью «Олимпиады». Единственным женским персонажем, вписанным Ариосто в окружение Брадаманты на финальном витке сюжета, является Марфиза. Убежденная мужененавистница, дева-воительница «заканчивает поэму в роли некоей героической свахи»³². Этот образ мог бы выполнять функцию нейтральной наперсницы, но женщин-наперсниц у Метастазия не встречается, поскольку героини всегда вовлечены в интригу. Для двойной любовно-матримониальной композиции Марфиза очевидно не годилась. Драматург ввел в сюжет Клотильду, степенную подругу Брадаманты и покинутую

возлюбленную Леона. Интрига «Руджьера» становится зеркальным отражением «Олимпиады» (без финального узнавания, касающегося разлученных близнецов). Кроме того, этот эпизод — одна из немногих любовных коллизий «Роланда», вписывающихся в классицистскую этику³³.

Трагедия Тассо выстроена с учетом ряда формальных признаков классицизма, к ним относится соблюдение правил единства места (чему служит, как было оговорено, четко прописанная сценическая площадка) и единства времени. К одной из модификаций классицистского конфликта можно отнести переживаемый героями разлад чувства (любви) и долга (дружеского — у Торризмондо по отношению к Джермондо, социального — у Розмонды по отношению к Торризмондо, считающегося ее братом). У двух королей долг этот основан на чувстве благодарности. Джермондо спас Торризмондо в бою, после чего для Торризмондо «то, что само по себе покажется бесчестным, обретет хотя бы вид честности через святое имя дружбы». Рационально осознаваемая признательность, противоречащая индивидуальным чувствам героя, станет одним из характерных мотивов французского классицизма. Р. Барт, анализируя поэтику классицистской трагедии, заключает: «Расиновский мир пропитан бухгалтерией; здесь все время подсчитывают услуги и обязательства»³⁴. На этой же моральной дилемме выстроена интрига во многих произведениях Метастазіо.

Авантюрная любовная интрига вписана Тассо в классическую трагедийную схему, рыцарский сюжет становится тем механизмом, через который реализуется функция Рока. Создавая парное «Царю Эдипу» произведение, Тассо не отрывается от достижений и стилистики современной литературы и демонстрирует, что бесстрастная надличностная красота античного шедевра не может в полной мере выразить декадентствующий Ренессанс

конца XVI века. Сочетание авантюрной «вставки» и античной трагедии больше говорит об эпохе, нежели о драматургических просчетах автора. С. Вердино называет «Торризмондо» «глубоко антигуманистическим и антиренессансным произведением»³⁵. Такое суждение допустимо, если принимать в расчет только Высокое Возрождение. Обозначенные эпизоды из Ариосто имеют более благополучное, моментами безудержно фантастическое продолжение. Однако Тассо пишет в иное время и в ином жанре: все попытки персонажей обмануть себя и друг друга приводят к тому, что они слепо выполняют предписанное Роком и ускоряют предначертанное им крушение.

Таков генезис либретто Метастазіо «Олимпиада» и «Демофонт». Более двух столетий связь произведений Метастазіо с трагедией Тассо не рассматривалась историками литературы. Первое упоминание о преемственности традиции Тассо у Метастазіо содержится в монографии А. Бенишелли. Он подчеркивает, что самоотверженная дружба Мегакла и Личида в «Олимпиаде», как и терзания Тиманта в «Демофонте», связаны с «Торризмондо»³⁶.

На самом поверхностном уровне либретто Метастазіо роднит с трагедией Тассо incestуальный сюжет. Кровосмесительная любовь фигурирует в трех либретто Метастазіо (два указанных и «Ниттети», 1756). Патологическое влечение братьев к сестрам *et vice vers* удивительно для рационально окрашенной «салонной» драматургии. Именно тип родственной связи позволяет выводить эти пьесы из «Торризмондо», а не непосредственно из «Эдипа». Союз матери и сына у Софокла не рассматривается в контексте любовной интриги. Однако при соотнесении фабулы с европейскими реалиями она претерпела неизбежные изменения. Уже у Тассо эта коллизия формирует любовную интригу: он не мог обойти традицию итальянского

театра, в которой *amogosi* всегда противопоставлены персонажам почтенного возраста. Из этих соображений герои стали братом и сестрой. Метастазии невозможно было не считаться с системой амплуа, учитывающей возраст персонажей. Зритель XVIII века с пиететом относился к Софоклу, но вряд ли мог поверить в союз матери и сына в современной пьесе. Оттого образцами для героев Метастазии делаются не Иокаста и Эдип, а Торризмондо и Альвида.

Метастазии никогда не доводит кровосмесительную связь до трагической катастрофы. Понадобится чуть более столетия и полная этико-эстетическая переориентация (кем бы ни были герои Метастазии, их мораль всегда базируется на обобщенно-христианских принципах), чтобы союз брата и сестры триумфально утвердился на оперной сцене³⁷. Учитывая количество опер, созданных на либретто «Олимпиада» и «Демофонт», инцестуальная тематика оказалась более всего востребована именно музыкальным театром.

В «Олимпиаде» принц Крита Личид обращается к своему другу Мегаклу с просьбой выступить под его именем на Олимпийских играх. Наградой победителю объявлена рука царевны Аристеи, которую страстно любит Личид, но сам он неискусен в атлетике. Личид не знает, что Аристей является возлюбленной Мегакла, который, посватавшись, получил отказ ее отца. Мегакл, обязанный Личиду спасением от разбойников, после мучительной борьбы решает помочь другу. Он становится победителем, Аристей объявлена невестой Личида. В то же время в царстве под вымышленным именем скрывается бывшая невеста Личида Аргена. Мегакл, объяснив Аристее, что обязан отдать ее другу, чтобы остаться достойным ее, пытается покончить с собой. Он бросается со скалы, но его спасает рыбак³⁸. Личид, узнав правду о поступке Мегакла, но считая его погибшим, совершает покушение на царя

Клисфена — виновника всех несчастий. Однако, занеся нож, Личид не решается убить царя, и его обезоруживает стража. Аргена объявляет себя супругой Личида и предлагает себя в качестве добровольной жертвы, чтобы спасти жизнь любимого. Личид осознает, сколь дорога ему Аргена, он отрицает связь с нею, чтобы уберечь ее от безрассудного поступка. В доказательство своих слов девушка демонстрирует украшение, которое он когда-то подарил ей. По нему царь узнает своего сына, от которого пытался избавиться из-за предсказания оракула (т.е. Аристей и Личид являются братом и сестрой). Аргена прощает Личида, Аристей становится женой истинного победителя игр.

В «Олимпиаде» воспроизведены главные элементы трагедии Тассо — альтруизм героя, стяжающего невесту для друга, любовь девушки к мнимому жениху и финальное узнавание того, что один из двух юношей пылал страстью к собственной сестре (у Метастазии персонажи зеркально меняются функциями брата и возлюбленного). Сложная интрига, как и в случае «Демофонта», оправдана составной природой первоисточника. В развязке автор воспроизводит сцену Вестника и Пастуха (Софокл), Фронтоне и Гонца (Тассо). Это коллизия, в которой два наперсника (Аминта и Алькандр) узнают друг друга: один из них должен был убить младенца, но из сострадания отдал другому, который подарил дитя царю, недавно потерявшему собственного сына. Есть и предсказание, из-за которого царь удаляет наследника: повзрослев, мальчик должен покуситься на жизнь отца, что и происходит по ходу драмы (у Тассо царь-отец отослал Альвида из-за пророчества, согласно которому она должна погубить брата). Но, в соответствии с пасторальной эстетикой, интрига усложняется второй любовной линией, которой не было у Тассо. В «Торризмондо» любовь Розмонды к королю, которого все считают ее братом, заявлена в одном

монологе и не получает динамичного развития.

Существенно повлияло на логику развития действия в либретто Метастазियो новшество, опробованное Тассо в «Торризмондо», а именно то, что наперсник не ограничивается функцией пассивного зрителя и катализатора саморазоблачений героя. Советник вовлечен в интригу и моделирует ее наравне с центральными персонажами.

Либретто «Демофонт» строится иначе, некоторые черты его адресуют нас непосредственно к трагедии Софокла. Например, это народное бедствие, тяготеющее над царством; герои обсуждают его в I сцене I акта. Ежегодно, до тех пор пока «невольный узурпатор не узнает о своей вине», жители страны обязаны приносить в жертву Аполлону безгрешную девушку³⁹. Эта коллизия, как и слова оракула, служит отправной точкой для развития интриги: очередной жертвой выбрана тайная супруга царевича Тиманта Дирчеа. Пытаясь спасти ее, Тимант в III акте узнает, что она является дочерью царя Демофонта и, следовательно, его сестрой. В либретто Метастазियो интрига развивается в процессе диалогов персонажей (речитативы), арии служат эмоциональным откликом героев на ход событий. «Демофонта» прославили «внутренние монологи» Тиманта, в которых отражена реакция просвещенчески логичного и педантичного персонажа на кровосмесительную связь, увенчавшуюся рождением сына.

Одной из претензий к «Торризмондо» было то, что «Тассо не разделял ужаса перед incestом, который составляет основу драмы Софокла»⁴⁰. Мотивацией смерти героев у Тассо является всепоглощающее взаимное чувство, и узнавание кровного родства не может его переменить. Трагическое заключается в том, что рациональное осмысление ситуации не способно совладать с испытанием, посланным героям. Они погибают с поцелуями на устах —

не как брат с сестрой, но как возлюбленные. Иначе у Метастазियो: в XVIII веке разум властвует над аффектами у достойных изображения персонажей. В либретто «Олимпиада» и «Ниттети» интрига строится на страстной любви одного из героев и попытках добиться взаимности. Такова любовь Личида к Аристее, Ниттети — к Самметте. Однако в финале, когда выясняется, что они приходятся друг другу братом и сестрой, от бывшего чувства не остается и следа. Стоит героям узнать, что страсть их запретна, недозволена, как она исчезает из их сознания. Это не только забота автора об этическом смысле пьес. Так было легче всего организовать развязку. Пользуясь этим приемом, можно разбить на две пары любовный «квадрат», внешне не ущемляя никого из персонажей, поскольку всегда имеется герой, отвергнутый участником «инцестуальной» пары. В измененном варианте этого сюжета, в «Демофонте», использован прием подмены младенцев. Чтобы узаконить отношения Тиманта и Дирчеа, брата и сестры, царю достаточно объявить, что Тимант не был его сыном. Развязка обставлена массой церемоний, но благословить героев, тем или иным способом привести их к вожделенному счастью в итоге призван монарх.

Мы вправе задаться вопросом: каким образом, берясь за опробованные веками драматургической практики трагические коллизии, Метастазियो завершает их «счастливым финалом»? Насколько органичны эти финалы, приставленные к чужим трагедиям, и чем они обусловлены?

Конфликт трагедии Тассо, несмотря на все модификации и новшества, которые он привносит в развитие действия, остается конфликтом Софокла. Не так у Метастазियो. Рок в его драматургии снижен до уровня верховной власти и ее представителя. Рок классических трагедий равнодушен, безжалостен, неперсонифицирован, с ним невозможно договориться, на него нельзя повлиять. Инстанция, вершащая

судьбу персонажа Метастазियो, всегда воплощена в фигуре царя, который приходится отцом одному из героев, вовлеченных в интригу. Диалог с ним, во имя достижения собственной цели, может принять характер угрозы или шантажа, он умеет сочувствовать и жалеть, если, конечно, его к этому вынудить. Любая трагическая коллизия, зависящая от него, имеет обратный ход.

Герой стремится реализоваться во всей полноте своих желаний, индивидуальность его проявляется через любовную интригу. Он должен заставить высшую власть принимать его стремления, пусть даже недопустимые. Трагические противоречия будут заретушированы, если персонаж, в соответствии с классицистской системой доблести, докажет, что он этого достоин. Через величайшие деструкцию и самоуничтожение герой неуклонно идет к своей цели — позволению обладать заведомо запрещенными благами. «Трагедия» Метастазियो — это венчающаяся успехом попытка исключительных персонажей обойти наложенные на них запреты, которые будут непреодолимыми в классической трагедии. Позволяется все, что одобрено представителем власти, даже если это невозможно в иной драматургической системе. Признавая добродетельность и незаурядность героя, царь должен вывести его из трагического тупика, в котором тот оказался. Одним из способов, своеобразным *deus ex machine*, является известие о подмене младенцев. Оно либо напрямую исходит от царя, либо инициировано расследованием царя.

Что же такое «средний» жанр у Метастазियो? Это переводение «вертикального» конфликта (с Роком, судьбой) в «горизонтальную» плоскость, на уровень отношений между персонажами. «Салонная трагедия» Метастазियो — это сведение классической трагической фабулы до пасторали. Конфликт этих «трагедий» — это конфликт героя с мирским законом, в отличие от метафизического классического конфликта. Как и в либретто, строящихся вокруг плутней одного из персонажей, он разрешается на уровне межличностных отношений героев, однако имеет принципиально иной генезис.

К. Дальхаус, размышляя о природе оперных *lieti fini*, заключает: «Трагическое действие не определяется развязкой, зачастую механической и уводящей сюжет от логически оправданной катастрофы. Трагическое — это процесс, развитие которого проходит через все фазы, коллизии и ситуации драмы; истинную катастрофу отражают интимные переживания героев, их реакции на течение событий»⁴¹. С этой точки зрения «драмы для музыки» Метастазियो могут безоговорочно называться трагедиями. Однако, учитывая присущую им стилистическую диалектику (классическая и классицистская трагедии, ренессансная пастораль, французская салонная комедия), отнесем их к «трагической» категории. Взятое в кавычки, это определение позволит нам сохранить их срединное жанровое положение — и одновременно не утратить преемственность с великой драматургической традицией.

Примечания

¹ Либретто «Аттилио Реголо» предназначалось к постановке 4 ноября 1740 г. в Вене, однако смерть Карла VI и связанный с нею траур надолго «заморозили» театральную жизнь Австрийской империи. Позднее Метастазियो получал множество разнообразных

казавов, однако случай вернуться к «Реголо» появился лишь в 1750 г. Опера на это либретто, написанная близким другом поэта И. А. Хассе, была исполнена в Дрездене по заказу короля Польши Августа III. Известно, что Метастазियो очень дорожил этой пьесой и продолжал

работать над ней в течение десятилетней паузы, но в исследовательской литературе либретто чаще всего датируется 1740 г.

² Russo L. Metastasio. Bari, 1921. P. 129–130.

³ Natali G. La vita e le opere di Pietro Metastasio. Livorno, 1923. P. 31.

⁴ «Три драмы — „Дидона“, „Сирое“ и „Катон в Утике“ — являются готовыми шаблонами трех различных типов, которые каталогизаторы называют драмами сентиментальными и драмами героическими (очевидно, третий тип, хотя он не назван, является средним между двумя указанными. — *E. K.*)» (*Apollonio M. Il teatro dell'eta barocca. Il teatro dell' eta romantica. Metastasio // Apollonio M. Storia del teatro italiano. Firenze, 1954. Vol. III. P. 210.*)

⁵ «Вслед за „Дидоной“, положившей начало жанру сентиментальной оперы, Метастазиио перешел в „Сирое“ (1726), написанном на восточный сюжет, к жанру героико-сентиментальной оперы, а затем в „Катоне в Утике“ (1727) положил начало чисто героической опере» (*Мокульский С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. М., 1966. С. 178.*)

⁶ См.: *Smith P.J. The tenth Muse: A historical study of the Opera Libretto. London, 1971. P. 84.*

⁷ *Maeder C. Metastasio and the melodrama // A history of Italian Theatre / Ed. by J. Farrell, P. Pappa. London, 2007. P. 189.*

⁸ В пер. с итал. — «траурный финал».

⁹ В пер. с итал. — «радостный финал».

¹⁰ *Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 199.*

¹¹ Функция «интригана» здесь доверена героине — Вителлии, однако предателем в итоге становится жертва ее манипуляций, Секст.

¹² *Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 660–661.*

¹³ Джованни Батиста Джиральди (*Giraldi*), псевдоним Чинтио (*Cinzio*) (ноябрь 1504, Феррара — 30 декабря 1573, Феррара) — итальянский поэт, писатель. По окончании Феррарского университета в 1525 г. стал профессором натуральной философии, в 1537 г. — профессором изящной словесности. В 1542–1560 гг. был

секретарем герцогов Эрколе II и Альфонсо II д' Эсте; в 1560–1568 гг. преподавал литературу в Мондови под Пьемонтом, в 1568–1573 гг. — риторику в Павии. Его наследие включает эпическую поэму «Геракл» (1557), 9 трагедий, сборник новелл «Гекатомити» (1565).

