

Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

театрон

Научный альманах

2008 №1

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.
Гительман Л. И.
Клитин С. С.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
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: teatron@tart.spb.ru

Редактор Е. В. Миненко
Эскиз обложки, макет
и компьютерная верстка
А. М. Исаев

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

© Санкт-Петербургская
государственная академия
театрального искусства

Содержание

От редакции	3
Теория и методология	
<i>Барбой Ю. М.</i> Система и структура спектакля	4
Историческая перспектива	
<i>Таранова Е. П.</i> Скромный псевдоним «А.»	17
Театральные системы	
<i>Ульянова А. Б.</i> Теоретические статьи и практические опыты Адольфа Аппиа: 1900–1904	25
<i>Джурова Т. С.</i> Театральность и реконструкция: два сезона «Старинного театра»	32
Театр и драматургия	
<i>Пригожина Л. Г.</i> На пути к «Тени»: Акимов и Шварц	44
<i>Некрасова И. А.</i> Французская католическая драма в XVII веке	54
История спектакля	
<i>Титова Г. В.</i> «Фамира-кифарэд» в Камерном театре: Таиров, Экстер, Анненский	66
Виды театра	
<i>Йеринг Г., Марсо М.</i> Всемирное искусство пантомимы: Диалог. Перевод с немецкого Е. В. Марковой	74
Театральная педагогика	
<i>Красовский Ю. М.</i> Начало профессиональной театральной школы: Школа актерского мастерства (ШАМ) и Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп)	85
Аудиторный практикум	
<i>Алфёрова Л. Д.</i> Речевой образ спектакля	97
<i>Садовникова Л. А.</i> Мазурка в бальной культуре XIX века. Методика преподавания	104
Мастера	
<i>Баженова В. Г.</i> О Владиславе Борисовиче Пази	114
Авторы номера	124

От редакции

Перед вами «Театрон» — первое периодическое издание Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Впрочем, если быть точным, попытки создания регулярных сборников предпринимались и раньше. Обратимся к истории вопроса. Шестьдесят семь лет назад, в 1941 году, были выпущены «Записки Ленинградского театрального института», в предисловии к которым их редактор С. С. Мокульский замечал, что этим изданием вуз «начинает публикацию своих научных трудов, отражающих многообразную научно-методическую и научно-исследовательскую работу, проводимую кафедрами». В военные и послевоенные годы выход «Записок» был прерван и продолжился лишь на рубеже 1950–1960-х годов (два выпуска). В 1960–1970-е годы выходила серия тематических сборников «Театр и драматургия», в следующее десятилетие — «Сценическая педагогика» (1973, 1976 и 1988). И вновь — двадцатилетняя пауза. Между тем потребность в издании, которое не только объединяло бы деятельность всех кафедр, но и оперативно информировало о результатах этой деятельности, стало бы пространством для обмена опытом, мнениями, идеями, назрела давно. Тем более что профессорами и преподавателями академии накоплен поистине уникальный педагогический опыт, а их научный потенциал сегодня чрезвычайно высок. Достаточно сказать, что за послед-

ние пять лет их силами выпущено около ста монографий, учебников и учебных пособий, а в минувшем году они приняли участие почти в сорока международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях.

В первом выпуске альманаха помещены работы признанных мэтров театроведения и театральной педагогики, а также недавних и сегодняшних аспирантов. Здесь соседствуют темы, связанные с теорией, историей отечественного и зарубежного театра, историей театральной критики.

Статьи преподавателей практических кафедр знакомят с историей нашего учебного заведения, разрабатывают методические принципы обучения сценической речи и танцу, отдают дань памяти ушедшим мастерам.

Таким образом, в «Театроне» отражено многообразие научных, педагогических, творческих интересов преподавателей академии.

Древнегреческое слово «театрон» (Θέατρον) многозначное. Это и театр, как место представлений, народных собраний, и само зрелище, и зрители, а в словосочетаниях — поле деятельности, поприще. Как и место народных собраний, «Театрон» открыт не только для сотрудников академии, но и для всех, кто избрал полем своей деятельности театральную науку и театральную педагогику.

Ю. М. Барбой

Система и структура спектакля

В течение двадцати пяти веков разные авторы приносили в театр разные смыслы и типы смыслов. Театр драматурга, театр актера и театр режиссера настолько разнятся, что возникает вопрос: это смыслы одного и того же или их соединяет всего лишь имя «театр»? Существует ли вообще мера театра, есть ли объективные критерии этой меры? Трудно, но можно договориться о том, что, по крайней мере, с эпохи Возрождения театральное искусство обрело свой предмет и что этим специфическим предметом стали ролевые отношения. Но сам по себе театральный предмет, при всей его неоспоримой важности, критерием быть не может: он и предметом-то становится постольку, поскольку театр ему подражает. Значит, вопрос неизбежно переносится в другую, уже практическую плоскость: как и чем театр этому своему предмету подражает?

Как во всех других случаях, за ответом естественно обратиться к истории. Но, во-первых, это должна быть теоретическая история, а во-вторых, история вообще не театра, а идеализированного театрального объекта — спектакля. Для истории всякий спектакль — пространство между прошлым и будущим, для теории весь театр в значительной мере «свернут» в театральном произведении: любой спектакль должен обладать всеми свойствами театра¹.

Если и поскольку театр, при всем бесконечном разнообразии его форм, остается театром, для теории театральная эволюция должна выглядеть как прорастание сквозь века некоего единого зерна в сменяющихся одна другую или соседствующих «моделях» спектакля, театральный генезис оборачивается генезисом театрального произведения, а части и структура театра вовсе не то, что части и структура спектакля. Театр — система, но вовсе не та, что спектакль.

Но система ли спектакль? Ведь это отнюдь не постулат. В нормальном театральном сознании сам вопрос подменен другим, на который,

впрочем, давно готов ответ, именно: театральное искусство синтетично. Оба вопроса в одном отношении и впрямь соседи. Потому что ответ на них начинается с общего: в театральное произведение входит множество разного. Понятие о синтетичности у театральных людей пользуется таким непререкаемым авторитетом (или настолько превратилось в заклинание), что и в нашем контексте пресловутую синтетичность лучше затронуть, чем опустить.

Театр многосоставен, из этого в самом деле можно исходить. И на онтологическом уровне: среди старых (иногда говорят «базовых», имея в виду, что на их почве складывались технически оснащенные новые) искусств театральное единственное, что живет во времени и в пространстве одновременно. И по материалу: поэзия, а потом «литература» делается исключительно из слов, музыка из звуков, живопись из красок, только театр сделан из слов, звуков, красок, вещей и живых людей. Наконец, театр многосоставен и в том смысле, что в создании его произведения участвуют разнообразные художники и нехудожники. Коротко говоря, то, что подразумевается под «синтетичностью», всякому ясно без особых объяснений; если термин и требует обсуждений, то разнообразно понимаемая «соборность» и театра и спектакля бросается в глаза. В свое время едва ли не все эти понимания собрал К. С. Станиславский, когда писал: «...эта коллективность, т. е. совместное творчество не одного, а многих творцов, эта собирательность, т. е. воздействие не одного, а многих искусств сразу, эта общность восприятия...»². Кажется, и Станиславский был готов произнести слово «синтез», его эпохе, разумеется, прекрасно известное. Но вот — не произносит. Он осторожен, он говорит только о том, что соединяет действительно все спектакли всех времен и народов: коллективное творчество, ансамбль воздействий, восприятие толпой. Дальше Станиславский не идет, а нам надобно. Что представляет собой

эта, как сейчас сказали бы, крутая смесь? Чем она держится, если не многолетней привычкой? Ведь, кроме слова «синтез», есть немало других, с помощью которых можно охарактеризовать театральную пестроту. Например, конгломерат: это тоже соединение разнородного, только механическое. А спектакль? Быть может, и он никакой не синтез, а именно конгломерат?

Против такого смертельного оскорбления восстает в первую очередь театральный предмет, обладающий всеми атрибутами органичности (если, конечно, это понятие можно применять к истории). Человек, его социальные роли и общество, эти роли в пространстве и времени каждой эпохи создающее, — меньше всего напоминают конгломерат. Но как только это становится ясно или как только мы готовы с этим согласиться, мы тут же обнаруживаем, что театральность жизни в такой же мере не конгломерат, в какой она не синтез. Как бы тонко ни определять синтез, ясно, что синтезировать можно только то, что «до того» уже было и было самостоятельно. Ни собственно социального животного без социальной роли и общества, ни роли без человека и общества, ни общества без людей с их социальными ролями не было и не может быть. Если уж употреблять здесь понятия, сколько-нибудь сопоставимые с «синтетичностью», придется сказать — «синкретизм».

Но синкретичность театального предмета вовсе не гарантия синкретичности театального произведения: спектакль подражает жизни не буквально. Тем не менее и самые наивные формы спектакля вместе с предметом тоже говорят о том, что «от природы» театр и не конгломерат, и не синтез, а именно синкретизм. Трудно забыть в этой связи, что некоторые формы восточного театра синкретичны до сегодня, а в художественной истории Европы искусства, из которых якобы «состоял» античный спектакль, стали искусствами тогда, когда театральность синкретизм стал разлагаться.

Такие аргументы со счетов не сбросить. И все-таки спектакль вещь странная. Известно же, что некоторые части из него можно изъять или обойтись без них. Например, декорации. Можно сослаться на приписываемую Вл. И. Немировичу-Данченко крылатую фразу: выходят на площадь два актера, расстилают коврик — и спектакль начинается. Еще про-

ще вообразить пустую сцену-коробку, на которой артисты разыгрывают современный спектакль. Не менее реален и драматический спектакль без музыки и шумов. Но если столь важные части спектакля так спокойно изымаются или не включаются вовсе, вправе ли мы толковать о сколько-нибудь серьезной связи между этими и другими частями театального произведения? А если не вправе, значит, не вправе и окончательно расставаться с клеймом «конгломерат».

Неполноту состава (надо тут же признать, что никакой нормы «полноты», конечно, нет, что по меркам истории театра нынешние представления о полноте достаточно произвольны) можно объяснить, однако, не только как указание на механичность связей внутри спектакля. Не стоит, например, исключать логику, напоминающую о школьной модели атома: в центре плотное ядро, вокруг него по ближним и дальним орбитам снуют маленькие электроны, которые время от времени вдруг улетают куда-то по своим делам, а ядро остается. В той части, которая касается ядра и периферии, что-то в этой модели о спектакле напоминает. Но тут же обнаруживается и отличие, увы, радикальное: как только электрону удается сорваться с предназначенной ему орбиты, перед нами новое вещество. А вот если убрать со сцены декорацию или музыку с шумами, театальному Менделееву не надо беспокоиться: такой спектакль благополучно останется в той же клеточке культуры, где зарезервировано место для театальных произведений. Словом, если здесь не обойтись без сравнений, верней было бы сопоставить «неполный» спектакль с ящерицей, у которой жестоко оторвали хвост, а она все ящерица.

Впрочем, давно замечено, что всякое сравнение хромает; наше, может быть, хромает на обе ноги. Но будь оно и очень стройным, никакой аналогией в науке не обойтись. И все-таки в нашем сравнении есть какой-то намек на устройство спектакля. В самом деле, если наличие орбит требует доказательств и доказательств, то наличие некоего внутреннего центра у всякого спектакля едва ли не самоочевидно. Спектакль может обойтись без декораций; так называемый драматический спектакль (и не только он) может обойтись без шумов и музыки, но нигде и никогда никакой спектакль не может обойтись без трех сил — актера, его сценической роли, что бы она собою ни представляла,

и театральных зрителей. Изъять любую из этих частей и при этом надеяться, что спектакль останется спектаклем, по всей видимости, не приходится. А изображает В на глазах у С — формула, предложенная в свое время Э. Бентли, остается по сей день одной из самых корректных и непротиворечивых³.

Исчезнет зритель — наступит игра, пусть и ролевая. Исчезнет роль — зрители будут наслаждаться чем угодно, но только не актерским творчеством: актер, что называется, по определению тот, кто играет роли. О самом актере нечего и говорить. Стало быть, у нас есть достаточные основания полагать, что спектакль не конгломерат, что у него, во всяком случае, есть некое невычленимое ядро, театральный бог в трех лицах.

Мы и вправе и обязаны подчеркнуть: речь не только и не просто о том, что актер, его сценическая роль и зритель в спектакле всегда есть. Не менее важно, что они всегда вместе, что их не оторвать друг от друга. В театральном ядре разные по природе, принципиально одновременные и неразрывно связанные между собой явления. А, как известно, такую совокупность элементов, которые находятся между собою в определенных отношениях и, так связанные, составляют некую качественно определенную целостность, в науке называют системой.

«Синкретизм» и «синтетизм» в этой связи могут быть поняты либо как плоды терминологического произвола, либо как описания частных особенностей спектакля, характеристики каких-то его сторон или срезов. Пестрота состава, разноприродность составляющих, логика отношений между ними, вся совокупность явлений и процессов, делающих театральное произведение сложным и при этом качественно определенным целым, описываются понятиями принципиально иной сферы — системной. В этом смысле системный характер ядра спектакля не может быть недооценен. Это фундаментальный теоретический факт.

Но этого недостаточно. Не только «ядро» спектакля — он весь должен быть рассмотрен в данной связи. Положим, все согласились с тем, что спектакль может обойтись без декораций, или без грима, или без специального света. Но без пространства он обойтись не может. Между тем в театре это понятие не только философское, но и самое что ни на есть предметное. И оно всегда «предметно» же представле-

но. Во-первых, самим актером, который, конечно, «занимает» какое-никакое пространство; во-вторых, всегда еще чем-то: тем ли самым ковриком или пустой сценой, оркестрой или ареной, светом природным или искусственным — в данном случае вполне безразлично. В-третьих, пространством зрителей, которое тоже всегда есть.

Разумеется, по-своему, но так же непреложно в спектакле наличие и невычленимость времени. Опять же, во-первых, в актере, который, помимо прочего, играет свою роль в реальном времени, а потом и в других элементах спектакля. Декорация спектакля, даже если она неподвижна, тоже живет во времени. Таким образом, при всех обстоятельствах, в любых театральных формах в спектакль, кроме актера, роли и зрителя, входят иные, иного рода элементы.

Это в самом деле важно, что спектакль состоит из элементов разного рода. Ни актер, ни роль, ни зрители в принципе не могут быть поняты ни как пространственные, ни как временные. Только как временно-пространственные, как бы ни строились отношения между временем и пространством. А вот декорации и другие пластические части спектакля представляют в нем «чистое пространство», музыка же и шум — временного происхождения. Иначе сказать, спектакль сложное образование не только потому, что помимо трехликого ядра включает в себя еще что-то, но и потому, что в фундаментальном онтологическом отношении части этого целого существенно различны. Различны и одновременно невычленимы из целого. Невычленимы ни актер — роль — зритель, ни помимо них так или иначе представленные время и пространство. Системность — качество, пронизывающее спектакль, что называется, насквозь.

Не менее существенно, что спектакль — совокупность не только разноприродных частей, но и разнообразных внутренних связей и отношений. Эти-то отношения нас сейчас начинают привлекать. Но не все и не всякие, а лишь особые — структурные. «Выявить структуру объекта, — полагал Б. Рассел, — значит упомянуть его части и способы, с помощью которых они вступают во взаимоотношения»⁴. Стало быть, нас должны интересовать сейчас не только не все отношения, но и не все части спектакля. Между тем и они, конечно, разнятся между собой не только онтологически.

Говоря о частях трагедии, Аристотель делил их на образующие и составляющие⁵.

Составляющие части, например, трагедии: пролог, эпизодий и другие — несомненно принадлежат, как мы бы сейчас определили, форме. Они следуют одна за другой, сменяют одна другую, одна в другую переходят и, сделав свое дело, исчезают навсегда. А вот образующие части есть постоянно, живут от начала до конца спектакля. Более того, трагедия (Аристотель, как известно, толковал об образующих частях применительно к трагическому спектаклю, но сегодня вряд ли возникнут серьезные сомнения в том, что эта логика применима к более широкому драматическому материалу) существует, пока и поскольку в наличии все шесть образующих частей: «сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть»⁶. По сути, само это постоянство и является первым и самым простым отличием тех частей, которые в нашем контексте следует, конечно, назвать системообразующими, от других, из которых составляется форма спектакля или его содержание.

Сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть, однако, образуют трагедию не сами по себе; не одним лишь своим существованием и постоянством обеспечивают они ее наличие. Они работают только в связях между собой. Вот эти связи, точнее, эти отношения, их совокупность и есть структура трагедии, как она выглядела в эпоху Стагирита.

Это открытие можно с полным основанием использовать и сегодня. По отношению к театру нужна поправка, но она неизбежна просто потому, что спектакль сегодня не так, как в Древней Греции, «перемешан» с пьесой, что он суверенен. Таким образом, мы должны называть системообразующими, стягиваемыми структурой другие, так же постоянно, на протяжении всего действия существующие части — актера, сценическую роль и зрителей. Поскольку мы не позабыли о декорации и шумах, гриме и свете, мы, таким образом, как бы выполнили первое требование Рассела: упомянули те части, связи между которыми являются структурой нашего объекта — спектакля. Но теперь, если соглашаться с такой логикой, предстоит обратиться ко второму требованию, сформулированному философом: обрисовать (тоже, конечно, пока в самой общей форме) те способы, с помощью которых эти части, эти элементы системы спектакля вступают между собой в отношения.

Впрочем, когда мы заметили, что все упомянутые нами образующие части спектакля одновременны и постоянно живут на протяжении действия, мы уже сделали первый шаг в этом направлении. Природа отношений между частями еще не ясна, но ясно, что тут больше чем простое соседство, нейтральная рядоположенность.

Следующим шагом было осторожное предположение, что тут возможна некая иерархия ценностей. У древних греков, согласно Аристотелю, такая иерархия несомненна, мы о ней уже вспоминали в другом месте. Но в послегреческом спектакле такой жесткой логики господства и подчинения, такой однонаправленности управляющих импульсов — от сюжета пьесы к ее героям, от них, скажем, к актерам — нигде, кажется, мы не обнаружим. Зато удастся обнаружить другое: три части, входящие в систему по имени «спектакль», законно претендуют на то, чтобы поместиться в центре этого мира, занять место ядра. Причем вполне реального, а не условного. Чем не иерархия?

Значит, структура вяжет между собой, во-первых, не просто отдельные, разбросанные части, но как бы две большие группы частей. В одной укоренены главные, в другой неглавные. Само собой разумеется, что немалое значение должно обрести то основание, на котором какие-то части мы рискуем объявить главными. Основание здесь не одно, их несколько. Но самые заметные среди них уже были названы.