¹⁴ «Трагедии бывают двух видов: одни заканчиваются печально, а другие счастливо, но и в них должны содержаться страх и сострадание, без которых хорошая трагедия невозможна... Хотя Аристотель и говорит, что „tragedia a lieto fine“ есть всего лишь потворство вкусам невежественной публики, мало проку будет в более правильных и достойных похвалы сюжетах, если они неприятны на сцене. Ужасные сюжеты с несчастливой развязкой, вызывающей отвращение в душах зрителей, более подходят для печати, а те, которые завершаются счастливо, — для сцены... События в этих менее благородных трагедиях должны быть выстроены так, чтобы зрители пребывали в замешательстве между ужасом и состраданием вплоть до финала, который удовлетворит их, поскольку все оборачивается счастливо. Поэт не должен достигать этого замешательства тем, что постоянно держит зрителя во тьме относительно сюжета. Наоборот, действие должно развиваться так, чтобы сюжет раскрывался постепенно, показывая зрителю, что конец близок, но оставляя его в неведении относительно исхода. Для большего удовлетворения и наставления слушателей, в этом роде сюжетов те, кто повинны в злоключениях, перенесенных персонажами, должны понести наказание или умереть». Из 4–5-й глав «Рассуждений о сочинении романов, трагедий и комедий». Цит. по: *Giraldi (Cinthio) G. From "Discorsi intorno a comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie" // Sources of Dramatic Theory / Ed. By Michael J. Sidnell. Vol. 1. Plato to Congreve. Cambridge, 1999. P. 126–127.*

¹⁵ «Многие из вас горестно морщат лоб, заслушав слово „траге-

дия“, будто с ним не связано ничего, кроме плача. Возрадуйтесь, ибо сегодня события закончатся счастливо; трагедии вовсе не нужно быть столь злойшей и бедственной, чтобы счастливое завершение было невозможно. Если же вам не угодно называть ее „трагедией“, вы можете, если это вас удовлетворит, величать ее „трагикомедией“ — имя это уже употребляется в нашем языке. С комедией ее роднит финал, в котором, после многих страданий, все завершается очень счастливо». Из Пролога к «Альтиле». Цит. по: *Giraldi (Cinthio) G. Prologue to "Alfile" // Sources of Dramatic Theory. Vol. 1. P. 122.* Пролог к «Альтиле» был написан, вероятно, в 1541 г. как теоретическое сочинение и лишь позднее приложен к трагедии «Альтила», созданной в 1543 г.

¹⁶ Речь идет о публикации в 1519 г. в Венеции сочинения Фернандо де Рохаса «Селестина» под заглавием «Селестина. Трагикомедия о Калисто и Мелибее в новом переводе с кастильского на итальянский язык».

¹⁷ *Andrews R. Tragedy // A History of Italian Theatre. Cambridge University Press, 2006. P. 87.*

¹⁸ Opera seria в этом наследует традиции барочных опер середины XVII в., подобных «Семирамиде» Чести — Монилея (1667) или «Оронте» Чиконьини (1649). «В барочной опере слуга, не выведенный как комический персонаж, должен неожиданно открыть свое царское происхождение, особенно если его любит королева, поскольку неизбежный lieto fine не должен омрачаться сословными преградами, одинаково противоречащими аристократическому духу оперы как в публичных, так и в придворных королевских театрах» (*Dalhaus C. Drammaturgia dell'opera italiana. Torino, 2005. P. 115.*) Так же у Метастазиио: любовные триумфы всегда подкреплены законными основаниями.

¹⁹ Данное либретто отсылает зрителя к прославленной трагедии Шипионе Маффеи «Меропа» (1713), на которую впоследствии будет опираться Вольтер при соз-

дании собственной «Меропы» (1743). Метастазιο использовал один из ведущих мотивов Маффеи: спрятанный царевич (Эгисто — у Маффеи, Кир — у Метастазιο) при случайных обстоятельствах убивает самозванца, претендующего на его место на троне. Царица (Меропа Мессинская — у Маффеи, у Метастазιο не только мать, царица Мидии Мандана, но и отец Кира, персидский принц Камбиз), оплакивающая «сына», жаждет отомстить убийце, то есть своему настоящему наследнику, и путаница проясняется лишь благодаря воспитателю царицы (Полидору — у Маффеи, Митридад — у Метастазιο) (см.: *Maffei Sc. Merope*. Firenze, 1826). Все эти произведения так или иначе «воспроизводят» трагедию Еврипида «Кресфонт», целиком до нас не дошедшую.

²⁰ Tasso T. Il Re Torrismondo / Teatro di Torquato Tasso / A cura di A. Solerti. Bologna, 1895. P. 191–358.

²¹ Di Maria S. The Italian Tragedy in the Renaissance: Cultural Realities and Theatrical Innovations. Massachusetts, 2002. P. 24.

²² Tasso T. Galeotto Re di Norvegia / Teatro di Torquato Tasso. P. 137–190.

²³ Цит. по: *Carducci G. Il Torrismondo* // Ibidem. P. XLIII–XLIV.

²⁴ Ibidem. P. LVII.

²⁵ Под этим заглавием в 1575 г. была окончена первая из версий героической поэмы о крестоносцах.

²⁶ *Metastasio P. Estratto dell'arte poetica d'Aristotile, e considerazioni sulla medesima* // *Metastasio P. Opere postume del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo: Che compariscono per la prima volta alla luce giusta l'Edizione di Parigi del MDCCCLXXXIII: Con Licenza de'Sup. e Priv. dell'Ecc. mo Senato*. Venezia, 1783. P. 291–292.

²⁷ Из письма к Джузеппе Ровати, Вена, 7 июля 1766 г. Цит. по: *Metastasio P. Opere dell'Ab. Pietro Metastasio: Opere postume*. Firenze, 1815. P. 71.

²⁸ *Quarta D. Spazio scenico, spazio cortigiano, spazio cortese: L'«Aminta» e il «Torrismondo» di Torquato Tasso* // *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441–1598: The Court of Ferrara & its patronage: Gli atti del Convegno internazionale «La corte di Ferrara»*, Copenhagen, 1987. Ferrara, 1990. P. 319.

²⁹ См.: *Cavalluzzi R. Nel sistema della corte: intellettuali, potere e «crisi italiana»*. Siena, 1986. P. 139.

³⁰ *Демин А. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»* // *Tacco T. Освобожденный Иерусалим* / Под ред. А. Демина. СПб., 2007. С. 25.

³¹ *Apuosto J. Неистовый Роланд: В 2 т.* / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1993. Т. 1. С. 217.

³² *Андреев М. Ариосто и его поэма* // *Apuosto J. Неистовый Роланд*. Т. 1. С. 526.

³³ См., например, пассаж из письма Руджьера к Брадаманте (Песнь XXV, ст. 87–88), в котором он вновь откладывает их свадьбу и говорит о своем участии в очередной кампании Аграманта:

Между тем, как,

желая быть ей муж,

Он бы должен блюстись

от всякой скверны,

Ибо ей, чистойшей,

Ничто мерзкое

рядом не пристало.

Как досель, творя честные дела,

Он искал себе доброго имени,

А стяжав,

Вновь искал не лишиться

дорожного,

Так он нынче усилится вдвойне,

Деля славу с суженою женою

(*Apuosto J. Неистовый Роланд*.

Т. 1. С. 484).

В либретто Метастазιο сходный смысл фигурирует в стандартной формуле «Я отказываюсь от тебя, чтобы быть тебя достойным».

³⁴ *Барт П.* Из книги «О Расине» // *Барт П. Избранные работы*. Семиотика. Поэтика. С. 172.

³⁵ *Verdino S. Il Re Torrismondo e altro*. Roma, 2007. P. 17.

³⁶ *Beniscelli A. Felicità sognate: Il teatro di Metastasio*. Genova, 2000. P. 90–94.

³⁷ В списке П. Дж. Смита, где он разбирает особенности, сближающие Метастазιο и Вагнера-либреттиста, этот пункт отсутствует. Однако мало кто из литературоведов вообще и из либреттистов в частности так последовательно и планомерно изображал подобные патологии. Это же может стать аргументом против утверждения, что персонажи Метастазιο, как и его сюжеты, обобщенны, аллегоричны и антипсихологичны (см.: *Smith P.J. The tenth muse: A historical study of the Opera libretto*. P. 264–266).

³⁸ Эта ситуация — прямая отсылка к пасторали «Аминта» Торквато Тассо, где при подобных же обстоятельствах с утеса в море кидается протагонист. Аминта спасается, и поступок его меняет финал пасторали. Так и здесь: прыжок Мегакла — основная перипетия либретто.

³⁹ Коллизия заимствована из пьесы французского драматурга Антуана Гудар де ла Мотта (1672–1731) «Инес де Кастро» (1723).

⁴⁰ *Donadoni E. Il «Torrismondo»* // *Donadoni E. Torquato Tasso: Saggio critico: In 2 vol.* Firenze, 1920. Vol. 2. Cap. XVIII. P. 83.

⁴¹ *Dalhaus C. Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino, 2005. P. 118–119.

Письма А. П. Кторову Б. В. Зону*

Публикация и комментарии Н. А. Колотовой

Москва. 21 января 1962 г.

<...> Я собираюсь выпускать «Убийцу»¹. Началось что-то вроде прогонов. Тут приходится сталкиваться с полным отсутствием понимающих людей в технических цехах. Ты не поверишь, как и из какого материала шьются костюмы, как «фанерно» выглядят декорации, как они дрожат, когда артисты хлопают дверью, как они освещены! Почему-то всем французским генералам сшили американскую военную форму. Получился полный скандал! Шить новые мундиры — не дают денег! Сшили, мол, американскую — ну, пусть артисты в таковой и играют...

<...> Вот как быть с «Милым лгуном» — ума не приложу! Не верю в эту затею! А с другой стороны я уже согласился и взялся!!

<...> Наша мхатовская «пошивочная мастерская» (как известно, имеет право на существование такое слово: «пошив») шьет теперь и другим театрам. И так как почему-то шить другим театрам — легче и выгоднее, нас одевают во черт знает что!

Добиться какого-нибудь пальто — просто невозможно! Его можно только «подобрать». Оно «идет» в какой-нибудь другой пьесе. Эти две пьесы могут совпасть (в вечер идут два, а то и три спектакля) — тогда, очевидно, один из артистов должен играть без пальто. Впрочем, это все мелочи...

Москва. 23 февраля 1962 г.

Добрый дружище!

Вчера я сдал полупремьеру «Убийцы»... и спешу тебя поздравить с довольно

знаменательной датой нашего труда на театре. С 25 февраля 1917 года пройдет ровно 45 годков! Это, разумеется, срок значительный. Пожелаем же оба дотянуть хотя бы до пятидесяти. Вот когда я напиюсь! Вкратце: как протекала работа над «Убийцей». Тридцатидвухлетний мальчик² (никогда раньше не ставивший пьес) — оказался довольно несостоятельным. Дали ему в помощь П. А. Маркова. Этот окончательно все запутал. Тогда приступил к выпуску — Кедров. Работал дней 12. Разобрал, и очень здорово, 4 картины и 2 оговорил (всего картин 10). Получилось гораздо лучше. Играли полупремьеру 21 (без афиш) и без официальных генеральных. Костюмы не все готовы, кой-чего не было вовсе (у меня, например, — пальто и шляпы). Декорации убогие и достаточно бессмысленные, сделаны и освещены скверно. (Кое-где декорации на стыках просвечивают, дрожат, когда хлопают актеры дверью.) Бутафория — жалкая. Дело происходит в Африке, а, например, чемоданы — нахально мосторговские и т.д. Производственные мастерские совсем развалились. Им интереснее (очевидно, материально) обслуживать заказы на сторону. Старых, замечательных работников мастерских разогнали, частично перевели на пенсию, а молодые, новые — равнодушные, малопонимающие халды. Такой силы, которая могла бы все наладить, в театре нет, да, очевидно, и быть не может. Актеры в этой пьесе, и старые и молодые, играют или скверно, или средне. Говорят: я — лучше других, но, по-моему, тоже — не ахти. Как видишь, отчет довольно не краткий. Кедров — умница. Понимает, как никто, но

* Окончание. Начало см. в: Театрон. 2014. № 2. С. 101–122; 2015. № 1. С. 103–121.

в силу обстоятельств не имеет возможности дожать: нет времени. Жаль, что мои картины почти не трогал (они были несколько лучше тех, над которыми он работал, совсем плохо сделанных).

Со вторника должен приступить к работе над «Милым лжецом». Я тебе уже писал: режиссер Раевский, мастерские те же, развал в театре — тот же. У меня все время была мысль: смяться, но, очевидно, я уже упустил этот момент. Соображаешь, с какими мыслями и с каким чувством приходится приступать на старости лет к этой гигантской затее. Смотрел я Акимовский спектакль. Хорош Акимов (художник). Хорош ритм, пьеса смотрится, но, вероятно, это только часть того, что следует сказать пьесой и что надо сыграть актерам.

На генеральной «Убийцы» — генеральной для своих — со мной имел место занятный случай. На сцене (в начале роли), во время горячего диалога, у меня выскочил передний зуб. Выскочил, что называется, пулей, но, к счастью, остался во рту. Я его вынул и положил в карман и, не останавливаясь, продолжил свое великолепное искусство. Представь, никто не заметил — ни на сцене, ни в зрит. зале. Это было приписано моей сверхъестественной технике и грандиозному самообладанию. А на деле мне помог только панический страх. Тебе, как психологу и профессору нашего дела, этот случай может весьма пригодиться. <...>

Москва, 1 мая 1962 г.

...Как дьявол зубрил «Милого лжеца»! Этот труд напомнил мне детство и юность, когда перед экзаменами обнаруживал, например, толстую книгу по физике — просто ужасался — как к ней приступить — и в конце концов приходил к мудрому выводу, что быстрее и легче составить шпаргалку, но в данном случае этот правильный способ, сам понимаешь, не совсем подходит, поэтому на старости лет пришлось работать честно.

Превзошел первый акт, 29-го сдавали (показывали, вернее) Коллегии — и сошло благополучно. <...>

<...> Приезд Товстоногова на этот раз успеха не имел. Я смотрел «Четвертого»³, не понимаю, почему это плохо. И режиссерское решение, и актеров я вполне принимаю. Правда, меня почти не поволновали этим спектаклем, а на старости лет я пришел к выводу — и весьма твердому — театр обязан меня взволновать. Чем хочет! Это уж его дело! Темпераментом актера, выдумкой, озорством, виртуозной техникой — все равно. Но театр рациональный, лишний раз убеждающий меня только в правильности некоторых положений, — представь себе, мне надоел! И я считаю, что господа артисты, взявшие на себя труд одолевать пьесу «Милый лжец», — не имеют права оставить зрителя равнодушным, или — грош им цена.

Режиссер (забыл фамилию), через которого ты мне устроил блат на «Четвертого», смотрел у нас «Кремлевских» и «Хозяина» — постановки Ливанова, — вот, кажется, «восторгался», хотя, конечно, всего мне не высказывал...

<...> Я маленько устал: и репетиции, и сезон — не по годам много. А вот откуда набрать силенок для спектакля о Шоу — ума не приложу. Ну, да там увидим!..

**Москва, ул. Неждановой, д. 12, кв. 7
27 июня 1962 г.**

Добрый дружище!

Вот, братец мой, попался в переплет — в жизни такого не было! Ни секунды нет свободы; вздохнуть некогда! Ежедневно вкалываю «Милого лжеца»; 2-го вечером будет повторная передача по телевидению одной хреновины — опять-таки, репетирую, играю чуть не ежедневно, еще всякие дела, дела, дела! Короче! 2-го я еще буду в Москве, но с утра у меня «трактовая» репетиция в телецентре — вот ты и умудришь меня поймать! Напиши, когда приедешь (в каком часу) в Москву. Если позволит время

и если смогу держаться на ногах — встречу! Не выйдет — не обессудь! Еще одна низость! Я так низко пал в материальном отношении, что вынужден пробоваться в кино. Если возьмут — съемки начнутся в декабре, а «Лжеца» нас обязуют выпустить чуть ли не в октябре! У меня к тебе просьба. Была заметка в газетах, что Акимов экранизирует своего «Обманщика» у вас в студии Ленфильма. Нам, сам понимаешь, это не по сердцу. Если у тебя есть кто-либо из знакомых, кому бы ты мог позвонить и дипломатично узнать — уже снимают или только собираются. Если это среди массы твоих предотъездовских дел — тебе возможно сотворить — буду тебе весьма обязан. Тогда тут же черкни мне, вместе с часом приезда поезда 2-го в Москву. <...>

Снегири, 29 июля 1962 г.

Мой бедный и старый (в смысле возраста) друг! Не я, а ты впадаешь в маразм, да к тому же в старческую подозрительность (это тоже в качестве преамбулы). Все очень просто! И мое поведение логично и последовательно, как в самые юные годы. Припомни-ка! Я тебе писал, что меня вдруг заумоляли сняться (точнее, попробоваться) в кино. Я также тебе писал, что ни слава, ни что другое, а лишь средства к жизни, так как зарабатываю все меньше и меньше, — толкают меня на эту малорентабельную авантюру... Если судьба заставит меня сниматься, то съемки начнутся в декабре-январе. «Лжеца» должны сыграть в октябре. Как видишь, я себя не перетруждаю. К тому же, если меня и возьмут на старика Болконского⁴ — я отнюдь не решил и у меня будет время подумать, стоит ли вообще браться на старости лет за такой заработок. Ибо, повторяю, только этот стимул руководит мной. Если будет возможность заработать более легким способом или если мало обещают за съемку, обещаю тебе, что воздержусь. К тому же старик Болконский и очень труден, да и не

все для него во мне сидит. Удовлетворен ли моим объяснением? Добавлю: с августа буду вынужден ежедневно зубрить «Лжеца». Слов — уйма, и надо их произносить в известном порядке. <...>

Москва, 29 августа 1962 г.

Дорогой друг!

Какие мы все-таки с тобой антиподы! Тебе, очевидно, так же противопоказано играть в футбол, как мне шить новые костюмы. Я уже лет 15 не сшил ни пары штанов, хожу во всем прежнем или покупаю плохонькое готовое. За рубежом накупил кое-какие материалы — они поедаются молью, хожу оборвышем, и тем не менее Вера Ник. не в силах заставить меня шить что-либо. Процесс решения покроя и процесс примерок — мною не терпим. Это я тебя шпыняю для того, чтобы ты был терпимее к моим футбольным слабостям. Хотя, увы, весь последний год не играл и боюсь, что вряд ли начну опять!

С 1 сентября окупнусь с головой в новую пьесу. Горячка будет отчаянная. По городу висят афиши, что премьера в октябре. Получил телеграмму с Мосфильма: поздравляют меня с утверждением на роль Болконского-отца. Я еще себя пока далеко не утвердил; но поживем — увидим.

Какие-то пошли слухи, что в декабре, возможно, повезут «Убийцу» в Ленинград. Если так, то увидимся. <...>

Москва. 12 октября 1962 г.

Дорогой старый хрен!

Вчера: 12 сего месяца и сего года после двух публичных генеральных и одного закрытого спектакля — сыграли премьеру «Милого лжеца». Представь себе — огромный успех! Будто бы много лет во МХАТе не было такого замечательного и мхатовского спектакля. Не запомню, чтобы оценка была столь единодушной. Я еще никогда в театре не имел такого признания! Говорят обо мне черт-те что! Боюсь, не к добру! Получил такое количество цветов,

что, вероятно, столько не будет на моих похоронах! Одним словом — утопаю в славе и в похвалах. Надо будет зазнаться!

Каюсь, довольно-таки устал, хотя пока вывозят нервы. Работал все время с утра до ночи. Читал только газеты. Нигде не бывал, кроме как на футбольных матчах, и то не часто: старался смотреть по телевизору.

Поговаривают, что в феврале, возможно, тебя огорчу, театр как будто собирается недели на две приехать в Ленинград. Кажется, повезут среди прочих «Убийцу». Между нами, спектакль явно плохой.

Засим приветствую вас с Ниной Александровной. И Вера Николаевна ко мне по этому вопросу присоединяется.

Как видишь, это письмо написал только о своей славе. Но человек слаб!

7 ноября 1962 г.

Дорогой дружище!

Никак не могу войти в нормальную форму. Сказывается и усталость, и всевозможная гомодня вокруг спектакля, и запущенные делишки, и все остальное. Много теперь играю, за октябрь всего 19 спектаклей и 2 публичных генеральных. Не отказываюсь от концертов — несмотря на большую усталость — они необходимы. Вот так и проходит остаток жизни. Что-то прошел слух, что в феврале наши гастроли в Ленинграде зашатались, что меня крайне огорчает. Хотел бы тебя, старого черта, повидать!

Как тебе известно, в январе юбилейная дата Станиславского. Вероятно, театр покажет вечер из четырех актов разных его постановок. Акт из «Синей птицы», бал из «Мертвых душ», акт из «Фигаро» (в новом составе), последний акт «Талантов» (для Тарасовой) и репетируют последний акт «Федора» (со Смирновым). Говорят, репетирует он худо. Видишь, подсчитал. Вышло 5 актов. Как будто в этот день я буду в Филиале играть «Лжеца». Видишь, великого английского писателя играю почти

без грима. Вот уж я хитрый! Все подсчитываю, сколько осталось до отпуска; очевидно, подкрадывается настоящая старость. Вообще настроение могло бы быть поинтересней. А в общем-то, все благополучно, что, разумеется, весьма утешительно. Вместо пива все чаще принимаю белое (столовое) вино разных марок, не брезгаю и шампанским. Вера Ник. уверяет, что скоро сопьюсь. Может быть. Хотя вряд ли. <...>

Москва. 11 февраля 1963 г.

<...> За поздравление благодарю⁵. Видишь, кто я теперь? В новом качестве пока чувствую себя, как и раньше. Очень хочу загордиться, зазнаться, но никак не решу, с чего и как начать. Должен перед тобой похвастаться. Я получил такое количество — как мне кажется — искренних поздравлений и слышался так много теплых слов, что пришел к выводу, что, очевидно, я за всю жизнь не так уж много сделал людям зла. Конечно, ты меня немножко знаешь, я отношусь ко многому — философски. Кроме того, считаю, нельзя в жизни не считаться и со случайностями. Представь себе, что юбилей К. С. был бы на полгода раньше или я бы сыграл «Милого лжеца» на полгода позже? Разве бы кто вспомнил об актере, который 6 лет не играл новых ролей? Так что, братец! Некоторые из награжденных не были выдвинуты к награждению театром, а добились этого сами. Это вызвало в театре значительный, и весьма — кавардак! Подробности будут изложены тебе при встрече. Если к весне МХАТ появится в Ленинграде, то лишь частично, и попаду ли в эту частичность я — аллах ведает!

Отвечаю по пунктам на твои вопросы. 1. Вы оба (и ты, и Вера Ник.) слишком серьезно относитесь к моему успеху в «Лжеце». Не говоря уже о том, что это — случайность. (Пьесе «протащила» Степанова, она была «вне плана».) Роль была — по старшинству — вначале предложена

В. Орлову, который испугался огромного текста и отказался. По старшинству на роль претендовал Массальский; правда, тут Степанова уперлась, настояла, чтобы дали мне. А так как пьеса была внеплановая — все наплевали. Каюсь, успех у меня отчаянный — такого я еще в театре не имел — ну и что? Я, как и раньше, беру почти любую халтуру, верчусь, как черт, устаю; словом, ничего не изменилось. Если ты настолько наивен, что скажешь: «А слава?» Ну, батенька, этому кушанью я в наших условиях цену знал и знаю. А неприятности — есть. Успех Шалыпинский. Замучили просьбами о билетах. 2. Почему послали в Горький⁶, а не посылают в Ленинград? Солодовников, будучи в Горьком с лекциями о Станиславском, — кому-то обещал. А вообще-то говоря, вывозить куда бы то ни было этот спектакль глупо — он нужен в Москве из-за сборов, да и актеров трепать — еще глупее. <...>

Москва, 6 апреля 1963 г.

<...> Жизнь течет несколько сумбурно! Я имею в виду жизнь театральную. Только что принятый к постановке «Король Лир» — отменен. Кажется, отменится и «Ревизор». Будем ставить несколько советских пьес; в первую очередь «Платон Кречет»⁷, «Бронепоезд» и «Битва в пути».

До отпуска осталось три месяца, т.е. целый квартал. Устал, истомился. Имею трахеит и через день «Лжеца». Зарплату мне не прибавили. Спрашивается, какого же черта я через день рискую здоровьем?

Вопрос — что это? Величайший профессионализм? Ответ: гнилая интеллигентность. Вообще-то говоря, все хорошо, кроме погоды. <...>

5 мая 1963 г. Москва

Дорогой дружок! Живу отменно. Старею. Как ты? В театре новая структура руководства. Директор Б. В. Покаржевский⁸. Имел с ним беседу: обычный серый

чиновник. Он — директор. Он же — председатель художественного руководства — в составе — Кедров, Станицын, Ливанов, Богомолов (молодой режиссер). И далее Худ. совет из 20 человек под руководством Тарасовой. Ну, это уже — совсем мур. Репертуар — «Платон Кречет» (в новой редакции), «Бронепоезд» (реж. Раевский) и «Егор Булычов» (Ливанов и ставит, и играет).

Вот когда зритель-то хлынет в театр. Сейчас работает комиссия под председательством замминистра тов. Кузнецова по сокращению труппы. Кажется, это называется реорганизация! Трудно себе представить, что сейчас начнется. Играю «Лжеца» 8–9 раз в мес. На мои неоднократные просьбы сократить количество спектаклей или ввести дублера — обещают и ничего не исполняют.

13 сего месяца просмотр (или генеральная репетиция) в театре Моссвета «Лжеца»⁹ (Л. Орлова¹⁰ и Романов из Киева¹¹). Они начнут играть в мае — в Ленинграде, во время гастролей у Вас театра Моссвета.

Я — кроме театра — творчеством не обуян. Предложил мне реж. Богомолов в инсценировке повести Гранина «Иду на грозу» — эпизодик в две крохотные сцены в первой акте. Отклонился...

5 июня 1963 г. <Число проставлено Б. В. Зоном карандашом на конверте>
Боренька!

Ах, ты мой дорогой! Как же это так? Как же нет Нины Александровны?¹² Нет — вообще! Нет с тобой? Я сейчас реву и не взыщи, если буду писать глупости. Я последние годы все думал о том, что всем нам осталось немного; и все хотел решить, как же провести остаток жизни. Чем жить? Чего хотеть? О чем думать? И, может быть, даже — как перестроить жизнь? И, конечно, ничего не решил, ничего не понял, как, впрочем, и вообще ничего не понял в жизни.

И все же! Сейчас, когда чуть ли не через день на мою голову сыпятся успехи и награды — я же со всей ясностью и остротой чувствую, что все это ни хрена не стоит, что все это чушь. Надо остаток дней жить по-другому, не так, как прожил всю жизнь. Но как?! Но все это бред! Надо о тебе. Кто тебе сказал, что стариков не пускают за рубеж? Неверно. У нас тут пускают, если ты здоров, как можно быть здоровым в нашем возрасте. А это, уверен, было бы очень важно для тебя. Ведь существуют же еще и психофизические законы. Прости за совет: сделай все, чтобы поехать. Конечно, не в южные страны. Но, например, в позапрошлом году во Франции — никто из нас не чувствовал никакой жары.

Ты, конечно, мой самый близкий друг. Вернее, единственный. И твое горе для меня... Пойми!..

13 июня 1963 г.

Борисевич! Дорогой!

Прежде всего, сделаю все, чтобы 1-го июля задержаться в Москве, что, конечно, и сделаю. Но об этом мы еще спиемся. Я дотягиваю, как говорится, «из последних». За последние 13 дней июня надо «сработать» 7 «Лжецов», остались концы на радио и еще кое-что...

<...> В настоящее время в театре происходит очередное убийство — переводы на пенсию и сокращение труппы. Создана специальная комиссия под председательством замминистра Кузнецова. Все обсуждения и список несчастных содержатся в таком секрете, что ничего не просачивается. Первые четверо, которым было предложено перейти на пенсию, — отказались. Что и как теперь будет — неизвестно. Вероятно, будут искать других. В театре отчаянное настроение. Все дело в основном в том, что целый ряд актеров, играющих уже самые ответственные роли — в подавляющем большинстве случаев плохо, — требуют прибавки. Фонд заработной

платы увеличить нельзя. И эти таланты открыто требуют: уберите стариков, а нам прибавьте! И вот тут-то и начинается! Конечно, есть и такие, которых должно сделать пенсионерами, но... денег нужно значительно больше, чем может быть от перевода на пенсион!

Не знаю, коснется ли эта мера Веру Ник. По слухам, как будто — нет. Но все может быть. Одним словом, время тревожное. Сборы у нас катастрофически упали: советские пьесы собирают 20–30% сбора. И горит, главным образом, Большая сцена. Филиал — при своих. Спасает «Лжец». Как и раньше — билетов купить почти нельзя. Имею в виду простых смертных.

Три дня живу один: Вера Ник. уехала на 3 спектакля, играть «Куранты» в Ярославль, где гастролирует третьей сценой МХАТ.

Курю много, попиваю белое винцо (пиво бросил), заметно старею, о футболе не думаю. Очень хочу тебя видеть, дружок мой.

Обнимаю тебя, будь здоров и благополучен... Все думаю о Нине Александровне.

Москва, 21 июня 1963 г.

Дорогой дружище!

1-го мы с тобой увидимся. Это решено. Но в какие часы и смогу ли я тебя встретить на Шереметьевском — пока сказать затрудняюсь. Когда тебе будет ясно, с каким «ТУ» ты летишь, — черкни мне. Если я тебя не встречу — поезжай с Богом в гостиницу и сразу же мне звони. Тут все станет понятно.

<...> Дотягиваю не без труда. Осталось пять «Лжецов». Еще — хвала Аллаху — прохладно, чтобы не сказать холодно. Над Верой Ник. сгущаются тучи. Мне пока удастся держать ее в неведении. Вообще, сложностей многовато. И все они какие-то неожиданные и бьют как-то сбоку. Пока держусь. Хотя это не очень просто. <...>

Снегири, 22 июля 1963 г.

Дорогой дружок!

Каким-то чудом сегодня с оказией получил твое письмо. Сижу здесь с машиной (шофер в отпуску), но без резины (на колесо), поэтому лишен всякой возможности проявить свое водительское искусство. Живу — как всегда летом — занимаюсь физическим трудом, хожу в лес со своим Румкой. Он — хороший пес, не очень умный, но по-собачьи мудрый. Рассуждаю с ним о всяких материях. Он все понимает. Когда говорю ему о тебе — он почему-то смотрит вверх. Вообще живу хорошо, но как-то внутри у меня непокойно, нерадостно, и вообще, я не знаю, что же дальше? Вопрос едва ли умный, но без него не выходит. Как ты решил лететь? Опять советую, лети на «ТУ», а там, мне кажется, доберешься без особых утомлений. Черкни, когда будешь на обратном пути в Москве. А вдруг я тебя перехвачу! Повидать тебя еще очень хочется. А то ведь жизнь становится сложнее; когда попадешь в Ленинград. Очень это становится все несбыточной.

Вспоминаю тебя часто, с особой теперь нежностью. Всю жизнь мы с тобой отступали друзьями...

Москва, 1 сентября 1963 г.

Дорогой друг!

27-го вернулся из Снегирей и как бы приступил к исполнению своих обязанностей. Твои письма меня здесь ожидали.

Как всегда осенью, я растерян. Не знаю, что и как. Дожил до старости и ничему не научился. Все мотаюсь, на все бросаюсь, волнуюсь из-за мелочей, ничего не могу разумно наладить, вообще — ничтожное существование! В театре, как и полагается, бред сивой кобылы. Каждый, прячась за высокие слова о любви к театру, устраивает личные дела. Официальные представители (директор Покаржевский и друг.) — стараются, выполняя директивы, по-чиновничьи, все наладить. Причем сразу быстро и решительно; очевидно по-

лагая, что так же сразу и быстро блаженной памяти МХАТ — восстановится и все пойдет прелестно.

Начали с самого простого и ненужного. Весной вызвали человек 15 стареющих актеров и актрис и предложили им подать заявления о переходе на пенсию. Все до одного — отказались. По закону — уволить нельзя; насильно перевести на пенсию — тоже нельзя. Теперь ищут способы обойти закон и, разумеется, обойдут. Так уж положено: каждый новый директор, пришедший во МХАТ, — прежде всего начинает яростно сокращать; а затем все остается по-старому. Оказывается, этим великолепным актом театр поднять и улучшить не удастся. <...>

Москва. 11 сентября 1963 г.

<...> МХАТ действительно переезжает в другое помещение. Оно начато строительством еще до войны, на Тверском бульваре, против Камерного театра. Строилось оно для музыкального театра Стан. и Н.-Д.; строить бросили, оно полуразвалилось, теперь решили великие умы достроить его для МХАТ. Вначале думалось, что МХАТ окончательно развалится ко времени переезда, но теперь всем ясно, что это произойдет гораздо раньше: вот-вот. О закрытии театра Стан. и Н.-Д. в первый раз слышу, очевидно, это утка. А вот уже открыто признана глупость, это отдать филиал Большого театра — оперетте. И театр оперетты — плохой вообще, и акустика там не для речи. <...>

Москва. 24 сентября 1963 г.

Дорогой Боринушка!

Прежде всего о деле: я могу устроить на «Лжеца» божественную Ольгу Павловну Беюл — или 4, или 9 октября — когда ей удобно. Пожалуйста, свяжись с ней и опиши мне, какой день ей удобно. Когда же она приедет в Москву, пусть мне позвонит, и я сговорюсь с ней о технике получения билетов...

Интерес к спектаклю — прежний. Проживаю жизнь в обычных трудах. Ищем домработницу и сторожиху для дачи. Представь себе: на старости лет придется платить алименты. Прежняя сторожиха два года назад упала и сломала себе руку. И хотя этот случай имел место не на производстве (зимой, нас не было), но все равно по закону — до ее пенсионного возраста — ей должен за инвалидность платить по 18 руб. в мес. хозяин, т.е. — я. Если не умру, удовольствие это будет длиться два с половиной года. Вот так мне, старому дураку, и надо. Смотрел в Филиале Малого театра «Г-жу Бовари», в постановке Ильинского с Еремеевой¹³ (ейной супругой) — в главной роли. Все единогласно ругают. Я с этим не согласен. Еремеева — актриса. Во МХАТе актрисы этого поколения — такой нет. Но... нет шарма. Вот и рассуди тут. <...>

30 сентября 1963 г.