Три основные силы спектакля в театральных пределах не варьируемы. По-научному — инвариантны. Из прописанных в спектакле только они постоянны, есть всегда, пока есть театральное искусство. Всякая иная локальная часть системы спектакля может наличествовать, а может и отсутствовать.

Далее мы обнаружили, что, оказывается, дело не ограничивается одной иерархией. Инвариант системы спектакля включает в себя части пространственно-временные, в то время как всякая другая часть, как бы она ни была важна сама по себе или в конкретном спектакле, всегда односторонняя — в онтологическом смысле «плоская», только пластическая или только временная. Очевидно, что в отношениях между пространственно-временным статусом спектакля и пространственно-временным статусом актера, роли и зрителя существенно

не просто «одновременно», но «потому»: он потому такой, что они втроем таковы. Это весьма скромное, но и не пустое знание. Что же оно дает?

Допустим, по отношению к времени и пространству спектакля обнаружили не две, а целых три группы частей — временные, пространственные и пространственно-временные (здесь безразлично, синкретические они или синтетические). Достаточно ли силен, достаточно ли универсален и, главное, достаточно ли специфичен избранный нами сейчас критерий, чтобы с его помощью определить природу театральной структуры, нащупать тип отношений между элементами системы спектакля? Формы существования, каковыми принято считать время и пространство, нет спору, важнейшие атрибуты всякого спектакля, но и многого другого тоже. Собственно театрального в них ничего нет. Так что поблагодарим время и пространство за то, что отчасти с их помощью нам удалось как-то выделить инвариант системы спектакля, и примемся искать такие механизмы, которые берут на себя тяжкую собирательскую работу во славу целостности театрального произведения. И — по возможности теперь — только и именно его.

Отделяя образующие части от всех других на том основании, что они есть одновременно и от начала до конца представления, Аристотель, как всегда лапидарно, объясняет и то, чем все это время занимаются шесть образующих частей: они воздействуют на душу. Мы бы сейчас, должно быть, прибавили: на душу седьмой части трагедии, то есть зрителей. Если исходить из этого, системообразующие элементы спектакля объединяют не просто два рода связей, параллельность и подчинение; впечатляюще разные и во времена Аристотеля, и в наше время, они выполняют одну работу: воздействуют. Действие — может быть, единственное, что их объединяет. Единственное, зато решающее. Решающее, но в зачаточном виде.

Собственно, действие есть и цель, и причина, и механизм отношений между частями спектакля. Или еще резче: спектакль — это отношения действия.

Если существует театральная эволюция, ее объективные основания, видимо, надо искать в этой фундаментальной области, в перемене систем отношений между элементами спектакля.

Первый известный нам вариант этих отношений, исторически первая структура действия выглядит так: фабула воздействует, с одной стороны, сама собой на зрителей и, с другой, на характеры, а через них на актеров; характеры на зрителей — и на актеров; актеры только на зрителей; зрители не меняют на сцене никого и ничего, так же как актеры не могут повлиять ни на характеры, ни на фабулу; на фабулу не влияет никто. Это, как видно, вполне уже непростые, но односторонние отношения.

Приходится, конечно, все время помнить, что такая постановка вопроса в одном, но серьезном отношении условна: в реальности или, по крайней мере, в исторической реальности разные отношения не могут связывать одни и те же элементы. Если актер и роль или актер и зритель на определенном этапе театральной эволюции вошли в какие-то непривычные прежде, новые отношения, это значит, что сами участники отношений изменились. И тем не менее мы говорим сейчас именно об отношениях, на какой-то момент абстрагируясь от эволюции частей, которые в эти отношения входят. Пока действительно достаточно того, что в древнегреческом варианте все и поныне существующие части были, наличествовали (да и не только части — там, иногда кажется, было все, что только может быть в театре).

Итак, если предполагать, что в театральной истории на деле накапливаются перемены, которые все яснее делают театр театром, великий древнегреческий спектакль выглядит странно: помимо прочего, это ведь театр без театрального предмета. Его величие и прелесть укрывают тот факт, что перед нами еще почти не театр. Все его элементы, повторим, на месте, но актер без роли вообще собой ничего не представляет. Он, если воспользоваться иерархией, сформулированной в пьесе Сухова-Кобылина (силы — подчиненности — ничтожества), есть ничтожество. Он еще, может быть, пытается впасть в своего Героя, слиться с ним, но это уже невозможно, если даже он, как недавний жрец, еще мечтает о таком «перевоплощении». Роль охватывает персонажа целиком, она к тому же задана. Она важнее, чем актер, Аристотель это установил с непреложностью, которую пока никто не в состоянии поколебать. Но между тем и сама эта роль немногого стоит. Самое главное, что от того, какова роль, действие никак не зависит. Наконец, публика, величина, несом-

ненно, автономная, все же еще не осознает себя как эстетически оценивающая и художественно действующая сила. Скорей даже наоборот. Как известно, одна из солидных трактовок загадочного катарсиса заключается в том, что зрители желают глядеть на страх и страдания героя не без пользы для психического здоровья: они как бы сбрасывают на героя свои собственные страхи и страдания. Верна ли, нет ли такая трактовка, она хорошо укоренена в состоянии и функциях зрителей древнегреческого полиса. Они были в самом деле наивны и непосредственны, они сопереживали как дети, иллюзия для них почти отсутствовала, и, как ни опасно это звучит, они (кстати, вместе с актером) готовы были принять происходившее на оркестре скорее всего как натуралистическое воспроизведение реального, когда-то случившегося действия.

Пружины действия находились не в актере, не в роли, не в зрителях (и не в театральном пространстве и не в театральном времени), а где-то достаточно далеко от всего, что причастно театру, — в пьесе, причем в самой «нетеатральной» ее стороне. Так что то самое зачаточное состояние театра расшифровывается и как существование всех его театральных участников на далекой периферии действия, и, соответственно, как глубокая формальность, непродуктивность связей между ними.

Привычно думать, что античный театр перевернулся в эпоху Ренессанса. Это и так, и не вполне так. Простым перевертыванием скорей может выглядеть театр Средних веков. Значимость актера там угрожающе возросла по сравнению с античностью, это верно, но возросла будто «от бедности» — от бедности словесной драматургии, на безрыбье. Утверждать подобное, вооружившись пафосом прогресса, значило бы впасть в простую неисторическую ересь, делать этого не стоит. Но поскольку наши характеристики совершенно не оценочны, такое соображение может пригодиться: театральная иерархия, оказывается, может действительно «переворачиваться».

Однако в любом случае особое внимание, которым пользуется в истории театра эпоха Возрождения, конечно, глубоко оправданно. В нашем контексте тоже. Ролевая сфера раздвинулась разве что не беспредельно. Даже открытая Колумбом Америка и та выступала в роли Индии, люди решали свои и мировые

проблемы, фехтуя ролями, по дороге открылось, что ролью может быть и не весь человек, а отдельные его качества или свойства: Яго не зря, поучая Родриго, толковал о том, что душа есть сад, а воля в нем садовник — что захочет, посадит и выполет. Кстати сказать, такое или близкое понимание разнообразия ролей может объяснить, почему именно в ту эпоху театр стал выглядеть не как «вообще театр» Древней Греции, а как оперный, балетный или драматический: стало ясно, что актер может сыграть, к примеру, «роль чувства».

Мир наполнен ролями, но он наполнен и людьми, готовыми эти роли играть с творческой отвагой и платить за результаты. Играющий роль теперь не ничтожество, он, как Яго в нашем примере, чувствует себя (может быть, напрасно) Создателем — и ролей, и самого себя. Во времена Ренессанса трещин в этой концепции не обнаруживали, это случится позднее, в эпоху Романтизма, когда на шекспировских уроках получают нешекспировские выводы и маска в самый неподходящий момент прирастет к лицу Лорензаччо, окажется лицом. Пока же отношения между актером и ролью выглядят едва ли не похоже на античность, только «наоборот». То есть они тоже по-своему односторонни, однонаправленны.

Очевидно новое в структуре спектакля связано со зрителями. Плебейская по преимуществу публика открытого для всех театра эпохи Возрождения простодушна не менее, чем греки для своих столетий. И все-таки могучее, решающее влияние зрителей на все, что происходит на сцене, — воистину поразительно. Спектакль Бербеджа «по пьесе Шекспира» зависел в первую голову от того, какова сегодня публика. В отношении с артистом, демонстрирующим играющего роли героя, и входит публика тогдашнего театра. Она далеко не эстетская; как правило, она площадная. Но зато во всех случаях она художественная сила. Если публика и ассоциирует себя с кем-то, то уж скорей с актером, но никак не с персонажем. Она получает вполне непосредственное удовольствие от проделок дзанни и злодейств Ричарда Третьего, но она знает, что злодейства и проделки для нее представляют. Люди с итальянской улицы забрасывали гнилыми овощами или фруктами не Арлекина, а актера — за то, что тот неизобретательно или неправильно играет этого Труффальдино. Как именно правильно,

какой должна быть маска — знает и решает публика. Здесь с античной односторонностью, с однонаправленностью воздействий — со сцены в зал — было покончено, и, похоже, навсегда. Принцип действия должен быть теперь назван принципом взаимного воздействия — именно в таком, новом виде он охватил всю структуру театрального инварианта.

Пройдет совсем немного времени после Шекспира, и сферу ролей, хотя бы уже в пределах одного драматического театра (а это не так), решительно раздвинут классицисты. Есть все основания считать, что как Шекспир словесной метафорой записывал физический, брутальный жест героя, так Расин скрупулезно воспроизводил в стихах жест психологический.

Актер Ренессанса просто не мог целиком погрузиться в роль, целиком отдаться ей: его персонаж был не роль-маска, а человек с букетом ролей. Смена ролей по ходу действия нередко и составляла это действие. Просто говоря, в театре типа шекспировского или испанского актер мог ассоциироваться только с человеком, играющим роли и ролями; в комедии дель арте с человеком, надевшим на себя маску и владеющим этой маской; в театре классицизма с человеком, чьи внутренние противоречия описываются как ролевая сшибка. И так далее, далее почти до конца XIX века.

Античная маска для артиста была простой и неоспоримой данностью, но не образцом: маска ничего не играла, это ею играли роковые силы. Актер Ренессанса тоже зависит от материала пьесы, который ему предстоит реализовать на сцене. Но это другой материал — материал, который подражает театральности. Принцип действия заложен именно в нем, в ролевых «играх» людей. «Подражая» пьесе, актер подражает театральности: входит и с ролью, и с партнером, и с пространством, и с публикой в отношения, подсказанные театральностью жизни, преображенной сперва в драматическое действие пьесы, а затем в драматическое действие спектакля. Тут сильные, отчетливо проявленные отношения, в которые втянуты играющий роль артист, его роль, представляющая собой человека в отношениях со своими ролями, и публика, к которой прямо и с полным основанием апеллирует артист (не герой, а именно артист). Весь объем спектакля смотрится как пронизанный театральностью, однако и самая зараженность театральностью мень-

ше всего может быть понята как «тотальная». Это ясно, если на театр эпохи Возрождения взглянуть одновременно и из глубины Древней Греции, и в ретроспективе, с уровня позднейшего театра.

Дело в том, что волна театральности, накрыв театр с головой, научила его только тому, что весь мир театр, а люди актеры. Отношения в самой ролевой сфере еще нейтральные, они только-только нащупаны, не более того. В самом деле, сложные, противоречивые, то есть глубокие, содержательные отношения возникают с помощью ролей, но не с ролями. У человека, как полагает ренессансный гуманизм, без сомнения, есть истинная сущность, которую играющие роли, смена ролей, обмен ролями не затрагивают. Ричард Третий злодей, он может менять роли и играть ролями, но они для него как маскарадные обличья. Иное дело, что и самое его злодейство тоже величина сценическая (в комедии дель арте постоянная маска тоже может оказаться в разных ролях). И все-таки с точки зрения развития театра наиболее важной кажется сейчас именно эта легкость превращений. От того, что Яго надел маску честно-малого, «хуже» не ему, а Отелло и Дездемоне. На Яго это не влияет, сущность его не меняет никак. Играющие роли включаются в действие на том поле, где входят в отношения герои, а не человек с ролью. В этой сфере пока все тихо, все мало. Ролевые отношения способствуют развитию драмы, более того, без них драма невозможна, и это огромный скачок от не-театра к театру. Но на связях между ролью и артистом драматургию спектакля построить пока нельзя.

В театре режиссера можно; и хотя, по видимости, возможность еще не означает обязанности, не исключено, что и последнее все больше правда. Начиная с «новой драмы», персонаж менее всего определяется тем, что он роль-для-актера, утверждали мы. Но вот пример, кажется, противоположный: шестеро персонажей Пираделло, по-видимому, понимают себя исключительно как роли, жаждущие осуществления. И оказывается, что такое традиционное предприятие почему-то не может состояться. Глянув на житейскую ситуацию «со стороны ролей», Пираделло обнаружил в ней трагедию неосуществленности или неосуществимости.

Нет слов, в эпоху режиссуры, должно быть, бесполезно время от времени провозглашать «Назад к Островскому!». Но надо же

отдавать себе отчет в том, что возвраты не больше чем иллюзия. К *театру* Островского после великих чеховских спектаклей художественников и того же «Рогоносца» или «Леса» у Мейерхольда вернуться нельзя. Там, как сказал бы поэт, «идет другая драма». Драма эта не вовсе и не всегда исчерпывается театральными отношениями, но во всех сколько-нибудь серьезных, художественных случаях мимо этих отношений театр уже пройти не может: тут не болезнь, тут необратимо изменился генетический код.

Не обязательно следить только за той драмой, что разыгрывали между собой Завадский и Калаф, Буш и Галилей, Высоцкий и Гамлет, то есть не обязательно превращать такую драму, что называется, в сюжет. Но, с другой стороны, если эта драма во многих случаях (сегодня по-прежнему в большинстве) не каркас действия, она и не аккомпанемент. Во-первых, потому, что, скажем, крушение гуманизма (так определил тему «Гамлета» у Мих. Чехова П. А. Марков) — трагедия и для персонажа Гамлета, и для актера Чехова. Во-вторых, потому, что такую трагедию и так именно Гамлет может переживать только в том случае, когда он одновременно такой, как у Шекспира, и совсем не такой, а, напротив, такой, как Чехов, небольшой, с тусклым голосом и так далее. Комедия героев «Вишневого сада» Чехова-яди в старом Художественном театре превратилась в драму именно оттого, что в ней действовали, сложно соотношенные между собою, две разные группы лиц, одной из которых были художественники. Разные группы, из разных лиц, с разными чувствами, мыслями и целями.

Но поскольку об этом мы уже говорили, когда искали театральный предмет, мы вправе и обязаны выделить здесь другое: в инварианте театральной структуры все три связанные ею части спектакля не просто глянули в глаза друг другу. Режиссерский театр открыл (или, лучше сказать, на этом этапе открылось и потому дало режиссуру) особое качество отношений между актером, его художественной ролью и зрителями. Третий исторический автор спектакля, понимал он это или только чувствовал (а многие, ясно, не понимали и не понимают до сих пор), стал сочинять не просто отношения между этими троими (что, конечно, само по себе крайне важно и принципиально ново), но был будто приговорен к определенному типу и содержанию этих отношений: все больше и все

упорней они мыслились как драматические и драматическими становились.

Один из самых показательных примеров — ничтожный по срокам переход от Станиславского с мечтой о максимальном переселении актера в шкуру и душу того, чью роль актер играет, к его младшему современнику Мейерхольду, и субъективно и объективно вернувшему на сцену «старинную» и часто демонстративную самостоятельность актера и маски, а в зрительный зал — хлопающих в ладоши, свистящих, а еще бы лучше — дерущихся друг с другом ценителей изящного. В том самом «Великодушном рогоносце» гротескными, то есть внутри себя состоящими из отрицающих одна другую крайностей, были и парадоксалистский сюжет из пьесы Кроммелинка «Великолепный рогоносец», и великая любовь Брюно к Стелле, и неприличные трюки гаера Ильинского, и дикая, но и неразрывная смесь всего этого и еще многого другого.

Ильинский демонстрировал редкую свободу — воспользуемся чуждой ему тогда терминологией — актера-художника, но и самая демонстрация могла состояться лишь при одном, абсолютно содержательном условии: Ильинский был вынужден нападать на Брюно, мучить его и публично издеваться над ним. И, заметим сразу, только в таком крайнем случае Брюно мог демонстрировать стойкость, достойную всех трех сестер разом, и не стесняться при этом трагических замашек.

Рядом, в «Принцессе Турандот», где Вахтангов осмыслял уроки Мейерхольда, между веселыми красавцами и красавицами из Третьей студии и особами сказочно голубой крови из фьябы Гоцци были «проложены» фиктивные — то ли впрямь существовали, то ли приснились — актеры некой итальянской бродячей труппы, именем Станиславского оправдывавшие игры с ролями. Драматизм в отношениях между двумя главными группами лиц этого спектакля был таким образом как бы смикширован, лукаво относителен. Мейерхольд в «Рогоносце» оказался на редкость простодушен и не защищен.

Вряд ли в нашем контексте важно, почему в начале двадцатых годов, в эпоху расцветшей режиссуры и поразительных по перспективам опытов, на драматический смысл структуры или хотя бы на драматический ее механизм не обратили «должного внимания».

Может быть, потому что начала биомеханики актера и «биомеханики спектакля» оказались столь впечатляющими? Может быть, потому что спектакль наконец стал «строго синтетичен» и зримая победа в стиле затмила очередную мутацию структуры? А может быть, потому что брутальный конфликт между героем, актером и публикой был самоочевиден?

Так или иначе, дело было сделано. Более того, новое в структуре, усложняясь, закреплялось в течение всего столетия. Весьма выразительна с этой точки зрения режиссерская практика тенденциозного Брехта: отношения его актера Буша с персонажем Галилеем были в спектакле «Берлинского Ансамбля» напряженными, но характеризовать их как сшибку невозможно, там отталкивания оборачивались притяжениями, а демонстративное различие мироощущений компенсировалось и пародировалось сходством характеров. Но особенно, может быть, показательна то глубокое безразличие к театральному направлению, которое только что открытый структурный закон стал проявлять во второй половине века. Он оказался не привязан ни к условному, ни к жизнеподобному, ни к поэтическому, ни к прозаическому, ни к какому иному конкретному театру.

Отношения М. А. Чехова с Гамлетом с точки зрения структуры спектакля можно, пусть не без натяжки, понять как до-мейерхольдовские и до-вахтанговские. Очевидно, что связи Высоцкого с его Гамлетом на Таганке так понять просто не удастся. Советскому барду было отчего навеки охрипнуть — он, как в мышеловку, попал в чужое и далекое «быть или не быть», а у шекспировского принца в то «сегодня, здесь, сейчас» оставалась, может быть, только одна честная возможность воплотиться — стать таким, как этот парень. Трагедия была предугазана не классической ролью самой по себе и не имиджем актера, а замыслом, дьявольски догадливо соединившим их между собою.

Можно возразить: тут ведь бывший «левый» театр, он лишь законно воспользовался прямым наследством. Но в том-то и дело, что на наследство стали претендовать другие. Для многих нынешних зрителей еще свежа память о финале спектакля Анатолия Эфроса «Месяц в деревне» — после того, как Ракитин увез Беляева и героиня комедии осталась ни с чем. Пьеса исчезла, разбирали ажурную декорацию, а О. Яковлева, которая уже должна была по-

кончить актерские счета с Натальей Петровой, все никак не могла с ней расстаться и, приклонясь к portalу, плакала. Кто плакал — героиня или актриса? И о чем? Об уходящей молодости героини или о судьбе любимого режиссера, которого тогда в очередной раз изгоняли из театра? Это был привет Таганке с Бронной? Вероятно. От А. Эфроса, ученика М. О. Кнебель, ученицы Станиславского и М. Чехова, Вс. Э. Мейерхольду? Возможно. Но безукоризненно элегантно использование драматических возможностей структуры говорило о большем. Оно было, скорее всего, не только к месту, но и ко времени зрелости — режиссера Эфроса и режиссерского театра.

Любой значащий пример из дальнейшего — новый вариант постижения того же закона. В средней части «Серсо» Анатолия Васильева герои обнаруживали в загородном доме чужие письма, сочиненные до первой мировой войны, и читали их вслух. Все сидят за столом, все одеты почти одинаково и в замедленном темпе мерно передают друг другу листки бумаги. Сцена сознательно построена так, что непонятно: это люди той далекой эпохи или наши современники, которые затосковали по старой культуре? И кто именно тоскует — может быть, вообще не персонажи, а актеры? Мейерхольд драматическое несходство актера и роли подчеркивал — Васильев, кажется, настаивал на противоположном. Началось все спокойно: весь первый акт спектакля различия между актерами и ролями не были ни выделены, ни скрытаны, просто были, и зрителям надлежало читать в партитуре спектакля как минимум две параллельные строчки. Но вдруг в сцене с письмами эти привычные «ножницы» неожиданно беззвучно сомкнулись и драматическое напряжение сходства (не привычного контраста!) само стало властно шаманить ритмом. Личный корабль Анатолия Васильева уже дрейфовал прочь от Станиславского, чьим убежденным адептом режиссер тогда был. Но главный интерес (и, если угодно, урок) здесь не в истории конкретных течений, направлений и даже судеб, а как раз в общетеатральной логике — объективной эволюции структуры.

Третий инвариантный элемент спектакля, зритель, в соответствии с давним негласным, но стойким договором между всеми и всеми, в театральном-критическом и в историко-театральном исследовании из анализа изымается —

в лучшем случае, он такому анализу аккомпанирует. В последние десятилетия договор этот можно оправдать тем, что заниматься зрителем сам бог велел другим наукам — психологии, социальной психологии, — и еще больше тем, что упомянутые науки это веление расслышали и театральным зрителем, причем с очевидными успехами, действительно занялись.

Естественно, у каждой из этих наук к зрителю театра свой подход, природой данной науки обоснованный. Психолог даже в подробных исследованиях, специально посвященных театральным системам⁷, понимает и не может не понимать зрителя театра как человека, *воспринимающего* сценическое действие. В таком подходе нет ни тени вульгарности: зрительный зал при серьезном внимании к нему всегда рассматривается не как пассивно глотающий все, что ему внушают с подмостков; он воспринимает сценическое действие творчески. Словом, хотя К. С. Станиславский среди творцов спектакля зрителя числил третьим, в психологическом описании воспринимающему зрителю лучше имени не придумать⁸.

Вообще в пределах психологического рассмотрения такая концепция зрителя и непротиворечива и достаточна. Для искусствоведения, однако, этого мало. Сама по себе зрительская активность, даже в не специфических для театра ситуациях (например, в ситуации нетеатрального зрелища), как психологическая описана быть не может, а если может, то с существенной поправкой: как пишет специалист по зрелищам, не только театральным, но любой зритель, всякий зритель, оказывается, «обладает способностью к предвосхищению, к предугадыванию развертывающегося действия. Зрительское восприятие является интериоризованным выражением действия, движимого системой догадок»⁹. В том-то и сложность проблемы и программная «недостаточность» психологического понимания зрителя, что, оказывается, вопреки очевидности, и сам психический феномен восприятия, и его актуальное развертывание диктуются внешними по отношению к психике социальными факторами, в данном случае прямо — потребностью в общении с тем, что предстоит воспринять. На общеупотребительный язык это можно перевести, может быть, чуть однозначней, чем хотелось бы, зато ясно: зритель в театре воспринимает, но приходит в театр он вовсе не затем,

чтобы «воспринимать», а затем, чтобы не брутально, но без всяких переносных смыслов — действовать. Потому и для того он и «воспринимает». Сценическое действие происходит не «при нем», а при его участии, иначе он не может.

Такой поворот проблемы взывает к другого рода описаниям. Среди них крайне актуальным становится социологическое: «Общественное со стороны зрителя осуществляется не просто некоторой личностью, а личностью, принявшей на себя роль зрителя, т. е. добровольно подчинившейся нормативам поведения (внешнего и внутреннего), предписанного данной ролью, и действующей уже „от роли“»¹⁰. Такой откровенно социологический подход, по видимости, абстрактней психологического. Но введенное социологическим словарем понятие роли как раз и позволяет ответить на существеннейший для театра вопрос о том, почему именно зритель воспринимает происходящее на сцене и воспринимает так, а не иначе. Ответ следует из самой постановки вопроса: потому что того требует роль зрителя, отличающаяся от других, жизненных ролей человека, который пришел смотреть или слушать спектакль.

Отнюдь не формальной оказывается при таком подходе и сама возможность сопоставить зрителя с актером. Ведь актер, как и зритель, «сначала» человек, исполняющий жизненную роль: профессиональную роль актера. Если учесть собственно сценическую роль, в театре собираются три роли. В такой связи интересней не присваивать каждой из них номер в иерархии, а увидеть реально общее и реально приравнивающее одну к другой: в очевидной для социологии формуле «роль предписывает нормативы поведения» надо переставить акцент с нормативов на поведение. И тогда мы вновь, но на другом уровне вернемся к типу такого поведения, именно — действию.

Попытаемся смоделировать элементарную частичку наиболее просто сделанного действия: акция — реакция. Отнесем ее к самому началу спектакля. На сцене Он и Она. Он говорит: «Я Вас люблю». Она отвечает: «Нет, это я Вас люблю». Зрители еще не успели познакомиться с актерами, успели только расслышать две реплики диалога. Но не обе эти реплики — уже первую из них они «воспринимают», осознанно или неосознанно, с вопросом:

так ли? Любит ли? Зрители говорят станиславское «не верю» или «верю». И это значит в первом случае, что актер, если репетировал роль любящего, вынужден что-то предпринять, чтоб не только Она, но и зрители поверили его игре, утвердили наконец его трактовку роли. Если зрители поверили сразу, это тоже значит для актера немало. Хотя бы то, что он некоторое время может не заботиться доказательствами любви своего героя. В любом случае его игра будет внятно скорректирована. То же с его партнершей. Мнение зала насчет того, любит Он Ее или нет, автоматически заставит ее произнести заготовленное «Нет, люблю я» в каждом случае не так, как в другом, и в обоих — не так, как на репетиции.

У нас, увы, нет «точных» доказательств, подтверждающих, что артист всегда слышит зал. Есть только бедный здравый смысл и богатый опыт актеров, которые во все времена и у всех народов слышали из зала указания — смехом ли, тишиной ли, кашлем или свистом, это уж по обстоятельствам. В конце концов, чтобы идти дальше, этого достаточно. А дальше мы не вправе обойти простой вывод: зрители непосредственные участники театрального действия, потому что буквально же вмешиваются в такие решающие сценические связи, как те, что соединяют роль с актером и актеров между собой¹¹. Строго говоря, никаких таких отношений до начала спектакля нет, есть лишь конспект, заготовка, они становятся самими собой, то есть именно отношениями, сложными движущимися связями с того мгновения, как их начинает актуализировать их третий творец.

Как актер и его сценическая роль были в театре всегда и никогда не сливались, так всегда, превращая игру в театр, были в этом уже-театре зрители. Более того: только в самом раннем из известных нам театров зрители были на деле едва ли не «чисто воспринимающими» воздействия событий пьесы и актеров в масках; по эпохальным меркам скоро, а по теоретическим навсегда зрители стали жить внутри спектакля не как свидетели и не как сопереживающие участники, но как драматически действующие. Специально не останавливаясь на этом факте, мы говорили и не могли не говорить о нем, когда обсуждали то, как менялись отношения внутри сценической части театральной художественной системы, между актерами и их ро-

лями. Именно категориями драматического действия, то есть точно теми же, какими в связи с нашей темой описываются отношения между актерами и ролями, можно и должно пользоваться, когда речь о зрителе. Актер, зафиксировали мы, действует на свою сценическую роль вполне определенным образом: приспособливает ее к себе, то есть активно «редактирует» данные персонажа; лишая персонаж суверенности, превращает его в роль-для-себя. Точно так же ведет себя с актером персонаж: обреченный стать сценической ролью, он делает все от него зависящее, чтобы артист изображал именно его, и с этой целью творчески активно обрабатывает данные актера. Зритель, подобно актеру и роли, корректирует и того и другого с тем, чтобы оба его театральные партнера соответствовали его, зрителя, представлениям — философским, эстетическим, художественным и иным — о жизни и о людях. Тем самым зритель делает заведомо проблематичной ту договоренность, которой, кажется, достигли актер и роль к моменту генеральной репетиции. С другой стороны, как актер меняет роль, а роль актера, так оба они, минимум на протяжении спектакля, меняют «что-то» в тех самых представлениях зрителей, которые все это время так ясно воздействуют на них самих. Иными словами, инвариант системы спектакля, не в сценическом только своем фрагменте, а целиком, движется, то есть существует по тотальному для них закону драматического действия¹². Спектакль — драматическое действие потому, что драматически действительна его структура, и постольку, поскольку отношения, связывающие его части между собой, есть отношения взаимного воздействия, в ходе которого все его участники меняются.

Драматическую природу системы спектакля подтверждает и положение ее инвариантных частей. Сравнивать степень развития, которой достигла современная сценография, с элементарными декорациями и природным светом в греческом амфитеатре V века до новой эры не только вневисторично, но и теоретически бессмысленно. Сравнивать можно, в крайнем случае, ту значимость, которую приобрела сегодня эта часть системы спектакля, с ролью, уготованной декорации в древнегреческом театральном представлении. Но результат этих усилий должен оказаться обес-

кураживающим: насколько в каждом случае нужно специально формировать пространство сцены, настолько оно и «оформлено».

Иначе выглядит такое сопоставление, когда мы, как и в случае с актером и ролью, обращаемся к системным характеристикам тех элементов сцены, которые представляют в спектакле не-актерское пространство. Как бы ни было грубо заключение о том, что не только двадцать пять веков назад — еще в прошлом веке нередко эти части, если вспомнить Аристотеля, «относились к зрелищу», — по существу такое утверждение верно. Как верно и другое: этот многовековой фон или в лучшем случае аккомпанемент действию не вдруг превратился в то, что сегодня отличают от оформления специальным понятием «сценография». Но если, теоретических целей ради, «снять историю», результатом эволюции театрального пространства и его конкретных представителей на сцене окажется новое — и необратимое! — отношение этих элементов с другими, в первую очередь инвариантными. Его можно и должно назвать: это отношение действия. В таком определении нет ни метафоры, ни какого другого тропа. Как актер и роль, сценография одновременно драматически воздействует и на зрителей и на актеров. А конструктивистские опыты игры актера с вещью — отнюдь не единственный пример того, как на «вещь» воздействует актер.

Среди терминов, которыми сегодняшняя наука описывает направления или школы сценографии, есть понятие «действенная сценография». Конкретное технологическое наполнение это название имеет. Но как раз терминологически оно опасно — именно потому, что в строгом смысле слова действенна всякая сценография.

Еще более показательным и соответствующим закону системной эволюции станет выглядеть движение от оформления к сценографии, если не останавливаться и задать следующий вопрос: пусть сценография, подобно актеру и роли, драматически действует, но тогда какого именно рода это действие? На подобный нелепый (и рискованный) вопрос сама сценография, кажется, готова ответить. Для начала обратимся к одному из лучших сценографических созданий последних десятилетий. В спектакле ленинградского Малого драматического театра «Живи и помни» Э. Кочергин

построил деревянные леса. Едва ли не автоматически начинали действовать (и действовали) простейшие ассоциации: лес, деревянное, деревенское, пчелиные соты... Последнее значение, в частности, прямо поддержал режиссер спектакля Л. Додин, когда несколько раз помещал в этих сотах группу деревенских баб с их бытовыми делами. Но однажды бабы оставили свои занятия и выпрямились. Их резко осветили сзади, и над головой каждой оказался нимб. Соты превратились в иконостас — так это событие можно определить предметно. Но его же можно и должно определить и иначе: декорация сыграла две роли, а Додин их сопоставил — и с бабьей стаей, превращенной в групповой портрет «наших деревенских святых», и между собой. Пока еще можно спорить о терминологической строгости такого рода определений, но стоит обратить внимание на то, сколько раз куда более размытым оказывается всякое иное. «Штанкеты и софиты, — писал о „Гамлете“ Ю. Любимова А. Смелянский, — подобно актерам, исполняли тут важные роли». «Исполняли важные роли» не запрещено понимать как «имели важное значение». Но расшифровка, которая следует немедленно за этой нейтральной фразой, без возврата перестраивает характер определений: «Про „Гамлета“ на Таганке кто-то писал, что в списке действующих лиц надо сначала поставить занавес Боровского, а потом уже Гамлета — Высоцкого»¹³. Неприужденность стиля газетной юбилейной статьи здесь только подчеркивает безупречную научность характеристик. По материалам прессы можно, наверное, составить немалый список «действий» и функций знаменитого занавеса. В него войдут и прихотливые перемещения, и эмоциональные ассоциации, которые он вызывал, и, конечно, его метаморфозы. Но когда речь о театре, все это может быть собрано и объяснено только одним способом: занавес Д. Боровского играл у Любимова роли, не больше и не меньше — точно так же, как артисты.

Сценография в системе спектакля не инвариантна. Но инвариантно пространство, и от его имени сценография желает и умеет теперь делать то, что прежде вправе и в состоянии были делать только актеры, — параллельно актерам и в драматических связях с ними.

Аналогичный структурный сюжет разыгрывается с музыкой драматического спектакля. Ограничимся и здесь примером одного

классического произведения. Красоту и уравновешенную легкость ажурной беседки, платьев и актерских интонаций в начале «Месяца в деревне» А. Эфроса поддерживала и всем своим авторитетом утверждала мелодия из Сороковой симфонии Моцарта: она была окончательным знаком гармонии. Дальнейшее действие, как известно, показывало, что гармонии не только никогда уже не будет, но, даже хрупкой, не было. А на сцене и в зале, перед тем как рабочие стали разбирать беседку и одинокая О. Яковлева плакала, прислонясь к portalу, звучала та же, что в начале, побеждающая все

гармония. Сочиняя сценическую драму, Эфрос сделал одной из ее героинь музыку. И опять же, здесь мы обязаны говорить о драме в прямом, терминологически строгом смысле. Достаточно представить простейшую схему: две линии, одна обозначает все, что происходит с актерами и героями Тургенева, другая — музыкальный ряд; сначала обе линии слиты или движутся близко и параллельно, но чем дальше, тем заметней расходятся и к концу трагически противоречат одна другой. Неинвариантные части системы спектакля начинают подчиняться драматическому механизму структуры.

Примечания

¹ Для всякой работы по теории театра термин «спектакль», естественно, один из главных. И один из первых, где требуется по возможности строгая дефиниция. Но «спектакль» разделяет судьбу «театра». В Театральной энциклопедии спектакль определяется как театральное произведение, создаваемое театральным коллективом. Патрис Пави начинает впечатляюще широко: спектакль — все то, что предстает взгляду; но даже когда конкретизирует это «все», оказывается, что этот «родовой термин применим к видимой части пьесы (представления), ко всем формам искусства представления (танцу, опере, кино, пантомиме, цирку и т. д.), а также к другим родам деятельности, имеющим в виду участие публики (спорт, ритуалы, богослужения, социальное взаимодействие)» (Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 323). Немецкий театровед Э. Фишер-Лихте предлагала сперва чисто семиотическое определение — эксплицитный, ограниченный и структурированный «текст, состоящий из театральных знаков», а затем стала определять спектакль как структурированную программу деятельности, «которая совершается и демонстрируется в определенное время, в определенном месте, группой актеров перед группой зрителей» (Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии. СПб., 2004. С. 96). Если даже, согласно

мечтам Агафьи Тихоновны, соединить два последних определения и сильно ограничить этот «синтез» указанием на то, что актер — это тот, кто изображает для зрителей не себя (а это пришло бы в противоречие с идеей Э. Фишер-Лихте), дефиниция не станет полноценной. Можно бы сокрушенно ограничиться бытовым пониманием театрального произведения как разыгрываемого актерами для зрителей «сюжета одной пьесы», но ведь и такой сюжет — вещь проблематичная начиная с греческих и римских времен, включая испанский спектакль Золотого века или русский «великолепный спектакль» века XIX. Не напрасно, например, А. А. Чепуров предложил термин «сверхсюжет спектакля» (См.: Чепуров А. А. Сверхсюжет спектакля // Спектакль как предмет научного изучения. СПб., 1993).

Не исключено, что начинать строительство дефиниции надо опять с давнего Аристотелева «подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем... <производимое> в действии, а не в повествовании» (здесь и далее цит. по переводу, сделанному для книги: Аристотель и античная литература / Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1978. С. 120) и продолжать: «актерами, изображающими не себя для зрителей». По крайней мере, такое строительство не может не быть постепенным наращиванием объема понятия; в него, как минимум, должны быть

включены представления о системе и структуре «спектакля», о которых сейчас речь, о специфике содержания и основных характеристиках формы, в первую очередь — композиции. Все это у нас впереди.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 373.