Борисевич! Дорогой!

Оба письма я получил сразу. Вот в чем суть дела! Крайне наивно предполагать, что в день спектакля меня может поймать человек дома, начиная с после часа. Таких чудес не бывает. В. Н. тоже может не быть дома. Посему не поленись сообщить этой божественной лоретке, что билеты на 4 она должна взять в кассе Филиала до 4-х часов. Спросить их следует: «От Кторова — для Беюл». <...>

10 октября 1963 г.

Боренька!

Вкратце сообщаю, как должна сложиться моя жизнь в Ленинграде. 13 (воскресенье) в 2 часа дня я должен смотреть по телевизору футбольный матч «СССР—Италия». Если у тебя есть телевизор и ты свободен — могу это проделать у тебя, причем, как Наполеон, могу и смотреть, и беседовать с тобой на разные темы, и даже соблазнять тебя «заболеть» этой божественной игрой. Утром в понедельник (14),

вероятно, недолго буду занят литературно-эстрадными делами. Вечерами, сам понимаешь — труд, но, очевидно, выступаю первым номером — так что тоже не буду уже очень занят. Как только утром 13-го прибуду — звоню тебе. <...>

Москва. 18 октября 1963 г.

Дорогой дружок!

Во-первых, благодарю тебя за хлеб, за чай, за сахар! Оба дня в Ленинграде я был на твоём полном иждивении. В таких условиях можно сберечь и обе ставки, и, при умении, даже суточные.

Должен быть с тобой откровенен: ты мне не понравился. Может быть, есть болезни, которые лечить не стоит; но есть и таковые, от которых должно и можно избавиться. Займись-ка этой стороной дела. Кстати, смерил сегодня давление: 180–95. Конечно, это никаких восторгов мне в будущем не обещает. Чуть разгрузюсь — тоже придется заняться здоровьем.

Отказался (и довольно легко) от роли банкира в «Зиме тревоги нашей»¹⁴. Пока «Лжец» делает такие сверханшлаги — меня не тронут; когда же пьеса сойдет, все равно, вероятнее всего, выгонят. А пока мне заниматься чем-либо в театре, кроме «Лжеца», просто некогда — верчусь с утра до ночи. Сегодня получил твоё письмо; удовлетворен летними отзывами. Прочти в 10-м номере ж. «Театр»¹⁵, что обо мне там написано. Уж не запомню, чтобы об актерах так выражались! Надо бы загордиться, да в наше время — боюсь! Если и загоржусь, то только перед Верой Ник. и тобой!..

Москва. 30 ноября 1963 г.

Добрый друг!

Пишу тебе после нескольких дней отчаянной трепки нервов! Последние дни имел три беседы с директором о Вере Ник., и, как я уже тебе писал, битву на этом фронте я проиграл вчистую. Собственно, моя цель заключалась в том, чтобы, соглашаясь на снижение зарплаты, добиться,

чтобы она не подавала об этом заявления, а чтобы директор сам нашел форму этого снижения зарплаты. Он прямо сказал, что по закону он не имеет права снижать зарплату, а если она не подаст такого заявления, у него один выход — поставить ее на конкурс. А конкурс — это совсем не то, что написано в официальном постановлении Министерства культуры и что соответствует элементарной человеческой логике. Короче, вместо актрисы на старые роли, директор может взять актера на молодые роли; причем безо всякого тайного голосования Худсовета (как сказано в инструкции), а единолично при совете комиссии по конкурсу, председателем которой назначен Прудкин. Сам понимаешь, все это и достаточно противно, и волнует.

Ты просишь описать прошедшие премьеры. «Кречета» еще не удосужился посмотреть. Все ругают. А «Бронепоезд» — средне и быстро сколоченный спектакль¹⁶. Но признано это современным и гениальным. Пока полные сборы. Билеты расходятся и продаются в принудительном порядке, когда зритель покупает два билета на балет во Дворец Съездов или на «Лжеца». Лжец идет и у Завадского¹⁷. По слухам, спектакль сделан очень внешне, но аншлаги. Это, хотя наши и ерепенятся, разумеется, очень подорвет длительность аншлага у нас. Как только пьеса сойдет, я буду направлен в пенсионеры.

А может, мне перекинуться на пенсию, пока я еще в зените? Этот вопрос и будет в ближайшее время предметом моего вдумчивого изучения. Просили меня в апреле — в Ленинграде, во время гастролей — сыграть 4 спектакля. Два — в Выборгском и два — в Нарвском. Но это мне и не по силам и не по умению.

Что делаю? Репетирую эпизодик для телепередачи и очень интересуюсь всем, что связано с убийством Кеннеди. Неужели Америка не найдет настоящих убийц и их непосредственных вдохновителей?

Вот будет позор-то!

Поднялось давление — 180. Такого раньше никогда не бывало. Лыщу себя надеждой, что это результат нервов. Хотя веду себя воспитанно и людей не кусаю. <...>

Москва. 16 ноября 1963 г.

Дорогой Боренька!

Долго не отвечал тебе не потому, что тебя разлюбил, а потому, что имел обыкновенный грипп и не имел никаких оснований желать тебя заразить.

Дня три-четыре назад пришел в норму, но тут начались мои переговоры с директором о дальнейшей судьбе Веры Ник. Я ее не допускаю к нему, боясь за ее сердце и нервы, и договорился с ним, что переговоры буду вести я, оказывается, что у меня невероятная выдержка. Я деликатен, скромен, вежлив и бесконечно терпелив. Каждым моим доводом я кладу его на обе лопатки, но, как ты легко можешь понять, это не имеет никакого влияния на это решение. Это крохотный чиновник, имеющий огромные полномочия, поддержку от Министерства. Он все согласовывает выше, и поэтому сдвинуть его нельзя. Конечно, моя борьба не может не окончиться его полной победой, я просто тяну время. Тяну время еще и потому, что необходимо продумать свои материальные дела. В свете этих обстоятельств у меня возникает и еще дилемма: а может быть, пойти на рискованный и крайне неприятный акт — переменить свое решение относительно «Войны и мира» (как раз меня приглашают для разговора).

Я, при всем желании, не могу согласиться с тем положением, что чем становлюсь старше, точнее, старею, тем больше должен мотаться и тратить последние силы и некоторое оставшееся время жизни на непосильную и ненужную мотню.

Прошли и «Бронепоезд» и «Кречет». Оба — хуже. Это по существу. А как окажется? Кто будет решать успех или провал этих спектаклей? Перечислю тебе только

лишь голые факты применительно к «Без вины виноватым».

Генеральная. Худсовет вдрызг разругал. Министерство похвалило. Сразу Худсовет расхвалил. В течение шести месяцев нет ни одной рецензии. Зритель не ходит на спектакль.

Увы! В Ленинград не приеду. Не говоря уже о том, что я, как ты смог заметить, горячий противник анонса — «Творческий вечер» — нам с Петкером при исполнении четырех (!!!) вещей смогут заплатить около 30 руб. каждому. Это не по силам и не по средствам.

А остальное — прекрасно! Играю раз в месяц «Лжеца» и еще возобновляют «Плоды». Это уже не такая утомительная нагрузка. Хотя в 65 лет играть Коко, вероятно, не следует. Кстати, Веру Ник. приглашал Ефремов в «Современник» на какую-то роль. <...>

Москва. 14 декабря 1963 г.

Боренька! Дорогой!

Оказывается, ты не получил моего предыдущего письма! Поэтому ты сетуешь на внеочередность и не реагируешь на те события, как я тебе изложил. Как я и знал, моя дипломатия провалилась, и Вера Ник. была вынуждена подать заявление, что она умоляет перевести ее на половинный оклад. В противном случае ей грозил конкурс, т.е. вместо нее был бы принят «по конкурсу» какой-нибудь актер на молодые роли. Да, представь! У нас такие если не законы, то положения — существуют. Согласиться с этим внутренне я не мог и не хотел. Я считаю, что художник имеет право на труд не по паспорту, а по своим силам и возможностям!

Вера Ник. сегодня играет еще в полную силу, так, как она играла 20–30 лет назад. И, если настанет время, когда ее силы сдадут, я первый скажу ей об этом.

Примириться с тем, что с ней сделали, я не могу. Я считал бы это предательством со своей стороны. Я так же не могу стать

предателем, как скажем, не мог бы украсть. Поэтому я подал заявление, что по причине ухудшения своего здоровья (а это верно) прошу с 1 марта перевести меня на пенсию. Вручая директору этот документ, сказал, что, буде театр найдет целесообразным, я готов — на разовых — продолжать играть «Лжеца» — в тех случаях, когда мне это будет возможно. Поэтому, разумеется, надо ввести другого исполнителя. Этим и объясняется срок — 1 марта, т.е. три месяца — срок вполне достаточный для ввода.

Есть у меня и еще одна практическая мысль. Меня четыре года назад, ты знаешь, чуть не спихнули на пенсию. Пройдет короткий срок, и «Лжец» сойдет с репертуара. Пьесу эту играет еще и театр Завадского. Сразу же я стану не нужен и со своим высоким окладом обременителен. Ясно, тут мне не удержаться. Так не лучше ли теперь, пока еще остались какие-то силеньки, — перейти на пенсион и приспособиться к какой-нибудь не очень трудной работе (разумеется, не работать в другом театре). Я в настоящее время в моде, на меня есть спрос. А когда станешь пенсионером — сразу грош мне будет цена.

Иногда бывают курьезы. Вчера, несмотря на мой отказ сниматься в «Войне и мире», — мне все-таки позвонил Бондарчук¹⁸. Я поехал на фабрику, сразу дал согласие. Я тебе писал, что смотрел материал всех батальных сцен в «Войне». Не знаю, как это будет в картине, но сам материал — грандиозный. <...>

Москва. 29 декабря 1963 г.

Дорогой Боренька!

Как принято, поздравляю тебя с Новым годом. Желаю спокойствия, здоровья, мудрости. Отпиши, когда прибудешь в Москву. В ожидании радостей пенсионной жизни, я не отказываюсь ни от каких материальных предложений и влез в труды по горло; посему хотелось бы знать твои планы и сроки.

Пока здоров; несколько утомлен, но бодр и настроен зло.

А апреле два спектакля «Лжеца» в Ленинграде — сняты. <...>

Город Москва. 18 февраля 1964 г.

В день 107-го представления небезызвестного спектакля «Милый лжец».

<...> О себе! Надоело мне это проклятое обстоятельство с моим уходом! Но пока держу себя на внешнем уровне и на свое поведение и стиль получаю как будто бы искреннее одобрение. Получил письмо от директора (якобы от худ. руководства), в котором изложено в самых вежливых и лестных тонах — какой я есть великолепный и — между прочим — фраза: «Худ. руководство надеется, что Вы, как большой советский художник, — не допустите срыва спектаклей с Вашим участием и достойно завершите текущий сезон». Я ответил, что хотел бы изложить свои соображения Худ. руководству. Был вызван на очередное заседание, где высказался в том смысле, что самым решительным образом слагаю с себя всякую ответственность за срыв спектаклей «Лжеца», что предупредил за 3 месяца (а спектакль мы сделали за 1–1/2 мес.). И если этот спектакль под угрозой, то в этом виноват не Кторов, а бездеятельность Худ. руководства. Спросил, сколько же нужно театру, чтобы я еще играл? Директор ответил: «До конца сезона». Я со своей стороны предложил играть еще дополнительно в течение первого месяца след. сезона (сентябрь), учитывая, что это трудный месяц, и в смысле сборов, и в отношении ввода нового исполнителя. Директор меня за это поблагодарил, он во время разговоров не раз начинал разговор на ту тему, чтобы я вообще не уходил из театра, и обратился к остальным (к Кедрову, Ливанову, Станицыну и др.), чтобы они высказались по этому поводу. Я попросил секретаря зафиксировать, что после сентября театр не будет иметь ко мне никаких претензий, и сказал, что прошу моих това-

рищей не выражать никаких пожеланий о моем дальнейшем пребывании в театре, так как это никакого успеха иметь не будет. Мои товарищи с этим моим предложением с радостью согласились.

Фактически же дело я проиграл. Руководство (вернее, директор, а Руководству или наплевать, или даже лучше, чтобы «Лжец» не шел) думает таким образом: «До октября „Лжец“ играется, а там — видно будет».

Прошла у нас премьера «Иду на грозу»¹⁹ — инсценировка повести Гранина. Как обычно — плохо. Вообще же говоря, много смешного; например — завтра доклад Кедрова и Прудкина об этике. Все смеются. <...>

Москва. 1 марта 1964 г.

Добрый мой дружок!

Изволишь ли видеть, какой конфуз! Я 25? <февраля> прошлого месяца вспомнил, что это наш с тобой юбилейный день — 47 лет театрального труда! И вдруг получаю твое письмо, из которого понял, что об этом ты забыл — почти вроде меня. Да, оба мы с тобой старые хреновины!

Я целый месяц не курю — стал весьма раздражителен, но не оттого, что воздерживаюсь от никотина. Как известно, у каждого сумасшедшего есть свой раздражитель. У меня — это театр. Бывший МХАТ! (Как когда-то бывший Корш.) Стараюсь избегать бывать в театре, кроме спектаклей, и уж если что-либо необходимое — заверить в канцелярии подпись, взять рецепт у врача. Своим тонким умом ясно понимаю, что надо все это в себе побороть и... не могу. Сейчас в театре идут вводы для Англии. Это обстоятельство сопровождается «налетами, убийствами» и прочими актами.

А новые пьесы репетируют режиссеры Гинзбург²⁰ и Алексидзе²¹. Говорят, очень хорошие. Один — из Ташкента, другой — из Тбилиси.

Хожу покупать продукты, мету комнаты, хожу сдавать и получать белье в пра-

чечную, вообще, я, главным образом, по хозяйству. В свободное время учу шекспировский текст двух отрывков к юбилейным Шекспировским дням²². Пока здоров. Выпиваю больше, чем следует. Даже Вера Ник. начала отговаривать. Любопытно бы было спиться на старости лет. <...>

Москва. 15 марта 1964 г.

Дорогой мой друг!

Конечно вопросительный знак рядом с 25 февраля — это или умопомрачительный склероз, или полное непослушание руки, начертавшей вопросительный вместо восклицательного. Я твердо помню, что родились мы с тобой 25 февраля 1917 г. Я не так давно где-то у себя видел афишу, подтверждающую это событие и эту дату.

Я имею пенсионную книжку. Я — персональный пенсионер Союзного значения. Положено мне 200 р. в мес. Получив такое извещение — я возликовал, но... Когда пошел оформляться, выяснилось — потолок моего ежемесячного заработка (включая пенсию) — это 300 руб. Т. е., получая пенсию 200 — я имею право заработать еще только 100 руб. Если же я заработал больше, то, соответственно, пенсия в этом месяце снижается, с учетом того, чтобы общая сумма моего дохода не превышала 300 р. Я имею право заработать в месяц сколько влезет — хотя бы 10000 руб., но тогда пенсия не получается. А заработать... трудно. И вообще, я могу играть 6–7 «Лжецов» в театре, получать 350 руб. и еще кое-что заработать. Так что все это вместе взятое — бред сивой кобылы.

Хорошо, что свою судьбу мне надо решать не сегодня, а лишь осенью. Полагаю все же, что я пошлю вышку искусства, знаменитый МХАТ — к матери!

Вчера Станицын показывал руководству и театру свою «Свет далекой звезды»²³. Я не смотрел. Единодушное мнение, что это срамнее сраму и что такого еще не было. Но на обсуждении все выступали крайне

обтекаемо, и спектакль (правда, без афиши, закрытым спектаклем, стыдясь того, что наделали) пойдет в срок — 21 марта — и план будет выполнен.

Акимов показал «Дон Жуана»²⁴. Говорят, молодец, что поставил, занятно, но длинно и довольно скучновато. <...>

Москва. 27 марта 1964 г.

Дорогой дружще!

На днях проходя Настасьинским переулком, зашел во двор известного тебе дома²⁵ (теперь это ясли № такой-то Свердловского р-на). Ничего не узнал, ничего не вспомнил... Что же! Почти полвека. Вероятно, это закономерно.

Выпустили у нас «Свет далекой звезды». Срамнее сраму. Министерству очень понравилось. Им были указаны некоторые пожелания драматургического порядка. Пожелания были учтены и выполнены.

Если некоторое время тому назад я тебе говорил и писал, что театр катится вниз, то теперь могу с полной ответственностью сказать, что докатился окончательно. Уперся — во что полагается, сдвинуть его нельзя, да и некуда. Мотор еще по инерции работает (вернее, «фыркает, чихает»), вот-вот заглохнет совсем.

В настоящее время при закрытых дверях идет обсуждение кандидатур на сокращение и перевод на пенсию.