³ См.: Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 140.

⁴ Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957. С. 284.

⁵ См.: Аристотель и античная литература. С. 130.

⁶ Там же. С. 121.

⁷ См., напр.: Рождественская Н. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века // Художник и публика. Л., 1981.

⁸ См.: Калашников Ю. Третий творец спектакля: К. С. Станиславский о зрителе // Театр. 1963. № 2. С. 53–60.

⁹ Ратнер Я. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980. С. 110.

¹⁰ Прозерский В. О коммуникативной функции искусства // Художник и публика. Л., 1981. С. 41.

¹¹ О типах сценических связей см.: Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984.

¹² Теме «актер — роль — зритель» посвящена отдельная глава кн.: Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.

¹³ Смелянский А. Противоположности // Известия. 1997. 25 сент. С. 5.

Е. П. Таранова

Скромный псевдоним «А.»

1. Два литератора

Провинциальная пресса конца XIX века весьма активно освещала театральную жизнь, рецензии печатались не только в специальных театральных изданиях, но и в общественно-политических. С 28 мая до 1 октября 1896 года в Нижнем Новгороде проходила Всероссийская промышленно-художественная выставка, о которой много писали. Во время выставки работали театры, но главным событием стали гастроли московского Малого театра. В «Нижегородском листке» и появились театральные рецензии, подписанные криптонимом «А.», которые привлекли внимание исследователей только потому, что в это время там печатался М. Горький. Стремление «открыть» нечто неизвестное, принадлежащее перу Горького, настойчиво подталкивало к поискам. И показалось, что нашли, но кому принадлежал псевдоним «А.» на самом деле?

Поначалу следует обратиться к истории знакомства и развитию отношений героев предлагаемой работы — Алексея Максимовича Горького и Николая Петровича Ашешова. Все начиналось в Самаре. Н. П. Ашешов, в 1893 году переехав из Москвы в Самару по «не зависящим» от него обстоятельствам (ссылка), служил редактором «Самарской газеты». В своих воспоминаниях «Начало карьеры Максима Горького» он писал: «Эти первые шаги М. Горького протекали на моих глазах и при моем, так сказать, непосредственном участии. Судьба столкнула меня с ним не случайно: была уже некоторая литературная связь между нами, и заочно мы знали друг друга. Совместной же работе помогли уже чисто случайные обстоятельства»¹.

Самара в конце XIX века была глухим провинциальным городом и местом ссылки «политически неблагонадежных». Там и состоялось знакомство неблагонадежных: М. Горького и Н. П. Ашешова. «Этот молодой, изящно

одетый человек, с мэфистофельским профилем и усмешкой, оказался даровитым журналистом и энергичным организатором»². Во время короткой ссылки в 1890 году в Нижнем Новгороде он познакомился с В. Г. Короленко, по его просьбе пригласил в 1895 году Горького в газету: «Переезд в Сам<ару> устроил Короленко перепиской с Ашешовым»³, — писал Горький. Но Горький и сам обращался в «Самарскую газету» (об этом вспоминает Н. Ашешов: «...я неожиданно получил из Нижнего Новгорода письмо от М. Горького, повторяю, лично мне незнакомого... у нас по Нижнему, в котором он жил и с которым я был связан родственными узами, было много общих знакомых. Я давно, еще в 1891 году, слышал о нем восторженные отзывы как о человеке большого таланта и содержательности... В письме своем М. Горький предлагал свои услуги, изъявляя готовность приехать в Самару и работать в „Самарской газете“. Я тотчас согласился»⁴. Об этом же пишет и О. Ю. Каминская⁵. Рассказы Горького печатались в «Самарской газете» уже в октябре 1894 года, Н. П. Ашешову их прислал с сопроводительным письмом В. Г. Короленко. Характеризуя Самару тех лет и отношение к печати, Ашешов вспоминает: «По-американски быстро выросшая теперь Самара девятнадцать лет тому назад была городом в достаточной мере диким, городом „горчичников“ (местных хулиганов). В те времена и интеллигенция была малочисленна, и к печати было какое-то нерасположение. Профессия журналиста была не особенно почтенных в глазах самарцев. А Горький к тому же уже для Самары был „сверхчеловеком“: ходил в костюме безобразном, в хламиде, под которой была простая куртка, и в шляпе итальянского брави (разбойника. — Е. Т.). Подсмеивались самарцы над ним, и только тесный кружок редакции ценил уже Горького и с любопытством смотрел на него»⁶. Знакомство и совместная работа продолжились и в Нижнем Новгороде. Когда Горький приехал

на Выставку в Нижний как корреспондент «Одесских новостей», Ашешов предложил ему работать в «Нижегородском листке», о чем Горький сообщил будущей жене Е. П. Волжиной в июне-июле 1896 года⁷ (Волжина работала в «Самарской газете» корректором).

Вспоминая о самарском периоде своей жизни, Горький писал в 1927 году своему верному биографу И. А. Груздеву: «Да, — вот у Гарина в „Набросках карандашом“ есть что-то о Самаре и обо мне, кажется»⁸. Действительно, в очерке Н. Г. Гарина-Михайловского «В сутолоке провинциальной жизни», впервые опубликованном в журнале «Мир Божий» (1900), набросан портрет М. Горького: «Молодой человек был одет более чем небрежно даже для этого общества: прорванный пиджак и ситцевая рубаша были далеко не первой свежести». Автору объяснили: «Это самоучка из босяков, он пишет в газете: хорошенькие такие рассказы... Ему предсказывают большую будущность». К «хорошеньким» рассказам относились «Челкаш», «Мальва», «Черноморье», «Песня о соколе» и др. В гаринском очерке появляется и описание редактора газеты Петра Николаевича Антонова — Николая Петровича Ашешова, «средних лет господина, в синих очках, со светлой бородкой клином», «черными глазами» (на самом деле глаза у него были карие), говорил он «тихим сиплым голосом, ласково улыбаясь», обладал «застенчивой сутуловатой фигурой». Автор интересуется, что пишет сам Антонов: «„Максим-самоучка“, „Дневник учителя“, несколько рассказов»⁹. «Максим-самоучка» в контексте звучит весьма язвительно, особенно в сочетании с «хорошенькими» рассказами.

Николай Петрович Ашешов родился 23 декабря 1866 года в Одессе, умер 9 марта 1923 года. В биографическом словаре «Русские писатели»¹⁰ место его кончины — Петроград — поставлено под вопросом. Но достоверно, что он умер в Петрограде от туберкулеза легких, было отпет в Спасо-Преображенском соборе и похоронен на Литераторских мостках Волковского кладбища, могила его сохранилась. Окончил юридический факультет (начинал на математическом) Московского университета с дипломом 1 степени в 1891 году. В 1890 году был арестован за участие в студенческих беспорядках и с 4 курса «уволен» из университета. Осенью того же года, благодаря поручитель-

ству профессоров, Н. П. Ашешов вновь поступил в университет. Начал печататься в «Русской мысли». В конце 1892 года «был арестован и привлечен к дознанию по обвинению в политическом преступлении, а спустя три месяца, по освобождении»¹¹, в июне 1893 года выслан в Самару за связь с политически неблагонадежными и хранение «недозволенных» сочинений. В Самаре в 1893–1895 годах был заведующим редакцией «Самарской газеты». «В моей памяти, — писал Н. Самойлов, — сохранился этот высокий человек с изломанными бровями под прозрачной синевой очков, насмешливыми губами и бородкой Мефистофиля, „газетчик“ до мозга костей. Неумолимый работник»¹². Работоспособность его действительно была очень высока. Он писал С. А. Венгеру 13 января 1898 года: «Всего написано в 1897 году 50 тысяч строк... Помимо этого выполнялась мною довольно сложная работа по редактированию газеты... в прошлом 1896 году по случаю выставки работа была усиленной и написано мною 60 тысяч строк. Не побил ли я всероссийский провинциально-газетный рекорд?»¹³.

Отношения с Горьким складывались весьма дружелюбные. «Заведующий редакцией — Ашешов — мне кажется, очень умен и энергичен»¹⁴, — писал Горький в марте 1895 года. Горький дарит ему сборник стихотворений Беранже: «Максим Горький Н. П. Ашешову на добрую память и с пожеланием усвоить и впитать в себя веселую философию гражданина-поэта. Самара. 19 апреля 1895 года». «Из товарищей по работе в газете Алексеем Максимович был в хороших отношениях с Н. П. Ашешовым и С. С. Гусевым („Слово-Глаголь“) и нередко... проводил с ними вечера»¹⁵. Редакция была дружная, вместе работали и отдыхали. Так появилась групповая фотография редакции, сделанная зимой после пикника на Волге¹⁶.

В первых числах июля 1895 года Н. П. Ашешов вынужден был покинуть Самару. «Право же, я сильно симпатизирую ему, мы расстались друзьями»¹⁷, — писал Горький. Затем все резко изменилось. И. А. Груздев в своих воспоминаниях откровенно тенденциозно оценивает причины, побудившие Ашешова уехать. Он «неожиданно уехал из Самары в Нижний. Дело в том, что в то время „Нижегородский листок“ приобретал все большую устойчивость... Естественно, что Ашешов стремился в крупный

центр Поволжья, где на будущий год открывалась Всероссийская выставка»¹⁸. Н. П. Ашешова обвинили в том, что он «бросил» Горького и обрушил на молодого писателя сложности редакторской работы. Об этом пишет И. А. Груздев, ему вторит М. Г. Петрова: «Н. П. Ашешов... в середине июля 1895 года приехал в Нижний Новгород из Самары, свалив на Горького трудную роль редактора провинциальной газеты»¹⁹. Однако следовало бы обратить внимание на письма самого А. М. Горького, в которых он раскрывает причины, вынудившие Ашешова покинуть Самару.

В начале июля (а не в середине) М. Горький пишет В. Г. Короленко: «Я — по обыкновению, — с просьбами к Вам. Буду вести речь о Ашешове. Третьего дня он уехал... нельзя ли его как-нибудь устроить в Нижнем, хотя и не по газетной части? Он — юрист. Возвращаться в Самару ему не следует, здесь он сопыется, сойдет с ума или сотворит какую ни то уголовщину. У него — семейная драма возмутительно скверного и тяжелого характера. Жить в одном городе с женой (Варвара Александровна Протасова — поразительно красивая женщина. — *Е. Т.*), которую он до бешенства любит, и с человеком, который ее отнял, — это, согласитесь, — не по силам такому пылк<ому> малому, как он, Ашешов. Пожалуйста, похлопочите о нем — он, право, заслуживает этого — ценный, живой человек». Н. П. Ашешов уехал в Нижний еще и потому, что там жили родственники жены, своего сына он увез с собой, и до отъезда в Петербург Игорь воспитывался у сестры бывшей жены.

Но вскоре все меняется: 7 августа В. Г. Короленко пишет Горькому: «С Ашешовым я был знаком и ранее, теперь познакомился ближе. Он мне очень нравится, — человек живой и очень симпатичный. Разумеется, потеря его для „Сам<амарской> газ<еты>“ очень чувствительна, но ведь мне казалось, что это необходимо и неизбежно. Это я заключил даже и из Ваших писем ко мне. Теперь же в Вашем письме звучит как будто осуждение за то, что он уехал». Отношения с Н. П. Ашешовым были испорчены, поскольку Ашешов считал, что после его отъезда из Самары газета стала хуже. И Короленко отмечал ошибки, допущенные Горьким, к примеру, с публикацией 6 и 22 июля 1895 года заметок самарского корреспондента А. И. Матова, носящих антисемитский характер. Заметки эти были опубликованы после

отъезда Н. П. Ашешова. В. Г. Короленко писал М. Горькому: «Что в газете стали появляться промахи — это верно. Корреспонденцию, которую Вы прислали, я читал ранее и откровенно сказал Матову, что она непозволительна»²⁰. Ошибочность этих публикаций признал в итоге и сам Горький.

Конечно, у Горького не было редакторского опыта, но замечания он терпел только от В. Г. Короленко. К тому же А. А. Дробыш-Дробышевский, приглашенный на должность редактора после отъезда Н. П. Ашешова, не нашел общего языка с Горьким. Недовольство и обиды были взаимные. «С Ашешовым встретился холодно, — писал Горький Е. П. Волжиной 16 мая 1896 года, — Дробыш написал ему письмо в 25 почтовых листков — и в этом письме оклеветал меня. Я даже и не читал письма — пускай. Буду у них — у Аше<шова> — работать упорно приглашают»²¹. А. А. Дробыш-Дробышевский отзывался о Горьком весьма нелестно. Письмо это не сохранилось. Однако по достоверным семейным сведениям, он писал о жажде лидерства Горького, болезненном отношении к критике, возмутительной грубости, материальных претензиях и бесконечном самоменнии. Был ли Дробыш-Дробышевский хоть в чем-то прав? Немного отвлечемся.

Что касается материальных претензий Горького, тому есть подтверждения в его письмах и в воспоминаниях Ашешова. В письмах к Волжиной Горький неоднократно сравнивает свои заработки и заработки Николая Петровича, сетует, что получает мало²². Ашешов в воспоминаниях пишет: «Он [Горький] получал по сто рублей в месяц жалованья, оклад по тогдашним условиям и по бюджету газеты не малый. Я, как редактор, получал ту же сумму, остальные сотрудники гораздо меньше. Таким образом, для М. Горького сразу удалось создать условия сравнительно вполне благоприятные, при дешевизне тогдашней жизни в особенности». Николай Петрович не случайно останавливается на этой теме, отвечая на старые обвинения: «Он весьма часто давал мне свои рассказы, которые печатались аккуратно с оплатой весьма скромным гонораром в три копейки за строку, это считалось приличной оплатой; остальные сотрудники получали по две и по копейке и только столичный гастролер С. С. Гусев на ежедневные маленькие фельетоны и еженедельный большой, независимо

от числа строк, получал аккордно триста рублей в месяц. Но это была плата за гастроли»²³.

На этом стоило заострить внимание хотя бы потому, что уж очень много говорилось о том, как Горький бедствовал, однако из его писем к Е. П. Волжиной следует несколько иное. Неприязненно отзываясь в письмах о том, что Ашешов остался должен Костерину (издателю «Самарской газеты») более 600 рублей, мечтая о 1000 рублей для погашения своего долга, он пишет Волжиной 6 июня 1896 года: «Подарок твой — нож финский отдал оправить в золото». И 26 июля 1896 года: «Очень понравилась мне одна бархатная скатерть — хочу купить. Выбрал тебе аметисты на брошь и на пояс — т. е. на пряжку к капоту. Дороги, но зато хороши!». Не случайно Н. П. Ашешов писал, что Горький «большой любитель вещей».

Резко изменившееся отношение к недавнему приятелю отражается в письмах к Е. П. Волжиной. «Ашешов может наговорить про меня всяких гнусностей... Я не знаю, что имеет против меня Ашешов, но он обо мне крайне плохого мнения»²⁴. (Забавно: даже не наговорил, а «может наговорить»). Фактов еще нет, но обвинения уже готовы.) Впрочем, следует иметь в виду, что горячее восприятие окружающих у Горького достаточно часто сменялось антагонизмом. Так было, например, со Скитальцем (С. Г. Петровым): сначала «талант», а потом «дурак» и «полено». В 1927 году Горький писал: «Именуя себя „типичным“, я титул этот отношу также и к бывшим товарищам моим: Андрееву, Арцыбашеву, Бунину, Куприну и многим другим»²⁵. Об этой черте характера М. Горького писал Н. П. Ашешов в своих воспоминаниях. Горький «уж слишком романтически преувеличивал достоинства» людей. Это «вскоре проявило очень рельефную черту в характере Горького: способность увлекаться людьми, немедленно муссировать их положительные качества, восторгаться и... ошибаться, ошибаться без числа»²⁶.

Следует также иметь в виду мнительность Горького, по многим письмам этого периода к Волжиной видна его бесконечная обидчивая подозрительность. «Получила распространение... легенда — о горьковской резкости, даже грубости, — превращаясь... в устойчивую характеристику писателя», — пишет А. А. Тарасова. Автор приводит известный эпизод, произошедший в Художественном театре в 1900 году на

спектакле «Дядя Ваня». Публика стала вызывать Горького, в то время как в театре присутствовал А. П. Чехов. Горький оборвал любопытствующих, дав отповедь скверно ведущей себя публике²⁷.

Однако факты, действительно свидетельствующие, мягко говоря, о грубости Горького, остались вне поля зрения А. А. Тарасовой. «Был я как-то на репетиции одной из пьес Горького в [Старой] Руссе, — рассказывал К. А. Марджанишвили. — Сажу в партере, приглядываюсь к актерам, оказывается — в ложе за занавеской сидит Алексей Максимович Горький. Один из актеров, Н. Н. Михайловский, сын известного публициста Н. К. Михайловского, заявляет по поводу пьесы: „Черт знает, что такое, как может талантливый человек писать такую пакость“. Неожиданно раздвигается занавеска ложи, и появляется голова Горького: „Да знаете, бывает, что у талантливых отцов рождаются дети дураки!“»²⁸. И другой эпизод, также связанный с театром. Известно, что Московский Художественный театр не принял горьковских «Дачников». О. Л. Книппер писала А. П. Чехову о том, что «это ужасно... сплошная хлесткая ругань, проповедь»²⁹. К. С. Станиславский уклонился от оценки, сказав только, что «пьеса не произвела на нас сильного впечатления»³⁰. Но существует письмо В. И. Немировича-Данченко: «...пьеса... неудачная — это, к сожалению, не подлежит спору». И далее: «На кого он так обозлился, что написал пьесу, до такой степени озлобленную, что не может уже быть и речи об „уважай человека“?»³¹. Письмо — аргументированный, глубокий анализ пьесы, содержащий ряд точных советов. Что же ответил Горький? «Владимир Иванович — я решил предварительно напечатать пьесу, а потом уже пусть ее ставят в театрах — если она окажется для этого пригодной — все, кто хочет. А по поводу вашего уверения в том, что отношение ваше ко мне „остаётся неизменным“, позволю себе сказать вам, что для меня всегда гораздо более важно и интересно мое отношение к людям, а не отношение людей ко мне. А. Пешков». Письмо грубое, презрительно-высокомерное. Горький был к этому времени уже слишком избалован похвалами, и тот, кто нарушал закон всеобщего восхищения, лишался его благорасположения. Следует также иметь в виду, что понятия о приличиях и вежливости начала века «несколько» отличаются от современных,

но и сегодня эти строки коробят. Не случайно это письмо, хранящееся в музее МХАТ, было опубликовано лишь в 1986 году во вступительной статье И. С. Соловьевой к 4 тому «Режиссерских экземпляров К. С. Станиславского», узко-профессиональному подписному изданию³².

Впрочем, отношение к суждениям других у Горького всегда было пренебрежительным. «А публика, ее суд — простите меня, — в глазах моих не ценно это»³³, — писал он еще в 1895 году. И в 1898 году Ф. Д. Батюшкову: «Прав я или нет — но к критике, какая есть, — отношусь только с любопытством, в уверенности, что иного отношения она не стоит»³⁴. Оборвалась его недолгая переписка с П. Ф. Якубовичем, который осмелился высказать критическое суждение о горьковских «Мужиках». Зато Горький в уничижительном тоне позволял себе писать о Блоке: «У него есть недурная книга — „Стихи о прекрасной Даме“ — это все пока. „Балаганчик“ и „Незнакомка“ — шалости, за них даже пьяный не похвалит. Это наивно к тому же»; «Мое отношение к Блоку отрицательно... Сей юноша... за последнее время прямо-таки возмущает меня своей холодной манерностью, его маленький талант положительно иссякает под бременем философских потуг, обесиливающих этого самонадеянного и слишком жадного к славе мальчика с душою без штанов и без сердца»³⁵.

Горький считал себя вправе вмешиваться в любые дела и ставить условия. Так было и с «Детями солнца» в МХТ, когда он потребовал отстранения Вл. И. Немировича-Данченко от работы над спектаклем, не простив ему суждения о «Дачниках». После постановки «Детей солнца» отношения с МХТ были разорваны. То же произошло с журналом «Современный мир», когда Горький начал указывать, что печатать, а что отвергать. Он настаивал, чтобы журнал агитировал за создание Общества помощи писателям-самоучкам, хотя не входил в редакцию, а был только одним из авторов. Он позволял себе то, что никогда не делал, например, Г. В. Плеханов, также один из авторов журнала. Разрыв с «Современным миром» стал окончательным, когда редакция отказалась печатать воспоминания С. Токаржевского, в которых Ф. М. Достоевский был обрисован однозначно отрицательно. Впрочем, подобный взгляд на Достоевского Горький разделял, ибо считал, что необходима проповедь

бодрости и духовного здоровья. Наиболее отчетливо это проявилось в его отношении к постановке МХТ «Братьев Карамазовых», потому он и писал, что «брызгать в глаза людям желчью своей, как это делают многие, — и отвратительнее всех делал злой гений наш Федор Достоевский, — это гнусное занятие и вредное». Как известно, и в более поздние годы он не изменил агрессивного отношения к творчеству Ф. М. Достоевского. Но и расплачиваться приходилось. «Скапирлся Горький окончательно, надел на свой российский нос, волжскую сопатку, европейские очки, и все у него в голове перевернулось»³⁶, — писал Л. Н. Андреев в те же годы.

Резкий тон свойствен письмам Горького времени первого посещения Петербурга, так, Ф. Д. Батюшкову он писал: «Но все те, кто вращаются в центре круга, именуемого журналистикой — это несчастные и даже жалкие люди. Жалкие — несмотря на то, что они хитры, злы, умны и умеют ловко бороться за свое место в жизни». На что Батюшков резонно ответил: «...по поводу сравнительных преимуществ или недостатков Петербурга и провинции; бог с ними, — есть хорошее и худое и здесь и там». Вторил ему и П. Ф. Якубович: «...не понимаю я Вашей ненависти к Петербургу. За что? Почему? И кого именно ненавидите Вы? Ведь те элементы, кот<орые> достойны ненависти или презрения, существуют повсеместно на Руси, в том числе и в Нижнем»³⁷. Но подобное отношение к окружающим было свойственно Горькому еще самарского периода. Короленко спокойно возражал ему весной 1895 года: «Вы что-то унываете и оскорбляете самарского обывателя в Ваших письмах огулом. Брысьте, Алексей Максимович. Всюду люди, всюду большинство такое же, как в Самаре, но зато и в Самаре, присмотритесь только, — найдутся люди, перед которыми и мы с Вами весьма спасуем».

Короленко еще в 1893 году писал своему брату И. Г. Короленко о том, что отразилось на характере Горького: «Разные дамы и барышни уже успели напоить его ядом преувеличенных ожиданий и похвал. Вера Дм<итриевна> (Маслова В. Д. — нижегородская знакомая Горького и Короленко. — Е. Т.) произвела его чуть не в Гейне и даже более того!.. Как бы то ни было, общие крики вскружили бедняге голову... Дня три назад у меня с ним был дружеский разговор — и я говорил с ним... указывая на то,

что ему предстоит гораздо более еще труда, чем успехов и известности. Он, кажется, понял, но зло уже сделано, и теперь бедняге будет очень больно»³⁸. О том же воспоминает и Н. П. Ашешов: «Гимназистки, ученицы маринской гимназии, смелее всех нас решили судьбу М. Горького и объявили его... „Шекспиром“. Но наш редакционный кружок не был столь решителен»³⁹. Впрочем, Горького все это не смущало: «Два хороших удара равнодушию публике — и я, — известность! Остальное — не трудно. Дальше для меня нет препятствий».

Итак, встреча Горького с Ашешовым в Нижнем Новгороде была холодной, и 30 мая 1896 года Горький написал Е. П. Волжиной: «Короленко своими речами о значении провинциальной прессы взвинтил его (Н. П. Ашешова. — Е. Т.), и он преобразился в какого-то самодовольного невежду и нахала, полагающего о себе не по достоинствам много». Даже спустя годы Горький таил обиду. В 1901 году он писал жене из Петербурга: «Дурак Ашешов»⁴⁰. (Правда, Николай Петрович не остался в долгу: «Да, это был мужик, но мужик в шелковой косоворотке», — говорил он не раз). Впрочем, это не помешало им летом 1896 года несколько дней прожить в одной комнате. «Живо помню, — вспоминает Н. Ашешов, — эту крошечную комнату, в которой едва помещались две кровати. Придя из редакции или, чаще всего, вернувшись с выставки, — мы тотчас укладывались спать. Но не успеешь еще выкурить „последнюю“ перед сном папиросу, как слышишь размеренный голос.

— И вот знаете, когда я был...

И начинает развертываться новый блестящий, кинематографический свиток. Текут воспоминания. Делаются красочные характеристики, выпукло подчеркиваются диалоги. Время летит... вот точно сейчас слышу его низкий грудной голос...»⁴¹.

В 1904 году Горький строил планы покупки московской газеты «Курьер» и приглашения в редакцию Н. П. Ашешова (Л. Н. Андреев и Н. П. Ашешов в 1898–1900 годах вместе работали в «Курьере», в переписку с Андреевым Горький вступил с помощью Николая Петровича). Горький писал Андрееву: «Ты бы, мой горный ангел, сходил бы к С. Морозову и посоветовал бы ему купить „Курьер“. Я уже говорил с ним об этом, но — налету, — не основательно. Поговори ты. План стоящий. Редакция —

Ашешов, Чириков, ты, я и еще какие-нибудь эдакие архангелы. Веселенькая могла бы получиться газетина, хотя и — недолговечная»⁴². В том же в 1904 году именно Ашешов и Н. Г. Гарин-Михайловский должны были отвезти письмо группы литераторов, написанное по инициативе Горького, А. Ф. Марксу, издателю А. П. Чехова.

Далее их отношения прервутся, но достаточно регулярно Н. П. Ашешов будет публиковать рецензии на горьковские произведения, в частности на пьесы. Его отношение к драматургии Горького не слишком выделяется на фоне все нарастающего потока отрицательных отзывов. Ведь если «На дне» и «Мещане» еще вызвали споры, то последующие пьесы встретили практически единодушное неприятие. «„Варваров“ только ленивый не ругал»⁴³, — писал В. А. Ашкинази. Он же называл «Вассу Железнову» «шаблонной мелодрамой»⁴⁴. Н. И. Иорданский о «Чудаках» — «книжная плесень»⁴⁵. Любопытно, что во многих рецензиях на горьковские пьесы отмечалось то, что отметил Вл. И. Немирович-Данченко: заносчивая озлобленность автора. В «Первой книге отражений», опубликованной в 1906 году, И. Ф. Анненский писал: «...это тот же Горький; никого не любит и никого не полюбит. Он безлюбый. Даже не самые люди его и интересуют... Да и зачем возиться долго с одним и тем же людом, если земля широка и *всякого человека* на ней много»⁴⁶. А. Р. Кугель говорил о том, что существование героев «На дне» «есть выражение самого глубокого отрицания и нигилизма»⁴⁷. Несколько иначе было окрашено «На дне» для Н. П. Ашешова: «Идеология переходила у него [Горького] во фразеологию, и босяк позировал перед нами романтическими образами, точно герой немецкого периода „бури и натиска“»⁴⁸. Об изображении интеллигенции в «Детях солнца» А. А. Измайлов писал, что Горький «еще никогда не доходил до такого озлобления в ее развенчании»⁴⁹. Заметим, что пьесы 1910–1917 годов «Зыковы», «Фальшивая монета» не были поставлены, а прежние пьесы, кроме «На дне» и отчасти «Мещан», вовсе исчезли из театрального репертуара. Театр утратил интерес к драматургии Горького.

В 1910 году Н. П. Ашешов говорил о «Чудаках», которые, по общему мнению, провалились: «Жутко было присутствовать при разыгрывающейся катастрофе. Не только

в антрактах, нет, во время хода действия перекачивались смешки, срывались восклицания, рождался всех заражающий удушливый кашель и, по мере развития действия, грусть по погибавшему таланту исчезала и становилось смешно». И далее: «Тихо опустился занавес. Вспыхнувшая люстра озарила смущенные лица. Часть их выражала торжествующую радость, часть же грустно и тихо мечтала. Быть может о Челкаше, Мальве, Луке. Как-то скоро все разошлись и скоро все забыли. Много ли времени требуется, чтобы похоронить умерший талант?»⁵⁰. Известны ли были Горькому эти строки? Вполне возможно. Во всяком случае, неприязненное отношение к Ашешову Горький сохранил. В 1933 году он пренебрежительно писал Груздеву, что «будущие кадеты, типа Ещина и Ашешова, тоже прикрывали свой либерализм идеями народничества»⁵¹. Однако сам Н. П. Ашешов себя к кадетам никак не относил. В неотправленном письме (12 мая 1922 года) сыну от первого брака Игорю (Игорь,

врач Белой армии, к тому времени вынужденно оказался в эмиграции) он писал: «Я ведь всегда был социалистом». Николай Петрович умер до начала репрессий. «Смертельно тоскую, — писал он сыну, — без возможности говорить обо всем в полноте откровенности. Здесь наша группа основала журнал „Новая Россия“ оппозиционного характера. Я поместил горячую статью в защиту свободы печати. Пока вышел № 1. Цензурные времена вернулись — все повторяется, и бороться нужно, — как я боролся и всю жизнь в печати и за печать». И это говорил смертельно больной человек. «Пишу тебе... быть может, последнее письмо. Я очень плох... Если я там не поправлюсь (в деревне. — *Е. Т.*), то к осени я на небесах»⁵². Николай Петрович проживет еще 10 месяцев, а письмо к сыну прочитают только его внуки, дети Игоря, в 2001 году, но не в России — Николас в Перу, Анна, Катерина (Китти) и Таня в Англии.

Окончание следует.

Примечания

¹ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького // Руль. 1913. 18 нояб.

² Треплев А. [Смирнов А. А.] Максим Горький в Самаре // Максим Горький и Самара. Куйбышев, 1968. С. 32.

³ Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. М., 1966. С. 108.

⁴ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького // Руль. 1913. 18 нояб.

⁵ См.: Каминская О. Ю. Воспоминания о А. М. Горьком // А. М. Горький нижегородских лет. Горький, 1978. С. 54.

⁶ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького // Руль. 1913. 18 нояб.

⁷ См.: Архив М. Горького. Т. 5. М., 1955. С. 30, 41.

⁸ Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. С. 125.

⁹ Гарин-Михайловский Н. Г. В сутолоке провинциальной жизни: 1886–1896 // Собр. соч.: В 5 т. М., 1958. Т. 4. С. 314, 317.

¹⁰ См.: Сажин В. Н. Н. П. Ашешов // Русские писатели: 1800–1917. Т. 1. М., 1989. С. 132.

¹¹ Рукопись автобиографии Н. П. Ашешова для словаря

С. А. Венгерова. ИРЛИ, ф. 377, оп. 6, № 246.

¹² Самойлов Н. Первая легальная марксистская газета в России: «Самарский вестник», 1896–1897 гг. // Пролетарская революция. 1924. № 7. С. 91–92.

¹³ Ашешов Н. П. Письмо С. А. Венгеру от 13 января 1898 г. ИРЛИ, ф. 377, оп. 6, № 246.

¹⁴ Горький А. М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 9.

¹⁵ Смирнов А. А. М. Горький в Самаре: 1895–1896 гг. // М. Горький в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 102–103; см. также: Максим Горький в воспоминаниях современников. М., 1981. С. 58–69.

¹⁶ См.: Буланина Е. А. [Воспоминания] // Максим Горький и Самара. С. 85.

¹⁷ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 13.

¹⁸ Груздев И. А. Горький и его время: 1868–1896. 3-е изд., доп. М., 1962. С. 485.

¹⁹ Петрова М. Г. Неизвестный цикл фельетонов Горького: История находки и проблемы атрибуции // Горький и его эпоха. Вып. 1. М., 1989. С. 67.

²⁰ А. М. Горький и В. Г. Короленко: Переписка. Статьи. Высказывания: Сб. материалов. М., 1957. С. 44, 48–49.

²¹ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 18.

²² См.: Архив Горького. Т. 5. С. 21, 26, 30.

²³ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького // Руль. 1913. 22 нояб.

²⁴ Архив Горького. Т. 5. С. 30, 41, 23.

²⁵ Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. С. 158.

²⁶ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького. // Руль. 1913. 22 нояб.

²⁷ См.: Тарасова А. А. Пометы А. М. Горького на книге М. Л. Слонимского «М. Горький. Материалы для биографии» // Горький и его эпоха. Вып. 1. С. 91–92.

²⁸ Цит. по: Кешелова П. Горький и Марджанишвили // Советское искусство. 1937. 5 марта.

²⁹ Книппер-Чехова О. Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым: В 2 ч. Ч. 1. М., 1972. С. 375.

³⁰ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 286.

³¹ Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 360, 367.

³² См.: Соловьева И. С. Первые встречи с Горьким // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1986. Т. 4. С. 53.

³³ А. М. Горький и В. Г. Короленко. С. 37.

³⁴ Горький М. Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 271.

³⁵ Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М., 1965. С. 297, 287. (Лит. наследство. Т. 72).

³⁶ Там же. С. 327, 536.

³⁷ Горький М. Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 281, 282, 364.

³⁸ А. М. Горький и В. Г. Короленко. С. 39, 202–203.

³⁹ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького // Руль. 1913. 18 нояб.

⁴⁰ Архив Горького. Т. 5. С. 12, 26, 75.

⁴¹ Ашешов Н. Начало карьеры Максима Горького // Руль. 1913. 22 нояб.

⁴² Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 221.

⁴³ Азов В. [Ашкинази В. А.] Мутная идея // Речь. 1907. 14 апр.

⁴⁴ Азов В. [Ашкинази В. А.] О спектаклях театра Буфф в Петербурге // Русское слово. 1911. 1 марта.

⁴⁵ Негорев Н. [Иорданский Н. И.] Судьба Горького // Театр и искусство. 1910. № 40. С. 23.

⁴⁶ Анненский И. Ф. Драма на дне // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 80–81.

⁴⁷ Кугель А. Р. «На дне» Горького // Театр и искусство. 1913. № 16. С. 344.

⁴⁸ Ашешов Н. Новая пьеса М. Горького: «На дне», СПб., 1903 // Энциклопедическая библиотека для самообразования. 1903. № 15. 10 апр. С. 684. (Прил. к «Вестнику знания»).

⁴⁹ Смоленский [Измайлов А. А.] «Дети солнца», М. Горького // Биржевые ведомости. 1905. 14 окт.

⁵⁰ Аш. [Ашешов Н. П.] Театральные странички: «Чудаки» М. Горького // Современное слово. 1910. 26 сент.

⁵¹ Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. С. 325.

⁵² Неотправленное письмо Н. П. Ашешова сыну Игорю. ИРЛИ, ф. 1, оп. 1, д. 239, л. 4 об.

А. Б. Ульянова

Теоретические статьи и практические опыты Адольфа Аппиа: 1900–1904

Творчество Адольфа Аппиа в современном отечественном театроведении рассматривается в контексте режиссерских и сценографических реформ рубежа XIX–XX веков. Чаще всего его имя упоминается через запятую с именем Эдварда Гордона Крэга¹. Театральная концепция А. Аппиа, ее фундаментальное значение в свете теории синтеза современно почти не изучены. Архитектор, музыкант и художник Аппиа посвятил себя реформированию постановки музыкальной драмы Рихарда Вагнера. Он создал универсальную театральную концепцию для музыкальной драмы и для драматического спектакля. А также — собственную теорию театра, оставшуюся в основном в виде проектов, эскизов декораций и режиссерских набросков, послуживших в дальнейшем материалом не одному режиссеру. Идеи Аппиа не были популярны среди современников. Его имя было известно лишь узкому кругу «театральных» людей — друзей, покровителей и единомышленников. Однако его наследие не исчерпано, его влияние на современный театр бесспорно. Достаточно сказать о том, что концепциям Аппиа уделяли внимание такие значительные для театрального мира фигуры, как Эдвард Гордон Крэг, Орельен-Мари Люнье-По, Уильям Батлер Йейтс, Эмиль Жак-Далькроз и Всеволод Мейерхольд.

Сценические опыты Аппиа, попав в тень его универсальных театральных идей, вообще выпали из внимания исследователей. Между тем они не только интересны сами по себе, но и связаны с его фундаментальными теоретическими установками.

Первыми театральными опытами Аппиа стали фрагменты из «Манфреда» Р. Шумана и «Кармен» Ж. Бизе. Поставленные в 1903 году на частной парижской сцене для ограниченного благотворительным предствлением числа зрителей, они вызвали хоть и не слишком широкий, но международный резонанс. Отклики, пусть и неравные по величине и качеству, по-

явились сразу в трех странах: во Франции (заметки светских репортеров в периодических изданиях), в родной Швейцарии (отзывы друзей Аппиа), в Германии (серьезный анализ творческого метода режиссера был сделан известным немецким литератором Германом фон Кайзерлингом).