Я по существу ничего не делаю; но много времени уделяю хозяйству. Очень интересно и полезно. Мечтаю, не знаю, удастся ли, — в период пребывания одной сцены в Лондоне — здесь я буду или вовсе свободен (или сыграю, чтобы не платили мне за простой 50%) один раз «Зимнюю сказку» (я теперь в ней не играю) — пожить почаше на даче. К сожалению, у Веры Ник. есть несколько спектаклей. Ну, там жизнь покажет! Вера Ник. с 5-го апреля пробудет в Ленинграде 5 дней. 5-го днем я буду смотреть Скофилда²⁶. Видишь, все пятерки! <...>

Москва. 15 апреля 1964 г.

Добрый мой Боренька!

Забыл тебя, потому что замотался. Как обычно, занят всякой дрянью. И мелочи, и быт, и, если судьба пошлет, — деньги.

Подвернулся мне один плохонький старенький польский актер (фамилией не интересовался) — я его озвучаю уже во второй картине. Труд этот — весьма утомителен, требует огромного напряжения, но... что поделаешь, отказываться нельзя. Еще хорошо, что он (артист) из-за старости медленно говорит — это мое спасение.

Смотрел оба английских спектакля. «Лир» мне понравился, главн. образом — Питер Брук. Можно не соглашаться — это дело хозяйское, но — мастерица! Согласен с тобой — Скофилд — мужчина до крайности обаятельный. И играть, конечно, умеет. Но где-то с середины — он останавливается и не волнует поэтому. Хотя! Давненько что-то я не смотрел актера или актрису, которые меня бы поволновали. Подозреваю, что театр не только у нас, но и за рубежом становится чем-то другим. Скофилд «Лжеца» не смотрел — параллельно все время шпарил «Лира». Вдруг — сподобился. Зашел ко мне за кулисы и объявил, что плакал. Выражал сожаление, что спектакль не будет показан в Лондоне. Кстати, когда «Лжеца» играли англичане, он провалился. Предполагаю, что и мы бы последовали их примеру.

Дальнейшее мое — неясно...

<...> Поеду ли на гастроли в обществе Степановой — пока тоже не решено. Если придется сниматься в «Войне и мире» — это, вероятно, с осени.

Вообще, как видишь, полный раскордак! Я же, при свойственной мне с детства аккуратности, люблю в перспективах ясность. И очень не одобряю, когда — наоборот...

<...> Сезон у нас закончится поздно, как никогда, — 12 июля...

<...> А комедия у англичан²⁷ — крайне не понравилась — по-моему, скучно и вообще!..

Москва. 5 мая 1964 г.

Дорогой дружище!

Опять не собрался сразу тебе сочинить письмишко. Тому виной предпраздничная горячка.

У меня — полная неизвестность, как сложится лето! Сначала я что-то очень на себя понадеялся, но, умудренный житейским опытом, одумался и понял, что меньше месяца я отдыхать не имею права. Все складывается неплохо, чтобы поехать со Степановой поиграть «Лжеца». Спектаклей на 20. И маршрут занятный: Минск, Вильнюс, Рига, Таллин. На круг по пять раз в каждом городе. Но вот беда! Обслуживающий персонал, который с энтузиазмом рвался в эту поездку, оказывается, может получать только такие гроши, что вряд ли они на это согласятся. Опасаюсь, и весьма, что затея эта лопнет. Естественно, что мы без них не артисты. Я тебе, кажется, сообщал, что приглашаем я летом сниматься (натура в Севастополе) в картине по пьесе Корнейчука «Гибель эскадры»²⁸. От этой аферы я отклонюсь. И без этого, вероятно, придется несколько дней дать на натуру для «Войны и мира» (под Москвой).

«Гамлета»²⁹ пока не смотрел. Слушки разные. Но не слышал, чтобы кто-нибудь особенно ахал. Обязательно полюбопытствую. Прочел я, братец, грандиозное сочинение «По ком звонит колокол» Хемингуэя. Напечатано пока на машинке. Говорят, будет напечатано в ограниченном количестве. Если достанешь — надо тебе прочесть! Поучительно, какие бывают сочинения и сочинители. Так что вот, дорогой: я нахожусь на распутье многих дорог. Как бы не попасть на самую кривую. Хотя, как говорится, она-то — кривая — и ведет иногда к ближайшей цели.

Идеологическая комиссия ЦК вынесла постановление, что репертуар МХАТ

никуда не годится. А мы это все время говорили. Но потихоньку. При виде директора — делали собачью улыбку. Сказка про белого бычка. <...>

Москва-матушка. 20 мая 1964 г.

Дорогой дружище!

Ты выражаешь удовлетворение, что в моем последнем письме не было присущей мне желчи. Сейчас ты получишь ее с избытком. Представь, на днях вызывает меня директор и предлагает мне ехать в Лондон и Париж. Я спрашиваю — зачем? Отвечает, что почему бы мне не поехать, если тому имеется возможность. (Узнаю, что накануне пришла предназначенная, очевидно, для меня единица.) Спрашиваю, а что я там буду делать? Отвечает: ну, мы вас во что-нибудь введем. (Репетиции по заграничной поездке все закончены, и декорации с костюмами уже уехали.) Добавляет, что, возможно, в посольстве, в порядке шефского концерта, сыграем сцены из «Лжеца». Любопытно, что, оказывается, я уже оформлен. Заполнены все анкеты, наклеены мои фото — я такое свое изображение вижу впервые в жизни. Мне надо только расписаться и принести медицинское свидетельство, что я для выезда за рубеж — годен. Я... соглашусь! Что же предшествовало этому событию? Степанова, желая продемонстрировать свое искусство в Лондоне, на всех приемах добивалась этого у министра. Питер Брук (не без ее тонкого совета) сказал министру, что было бы английским актерам весьма любопытно увидеть такое великолепное мастерство. Вернувшись в Лондон, он выступил по Би-Би-Си и заявил, что самое лучше, что он видел в Ленинграде и Москве, — это «Лжец» и что там играют «два великих артиста мира». Кстати, забыл это подчеркнуть выше — директор взял с меня слово, что я никому не скажу, что я оформляюсь. Правда, на другой же день об этом знал весь театр.

Теперь подставь ведро для моей желчи. Ведь все уже имеют визы, а обо мне начали

хлопотать особо. Это требует и трудов, и большого времени. Сегодня 20, а визы нет и, по всей вероятности, 22 (улетают все 23) — она не будет получена. Он предупредил, что: «В крайнем случае, вы прилетите потом один». Сам понимаешь, оставить вдруг Веру Ник. на 5 недель одну — дело непростое... Да и всякие дела и планы летят к черту, а зачем им лететь, если виза задержится настолько, что не будет смысла лететь???!!! Ну, что ты будешь делать? Я сбился с ног, устраивая неотложные дела, а может быть, все зря!

Только что уволили и отправили на пенсию еще 9 человек! Некоторые не достигли положенного возраста. Им дается 40% оклада. Есть актрисы по 46–48 лет. А куда они пойдут? Видеть их — нет сил!

Вот, дружок! Я, ты знаешь, человек порядка — я просто страдаю от хаоса. Боюсь решиться заявить директору, что, если не получу визы за оставшиеся два дня, не поеду. Он сказал, что ехать и <ли> нет, это зависит от меня. <...>

Москва. 15 июня 1964 г.

...Да, дорогой, Маршака — нет! Такие страстные к знанию, к культуре, к искусству, как он, Чуковский — и немногие другие, — единицы. Таких — больше не будет. Очень и очень многие годы знаю, что в точных науках дело у нас обстоит неплохо, а вот в нашей с тобой области — это кончается. Забрал в библиотеке все 4 тома Маршака и везу с собой в Минск и дальше. Дальше! Два дня назад выяснилось, что Воронежск. Драмтеатр, гастролирующий в Минводах и горящий, как факел, узнав, что к концу их гастролей приезжаем мы, направил в Министерство культуры протест против нашего приезда, мотивируя это тем, что тогда-де они совсем сгорят. Договор у нас подписан, все формальности, как полагается, соблюдены, так что вся юридическая часть, разумеется, за ними, но... золотой телец! После обращения и просьб нас не обмануть — удалось

добиться от соответствующих товарищей из Министерства, что они... устраняются, т.е. не будут нам запрещать (эк!) — договор то подписан, — ни их поддерживать! Это ответ тех, кто именно и должен отвечать и ведать этой областью! Так что, дорогой мой, возможно, из Минска придется вернуться домой. У нас угнетающая жара. Все места себе не находят. <...>

Москва. 25 октября 1964 г.

Дорогой мой Боренька!

У меня осталось очень симпатичное впечатление от наших последних общений. Пожалуй, лучше, чем когда-либо. Даже не знаю — почему. Возможно, потому, что оба, как это ни странно, стали еще постарше, подрыхлее... Занимаюсь озвучиванием второй кинокартины. Картинка — венгерская. Достался мне совсем старичок — немногословен, произносит не торопясь. Это значительно облегчает труд. А так как ролюга-то главная, то это во всех смыслах меня устраивает. Сниматься в «Войне» буду только в декабре. Ох, и трудное же это занятие — общаться с Толстым. Пока пробую для себя и чувствую, что все получается мимо. Характерная деталь о порядках в театре. На последний спектакль «Лжеца» явился директор поздравить нас с 150-м спектаклем. Я ему заметил, что, по-моему, он ошибся — и идет только 148-й спектакль. Он взял у помрежа журнал; там указано, что идет 174! Почему? — Никому не известно и никому это не важно. Со мной директор был крайне мил и подхалимен. В свете последних событий мне, разумеется, придется призадуматься относительно моих решений. Раевский дал прочесть мне пьесу Коростылева³⁰ «Дон-Кихот идет в бой»³¹. Эта пьеса о Егоре Седове — путешественнике на Сев. полюс. Мне предлагается роль небезызвестного Суворина. Образ в одной картине, но ничего. Поживем-увидим, как разумнее поступить. В театре — грызня! Утрясаются списки едущих в Америку. <...>

Москва. 27 ноября 1964 г.

Дорогой Боренька!

Все ждал, когда разрешится мое дело с театром, хотел тебе опубликовать результат этой эпопеи. Я остался! Словом, поступил так, как выгоднее поступить в данный момент. Формально — мне стало легче, и формально я успокоился. Но... продолжаю считать, что, если думать о последних страницах своей жизни, надо было бы быть стойким и... почестнее. Ну, дело сделано!

Во время последних переговоров мне и директор, и Раевский дали прочесть пьесу Коростылева «Дон-Кихот идет в бой»...

<...> Я без особого энтузиазма согласился. Но тут дал жизни небезызвестный идеалист Прудкин. Он захотел играть эту роль, и что же он делал и делает! Кричит, что я интриган (Когда? — Где?), что меня не надо было оставлять в театре! И еще, и еще! Но наш директор (величайшего ума и такта человек) сказал ему: «Поймите, что Кторова очень любит зритель, и для дела нужно, чтобы играл он!» Как все же меняются времена. Как ему это было слышать! Предполагают, что у него будет инфаркт. Впрочем, я его понимаю: он, как и многие другие, занимал всю жизнь в театре совсем не то место, коего достоин, — и вот — осечка!

Смотрели мы с Верой Ник. три последних премьеры: «Я вижу солнце», «Три долгих дня»³² и «Зима тревоги нашей». Все три безобразны по-разному. Но если дать оценку только одним словом, то вот она — убожество. Это еще намного хуже всего, что было раньше. А спектакль «Я вижу солнце» какого-то грузинского автора, в постановке грузинского режиссера Алексидзе, я определяю так: это нарочно!

В данное время в театре — предпоездочные в Америку дела. Какое счастье, что я в этом злодеянии не заинтересован. Часто слышишь, что такого-то вычеркнули и что такой-то влез. Прудкин, будучи не нужен

на гастролях и нужен в это время в московском репертуаре, — все же влез!

Очевидно, в декабре начну сниматься в «Войне». Репетиций почти не было, пробую что-то сам — ничегошеньки не получается. Ох, как это трудно, и как это, к сожалению, ответственно. Боюсь, что это моя грубейшая ошибка на старости лет.

В театре у меня трехнедельный перерыв из-за отъезда Степановой в Америку³³. За все это время я сыграл только один раз «Плоды». Это не так уж утомительно. А вот предполагаю, что во время американской поездки театра Степанову оставят здесь. Сборы отчаянные — и надо здесь играть «Лжеца». <...>

27 декабря 1964 г.

<...> Я, добрый друг, раньше, чем ожидал, влипаю в работу над «Войной и миром». Завтра, очевидно, первая съемка. Репетиций, строго говоря, не было; так — разок почитали. Одним словом — надейся на Бога! А мне, на старости лет, такое искусство не очень нравится. И неинтересно, и срамится неохота. Но! Одно из качеств великих людей — признавать свои ошибки. Кроме того, я еще и наложил: взял две телепередачи. Правда, рольки не гигантские — совсем наоборот. Но все же! Твоя Тоня Шуранова³⁴ очень мила. Трусит сниматься. Вот мы с ней и начинаем. Я-то предполагал заняться «Войной» в феврале, когда у меня не будет ни одного спектакля, но Степанову на неделю задерживают в Москве, чтобы раза четыре сыграть «Лжеца». Правда, я договорился, что в день, когда идет эта пьеса, сниматься я не буду.

На вторую часть мая МХАТ приедет в Ленинград. Представлять искусство МХАТа будут четыре пьесы: «Егор Булычов», «Без вины виноватые», «Зима тревоги нашей» и «Дом, где мы родились». Увы! Я буду это время здесь! Живу ничего — так себе; пока удавалось еженедельно побывать на даче. А теперь, очевидно, со съемками зашьюсь!

Погода весьма гнусная. Были морозы, теперь опять оттепель, темнота. Сейчас 12 ч. дня, а я пишу тебе при электричестве. Ерунда какая-то. Ко всему прочему Раевский начал работать над «Дон Кихот ведет бой» (ерундовское название, правда?) — это где я в качестве Суворина. Так что, видишь ли, всё вместе. Ну, да разберусь как-нибудь; вообще-то говоря, при моей лени — это и многовато и покойно...

Для меня лично; посмотри итальяно-французский фильм «Веские доказательства»³⁵. Во-первых, убежден, понаслаждаешься, а во-вторых, там играет Поль Брассер³⁶ — тот, кто в Париже играл «Лжеца». Ах, актер! Куда ж он выше меня. И другой — Бурвиль³⁷ — тоже штучка! Но Брассер!! Я так не смогу.

Москва. 18 января 1965 г.

Дорогой мой дружок!

Вот когда я по горло окунулся в искусство! Подумай только! Снимаюсь в «Войне». Репетирую (правда, крайне редко — Раевский — душка; понимает, что я зашился, и почти меня не трогает) «Дон Кихота»; репетирую для телевидения «Учителя словесности»³⁸ и начал репетировать для Радио пьесу для двоих — «Пассажирка» — польской писательницы С. Посмыш³⁹. По повести этого же автора идет сейчас фильм «Пассажирка»⁴⁰. Между фильмом и повестью — ничего общего. И все-таки еще поигрываю «Лжеца».

Устал ли? Представь, меньше, чем полагалось бы. Возможно, все скажется несколько позже.

Съемки — это нечто особое. Когда-нибудь напишу об этом отдельное письмо. Но! Отношение к актерам чрезвычайное! И внимание и забота такая, что я от такого совсем отвык!

Хотя картина делается, гл. образом, на экспорт — пленку почему-то дают различной светосилы, и поэтому все время пере-снимают!

Сейчас началась в газетах серия разгромных статей о МХАТе. Никто не может понять, почему сейчас, т.е. перед поездкой в Америку, а не через полтора месяца, т.е. по возвращении? Почему нужна такая политическая подготовка перед гастролями? Директор бросился куда-то и сумел эту кампанию приостановить. Сразу в «Советской культуре» начали печатать портреты «едущих за океан», подчас с весьма неразумными характеристиками. Да еще поместили портреты не всех едущих. Обиды.

Мне Монюков — на ходу как-то предложил Шуйского в «Борисе Годунове».

Он, представь, ставит. Годунов — Зимин⁴¹. Я, вроде, дал согласие. А напиши мне, верно ли будет эту личность (по Пушкину) сыграть не на обычном штампе — как его изображают тенора в опере, т.е. хитрой лисой «царедворцем». Напиши, пожалуйста. Я не помню, какой он был в твоём спектакле. Впрочем, ты ведь ставил «Бориса» совсем мальчишкой⁴²...

<...> Если не смотрел «Председателя»⁴³, приказываю смотреть.

Москва. 7 февраля 1965 г.

Дорогой мой друг!

Прежде всего отвечаю тебе, за что одобряю Бондарчука. Пока только за умение создать атмосферу внимания, вежливости и даже, пожалуй, — к таким старикам, как я, — известной заботы. Какой он режиссер? Чтобы был режиссером по существу — этого я не заметил. (Снял пока я только 3 сцены.) Я работаю сам; он подправляет, подчищает; все это за счет его большого киноопыта. Повторяю, держит себя со всеми великолепно. Сейчас у меня почему-то перерыв. Я работаю на Радио — «Пассажирку». Дважды слушал, как «Голос Америки» восторженно отзывался о «Мертвых душах». Очевидно, этот спектакль там прошел отлично.