В 1900 году Аппиа находился в Италии. Там он и познакомился с графиней Мари Зичи (Marie Zichy), имевшей влияние в культурной среде Мюнхена. Мари Зичи, преисполненную искренними дружескими чувствами к Аппиа, огорчала творческая пассивность художника, и она решила побороть ее, когда в конце 1900 года по возвращении из Италии он обосновался в Мюнхене.

Первоначально графиня Зичи предполагала свести его с художниками модерна — «сецессионистами», не забывавшими оповещать публику о своих новациях. Но близкий друг Аппиа, английский писатель Хьюстон Стюарт Чемберлен, отсоветовал ему вступать в отношения с «этой компанией мнимых гениев»². И тогда в январе 1901 года Мари Зичи познакомилась с графиней Мартиной де Беарн (Martine de Bearn). Эта встреча оказалась для Аппиа тем толчком, который привел к реализации его теоретических проектов в конкретном спектакле.

Мартина де Беарн, помимо огромного состояния, обладала еще и утонченным вкусом. Она увлекалась искусствами, в частности — театром. В ее парижском особняке на авеню Боскэ был построен маленький театр, который она первоначально обещала предоставить в распоряжение Аппиа для постановки одной из вагнеровских музыкальных драм. В парижском издании «Счастливая жизнь» за апрель 1903 года анонимный автор описал этот театр как «чудесный затемненный зал, просторный и величественный, подобно храму... в византийском стиле, тени в котором играют всеми оттенками золота»³. В этой изысканной

аристократической атмосфере художнику предстояло работать над своим первым публичным спектаклем.

1900–1904 годы — новый этап в творчестве Адольфа Аппиа. Его теоретической основой явились две небольшие, но очень показательные статьи — «Как реформировать нашу режиссуру» («Comment reformer notre mise en scene») и «Новый художественный материал» («Ein neues Kunstmateriale»), написанные тогда же.

Статья «Как реформировать нашу режиссуру» цитируется очень часто, хотя и не считается столь же фундаментальной, как его знаменитые труды «Музыка и постановка» («Die Musik und die Inszenierung») и «Постановка вагнеровской драмы» («La mise en scene du drame wagnerien»). По сути, она является пояснением к «Музыке и постановке», где некоторые идеи были, по мнению Аппиа, сформулированы слишком глубокомысленно. Составитель и комментатор собрания сочинений Аппиа Мари Бабле-Ан (Marie Bablet-Hahn) справедливо полагает, что «эта статья... обращена непосредственно к публике... обретающей в сем кратком резюме те идеи Аппиа, которые в „Постановке вагнеровской драмы“, в 1895 году, были понятны лишь посвященным»⁴. Так же считал и Х. С. Чемберлен, который, прочитав окончательный вариант, написал своему другу: «Я нахожу Вашу статью превосходной... то, что Вы предоставляете Ваши аргументы суду обычных читателей... обозначает значительный прогресс в искусстве»⁵. И действительно, статья написана в уверенной манере, которая увлекает читателей за мыслью автора, заставляя их задуматься над недостатками существующей театральной системы и способами ее улучшения. «Драматическое искусство, — писал Аппиа, — в течение многих лет находится в стадии эволюции. Натурализм с одной стороны, вагнеризм — с другой, резко расширили прежние рамки. <...> Мы уже не слишком хорошо понимаем, к какому именно жанру принадлежит та или иная пьеса»⁶. Анализируя современные принципы театральной постановки, Аппиа обращает внимание читателя на конфликт между трехмерным сценическим пространством и плоскостной живописью, ибо «живописи, которая должна была представлять все, с самого начала пришлось отказаться от освоения сценического планшета»⁷. Следствием этого, по его мнению,

является конфликт между живописью и актером,двигающимся на сцене, так как «пластичное, живое тело актера»⁸ противоречит живописной иллюзии.

С современной точки зрения идеи Аппиа, прошедшие проверку временем и применявшиеся не раз и не одним режиссером, уже не требуют пояснений. Такую судьбу им и предсказывал Чемберлен. «По сути, — писал он, — Ваши идеи очень просты; но мелкими они покажутся только тем, кто еще не понимает, что речь идет о том, чтобы повернуться вокруг своей оси и посмотреть в противоположном направлении»⁹. Косность существовавших в то время взглядов на театральное искусство Чемберлен высмеял одной фразой: «Надеяться увидеть Север, глядя на Юг, достаточно сложно, поскольку нужно иметь зрение, способное обогнуть земной шар, что неудобно»¹⁰. По убеждению Чемберлена, выдвигая технически невыполнимые для своего времени идеи, Аппиа был обречен на то, что его озарения могут показаться последующим поколениям в ретроспективе прогресса сродни очередному открытию велосипеда: «Через двадцать лет после того, как Вы разгадали тайну, никто не поймет, какой борьбы это потребовало; Вас будут считать напыщенным глупцом, отстаивающим само собой разумеющееся»¹¹.

Однако мнение Х. С. Чемберлена о предельной ясности изложения Аппиа своих идей разделялось не всеми. Так, У. Б. Йейтс выказал весьма неэнтузиастическое отношение и к идеям, и к способу их подачи: «Из того немногочисленного, что я вынес из его текста, я не могу понять, чем занимается г-н Аппиа; я понял только, что планшет сцены станет неровным, подобно природной почве, и что в некоторые моменты световые блики и тени от зеленых ветвей упадут на актера, чтобы показать на сцене человека, прогуливающегося в лесу, в котором находится человек»¹². Несмотря на «непонимание», взгляды Йейтса, восхитившегося Э. Г. Крэггом и сотрудничавшего с ним, взглядам Аппиа не противоречили. Так, его статья под знаменательным заголовком «Реформа театра» открывалась словами: «Я думаю, что в театре следует изменить пьесы, сценическую речь, методы актерской игры и декорации, ибо в настоящее время обо всем этом нельзя сказать ничего хорошего»¹³. Аппиа развивал подобную идею в работе «Новый художественный материал»:

«...в настоящее время ни один серьезный художник не может признавать наш сценический материал подходящим для постановки произведения искусства»¹⁴.

Статья «Новый художественный материал», будучи написана по-французски, заголовком имеет немецкий. Она выдержана «в светлых тонах», ее идеи перекликаются с теми, что изложены в статье «Как реформировать нашу режиссуру». Главной ценностью этой статьи Мари Бабле-Ан считает то, что в ней «блестяще выражена абсолютно новая для той эпохи идея: закончилось время, когда театр был в руках ремесленников, работающих бок о бок без общей цели; настала новая эра — эра „постановщика“, единственного создателя спектакля, который становится художественным произведением, ибо был задуман одним художником»¹⁵. Аппиа сам определил эту новую «разновидность» театрального работника: «Постановщик-художник — очень редкая птица, а великий художник-постановщик — птица, не существующая вовсе»¹⁶. (Примечательно, что самого себя Аппиа не рассматривал даже в качестве *потенциального* художника-постановщика.)

В 1903 году настало время воплотить мечты Аппиа-сценографа в реальных сценических условиях. Недостатка в замыслах художник не испытывал. Первоначально он хотел инсценировать фрагменты из произведений Вагнера, но натолкнулся на двойное сопротивление: приглашенный дирижер, молодой блестящий Феликс Вайнгартнер (Felix Weingartner), отказывался исполнять *отрывки*, а хозяйка салона опасалась, что исполнение произведения *целиком* окажется слишком скучным для светской публики. Оперные деятели еще не были готовы к реформе вагнеровской музыкальной драмы, которой Аппиа так сильно грезил в молодости. Ожидание решения дирижера затягивалось, поэтому графиня дала распоряжение Аппиа самому приниматься за постановку. И тогда он обратился к опере, построенной по структуре Опера Комик, опере с романтическим либретто, с вечным сюжетом и с гениальной музыкой Жоржа Бизе — к «Кармен». А также — к симфонической поэме Роберта Шумана на байроновский, опять-таки романтический, сюжет — к «Манфреду».

«Аппиа увидел „Кармен“ в 1882 году в театре Брунсвика; ни в одном из своих автобиографических сочинений он не писал ни об этом

спектакле, ни о полученном впечатлении; но, как и в случае с „Манфредом“, он выбрал для первой сценической постановки свою юношескую мечту»¹⁷. Реально была поставлена сцена, открывающая второй акт «Кармен», — знаменитая сцена в таверне Лиласа Пастья, с цыганскими песнями и плясками. «Вертеп, наполовину на открытом воздухе, полный подозрительных личностей, то есть контрабандистов»¹⁸, — так характеризовал Аппиа среду, которую ему предстояло воплотить в небольшом пространстве, высотой чуть меньше пяти метров (4,8 м) и шириной около восьми (приблизительный расчет, произведенный Мари Бабле-Ан на основании описаний и документов, а также исходя из предполагаемого среднего роста исполнительницы роли Кармен 1,6 м¹⁹). В этом пространстве предполагалось разместить 21 актера. Шестнадцати персонажам на сценической площадке следовало с большой непринужденностью обмениваться репликами с пятью актерами на галереях. И посреди этого поюще-танцующего цыганского столпотворения занавес должен был стремительно упасть, произведя, по замыслу Аппиа, «головокружительный пьянящий эффект»²⁰. Энтузиазм Аппиа вполне очевиден. Он сам был буквально опьянен возможностью воплотить свой замысел. Он даже не настаивал на упоминании собственного имени на афишах и в светских хрониках: «Возможно, события произойдут не от моего имени, и это мне безразлично, лишь бы они *произошли!* и лишь бы их увидели!»²¹. В результате постановка была приписана работавшему над ней вместе с Аппиа Люсьену Жюссому (Lucien Jusseaume), «внештатному» художнику-декоратору Опера Комик (1898-1924), имевшему собственную мастерскую. Друг и соратник Андре Антуана Жюссом был *первым* художником, выполнявшим все декорации к спектаклю единолично (прежде над оформлением одного произведения работало несколько художников, что нарушало целостность визуального ряда театрального зрелища). По словам устранившегося Аппиа, Люсьен Жюссом, сотрудничая с ним, полностью предоставил себя в его распоряжение, а также «взял на себя обустройство сцены, в частности — ее освещение, в котором он прекрасно разбирается»²². Как спектакль Жюссом воспринимали постановку и светские хроникеры. Так, Шарль Жоли (Charles Joly) написал в газете

«Фигаро» от 26 марта 1903 года, что праздник в салоне графини де Беарн «закончился в таверне второго акта „Кармен“, поставленного господином Жюссомом с несравненным искусством и чувством света, а также практически уникальным в Париже освещением»²³. Основной идеей освещения (как для «Кармен», так и для «Манфреда») являлась аппиевская идея «контраста». В сцене из «Кармен» не предполагалось даже рисовать на кулисах виноградные лозы, а на заднике — луну. То, что лунный свет пробивался сквозь листья винограда, изображалось с помощью света, который «отбрасывал на пол лунные блики и фрагменты теней»²⁴. В «Манфреде» световой контраст подчеркивал символичность происходящего на сцене действия, в «Кармен» он создавал для зрителя некую экзотическую среду. Декорации оставались традиционными, но свет и техника освещения были «если не революционными, то, по крайней мере, технически совершенными»²⁵.

Один из друзей Аппиа, Адольф Феррьер (Adolphe Ferriere), в статье «Сценическая реформа Адольфа Аппиа» («La reforme scenique d'Adolphe Appia») писал: «Результат был столь успешным, что разуму оставалось лишь позволить увлечь себя; глаз и ухо стремились к единой цели; чувствовалось, что свет и музыка говорят на одном языке»²⁶.

Как друзья, так и критики признавали постановку Аппиа превосходной, событие — капитальным и революционным в искусстве сценографии, а произведенный представлением эффект — затрагивающим самые чувствительные струны художественной души. На спектакле присутствовали художники, драматурги, директора театров, дирижеры и даже сама великая Сара Бернар, в чьих воспоминаниях, как отмечает Мари Бабле-Ан, данный факт, к сожалению, не упоминается. Герман фон Кайзерлинг писал, что «эта публика, чье мнение, безусловно, существенно, была крайне впечатлена этим зрелищем, несмотря на то, что представлен ей был лишь очень небольшой образчик того, что планировал поставить Аппиа»²⁷. Таким образом, был сделан первый шаг, «трудная публика с успехом покорена, и Аппиа может с уверенностью смотреть в будущее»²⁸.

Новаторские идеи оформления сцены и новшества световых эффектов не раз приносили успех знаменитой опере Бизе. Так, пять лет спустя после спектакля Аппиа, в 1908 году,

«Кармен» произвела очередной фурор, на этот раз — на сцене Санкт-Петербургского Мариинского театра, благодаря «подлинному художественному открытию»²⁹ — декорациям А. Я. Головина. «Непривычная для оперы достоверность сценической среды лишь разрушала штампы музыкального представления, позволяла певцам слить вокальное исполнение с драматической игрой»³⁰. А разве не об этом, не о разрушении байройтских *штампов*, душивших вагнеровские спектакли, мечтал с юности Адольф Аппиа? В отличие от Головина Аппиа достигал «живописного» эффекта с помощью света и тени. Головин «разработал сквозную живописную партитуру спектакля. Декорации и костюмы были эмоционально созвучны музыке и согласованы между собой до мельчайших оттенков»³¹. Сходного результата достигала и световая «живопись» Аппиа: «Все, что было там, представляло собой лишь продолжение костюма Кармен. ...Постановка и актер образуют органичное единство, как в хорошей живописи»³².

Наглядна параллель и в связи оформления с мизансценическим рисунком обеих «Кармен», создающим эффект движения живописного ряда. У Головина: «При *движении* толпы беспрестанно менялись цветовые характеристики отдельных групп, красочными акцентами выделялись фигуры солистов — живописно-пластический образ обретал *подвижность*, развивался во времени по тем же законам музыкальной драматургии, что и опера Бизе» (курсив мой. — А. У.)³³. У Аппиа: «Серебристый лунный луч наискось падал сквозь виноградные листья и поразительным контрастом разделял ночную сцену на зоны тени и света, оживляя грациозные *движения* танцовщиц бесконечной *изменчивостью*» (курсив мой. — А. У.)³⁴. Но для Аппиа принципиально важно то, что эти виноградные листья — только символ, создаваемый игрой света и тени. Головин избрал путь, «проложенный Поленовым, наполнив декорации светом, воздухом, ощущением живой реальности»³⁵, то есть реализовал на сцене открытия современной живописи. Аппиа, приближая сценическую живопись к сценографии музыкальной драмы, радикально отступает от стереотипа, который впоследствии чешский сценограф середины XX века Йозеф Свобода назовет «ужасной трехмерной иллюстрированной открыткой»³⁶.

Афиша спектакля возвещала, что в салоне графини де Беарн будет представлен также «Манфред» Р. Шумана: «Увертюра: оркестр. Заклинание Астарты: оркестр. Манфред: Г-н де Макс, Немезида: Г-жа Кольфф, Астарта: Г-жа Колонна»³⁷.

Аппиа сам сделал перевод «Заклинания Астарты». Он лелеял мечту поставить «Манфреда» в течение 20 лет. «Даже если Аппиа не слишком уточняет детали подготовки к спектаклю, в его кратких описаниях обнаруживаются фундаментальные установки, касающиеся декорации, света, их взаимной игры, то есть их „постановки“»³⁸. Декорации Аппиа, по его собственному определению, «очень красивы», их линии «благородны и просты»³⁹.

В постановке Аппиа подчеркнута противопоставлялись два образа — красно-черный образ преисподней и бело-золотой образ Астарты. Аппиа так описывает свой замысел в письме Чемберлену: «Кромка толпы освещается сзади и немного снизу (красноватым светом), и, таким образом, толпа отбрасывает свою множественную тень перед собой; в этой картине участвует Манфред, прорисовываясь на фоне частного столба... Астарта появляется справа, немного выше, на почти незаметных ступенях — она... будет освещаться сверху слегка вибрирующим рассеянным бледно-золотым светом»⁴⁰. Судя по описанию, замысел Аппиа был сценически реализован. «Пол сцены поднимался, ступень за ступенью, слева направо, — писал Кайзерлинг, — в качестве единственных декораций — тяжелые фиолетово-красные темные колонны». «При поднятии занавеса, — продолжал он, — наибольшая часть сцены была погружена во мрак; слева наискось падал красный свет, тревожно освещавший головы аримановых слуг в какой-то пещере, высвечивавший фигуру Немезиды и очерчивавший Манфреда, чей черный силуэт при каждом движении будто факелами выхватывался из тени». Как и предполагал Аппиа, Астарта появлялась справа, на последней ступени, «окруженная столь воздушным серебристым свечением, что невозможно было с уверенностью определить живое это существо или призрак». Пространство, разделявшее Манфреда и Астарту, «пребывало в полной тьме, и лишь тени их странным образом смешивались». Взору представляла законченная картина, которая, даже в неподвижности, великолепно передавала стремление

Манфреда к Астарте, «так как каждая деталь декорации материализовала его порыв к ней». «От этой сцены, — заключал Кайзерлинг, — веяло таким впечатлением полноты и единства — столь несвойственным театру, — что все зрители были глубоко взволнованы»⁴¹. (Такое нарочитое противопоставление цветов переключается с гравюрой «Манфред и Астарта» знаменитого французского живописца Анри Фантен-Латура. В поиске контраста черного и белого, света и тени этот сюжет многократно им повторялся.)

Среди зрителей присутствовал Орельен-Мари Люнье-По. Описываемая Кайзерлингом реакция Люнье-По на спектакль в салоне де Беарн является подтверждением несомненного успеха Аппиа: «...знаменитый актер, который незадолго до этого сам ставил „Манфреда“ и исполнил главную роль, сильно взволнованный, подошел к Аппиа и сказал ему, что преклоняется перед замыслом его постановки и хотел бы в будущем попросить у него совета»⁴².

В роли Манфреда у Аппиа выступил «красавец из театра Сары Бернар» — Э. де Макс, чья внешность героя-любовника не противоречила героико-романтическому замыслу спектакля и «ничего не портила»⁴³. Де Макс, один из самых известных французских актеров той эпохи, «со своим великолепным римским профилем»⁴⁴, действительно ничего не испортил, его игра была высоко оценена критиками. Так, Шарль Жоли писал, что «Г-н де Макс умеет быть одновременно скорбным, гордым и трагичным»⁴⁵. Возможно, репортер и польстил де Макс, но то, что тот был очень востребованным актером, бесспорно. Достаточно сказать, что он выступал в антрепризных спектаклях Сары Бернар и Люнье-По. Любопытно, что де Макс ненадолго стал даже актером Мейерхольда, выступив в роли князя Тира в «Пизанелле» Д'Аннунцио, поставленной в Париже в 1913 году⁴⁶. Мейерхольд не мог забыть «королевскую повадку» красавца-трагика и впоследствии рассказывал о нем своим актерам: «Во Франции, когда я здоровался с актером Максом, то он подал мне левую руку вместо правой, я был страшно шокирован. У него самолюбленность короля»⁴⁷.

Партнерша де Макса, мадемуазель Колонна, актриса театра Опера Комик, не была столь расхвалена критиками, как он. Ее имя просто упоминается как имя исполнительницы роли

Астарты. Но опять же любопытно, что европейский театальный сезон 1902/03 года обогатился выступлением в роли Астарты великой русской актрисы — Веры Федоровны Комиссаржевской. «Дирижер А. И. Зилотти включил в программу концертов Симфонического собрания... исполнение поэмы Байрона „Манфред“ с музыкой Р. Шумана. На роли духа, феи Альп, Немезиды и Астарты была приглашена Комиссаржевская, партия духа была певческой. Манфреда читал Ф. И. Шаляпин»⁴⁸.

Параллели в искусстве лишь подчеркивают универсальность вкусов и пристрастий Аппиа, гениальность его театальной интуиции. Не случайно В. Р. Вольбах назвал его «пророком современного театра»⁴⁹.

К несчастью, все более или менее значительные события в жизни Аппиа (например, зачисление в Женевскую консерваторию), первоначально вызывавшие его энтузиазм и вдохновение, приводили художника к нервным кризисам и срывам, в которых он впоследствии раскаивался. Аппиа прибегал к помощи врачей и к поддержке друзей. Но главным средством оздоровления для него было уединение. Вероятно, по этой причине А. Л. Бобылева и называет его «отшельником»⁵⁰.

Но в искусстве такие черты характера, как отрешенность, замкнутость, свидетельствуют о творческой самодостаточности художника. «Такие люди, — тонко замечал А. Н. Бенуа, — пользуются своим даром очарования, своими ласковыми манерами, чтобы держать людей, не обижая их, на непреодолимой дистанции и не давать им проникнуть в какую-то святая святых их душевного мира»⁵¹. В характере художника не было необходимых для карьеры светскости и дипломатичности, которыми, как правило, в избытке обладают представители художественной богемы.

К ней, бесспорно, принадлежал сын знаменитого испанского художника Фортунни,

сыгравший не последнюю роль в том, что Аппиа стал жертвой очередного нервного срыва. Мариано Фортунни-и-Мадрацо (Mariano Fortuny y Madrazo) был, без сомнения, притягательной личностью. Так, на Бенуа знакомство с ним произвело «весьма приятное впечатление»⁵². Удалось ему очаровать и Аппиа. Общая страсть к музыке Вагнера не могла не свести Аппиа с Мариано Фортунни. Фортунни увлекался театром, в частности — сценографией и освещением. Аппиа ввел Фортунни в салон графини де Беарн, что в конечном счете привело его самого к разрыву с благодетельницей. К сожалению, Фортунни, «который... если и был полон гордых намерений, если его и тянуло к самым высоким задачам, то получалось у него лишь нечто вроде не очень блестящего любительства»⁵³, стал интриговать против Аппиа. Он добился отчуждения между Аппиа и графиней, а сам продолжал создавать для нее новое здание театра.

Аппиа писал о своем бывшем друге: «Мои... опасения подтвердились. Фортунни — гениальный кустарь. Полное отсутствие основополагающего принципа; неспособность... хотя бы понять подобный принцип отдаляют его от меня. Вместо того чтобы обрести в нем союзника, я, в конце концов, обрел в нем противника»⁵⁴.

Чуждый интриг, светской дипломатии и конформизма, Аппиа сам отказался от реализации своих замыслов на частной парижской сцене. В октябре 1904 года он написал графине де Беарн, что спектакли в ее театре предпочтительнее ставить в декорациях Фортунни.

К счастью, это не было концом творческого пути художника. Аппиа предстояло познакомиться с личностью, чьи идеи были созвучны его собственным и вернули его в мир театра. Человеком, который помог Адольфу Аппиа выйти из кризиса и вернуться к театальной деятельности, был Эмиль Жак-Далькроз.

Примечания

¹ См.: Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства: от Антуана до Крэга // Западное искусство: XX век. М., 1978. С. 148–212; Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX и XX веков. М., 1984; Бобылева А. Л. Хозяин спектакля: режиссерское ис-

кусство на рубеже XIX–XX вв. М., 2000.

² Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Appia A. Oeuvres completes, introduction generale de D. Bablet. Lauzanne, 1986. Vol. 2. P. 362.

³ Une fete chez la comtesse Rene de Bearn // La vie heureuse, Paris.

1903. Avril. P. 95–96. Cit. in: Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 381.

⁴ [Комментарий М. Бабле-Ан] // Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 342.

⁵ [Письмо Х. С. Чемберлена А. Аппиа]. Цит по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 342.

- ⁶ Appia A. Comment reformer notre mise en scene // Ibidem. P. 347.
- ⁷ Ibidem. P. 348.
- ⁸ Ibidem. P. 347.
- ⁹ [Письмо Х. С. Чемберлена А. Аппиа]. Цит по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 342.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Статья была опубликована в периодическом издании для Ирландского литературного театра «Samhain 1904». Irish Literary Theatre, Dublin. 1904. Dec. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 343.
- ¹³ Цит. по: Тишунина Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. СПб., 1994. С. 77.
- ¹⁴ Appia A. Ein neues Kunstmaterial // Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 358.
- ¹⁵ [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 353.
- ¹⁶ Appia A. Ein neues Kunstmaterial // Ibidem. 358.
- ¹⁷ [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 368.
- ¹⁸ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 368.
- ¹⁹ [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 368.
- ²⁰ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 368.
- ²¹ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен, янв. 1903]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 368.
- ²² [Письмо А. Аппиа Х. С. Чемберлену от 27.12.1902]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 369.
- ²³ Joly Ch. Chez Madame la Comtesse Rene de Bearn // Le Figaro. 1903. Jeudi 26 mars. Cit. in: Ibidem. P. 379–380.
- ²⁴ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 370.
- ²⁵ [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 370.
- ²⁶ Ferriere A. La reforme scenique d'Adolphe Appia. // La Suisse. Geneve. 1903. 29 mai. Cit. in: Ibidem. P. 390.
- ²⁷ Keyserling H. La premiere mise en application des idees d'Appia pour une reforme scenique // Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Munich. 1903. 6 avril. P. 33–35. Cit. in: Ibidem. P. 387. Trad. red.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Онуфриева С. А. Головин. Л., 1977. С. 43.
- ³⁰ Там же. С. 45.
- ³¹ Там же. С. 46.
- ³² Keyserling H. La premiere mise en application des idees d'Appia pour une reforme scenique. Cit. in: Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 386. Trad. red.
- ³³ Онуфриева С. А. Указ. соч. С. 46–47.
- ³⁴ Keyserling H. La premiere mise en application des idees d'Appia pour une reforme scenique. Cit. in: Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 386. Trad. red.
- ³⁵ Пожарская М. Н. Александр Головин: Путь художника. М., 1990. С. 38.
- ³⁶ Свобода Й. Тайна театрального пространства. М., 1999. С. 43.
- ³⁷ [Комментарий М. Бабле-Ан] // Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 368.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 366.
- ⁴⁰ [Письмо А. Аппиа Х. С. Чемберлену от 27.12.1902]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 366.
- ⁴¹ Keyserling H. La premiere mise en application des idees d'Appia pour une reforme scenique. Cit. in: Ibidem. P. 385–386. Trad. red.
- ⁴² Ibidem. P. 386.
- ⁴³ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен (февраль 1903)]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Ibidem. P. 366.
- ⁴⁴ Keyserling H. La premiere mise en application des idees d'Appia pour une reforme scenique. Cit. in: Ibidem. P. 385. Trad. red.
- ⁴⁵ Joly Ch. Chez Madame la Comtesse Rene de Bearn // Le Figaro. 1903. Jeudi 26 mars. Cit. in: Ibidem. P. 380.
- ⁴⁶ См.: Левинсон А. «Пизанелла, или Душистая смерть»: (Письмо из Парижа) // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. М., 1997. С. 278; Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 73–75.
- ⁴⁷ Мейерхольд В. Э. Замечания Г. М. Мичурину по роли Несчастливцева после репетиции. 27 декабря 1931 года, Ленинград // Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1933. Т. 1. С. 18.
- ⁴⁸ Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 78–79.
- ⁴⁹ Volbach W. R. Adolphe Appia: Prophet of the Modern Theatre. A Profile. Middletown, 1968.
- ⁵⁰ Бобылева А. Отшельник Аппиа // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 57–59.
- ⁵¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 2 кн. М., 2003. Кн. 2. С. 1245–1246.
- ⁵² Там же. С. 955.
- ⁵³ Там же. С. 956.
- ⁵⁴ [Письмо А. Аппиа герцогине Эльзе Кантакюзен]. Цит. по: [Комментарий М. Бабле-Ан] // Appia A. Oeuvres completes. Vol. 2. P. 376.

Т. С. Джурова

Театральность и реконструкция: два сезона «Старинного театра»

«Старинный театр», заявивший о себе осенью 1907 года циклом средневековых постановок, — одно из первых театральных предприятий, поставивших себе целью показать образцы театрального зрелища далекого прошлого. Организаторы театра впервые в истории русской сцены предприняли попытку реконструкции не исторической эпохи, а собственно театра и актерской техники. Автором этого оригинального проекта был двадцативосьмилетний Николай Евреинов. Ему удалось увлечь своей идеей барона Н. В. Дризена — цензора драматических произведений Главного управления по делам печати (обеспечившего материальную часть предприятия), привлечь к ее сценической реализации режиссера А. А. Санина и своего бывшего соученика по училищу правоведения, сотрудника Археологического института М. Н. Бурнашева. В планах учредителей «Старинного театра» значилась последовательная реконструкция разнообразных исторических форм театра — от античности до XVIII века. Как писал Э. А. Старк, целью учредителей было показать «эволюцию театра как зрелища во всем его полном объеме, выявить в каждой данной эпохе самую душу театра со всеми ее особенностями, сложившимися под влиянием строя жизни»¹.

Однако по объективным причинам постановку античных спектаклей пришлось отменить, и осенью 1907 года началась подготовка средневекового цикла. В основу проекта был положен научный подход. Н. В. Дризен и М. Н. Бурнашев предприняли поездку за границу, где провели археологические и иконографические разыскания, дабы дополнить знания об актерской технике и устройстве средневековых сценических площадок. К руководству музыкальной частью были привлечены А. К. Глазунов и профессор консерватории Л. А. Сакетти. Тексты переводили А. А. Блок и С. М. Городецкий. Музыка сочинял И. Я. Сац. Художественное оформление спектаклей взя-

ли на себя художники «Мира искусства». Труппа была набрана из актеров-любителей, которым читались лекции по истории средневековой литературы (профессор Е. В. Аничков), по иконографии (М. В. Добужинский) и искусству старинного актера (Н. Н. Евреинов).

В ноябре 1907 года, когда подготовка средневекового цикла близилась к завершению, Евреинов написал доклад «Старинный театр. Об актере Средних веков», где определил черты средневекового актера и зрителя — в их тесной взаимосвязи с мировоззрением эпохи.

«Что же мы знаем о сценических исполнителях интересующей нас эпохи? — спрашивал Евреинов. И отвечал: — Очень мало, но и это малое приводит к убеждению, что в то время как актеры античного театра достигли высокой степени совершенства, средневековые недалеко ушли от *примитивности*»² (курсив мой. — Т. Д.). Примитивность исполнения и наивность чувств — вот главные, по мнению Евреинова, качества средневекового актера. Средние века он рассматривает как театральное «детство» христианской эры — «детство» сознания, «детство» театральных средств.

Какими средствами пользовался средневековый актер? «Прежде всего, участвующие лица понимают каждый воплощаемый ими тип определенно-простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей „без остатка“, в олицетворении таких наивных актеров он страшен „до смерти“, рычит зверем, тарачит глаза, скалит зубы... наоборот, раз надобно изображать „смешного малого“, то уж такой актер не щадит сил, чтобы позабавить публику, хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, выкрутасами...»³. Примитивность исполнения, по Евреинову, есть психологическая однозначность образа, воплощаемого утрированно гиперболическими средствами. Как аналогия им приводятся в пример современные детские или солдатские спектакли.

Но именно такая наивность позволяла, считает Евреинов, с легкостью вообразить себя другим лицом, отдаться роли без остатка. Умереть на кресте — в образе Христа и запытать насмерть мученика — в образе палача. Подобная безыскусственность погружения в образ особенно привлекла Евреинова. Если расставить «точки над *i*», то получится, что техническая виртуозность в принципе противопоставлена эмоциональной мобильности. Для Евреинова средневековый театр — театр *веры*, а не искусного технического приема. Веры в подлинность происходящих событий, благодаря которой актер «был способен вообразить себя полностью тем или другим из действующих лиц»⁴. «Современное нам сценическое творчество, — комментировал Евреинов, — базируется на двух началах: на способности впасть в род *гипнотического состояния* под образным внушением драматурга и на изучении техники воплощения в связи с выработкой сценического самообладания и такта»⁵. Средневекового актера он безоговорочно относил к первой категории.

Объектом рассмотрения Евреинов не случайно выбрал самодеятельный — мистериальный театр и его актера, игнорируя образцы профессионального позднесредневекового театра. По-видимому, он действительно намеревался реконструировать тип средневекового актера — но такого, каким он грезился *ему самому*. Описанный им актер-любитель богат воображением, но не техникой. Вчерашний пастух сегодня выходит на сцену, а через час, как ни в чем не бывало, отправится доить своих коров; обычный зритель из толпы может взобраться на подмостки и вмешаться в действие.

Согласно Евреинову, зритель такого театра является не меньшим, если не большим творцом спектакля, чем актер. Средневековая публика, считает он, отличалась чрезвычайной отзывчивостью: «плакала навзрыд в трогательных местах, хохотала до упаду при одной только тени смешного, приходила в ярость от возмутительных поступков театральных персонажей и не жалела глоток для криков одобрения»⁶. Чем была обусловлена такая отзывчивость? Верой средневекового зрителя в реальность происходящего на сцене. Зритель видел не актеров, а доподлинных Христа или Иуду и реагировал на них соответствующим образом — негодовал, сочувствовал и в осо-

бо острые моменты пытался принять непосредственное участие в «сюжете». Оттого и не важен был уровень мастерства актера, что публика силой воображения создавала собственный внутренний спектакль.

Евреиновские средневековый актер и зритель — своего рода «дикари», не вполне способные отделить реальность от вымысла, жизнь от искусства. *Договор об условности происходящего на сцене* еще не возник — этот тезис не сформулирован Евреиновым, но определенно подразумевается. В докладе обрисован синкретический театр, где сцена — еще не вполне сцена, актер — не вполне актер, а зритель — не вполне зритель. Линия рампы в таком театре «прозрачна», проницаема с обеих сторон.

Первые представления «Старинного театра» состоялись в декабре 1907 года в бывшем помещении труппы Л. Б. Яворской на Мойке, 61. В течение двух вечеров были показаны пять спектаклей: литургическая драма XI века «Три волхва» (пролог к ней был написан Евреиновым) в постановке А. А. Санина и М. Н. Бурнашева, миракль XIII века «Действо о Теофиле» в постановке Н. В. Дризена и М. Н. Бурнашева, пастораль XVI века «Игра о Робене и Марион» Евреинова, моралите XV века «Нынешние братья» и фарсы XIV века «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» — Санина, Бурнашева и Дризена.

Как полагал К. Л. Рудницкий, реконструкция средневековых зрелищ была скорее заявлена, нежели осуществлена. «Реконструировать старинные сценические площадки было затруднительно по соображениям чисто техническим. А „реконструкция актера“... требовала огромных познаний, которыми устроители не располагали, и длительного времени — его тоже не было»⁷.

Но проблема заключалась все же не в недостатке времени, средств и знаний. При осуществлении замысла столкнулись в лице их авторов три разнонаправленные тенденции: реконструкция, стилизация и исторический натурализм. Реконструктивная установка Дризена и Бурнашева разошлась с художественной манерой, в которой были выполнены декорации «миriskусников». Рецензенты отмечали несоответствие «музейной» дотошности режиссуры, стремления сохранить объективно-бесстрастный тон реконструкторов и того обобщенно-

поэтического, эстетизированного видения Средневековья, которое дали художники.

«Все меры были приняты к тому, чтобы артисты, насилуя себя, декламировали „как в старину“, оглушая зрителей лубочным пафосом. <...> В постановках подчеркнуты наивные архаизмы во имя исторического реализма»⁸, — описывал игру актеров С. К. Маковский. С. А. Ауслендер назвал постановки «Старинного театра» исторической лекцией⁹. По мнению А. А. Бенуа, художественное оформление спектаклей — «очаровательный нежный сон о давно прошедшем»¹⁰ — диссонировало с «гнетущей тоской» и безжизненным формализмом манеры актеров, которые тянули каждое слово и «жестиковали как плохо заведенные автоматы»¹¹.

Первая попытка воссоздания старинных театральных форм не была по достоинству оценена современниками. Отчасти по причине дилетантизма исполнителей, отчасти потому, что актерская техника Средневековья, как ее видели авторы постановок, не могла быть востребована современным театром. Но идею реконструкции, способной «освежить творческие силы современных театров образцами крайней простоты и наивности старых сцен»¹², оценил Мейерхольд. Правда, в отличие от Евреинова в представлении Мейерхольда средневековый актер был высокотехничным профессионалом. У участников средневекового цикла не было, по его мнению, ни подлинной «наивности, ни искренней гимнастичности»¹³. «Изысканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интонаций не та»¹⁴.

Мейерхольд назвал и основное противоречие постановок «Старинного театра» — несоответствие стилизованной среды, созданной «мирискусниками», и реконструктивных задач режиссуры. Ни плоский живописный задник (наподобие оперного) Н. К. Рериха к «Трем волхвам», ни стилизованное под средневековую книжную миниатюру оформление И. Я. Билибина к «Нынешним братьям», ни древнерусский «лубок» В. А. Щуко (в «Действе о Теофиле») не могли обеспечить соответствующего идее реконструкции способа актерского существования. Отсюда — «подчеркивание курьезов», ряд «бестактных» жестов и движений, которых можно было избежать, если бы режиссеры «Старинного театра» создали «ту верную среду, в которой всякий жест, всякое движение тра-

диционной сцены становятся убедительными и в условиях современного зрительного зала»¹⁵.