Зато в Москве, в стенах МХАТа — творится черт-те что! Особенно подкузьмила эпидемия гриппа! Много больных, и игра-

ет иногда без репетиций черт-те кто и черт-те как! В настоящее время обсуждается проект нового помещения МХАТ. Проект на 1800 мест. Один Кедров все-таки пытался урезать количество мест. Остальным — все равно. Они давно все предали и продали...

<...> Каюсь, я уже за этот сезончик несколько подустал; хотя театр особенно меня трудами не обременял. Возможно, в этом году сезон кончится в первых числах июня. Ровно месяц в театре ничего не буду делать; зато после — достанется...

Москва. 21 марта 1965 г.

<...> Я, братец ты мой, отвечаю за одну из своих ошибок молодости — выполняю легкомысленно заключенный договор с Мосфильмом на карт. «Война и мир». Вместо предложенных мне 12 раб. дней — я уже снимался 15 дней, и, вероятно, еще столько же предстоит. Я бы даже не сказал, что это физически утомительно; это просто надоедает. Противно, что эту работу, действительно можно сделать за 12 дней, а то и меньше. Но, представь себе, во многих наших учреждениях еще нет настоящего порядка! Приехавшие из Нью-Йорка — те, кто поумнее, — в один голос говорят, что город очень грязный, кормежка очень невкусная, кругом мещанство. Но все — и умники, и те, кто поглупее, категорически подчеркивают очень большой, настоящий успех — успех больше, чем в Лондоне. Видишь, даже огрызки от Станиславского — как сильно воздействуют! Показать бы американцам наши последние спектакли. Закидали бы тухлыми яйцами.

Я, кажется, тебе уже писал, что закончил передачу на радио. Это сочинение некоей польской писательницы на очень важную тему: о последствиях, происходящих в Германии в связи с печальным и страшным прошлым — лагеря смерти. Передача на двоих. Партнерша — актриса из театра Охлопкова Т. Карпова⁴⁴. Когда будет объявлено — я тебе сообщу. А вот,

например, 30 с<его> мес. в 17 ч. по УКВ буду я что-то передавать. Что — не объявлено. Почему-то мне кажется, один из рассказов Бунина. Если будет возможность и охота, послушай. На волне 4,52.

Изредка и исподволь репетирую Суворина. В театре, кроме времени репетиций и спектакля, не бываю. Невероятно противно. До сих пор неизвестно, когда отпуск. Целую тебя. А. К.

Похвастаюсь своим остроумием. Иду быстро мимо МХАТ. Стоят Кедров и Ливанов. Ливанов спрашивает: «Куда влечет тебя неведомая сила?» Я сразу отвечаю, указывая на здание МХАТа: «Вот мельница! Она уж развалилась!»⁴⁵

Москва. 28 марта 1965 г.

Дорогой мой Боренька!

Я понимаю ту осторожность, с которой ты сообщил мне об изменении в твоей жизни⁴⁶. Понимаю твое настроение; но поверь мне, что ни у Веры Ник., ни у меня не могло возникнуть даже капли неодобрения или даже непонимания того, что произошло. Если это тебя может в какой-то степени успокоить, согреть, облегчить твою жизнь — это благо! И вообще такие события и такие поступки — должны осмысливаться иными категориями. Очень, очень буду рад тебя видеть! Как приедешь, сразу давай о себе знать — на что другое, а на наши встречи времени найдется.

Забыл у тебя спросить, что такое товстоноговские «Три сестры»? Надеюсь, ты зрел это искусство? Ну, да обо всем побалакаем.

Вера Ник. просит тебе передать, что она всецело тебя понимает и очень будет рада тебя видеть.

Целую тебя, чучело, и жду. А. К.

Москва. 1 мая 1965 г.

<...> Сегодня день у меня нетрудный (вчера играл, завтра играю), вот и пишу тебе. Закрываем сезонус — 3 июня, а с 1 ав-

густа отлетаю в Алма-Ата и Ташкент на гастроли с театром. Буду весь отпуск целиком отдыхать, т.е. — никаких профессиональных трудов. По-видимому, силенок стало чуть поменьше. Покончил с ремонтом машины. За оставшийся месяц надо сыграть 8 «Лжецов», записать на радио 6 стишков Бунина и, главное, ремонт 3 комнат. Да! Переделать челюсть! Вот, глядишь, время-то и пройдет незаметно. Забыл! Посниматься еще надо!

Прошла у нас премьера «6 июля» г-на Шатрова!⁴⁷ Ставил Варпаховский⁴⁸ — ученик Мейерхольтца, коего открыто и почитает выше всех! Очевидно, это даже достойно поставлено. С актерами не работал, мотивируя это тем, что во МХАТе актеры должны уметь играть сами. Оказалось — отнюдь ни к моему удивлению, что оные актеры в подавляющем большинстве — ни с режиссером, ни без него — играть не горазды. Результат: спектакль поставлен, а играют худо. Впрочем, ты не раз слышал от меня: все одно к одному. Как тебе известно, я мудро отношусь к присвоению премий. Но не давать Паустовскому — как будто бы не стоило. Неплохо в лауреатских тогах выглядит и артист Мордвинов! Это, кажется, уж совсем нарочно. Вовсе худой лицедей Ливанов — с отчаяния, что не получил лауреатства, — выпивает, производя некие дебоши в общественных местах, которые заканчиваются вызовом милиции. Но некоторым все можно...

Москва. 31 мая 1965 г.

«Если будущий историк спросит: кто разваливал и развалил Моск. Художеств. театр?» — ему следует ответить: «Все, кому не лень».

Это эпиграф к моей книге о Художеств. театре, которую я, наверное, никогда не напишу.

Тебе же, друг мой, я так долго не писал по двум причинам: причина первая — был ремонт квартиры. Это тоже событие, о котором можно написать интересную книгу.

Причина вторая: я оскандалился! Да еще как! На одном из спектаклей «Лжеца» — во втором акте вдруг... полная потеря памяти.

Признаюсь: растерялся. Это состояние длилось некоторое количество времени, говорил черт знает что! Все же взял себя в руки, выправился и доиграл достойно! Давление в течение трех суток было — 190–100. Все же следующий спектакль сыграл отменно. Теперь все вошло в норму. Очевидно, в основе этого события — переутомление.

Остался один спектакль — 2 июня — это и будет закрытием сезона. В ближайшие дни переезжаем на дачу. Отпуск до 1 августа. В этот день в 10 ч. утра сбор труппы, а в 2 ч. дня самолетом в Алма-Ату; оттуда в Ташкент, где заканчиваю 7 сентября. Договорился с директором, что по возвращении в Москву буду играть только 3 спектакля «Лжеца» в месяц. Кстати, этот милый директор нас покидает; переводится секретарем нашего Свердловского райкома (повышение). Если это событие облечь в строгую литературную форму — то это будет звучать так: «Пришел, насрал и ушел». Ну и наследство же он оставил! Хотя утверждаю: следующий будет хуже.

Репертуара — нет. Ни текущего, ни будущего. Реорганизации труппы решительно никакой не произошло. Наоборот; коллектив разрознен, группировки, все больше и больше людей рвутся к власти, и никого совершенно нет, кто бы мог хоть что-нибудь делать. Люди возвели в принцип теорию: «Работать не могу, руководить — могу». Под «руководить» подразумевается — ничего не делать, извлекать только собственную выгоду из театра. Собирается тунейдцев, рвачей, предателей театра, интриганов, пакостников. Вот что в данное время представляет МХАТ. Может ли быть лучше? Не может! Не может потому, что улучшать театр теми примитивными методами, на которые только и способны эти люди, нельзя. Мало того, эти люди совсем не способны хоть чему-

нибудь научиться на проделанных ошибках. Им не дано понять, что театр вообще, а МХАТ — в особенности — требует и умения, и знаний, и еще многого, о чем они и понятия не имеют. Утвержден проект театра — он строится на Тверском бульваре, против Г. Камерного театра — на 1800 мест!! А остальное — все чудесно! Мечтаю на дачу. Пока совсем не выходит Суворин. Прочел его дневник. Ну, какая же это личность! <...>

28 июня 1965 г. Снегири.

Дорогой Дружище!

Завидовать — грех! Кроме того — в августе, когда ты будешь чуть ли в Болгарии, я буду трудиться в Азии. Таким образом, ты будешь отомщен. Ехать весьма не хочу. В поездках невольно находишься в гуще коллектива; а, как тебе известно, коллектив этот мною нелюбим. (Кроме, разумеется, отдельных личностей.) Ты спрашиваешь, что я слышал о зарубежных театрах? Представь себе — ничего. Они начали играть совсем накануне моего отъезда сюда. И вообще, мне кажется, Москва меньше Ленинграда и вообще меньше, чем следует, интересуется театральными событиями. И полагаю, что это касается не только «маститых» МХАТа. А молодые? Ведь мы с тобой в дни молодости, да и значительно позже, бежали на все. Рецензий же, как тебе известно, я не читаю...

<...> Ильинский читал по радио рассказ Леонида Андреева «Кусака». Как это прекрасно! И еще заводил старые пластинки Веры Паниной. Какое это искусство! Разве все, что поется теперь, может к ней приблизиться? Не помнишь ли ты, в каком году мы начали с тобой переписываться? Меня просто интересует срок наших литературных отношений! Если вспомнишь, напиши...

10 июля 1965 г. Опять-таки Снегири.

Дорогой дружище!

Вот как случается; несмотря на отдаленность наших меридианов — я отвечаю

тебе молниеносно. Ты очень прав, что к старости многое воспринимается и понимается по-другому, я бы сказал, по-новому. И к искусству, прежде всего к нашему, относишься по-другому. Я, вероятно, не смогу точно сформулировать, но мне теперь в каждой роли хочется сказать что-то еще и такое, чего нет у автора. Т. е. я стараюсь, чтобы это «такое» было моим собственным. Очевидно, в этом и есть ценность нашего искусства. Если же актер играет и хорошо, но без этого — мне одного мало. Очевидно, поэтому и понравилось нам чтение Ильинского. Любопытен я буду узнать — удалось ли мне это в Болконском. Ведь его-то я увижу со стороны. А в театре все ведь решают зрители и отзывы о твоей игре. Приходится им верить на слово. Осталось отдыхать мне три недели. До черта не хочется ехать в Азию. Прежде всего, это впервые длительная поездка без Веры Ник.

Живу все так же. Работаю по всем хозяйски-физическим делам. Чувствую ли старость? Чувствую, но не так уж очень. Пока. Успеваю все обдумать, а вот начать писать времени не хватает. Конечно, это моя грандиозная лень. А вот Ильинский выпускает вторую книгу⁴⁹ и вообще много пишет. Этому я искренне завидую.

Вообще-то говоря, мы с тобой прожили уже немалую жизнь. Конечно, хочется пожить еще. И побольше...

Москва. 21 сентября 1965 г.

Дорогой мой дружок!

Постараюсь выяснить с тобой отношения и вообще все изобразить по порядку. Все было бы в моей жизни относительно сносно, если бы не проклятая гастрольная поездка в Средн. Азию. Ее результаты:

Умерло — 1 (Н. К. Свободин)

В больницу попали — 3

Пострадало несколько человек, в том числе твой друг. Температура и высота над уровнем моря в этих городах (Алма-Ата, Фрунзе и Ташкент) — таковы, что посылать

туда людей моего возраста, конечно, преступно. Вот и результаты. Познал я там, что такое сердце. Раньше я его просто не чувствовал. Знал только, что оно есть, и был доволен. Приходилось играть того же «Лжеца» с давлением 190/100 при температуре воздуха 43 градуса.

Но зато МХАТ в самые низкосборные месяцы года (август и 20 дней сентября) получил там, с этих городов полные аншлаги по обоим театрам. Разумеется, театр работал на гарантии. Это и называется театральной политикой. Здесь, по приезду, пришлось и еще приходится заниматься здоровьем, становиться на диспансеризацию, на что я и раньше имел право, о котором по легкомыслию и небрежности даже не знал.

Как будто ничего особо страшного у меня нет, но сердце нередко дает себя знать, и давление все время еще скачет. Врачи строго приказали мне 10 дён лежать. Я их, разумеется, надул. Я работаю новую роль (Суворина). Вчера в фойе сдавали руководству. Эти оборванцы, кажется, даже почти ничего не высказали; им это просто неважно. Возобновили с новым Войницким (Зимин) «Дядю Ваню». В явной степени средне, хотя актер он хороший. Особенно плохи Елена Андреевна и Астров, игравшие раньше. Первая исполнительница Сони — Хромова — почему-то теперь стала похожа на Улиту. Конечно. Молодое поколение Чехова играть не может. У них нет на то хватки. Если при постановке в 1947 я был самым слабым исполнителем, то теперь, говорят, — лучший. Все движется вперед. Пришлось, правда всего 3 дня, сниматься в Болконском. Теперь закончил. По договору у меня было 12 дней. Вышло — 23. Но получил я только (по договору) — за 12. Таковы законы. Но не писал я тебе не только потому, что был занят; первое время почему-то все ждал письма от тебя; потом стал о тебе беспокоиться (хотя Т. Шуранова мне сказала, что ты в добром здравии) и ей-ей тебе бы вот-

вот написал. Представь! Театру, оказывается, еще есть куда валиться. И он, разумеется, валится. Месяца полтора назад группа подлецов проникла в Министерство Культуры и от имени своего и будучи якобы уполномоченными рядом других великолепных артистов заявили, что мы все выдвигаем Ливанова (читай и Прудкина). Был заготовлен приказ о назначении его худруком. Но никто никого и ни в чем не уполномочивал, стали звонить в Министерство и просить защиты: «Караул — грабят». Пришлось в такое высокое учреждение впервые в жизни обратиться и мне. Подлог был обнаружен, и приказ похерили. Если бы мы вовремя не закричали — были бы ограблены. Пожалуйста, пиши. А то мне без твоих писем что-то скучно...

Москва. 15 декабря 1965 г.

Дорогой дружище! Прежде всего отвечаю тебе на все твои каверзные вопросы. В труппе большое недовольство Руководством. Министерство решило помочь. Как обычно, там считают нужным сделать хоть что-нибудь — и с плеч долой. Огромную деятельность развили Ливанов и Прудкин. Они решили во главе театра поставить двоих — Ливанова и Кедрова (без Кедрова все-таки неудобно). Прудкин сам не лез в Руководство (кстати, знает он или нет, что в «вышестоящих организациях» он, говорят, в достаточной мере понят) и по дружбе с Ливановым решил всем вертеть за его спиной. Этаким — еврей при губернаторе. Когда по этому вопросу к министру вызвали Руководство, они словчились оповестить и еще приглашенных «стариков», таким образом, что на заседание попали только их весьма немногочисленные единомышленники. И. М. Кудрявцев (он умирает от рака) встал и заявил, что он уполномочен от ряда отсутствующих заявить, что они поддерживают предлагаемую им коалицию в составе Ливанова и Кедрова. Среди прочих, якобы уполномочивших

Кудрявцева, были названы: Кторов, Массальский, Петкер и другие. В Министерстве был заготовлен приказ о назначении Ливанова и Кедрова. Мы же, никого ни в чем не уполномочившие, позвонили в Министерство и заявили об этом. Приказ был аннулирован. Вот ход этой истории.

К «Театральному роману» отношусь, как и ты. Я имею основания считать, что этот роман был в свое время написан Булгаковым — «для себя», он его никак не популяризировал и давал читать в рукописи очень ограниченному кругу людей.

Если 29 сего месяца и года я сыграю Суворина, то после «Лжеца» пройдет 3 года и 3 мес.

«Нюрнбергский процесс»⁵⁰ восхваляю так же, как и ты! И еще «Брак по-итальянски»⁵¹ — Софии Лорен!!!⁵² С ней у нас шли еще три новеллы — «Вчера, сегодня, завтра»⁵³. Посмотри! Записал несколько стихотворений Бунина. Как получилось — не знаю. Сообщу, когда будут передаваться.

Много потрудился над Сувориным. Ролька, хотя в одной картине, весьма достойная. Но какие же плохие актеры во МХАТе! В пьесе есть эпизодики, которыми в наше с тобой время, да и в старом Худож. театре, актеры сразу вырывались вперед, становились известными. Теперь эти роли у нас исполняются на уровне самостоятельности. А оркестр какой! А костюмы! По костюмам — неофициально — главным консультантом приходится быть мне. Но, поверь, я в этом далеко не силен. В спектакле (т.е. в пьесе) очень сложный свет. У нас, к счастью, два хороших зав. осветительной частью (один — в филиале, другой — здесь). Оба в свое время окончили нашу Школу-студию. Опять подтверждается аксиома — в точных науках мы на высоте. Спектакль явно не готов! Но руководство, если будет выполнен план, получит по 100 р. премии. Руководство — это Кедров, Ливанов, Станицын и молодой Богомолов. Полагаю, что выпустят; если

уж на показе совсем не сникнем. Члены руководства получение денег, несомненно, относят к точной науке. Завидую твоему умению — писать. Эх, кабы меня умудрил Господь! Заказали статью о Протазанове⁵⁴. Выйдет пьеса — попытаюсь! В первый раз в жизни. События с сердцем (кстати, не вздумай о моем пьянстве проболтаться Вере Ник.), разумеется, не от горячительных напитков, а от летнего «высотного» пребывания в Азии. Ведь товарищи вовсе не пьющие пострадали значительно больше моего. В феврале гастроли у вас не состоятся, говорят, перенесены на апрель. <...>

Москва. 24 января 1966 г.

Пишу я тебе, братец ты мой, и думаю: а ведь, наверное, ты маханул на каникулы в Таллин или Комарово?

Во-первых, мы с Верой Ник. поздравляем тебя и Анну Сергеевну с Новым годом. Будем надеяться, что он будет добροжелательным для всех нас!

А вот 65 год подарил меня стенокардией. Не могу сказать, чтобы она меня уж очень мучила, но все же! Если быстро пройду, в груди чувствую какую-то дрянь! Пока мне запрещено: курить, играть больше 6 спектаклей в мес., выходить на улицу при температуре ниже 10 гр. Из всех этих условий решил выполнить одно: месяца через полтора — брошу курить. Постараюсь навечно.

Героически играл 20-го генеральную «Дон Кихота» с бронхитом и температурой. Только полной деградацией театра можно объяснить то, что творится с этим спектаклем. Давно, месяц тому назад, смотрело Руководство, и было решено, что настолько все плохо, что выпускать нельзя. Все же 29 <декабря> сыграли «закрытым» — конец квартала, надо получить галочку, т.е. премии. Потом сыграли закрытым еще два раза. 20 <января> была генеральная с публикой. Говорят: из рук вон плохо — и художник (Б. Волков⁵⁵), и режиссер, и акте-

ры главных ролей. Афишей спектакль идет 26-го. А пока Кедров беседует (он теперь уже только беседует) с актерами, а Станицын за две репетиции на сцене попытается что-то изменить.

Собачья чушь! Кстати, меня хвалят, как, кажется, никогда во МХАТе не хвалили. Но ведь роль-то эпизодическая! За последнее время меня осенила мысль: очевидно, члены нашего Руководства — самые умные люди, умнее всех остальных. Они, как и все, понимают, что театр погиб. Но говорят нужные высокие слова и пользуются всеми благами высоких постов, кои они занимают. Болезнь наших дней, и болезнь страшная, — стремление к власти. И какая же происходит драка при перевыборах в Партбюро, в Местком и во все прочие комитеты! А, ну их! Я бываю в театре только на репетициях и на спектаклях. Решил пока быть поосторожней. Нового, если и предложат, пока играть не буду. И так у меня получается спектаклей 12 в месяц. А в январе — 14 и генеральные.

Заказали мне написать статью о Я. А. Протазанове. И ценил я его, и был долгое время с ним связан, и поэтому есть что написать. Писал трудно и медленно. Получилось плохо.

Представь себе, Раевский в марте едет в Канаду — ставить с тамошними артистами «Три сестры»⁵⁶. Вот что наделал Станиславский!

В мае МХАТ собирается дней на 10 съездить к вам, в Ленинград. Не знаю, поеду ли я и на этот раз. Прошли слухи о «Дяде Ване», но уж очень худой спектакль. Играют новые — куда, куда ниже среднего. <...>

Москва. 31 января 1966 г.

Дорогой старый друг!

По мудрому твоему совету я и поступаю. Сразу строчу ответ. Если мне не изменяет моя склеротическая память, я тебе говорил о Н. О. Массалитинове⁵⁷, о том, как грандиозно он читал на одном из банкетов

в 1956 г. — в Софии — монолог Лопухина из «В. сада». Это да! А его дочь (помнится, зовут Татьяной⁵⁸) читала Маяковского. Кажется, из поэмы «Октябрь».

Наши, очень нахальные молодые артисты, не те, кто относится к первым выпускникам Школы-Студии, — эти же середняки, а совсем молодые — под руководством В. А. Орлова показали «На дне» — полностью в молодом своем составе. Получился «полнейший моветон». Но они все равно весьма интенсивно настаивают на том, чтобы их спектакль шел. Но даже наше продажное Руководство пока возражает. Конечно, братец ты мой, разница в понятиях «изнутри» и наоборот — всегда имеет место. Но ведь дело-то еще и в том, что зритель (конечно, не «массовый» зритель), а средний москвич, который ходит во МХАТ, — ругает актеров все больше и больше. Ну вот баста! Больше о МХАТе писать тебе не буду. Ничего хорошего о нем писать нельзя, а писать то, что есть, т.е. только плохое — чувствую, становится неоригинальным и назойливым. Я почти ликвидировал свой бронхит. Играл афишную премьеру «Дон Кихота» даже с температурой. Вообще, я очень хороший! Люблю театр и даже ради него не щажу своего здоровья! <...>

Москва. 22 февраля 1966 г.

Дорогой Борисевич!

Как я ни старался выполнить твое приказание — как старшего — написать сразу, — не получилось. Поэтому отложил свой ответ до нашей славной даты — 25-го февраля. Так вот. Дорогой, поздравляю с 49-летием. Уверен, что до полвека теперь уже дотянем, не подкачаем. Жизнь моя течет сравнительно ровно. Вот только играю не по силам много. В январе 14 спект. Да еще одна генеральная, в феврале — 12, в марте, если буду жив-здоров, — 13. Видишь, многовато. К тому же премьеру «Дон Кихота» (первые 2 сп.) играл при гриппе и с температурой. Убежден, что это не му-

дро. Но поступил так не только из чувства общественного долга, но отчасти по мотиву весьма субъективному — надоело. Спектакль все ругают, и нет рецензий — значит, худо.

Вчера смотрел по телевизору творческий вечер А. Фрейндлих⁵⁹. Очень она понравилась, когда играет современных барышень. Есть у нее и кое-что внутри, и широкая партитура речи, хорошо говорит, думает, легкая возбудимость. Вообще, молодец! А вот «Пигмалион»⁶⁰ слабее. Она что? Очевидно, только на современные роли? Испортила она впечатление пением. Голосок у нее приятный. Но она только выпевает ноты. Это однообразно и уж очень по-любительски. Но, конечно, у нас во МХАТе такой актрисы нет. В свой театр хожу только на спектакли. Там жизнь идет своим порядком, который меня не интересует и не касается.

Побочные дела по искусству, правда, кое-какие есть, но не утомительные.

Вышла книга о Радине⁶¹. В ней статьи Топоркова, Петкера, Межинского⁶²... Я только начал читать. Получил заказ написать об этой книге рецензию. Я всегда считал, что Радин — явление в искусстве сложное. Он — неповторим. Разве дело только в его блестящем диалоге? В его непревзойденном умении? Собачья чушь! А как понять и определить источник, фундамент его богатства?

Очень бы мне хотелось, чтобы ты посмотрел «Дон Кихота». Любопытно, что бы ты произнес об актерах МХАТа. И интересно, что бы ты сказал мне? До чего же я все-таки докатился на старости лет?

Когда же мы с тобой свидимся? Что-то не верится, чтобы в мае я поехал с театром в Ленинград! <...>

Москва. 24 апреля 1966 г.

<...> Кручусь, верчусь. Вчера, наконец, добился приема у профессора В. Г. Попова. Его сейчас очень высоко ценят. Он меня не порадовал. Гипертония и стенокардия.

В течение всего последнего месяца нижнее давление не опускалось ниже 100. Вот тут и поиграй в футбол!

Спасибо за сплетни о моих достижениях в «Войне и мире». Успех у меня, действительно, существенный. Незнакомые люди останавливают на улице и, как теперь стало принято, благодарят. К сожалению, это мне все неважно.

Москва. 12 мая 1966 г.

<...> У меня к тебе просьба. Пожалуйста, не ленись, надень штаны и посмотри «Войну и мир». И отпиши мне. Приветствую от нас Анну Сергеевну. Я снижаю давление и борюсь с неприятностями по сердечной линии. Осталось сыграть 12 спектаклей и... снять для телевидения «Милого лжеца». <...>

1 июня. Москва.

Дорогой Боренька!

Получил и твое письмо и книгу. Спасибо. Сразу же прочел твою статью и статьи твоих друзей — Макарьева и Акимо-

ва. Несмотря на различные понимания искусства театра — вы все молодцы; мне кажется, что все статьи — результат искреннего доброжелательства к Шварцу⁶³...

Да, Вера Ник. дома. В самые ближайшие дни переедет на дачу. Остаюсь один — в буквальном смысле. Домрабу пришлось выгнать, не уволить, а именно выгнать. Это существо — выдающийся пример современной человеческой подлости. Чувствуя свою необходимость, она всю свою ненависть к нашей действительности — переносит на нас!

Остаюсь один. Начал снимать на пленку (для телевидения) «Милого лжеца». Продлится это, очевидно, до самого конца сезона; а еще осталось сыграть 5 спектаклей этого самого «Лжеца». Не исключена возможность в самом начале июля выехать за рубеж.

Если ты интересуешься знать, кто твой друг (имею в виду себя) — прочти о нем в 5 номере «Театра»⁶⁴. Черт знает что! Не знаю, как же себя держать? Ясно, что по-старому — нельзя. Хоть ты дай совет!..

Примечания

¹ Речь идет о спектакле по пьесе Б. Шоу «Убийца», премьера в 1962 г., режиссер Л. Г. Топчиев, художественный консультант П. А. Марков.

² Л. Г. Топчиев.

³ Спектакль БДТ по пьесе К. Симонова. Режиссер Р. С. Агамирзян, режиссер-ассистент А. Ю. Герман, руководитель постановки Г. А. Товстоногов. Премьера 23 ноября 1961 г.

⁴ А. П. Кторов блистательно сыграл роль князя Николая Андреевича Болконского в фильме С. Ф. Бондарчука «Война и мир» (1965–1967).

⁵ А. П. Кторову было присвоено звание народного артиста СССР.

⁶ В середине января 1963 г. МХАТ сыграл два спектакля «Милый лжец» в Горьком.

⁷ Спектакль по пьесе А. Корнейчука вышел в 1963 г. Режиссер

С. К. Блинныеков, под руководством М. Н. Кедрова.

⁸ Б. В. Покаржевский был директором МХАТа два года, после чего ушел на пост секретаря Свердловского райкома партии.

⁹ Пьеса «Милый лжец» в театре им. Моссовета была поставлена в 1963 г. Г. В. Александровым, в главных ролях Л. П. Орлова и М. Ф. Романов (после его смерти роль перешла к Р. Я. Пляту).

¹⁰ Орлова Любовь Петровна (1902–1975) — актриса театра и кино (исполнительница главных ролей в знаменитых фильмах Г. В. Александрова «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Весна» и др.), народная артистка СССР (1950).

¹¹ Романов Михаил Федорович (1896–1963) — актер театра и кино, театральный режиссер. Народный артист СССР (1951).

¹² Жена Б. В. Зона Нина Александровна Старк скончалась 30 мая 1963 г. после тяжелой болезни.

¹³ Еремеева (Битрих) Татьяна Александровна (1913–2012) — актриса театра и кино, с 1945 г. артистка Малого театра, жена И. В. Ильинского. Народная артистка РСФСР (1972).

¹⁴ Спектакль по роману Дж. Стейнбека (1964). Режиссер В. П. Марков.

¹⁵ Статья Н. А. Крымовой «В поисках искусства». Две колонки в этой статье посвящены А. П. Кторову — исполнителю роли Б. Шоу в спектакле «Милый лжец». В частности, Н. А. Крымова пишет: «Молчание в искусстве всегда тяжело, неестественно, но одних оно губит и лишь некоторых обогащает, из „профессионала“ делает художника, личность, которой

есть что сказать людям. Нужен лишь повод, возможность сказать.

Кторов молчал долго, но, как теперь стало ясно, художник в нем эти годы **жил**, духовно мужал. И когда мы аплодируем артисту Кторову, сыгравшему Шоу, это аплодисменты не только мастерству (хотя и мастерство оказалось совершенным, только оно теперь несколько иного рода, более глубокого, внутреннего порядка), но человеку, таланту, который **смог** (с. 56).

¹⁶ «Бронепоезд 14–69» Вс. Иванова. Режиссеры И. М. Раевский, Н. Д. Ковшов.

¹⁷ В театре им. Моссовета.

¹⁸ Бондарчук Сергей Федорович (1920–1994) — выдающийся актер, кинорежиссер, сценарист педагог. Народный артист СССР (1952). Лауреат множества государственных премий. В 1968 г. получил «Оскар» и «Золотой глобус» за фильм «Война и мир».

¹⁹ Режиссер В. Н. Богомолов.

²⁰ Гинзбург Александр Осипович (1916–1973) — режиссер, ученик В. Г. Сахновского (ГИТИС, 1939). В 1951–1958 и 1960–1965 гг. главный режиссер Узбекского театра драмы им. Хамзы.

²¹ Алексидзе Дмитрий Александрович (1910–1984) — театральный режиссер, педагог. Народный артист СССР (1976). С 1959 по 1964 г. — главный режиссер Тбилисского театра им. Ш. Руставели.

²² В апреле 1964 г. отмечалось 400-летие со дня рождения (крещения) У. Шекспира.

²³ Инсценировка А. Б. Чаковского и П. И. Павловского одноименной повести А. Б. Чаковского. Режиссер-постановщик В. Я. Станицын, режиссер О. Г. Герасимов.

²⁴ «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона. Спектакль Ленинградского театра Комедии (1963). Постановка и сценография Н. П. Акимова.

²⁵ В доме № 5, строение 1 с 1910-го до середины 1920-х гг. находилась театр им. В. Ф. Комиссаржевской под руководством брата актрисы Ф. Ф. Комиссаржевского (учителя Кторова и Зона), в котором они начали свою профессиональную деятельность.

²⁶ Скофилд Пол (1922–2008) — выдающийся английский актер, прославившийся исполнением ролей шекспировского репертуара. Речь идет о гастролях Шекспировского королевского театра. Скофилд играл Лира в «Короле Лире» в постановке П. Брука.

²⁷ «Комедия ошибок» У. Шекспира. Режиссер К. Уильямс.

²⁸ «Гибель эскадры». Киностудия им. А. Довженко. Режиссер В. З. Довгань. Премьера 21 февраля 1966 г.

²⁹ Премьера фильма Г. А. Козинцева «Гамлет» с И. М. Смоктуновским в главной роли состоялась 19 апреля 1964 г.

³⁰ Коростылев Вадим Николаевич (1923–1997) — писатель, поэт, драматург, сценарист.

³¹ Спектакль по пьесе В. Н. Коростылева «Дон-Кихот ведет бой» был выпущен в 1966 г. Режиссер И. М. Раевский.

³² «Я вижу солнце» по повести Н. Думбадзе, режиссер Д. А. Алексидзе; «Три долгих дня» Г. Б. Бельного, режиссер В. К. Молюков.

³³ А. О. Степанова была приглашена прочесть цикл лекций по актерскому мастерству в частной театральной школе в Нью-Йорке.

³⁴ Шуранова Антонина Николаевна (1936–2003) — актриса театра и кино. Народная артистка РСФСР (1980). В 1962 г. окончила Ленинградский театральный институт им. А. Н. Островского (курс Т. Г. Сойниковой, многолетнего ассистента, а затем коллеги, соратника и соавтора Б. В. Зона). С 1962 по 1988 г. одна из ведущих актрис ТЮЗа им. А. А. Брянцева. В фильме «Война и мир» сыграла роль Марьи Болконской.

³⁵ Криминальная драма (1963). Режиссер Кристиан-Жак. В ролях: Марина Влади, Бурвиль, Поль Брассер др.

³⁶ Брассер Пьер (1905–1972) — известный французский артист театра и кино, сценарист, выпускник Парижской консерватории. Популярность к Брассеру пришла в 1938 г. после выхода на экраны фильма Марселя Карне «Набережная туманов» с Жаном Габеном в главной роли.

³⁷ Бурвиль (Андре Роббер Рембур) (1917–1970) — выдающийся французский эстрадный и киноактер, популярный в СССР.

³⁸ Телеспектакль по рассказу А. П. Чехова. Режиссеры И. М. Раевский, Ю. Б. Щербаков, А. В. Казьмина. А. П. Кторов сыграл роль Шебалдина.

³⁹ Посмыш Зофья (р. 1923) — польская писательница и сценарист.

⁴⁰ «Пассажирка» (1963). Авторы сценария З. Посмыш, А. Мунк. Режиссеры А. Мунк, В. Лесевич.

⁴¹ Зимин Михаил Николаевич (1930–1991) — артист театра и кино. Выпускник Школы-студии МХАТ. С 1954 г. артист МХАТа (Нил, «Мещане»; Лопехин, «Вишневый сад»; Войницкий «Дядя Ваня»; Ростанев «Село Степанчиково» и др.). После раздела театра играл в МХАТе им. М. Горького. Народный артист СССР (1991).

⁴² «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Спектакль Нового ТЮЗа (1938). Постановка Б. В. Зона, режиссер Т. Г. Сойникова.

⁴³ «Председатель» (1964) — фильм режиссера А. А. Салтыкова. В главной роли — М. А. Ульянов.

⁴⁴ Карпова Татьяна Михайловна (р. 1916) — советская и российская актриса театра и кино. С 1939 г. актриса театра им. Вл. Маяковского. Народная артистка СССР (1990).

⁴⁵ «Невольно к этим грустным берегам / Меня влечет неведомая сила», «Знакомые, печальные места! / Я узнаю окрестные приметы — / Вот мельница! Она уж развалилась...» (А. С. Пушкин «Русалка»).

⁴⁶ Б. В. Зон женился на медсестре, которая прежде ухаживала за Ниной Александровной.

⁴⁷ «Шестое июля» — пьеса М. Ф. Шатрова (1932–2010). В роли Ленина Б. А. Смирнов.

⁴⁸ Варпаховский Леонид Викторович (1908–1976) — известный театральный режиссер, сценарист. В 1931 г. окончил литературный факультет МГУ. В 1933–1935 гг. служил научным сотрудником в Театре им. Мейерхольда. Дважды (в 1936 и 1940 гг.) был арестован, приговорен к десяти годам лаге-

рей. После возвращения работал в Тбилиси и Москве. Народный артист РСФСР (1966).

⁴⁹ Первая книга И. В. Ильинского «Сам о себе» вышла в 1961 году. Вероятно, имеется в виду книга: *Ильинский И. В. Со зрителем наедине: Беседы о театральном искусстве*. М., 1964.

⁵⁰ Фильм С. Крамера (1961).

⁵¹ Фильм В. де Сики (1964). В главных ролях С. Лорен и М. Мastroяни.

⁵² Лорен Софи (р. 1934) — выдающаяся всемирно известная итальянская актриса и певица, обладательница премий всех международных кинофестивалей.

⁵³ Режиссер В. де Сика (1963).

⁵⁴ Протазанов Яков Александрович (1881–1945) — российский и советский режиссер немого кино, сценарист, актер. А. Кторов снимался в фильмах Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925), «Процесс о трех миллионах» (1926), «Праздник святого Йоргена» (1930), «Марионетки» (1934), «Бесприданница» (1936).

⁵⁵ Волков Борис Иванович (1900–1970) — театральный художник, оформил свыше двухсот спектаклей в театрах Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Казани. Народный художник СССР (1965).

⁵⁶ Монреальский театр (1966).

⁵⁷ Массалитинов Николай Осипович (1880–1961) — русский и болгарский театальный деятель, актер, режиссер, педагог, народный артист НРБ (1948). В 1907 г. окончил школу Малого театра (педагог А. А. Федотов). Был приглашен в МХТ. В июне 1919 г. «качаловская группа», в состав которой входил Массалитинов, в результате Гражданской войны оказалась отрезанной от Москвы. В 1924 г. Массалитинов создал частную театральную школу в Берлине, а с 1925 г. жил и работал в Болгарии.

⁵⁸ Массалитинова-Есауленко Татьяна Николаевна (1922–2014) — дочь Н. О. Массалитинова, фактического основателя современного болгарского театра, известнейшая актриса болгарской сцены.

⁵⁹ Фрейндлих Алиса Бруновна (р. 1934) — актриса, ученица Б. В. Зона (выпуск 1957 г.). После института была принята в труппу театра им. В. Ф. Комиссаржевской. В 1961 г. по приглашению И. П. Владимировой перешла в театр им. Ленсовета и стала его ведущей актрисой. С 1983 г. — актриса БДТ. Народная артистка СССР (1981).

⁶⁰ Постановка И. П. Владимировой в Ленинградском театре им. Ленсовета (1962).

⁶¹ Радин Николай Мариусович (1872–1935) — актер и режиссер,

заслуженный артист РСФСР (1925). Сын артиста М. М. Петипа, внук знаменитого балетмейстера М. Петипа. Не имел специального образования, служил в разных театрах России. С 1918 по 1932 г. — в Театре бывш. Корша, где было одно время художественным руководителем. Коллега и друг А. П. Кторова.

Имеется в виду книга: *Радин Н. М. Автобиография. Статьи. Выступления. Письма. Статьи и воспоминания о Н. М. Радине*. М., 1966.

⁶² Межинский Семен Борисович (1889–1978) — артист театра и кино, исполнитель характерных ролей. Народный артист РСФСР (1947). С 1924 по 1933 г. служил в Театре бывш. Корша.

⁶³ Мы знали Евгения Шварца. М.; Л., 1966.

⁶⁴ Имеется в виду статья В. Фролова, посвященная двум спектаклям МХАТа по пьесам советских драматургов, в частности, автор пишет о спектакле «Дон-Кихот ведет бой», где А. П. Кторов сыграл роль Суворина. В. Фролов говорит о «блестящем искусстве» актера: «На Кторова надо ходить, надо видеть, как этот волшебник и чародей владеет чарами великого искусства» (*Фролов В. Следствие одной причины* // Театр. 1966. № 5. С. 16).

Авторы номера

Даревский Александр Ильич — филолог, редактор издательского отдела Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.

Контакты: darevsky@yandex.ru

Каминская Юлиана Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета СПбГУ.

Контакты: kaminskaja@infoburg.info

Киселева Евгения Евгеньевна — аспирантка кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: marquisa-attavanti@yandex.ru

Колотова Наталья Анатольевна — доцент кафедры режиссуры Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: hayfaver@gmail.com

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: vadim_maksimov@mail.ru

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

Контакты: onmalt@gmail.ru

Маркарян Ольга Эдуардовна — аспирантка кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: olgamarkaryan@yandex.ru

Титова Галина Владимировна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: trikafedry@yandex.ru

Authors

Alexander Darevsky — filologist, the editor of the publishing department of the St. Petersburg State Theatre Library.

Контакты: darevsky@yandex.ru

Yuliana Kaminskaya — PhD (Philology), associate professor, Dept. of History of Foreign Literature, the Faculty of Philology, Saint Petersburg State University.

Contacts: kaminskaja@infoburg.info

Yevgeniya Kiselyova — doctorant student, Dept. of Foreign Arts Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: marquisa-attavanti@yandex.ru

Natalia Kolotova — associate professor, Dept. of Stage Directing in Drama, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: hayfaver@gmail.com

Vadim Maksimov — Dr. Sc. (Arts), Head of Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

Olga Maltseva — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: onmalt@gmail.com

Olga Markaryan — doctorant student, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: olgamarkaryan@yandex.ru

Galina Titova — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: trikafedry@yandex.ru

Аннотации

Г. В. Титова

Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес». I. Перед «Грозой»

Первая часть указанной в названии темы, посвященная режиссерскому прочтению А. Н. Островского до «Грозы» В. Э. Мейерхольда.

Ключевые слова: А. Н. Островский, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. А. Григорьев, П. М. Ярцев, Н. Е. Эфрос, «Снегурочка», «Грех да беда на кого не живет», «На всякого мудреца довольно простоты».

У. Хэзлит

Из книги «Характеры в пьесах Шекспира». Тимон Афинский. Кориолан

Предисловие В. И. Максимова, перевод А. И. Даревского

Два очерка из книги Уильяма Хэзлита (1778–1830) «Характеры в пьесах Шекспира» (1817) восполняют важную страницу в истории шекспироведения. Хэзлит на многие десятилетия определил восприятие Шекспира как творца величайших сценических характеров. В этом его новаторство, но и создание незыблемого канона, который спровоцировал критику Шекспира на рубеже XIX–XX веков. На русский язык переводятся впервые.

Ключевые слова: У. Шекспир, У. Хэзлит, «Кориолан», «Тимон Афинский», английский театр.

Ю. В. Каминская

Рождественское действо, «cauchemar» и балалайки. О дадаистском кабаре и драме Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях

Одним из ключевых событий, по которым можно составить представление о начале дадаистского движения и о том, как в первой трети XX века выглядело знаменитое «Кабаре Вольтер», стала постановка пьесы Хуго Балля «Вертепное действо» («Ein Krippenspiel», 1916). Создавая пьесу, основатель дадаизма обратился к традиционному виду представлений, которые издавна разыгрывают перед Рождеством. Экспериментальный ряд пьесы сначала в ироническом и гротескном ключе обыгрывает традицию умильных рождественских представлений, затем резко меняет свою направленность, позволяя соприкоснуться с вечностью неизбывной и абсолютной

трагедии. Единственным сценическим воплощением «Рождественского действия» за пределами немецкоязычного пространства стала постановка петербургской Театральной лаборатории Вадима Максимова (2013). К статье приложен перевод пьесы, выполненный автором.

Ключевые слова: современный театр, художественный эксперимент, дадаизм, брюттизм, симультанность, шумовая музыка, швейцарская литература, кабаре, Театральная лаборатория Вадима Максимова.

О. Н. Мальцева

Возвращаясь к постановкам Юрия Любимова. О подобии композиции спектакля «Арабески» форме музыкального произведения

В статье исследуется спектакль Юрия Любимова «Арабески» (Театр на Таганке, 2009), посвященный Н. Гоголю. Сценарий постановки, созданный режиссером, основан на письмах Гоголя, его статьях и сочинениях, прежде всего вошедших в сборник «Арабески», на воспоминаниях, письмах и статьях о нем современников, фрагментах стихов его современников, также использованы книга Ю. Манна «Гоголь. Труды и дни: 1809–1845» и рассказ А. Зегерс «Встреча в пути». Реконструируя и анализируя спектакль, автор статьи приходит к выводу о подобии его композиции одной из музыкальных форм.

Ключевые слова: Юрий Любимов, Театр на Таганке, композиция спектакля, спектакль «Арабески».

О. Э. Маркарян

«Тристан и Изольда» Мейерхольда

В статье переосмыслиется роль спектакля «Тристан и Изольда» 1909 года в творческой биографии Мейерхольда. Этот спектакль оказывается последним, но чрезвычайно значимым аккордом мейерхольдовского символизма. Именно здесь, на музыкальном материале, обретает полноту принцип пластической музыки, который переступает границы символизма и становится основополагающим в методологии Мейерхольда. А работа Мейерхольда с оперным хором создает прецедент явления древнего трагического хора в режиссерском театре. Параллельно, в непосредственной связи с теоретическими исканиями Вагнера, Мейерхольд формулирует для себя принципы гротеска, уводящие уже вдаль от символизма.

Ключевые слова: Мейерхольд, Вагнер, «Тристан и Изольда», символизм, трагическое, герой, трагический хор, пластическая музыка, ритм, гротеск.

Е. Е. Киселева

Метастасио и Тассо

Статья посвящена классификации либретто Пьетро Метастасио и выделению «трагических» либретто в отдельную группу. Трансформация

классических фабул и адаптация их к различным жанрово-стилистическим условиям прослеживаются на примере родственных трагедий Софокла «Царь Эдип» и «Король Торризмондо» Торквато Тассо, а также связанных с ними либретто «Олимпиада» и «Демофонт». Проведенный анализ позволяет охарактеризовать общие закономерности развития драматургии позднего Ренессанса и ее преломления в опера seria XVIII в.

Ключевые слова: трагедия, пастораль, Пьетро Метастазιο, Торквато Тассо, Торсмунд.

Письма А. П. Кторову Б. В. Зону

Публикация и комментарии Н. А. Колотовой

Публикуемые фрагменты писем народного артиста СССР Анатолия Петровича Кторова — интересный и ценный документ, рассказывающий о почти двадцатилетнем периоде жизни МХАТа и отражающий жизнь театральной Москвы, общую культурную атмосферу послевоенного времени. Адресат писем — Борис Вульфович Зон, однокурсник Кторова по школе при Московском Драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской, известный ленинградский режиссер и выдающийся театральный педагог.

Ключевые слова: А. П. Кторов, Б. В. Зон, МХАТ.

Summary

Galina Titova

Trilogy of Plays by Ostrovsky Directed by Meyerhold:

The Storm — A Lucrative Post — The Forest

This is the first part of vast research by the author. It covers interpretations of Alexander Ostrovsky's plays before Vsevolod Meyerhold's staging of *The Storm*.

Keywords: Alexander Ostrovsky, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Meyerhold, Apollon Grigoryev, Pyotr Yartsev, Nikolai Efros, The Snow Girl, *Sin and Sorrow Are Common to All* (*Grekh da beda na kovo ne zhivot*) by Ostrovsky (1862), *Enough Stupidity in Every Wise Man* (*Na vsyakogo mudretsa dovolno prostoty*) by Ostrovsky (1868).

William Hazlitt

From *Characters of Shakespeare's Plays*

Timon of Athens, Coriolanus

Foreword by Vadim Maksimov

Two chapters from the research by William Hazlitt (1778–1839) *Characters of Shakespeare's Plays* (1817) fill the gap in our knowledge of Shakespeare studies. Hazlitt outstripped other researchers in understanding Shakespeare as great creator of drama characters. This is his innovation as well as setting a canon that formed research trend of the edge of the 19th and 20th C. These chapters are translated to Russian for the first time.

Keywords: Shakespeare, Hazlitt, *Coriolanus*, *Timon of Athens*, English theatre.

Yuliana Kaminskaya

Christmas Action, “Cauchemar” and balalaikas. On Dadaist cabaret and staging of drama *Ein Krippenspiel* by Hugo Ball

One of the key events that represent beginning of the movement of Dada and the style of Cabaret Voltaire in the first decades of the 20th C. was production of *Ein Krippenspiel* by Hugo Ball in 1916. When creating this play the author took the model of traditional pre-Christmas performances. In the first part of the play the sweet and sentimental style of Christmas show is represented with ironical and grotesque attitude. Later the style changes to the spirit of eternal and absolute tragedy. The only staging of *Ein Krippenspiel* outside German speaking area was production at Vadim

Maksimov Laboratory Theatre (2013). The translation of the play to Russian made by the author of the paper is attached.

Keywords: contemporary theatre, theatre experiment, Dada, Bruitism, Simultaneity, music of sound, Swiss literature, cabaret, Vadim Maksimov Laboratory Theatre.

Olga Maltseva

Returning to the productions of Yuri Lyubimov.

About similarity of the composition of the performance «Arabesque» form of a musical work

The paper investigates the performance of Yuri Lyubimov «Arabesque» (Taganka Theater, 2009), dedicated to N. Gogol. Scenario productions created by the director, based on the letters, the writings of Gogol, primarily included in his collection of «Arabesque», on the memories, letters and articles about him his contemporaries, fragments of poems of his contemporaries as well as book of Yu. Mann «Gogol. Labours and days: 1809–1845» and the story of A. Zegers «Meeting in the way». Reconstructing and analyzing the performance, the author comes to a conclusion about the similarity of his composition of one of musical forms.

Keywords: Yury Lyubimov, the Taganka Theater, the composition of the performance, the performance «Arabesque».

Olga Markaryan

Meyerhold's «Tristan and Isolde»

In this article the role of Meyerhold's «Tristan and Isolde» in his art's evolution is being rethought. The production appears to be the finale of Meyerhold's symbolist period. Just here, in the process of work under musical performance, the principle of gesture music, that will step over symbolist period, becomes complete. Meyerholds's work with opera chorus produces a phenomenon of ancient tragic chorus in contemporary theatre. At the same time, in accordance with Wagner's theories, a new principle of grotesque is getting absorbing Meyerhold more and more, clearing the way for the new art stage.

Keywords: Meyerhold, Wagner, «Tristan and Isolde», symbolism, tragic, tragic hero, tragic chorus, gesture music, rhythm, grotesque.

Yevgeniya Kiselyova

Metastasio and Tasso

Author suggests own classification of opera librettos by Pietro Metastasio. Tragedies are united in specific group. It includes classic plots that are adapted in various genres and styles: *Oedipus Rex* by Sophocles is compared to *Olympiad* by Metastasio, *Il Re Torrismondo* by Torquato Tasso to *Demofonte* by Metastasio. Comparative analysis clarifies some

general traces of drama in the period of Late Renaissance and its reflection in the art of opera seria of the 18th C.

Keywords: tragedy, pastoral, Pietro Metastasio, Torquato Tasso,
Il Re Torrismondo.

Letters by Anatoly Ktorov to Boris Zon

Publication and comments by Natalia Kolotova

The fragments of the letters that were written by USSR People's Artist Anatoly Ktorov make thrilling documentation of over 20 years of history of Moscow Art Theatre as well as theatre events and the general culture situation in Moscow after the Second World War. The addressee of the letters is Boris Zon who was a classmate of Ktorov while in School of Theatre named after Komissarzhevskaya and became later the prominent stage director and outstanding teacher of theatre in Leningrad.

Keywords: Anatoly Ktorov, Boris Zon, Moscow Art Theatre.

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: akademizdat1@yandex.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.

Для аспирантов и докторантов публикации статей бесплатны.



Уважаемые читатели!

Подписка на научный альманах
Российского государственного института
сценических искусств **«Театрон»**
принимается во всех отделениях связи

Подписной индекс в каталоге Роспечати
81788

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 27.11.2015. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,40.
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1356.

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.