Реконструкция средневековых жанров обернулась неумелой стилизацией живописных «примитивов». А. Р. Кугель так описывал приятелей Теофила: «Они сидят все время не раскрывая рта, в одной и той же застывшей позе, с руками, сложенными как на картинах старинных итальянских живописцев»¹⁶.

В режиссерском подходе царил разнობой. Дризен с Бурнашевым стремились к реконструкции. Санин, может быть и неосознанно, подменял реконструкцию театра мхатовской «реконструкцией» жизни и историческим натурализмом мейнингенской традиции. Бенуа обоснованно находил в массовых сценах «Трех волхвов» слишком много «беспокойного реализма»¹⁷. Формальная реконструкция грозила обернуться историческим натурализмом.

Евреиновская программа средневекового цикла была осуществлена лишь отчасти. Труппа, набранная из актеров-любителей (главным образом, учеников Академии художеств), своей неподготовленностью могла посрамить лелеемую Евреиновым «примитивность» техники средневековых исполнителей. Но современный любитель не был ни «наивен», ни «безыскусен». Отсюда — отнюдь не запрограммированные трезвая ирония и бессознательное «подчеркивание курьезов».

Лучше обстояло дело с реконструкцией театральных приемов средневековых представлений. Понимание границы между сценой и зрительным залом как сугубо условной (что вовсе не мешало, по Евреинову, возникновению театральной иллюзии) было воплощено в фигурах Распорядителя игры в «Игре о Робене и Марион» и Толмача в «Нынешних братьях», которые, обращаясь напрямую к зрителям, объясняли смысл происходящего на сцене. В фарсах — шуты, призванные «потешать публику», сновали между подмостками и «глазющей толпой».

Наиболее принципиальной была для Евреинова реконструкция публики — ее непосредственного участия в сценическом действе, осуществленная в «Трех волхвах».

Помимо полулитуургической драмы, куда в качестве действующего лица Евреинов включил толпу паломников-зрителей, он собирался поставить образец уличного театра XIV века — «Ярмарку на индикт Святого Дениса».

«Евреинов задумал пьесу своего рода сюитой, как картину жизни средневековой городской площади в вечер и ночь накануне праздника Св. Дениса. Программу уличного театра составили жонглеры и жонглессы бродячего цирка и марионеточное действо... Но по сути дела и те, и другие отгеснялись на второй план бурлесками средневековой толпы»¹⁸. Евреинов мечтал воссоздать «всетеатральность» Средневековья, воплотить свое представление о движимом театральным инстинктом средневековом зрителе, творящем за пределами сценических подмостков «внетеатральный» театр.

Казалось бы, в связи с этим Евреинову следовало взяться за постановку полулитургической драмы или миракля. Именно на их примере можно было показать, как соотносились интересующие его примитивная актерская техника и «отзывчивость» публики, ее подвластность сценической иллюзии. Однако пролог к «Трем волхвам» поставил Санин. Кугель, очевидно заблаговременно и обстоятельно ознакомленный Евреиновым с концепцией реконструкции средневекового театра, анализируя «Трех волхвов», писал о стремлении «показать бесформенность театра, всетеатральность действия, в котором участвуют все, одновременно как зрители и как актеры, совместно захлестнутые волной преобразования»¹⁹. Но не оставил без внимания и коренное расхождение между замыслом Евреинова и спектаклем Санина.

Евреинова, похоже, совершенно не интересовало, как разыгрывалась полулитургическая драма, еще не выделившаяся к XI веку из католического культа и не представлявшая собственно театральную ценности. «Три волхва» должны были стать наглядным примером театра, в котором преобразался не столько актер, сколько зритель, воображавший себя активным участником представляемых библейских событий. Поэтому кульминационным моментом спектакля стала сцена, в которой после приказа Ирода об избииении младенцев разгневанные зрители-паломники бросались на сцену-паперть. «Толпа поднимается как один человек: последняя фраза Ирода исчезает в море бушующих голосов, истеричных выкриков, женского и детского плача... Никакие усилия властей не в состоянии уже сдержать толпу, и она, вся охваченная одним чувством отчаянья, гнева, протеста... лавой устремляется на паперть»²⁰.

Кугель не случайно упрекал постановщика в натурализме — «толпа все-таки подчас вела себя как толпа, а не как настоящие актеры», «она сама не давала раздражающего хора кликуш»²¹. Из описания ясно, что массовка выглядела не как участник представления (захлестнутый «волной преобразования»), а просто как обезумевшая толпа, охваченная религиозной истерией.

Вряд ли и сам Евреинов мог тогда воплотить идею «стихийной театральности». Парадокс режиссера, может быть, в том и состоит, что заявленное в теории почти никогда не подкреплялось собственной практикой, подчас оборачиваясь своей противоположностью. Так «Игра о Робене и Марион» стала воплощением совсем иного типа театральности, нежели аффективное преобразование мистериального зрителя.

«Игра», в общем благосклонно принятая критикой, была, возможно, единственным спектаклем средневекового цикла, в котором принцип оформления гармонично сочетался с режиссерским подходом и диктовал актерам нужную манеру. Евреиновская пастораль являлась откровенной стилизацией, где не было места ни историческому натурализму, ни формальной реконструкции. Начинаясь с открытого приема, акцентировавшего внимание на условном характере представления. Евреинов использовал прием «театра в театре», отчасти ассоциирующийся с мейерхольдовским «Балаганчиком». Сюжет пасторали предваряли приготовления к представлению, как будто происходившему во дворе рыцарского замка. «Входят распорядители игры, приглашая собравшихся гостей со вниманием прослушать пастурель и в то же время отнестись к ней снисходительно. Тут же на глазах зрителей происходят несложные приготовления к игре: вносят маленький картонный дом, изображающий крестьянское жилище, притаскивают несколько бутафорских баранов, и стадо, которое должны пасти Марион и Робен, готово; входят четыре служителя со свечами и становятся по углам, освещая сцену, представляющую собой зеленый луг»²².

Развитие нехитрой интриги пасторали перемежалось пением, танцами и комическими сценками с участием братьев Робена. Заканчивался спектакль апофеозом пастушеского праздника.

Декорация М. В. Добужинского не воспроизводила ни двор рыцарского замка, ни устройство сценической площадки, на которой могла разыгрываться в XVI веке пастораль. «Легко и непринужденно, в унисон с игрой актеров, он, не теряя чувства художественной меры, вел игру примитивов. Коня Обера он сделал игрушечно деревянным, хотя и украсил его богатой попоной, затканной по простодушно-желтому фону золотым орнаментом из геральдических лилий. Стволы маленьких бутафорски условных деревьев Добужинский окрасил по-детски в радужный цвет... игрушечных же барашков, которых Робен приносит под мышкой, сделал голубоватыми, с волнистыми белыми полосками, красиво имитирующими завитки на шерсти»²³.

Е. А. Зноско-Боровский так описывал манеру исполнения «Игры»: «Эта нарочитость была выдержана и в постановке, и в игре актеров: рыцарь был подчеркнуто свиреп, Марион и Робен нежно и беспомощно любили друг друга, комические персонажи то гнусавили, то басили, вызывая смех публики самыми наивными средствами. Была найдена особая форма чтения стихов, так, чтобы ритм их полностью соответствовал ритму движений, составлял с ним одно»²⁴.

Содержанием «Игры о Робене и Марион» была сама игра. Утрированная, игровая наивность — приемом, объединившим режиссуру, сценографию и актерскую манеру в единое художественное целое. Пластика актеров, судя по фотографиям, напоминала кукольную. Вероятно, именно «игрушечная» обстановка и обеспечила нужный Евреинову способ существования актеров. А яркие краски, музыка, танцы, общая незатейливость и отсутствие пафоса создали жизнерадостное настроение, которого не было в других постановках средневекового цикла.

Спектакль Евреинова был собственным художественным взглядом из XX века на Средневековье, представившим его как «детскую», в которой взрослые дети (исполнители, разыгрывавшие пастораль) забавлялись своими игрушками (деревянными лошадками и барашками Добужинского). «Формальная», беспредметная, эстетизированная «Игра» была примером того не ориентированного на действительность театра, который Евреинов провозгласил полгода спустя в «Апологии театральности». «Пустьяковый характер какой-нибудь

пастурели, даже если она не принадлежит перу такого мастера слова, как Адам де-ла Галь, стоицей искупается той милой театральностью, которая, как добрая волшебница, переносит нас в какой-то лучший мир, где даже такие великаны как здравый смысл теряют власть над нами...»²⁵.

Эстетическая театральность «Игры о Робене и Марион», безусловно, расходилась с аффективной театральностью-преображением, провозглашенной в реферате «Об актере Средних веков». И это противоречие между «условной» и «натуральной» театральностью впоследствии то и дело будет давать о себе знать в режиссерской практике Евреинова.

Первый сезон «Старинного театра» показал, что интересы Евреинова лежали несколько в иной плоскости, чем реставраторские задачи прочих его участников. Евреиновское видение средневекового театра — частный случай его общетеоретической позиции. Его интересуется не столько профессионал, сколько любитель, не столько театр, сколько театральная дух эпохи. И, наконец, для Евреинова более всего важна связь, существующая между сценой и зрительным залом. Для него Средневековье — воображаемое, идеальное время, когда эта связь была органической, не обусловленной режиссерскими или сценографическими «ухищрениями».

П. А. Марков назвал метод «Старинного театра» «художественным натурализмом». «В своих поисках средств актерской выразительности театр, естественно, возвратился к театрам тех эпох, когда театральное искусство... достигло расцвета, когда актерское мастерство блистало богатством и разнообразием, к тем театрам, в которых актеры намеренно „представляли“, где они „играли“, а не воплощали жизнь»²⁶.

Так средневековый цикл «Старинного театра» открыл эпоху традиционализма в русском театре.

В поисках специфического «зерна» театра В. Э. Мейерхольд обратился не просто к «старинному» театру, а сразу к квинтэссенции театральной условности — испанскому театру XVI века, молюеровскому и, конечно, к итальянской *commedia dell'arte*, потому что именно они могли предложить типы актерской техники, радикально противоположной современному жизнеподобию. Когда в «Балагане» Мейер-

хольд писал об образцах «примитивных» сцен, он имел в виду нечто иное, нежели Евреинов. Для Мейерхольда примитивность есть высокая мера условности и обширный комплекс технических приемов, которые можно противопоставить современной манере «интеллигентного чтеца» и технике «углубленного душевного переживания», по его мнению, дилетантской. К. Л. Рудницкий считал, что обращение к старинной комедии масок «означало для Мейерхольда возможность возврата к самым демократическим формам театра, его опрощению»²⁷. «Возрождая комедию масок, Мейерхольд все более уверенно и все более последовательно уклонялся от эстетизации ее»²⁸. Это, конечно, не так: комедия дель арте привлекала Мейерхольда не демократической опрощенностью, а высоким профессионализмом актерского искусства; от ее эстетизации он просто не мог уклониться — иначе ему пришлось бы ограничиться ее реконструкцией, чем занимался его сотрудник В. Н. Соловьев как подготовительным этапом создания современных «изысканных примитивов».

Для Евреинова примитивность — та же предельная условность манеры, но одновременно и наивная безусловность связи сцена — зал. Апология мейерхольдовской театральности в «Балагане» — апология блестящей, универсальной техники «актера-каботина». Его жонглер, пришедший со средневековой площади, «заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений... во всяком сценическом положении»²⁹. Маска, жест, движение, интрига — вот оружие такого актера, свободного в своем творчестве, в отличие от «закрепощенной куклы» психологического театра, которой «непонятно магическое слово „игра“, потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации, опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона»³⁰.

Радикально расходились Евреинов с Мейерхольдом и в вопросе зрительского восприятия. Согласно Евреинову, отношения публики с актером должны основываться на вере, иллюзорном восприятии сценических положений. В театре Мейерхольда зритель никогда не приглашался к тому, чтобы забыть: «Публика приходит в театр смотреть искусство чело-

века, но какое же искусство ходить по сцене самим собою! Публика ждет вымысла, игры, мастерства»³¹.

В 1909 году Евреинов пишет статью об испанском актере XVI–XVII веков, которая должна была лечь в основу планируемого в ближайшем будущем испанского цикла «Старинного театра». Театральность испанского театра по Евреинову — все тот же неодолимый инстинкт, объединяющий актера и зрителя в едином порыве преображения.

«Праздничная театральность», высокая мера условности, страстная самоотдача актера, способного разыграть художественно полноценный спектакль на примитивных подмостках, с минимальной бутафорией, где-нибудь в горной деревне, — таково лицо испанского театрального Возрождения. И сама драматургия — «эти милые, наивные фарсы, эти маленькие любовные драмы и незлобные драматические шутки... приучили актера не к повторению пройденного в жизни на сцене, а к *творчеству самостоятельной оригинальной жизни*, которая так похожа на действительность и вместе с тем, так выгодно от нее отличается»³² (курсив мой. — Т. Д.).

Публике испанского театра, в органику которой была заложена любовь к чрезмерной, красочной выразительности, нравилось «страшное вперемешку со смешным и трогательным, включающим в себя импонирующую царственность, нечто отвечающее религиозным запросам и, в конце концов, все вместе очень нарядное, величественное и веселое»³³. А актер отвечал ее потребностям, прибегая к «чрезмерному выражению интимных движений души», «чрезвычайной подвижности мимики», «быстрой перемене тона», «непривычной силе в движениях» и «резким непосредственным переходам из одного эффекта в противоположный»³⁴, которые при этом соединялись с тонким анализом роли и нюансировкой.

Материальная чувственность здесь счастливо преодолевалась высокой мерой поэтической условности формы. Но, несмотря на условность, испанский театр по Евреинову — театр буйного актерского темперамента, эксцессивного переживания сценической реальности как актером, так и публикой. Такой театр не исключал, а, напротив, предполагал истовость веры в происходящее на подмостках. Не только актер мог упасть в обморок на сцене

из-за чрезмерной напряженности чувств — публика рыдала, смеялась и билась головой об пол вместе с каким-нибудь «святым Антонием». Евреинов всячески подчеркивает живую, иногда опасную двустороннюю связь, которая существовала между актером и зрителем. Испанский зритель не только страстно откликался на страдания и злоключения героев, но и предъявлял высокие эстетические требования к игре актеров. Если она не устраивала зрителя, он вполне мог взобраться на сцену и надавать актеру тумаков. Камни летели не только в «злодея», но и в бездарного комедианта. То есть на данном историческом этапе, считает Евреинов, между сценой и зрительным залом уже заключен «договор» об условности, упоминаемый в «Апологии театральности».

Испанский актер, пишет Евреинов, не просто играл. Играя, он *проживал* на сцене *другую* — не свою жизнь, наполненную высокими и страстными чувствами. В том-то и заключалось отличие еврейновского испанского актера от мейерхольдовского «гистриона», что он полностью, до самозабвения, преобразался в другого. У Мейерхольда всегда оставался «завор» между человеком-творцом и образом, который он создавал. Маска и лицо неслиянны. У Евреинова личность творца целиком растворяется в роли.

Для испанского зрителя, по мнению Евреинова, также не существовало пределов иллюзии. Для него не составляло труда отдаться магии театральности, ибо в нем самом был заложен и развит театром вкус к «гиперболе в трагичном и веселом», к «чудовищным контрастам небесного и дьявольского», к «настоящей вакханалии красок, звуков и образов, которую могло родить одно безумие пьяных от знойного солнца»³⁵. И потому в минуты наибольшей эмоциональной захваченности представлением эта публика переставала осознавать границу рампы.

Испанский актер, которым восторгался, которого стремился воссоздать Евреинов, в определенном смысле близок тому типу актера, который отстаивал А. Я. Таиров. Реальность переживания при условности, «эстетизме» рисунка роли — такова формула таировского актера. Но и Таиров, подобно Мейерхольду, за пределы эстетики не выходил: «Реальная сценическая эмоция должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из сотворенной жизни того сценического об-

раза, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию»³⁶.

Изысканность, причудливость формы и реальность преобразования в другого — не просто основания творчества испанского актера, по Евреинову. Это его идеал театральности. Правда, он оговаривает, что театральность (как специфическое внутреннее самочувствие) испанского актера, обусловлена национальным характером и темпераментом и вряд ли воспроизвутаема в «искусственных», режиссерских условиях. На сей раз психофизический тип «испанца» предлагалось не реконструировать, а имитировать.

Первые спектакли испанского цикла состоялись в ноябре 1911 — феврале 1912 года в выставочном зале Соляного городка. В первый вечер были показаны «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги и интермедия Сервантеса «Два болтуна». Во второй — пролог к комедии Лопе де Веги «Великий князь Московский и гонимый император» и «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины. «Чистилище Святого Патрика» Кальдерона — в третий.

Руководители «Старинного театра» по-прежнему ставили задачу «реконструкции сценического представления в исчерывающей близости к когда-то бывшей действительности»³⁷. По-прежнему в состав дирекции входили Дризен и Евреинов. Режиссеров Саннина и Бурнашева сменили Н. И. Бутковская (актриса средневекового цикла и издательница) и К. М. Миклашевский, в 1911 году окончивший драматические курсы, но в историю театра вошедший скорее как искусствовед и историк театра, автор первой монографии о комедии дель арте³⁸.

Понятно, что любители, из которых составила большая часть труппы и режиссуры, не могли «реконструировать» тот высокий уровень мастерства испанского актера, о котором писал Евреинов. О доле участия Дризена в постановке «Чистилища Святого Патрика» красноречиво свидетельствуют воспоминания А. А. Мгеброва, констатировавшего невмешательство режиссера в его работу. «О Дризене я мало помню в дни этих репетиций. Я почти не видел и не слышал его»³⁹. В связи с этим утверждение Старка, что недостаточность исторических знаний восполнялась у Дризена «талантливым отгадыванием всех тонкостей стиля»⁴⁰, звучит убедительно.

Режиссура Миклашевского и Бутковской, скорее всего, ограничилась попыткой имитации внешней формы исполнения, местами выливаясь в стилизацию (основанную на живописи Веласкеса и Мурильо). Вновь и вновь рецензенты писали об изяществе и тонкости декораций и костюмов «мирискусников», ни разу не упомянув имен актеров, игравших в «Благочестивой Марте» или «Великом князе Московском». Старк считает, что «Благочестивую Марту» отличало отсутствие какого то ни было стиля. А сценические эффекты художников В. А. Щуко и Е. Е. Лансере в «Чистилище Святого Патрика» не могли «отвлечь нашего внимания от главного недостатка спектакля: крайне плохого исполнения»⁴¹. Драматургия «золотого века» испанского театра требовала высокого уровня художественного воплощения, требовала режиссерского замысла. Его, судя по всему, не было. Как писал Старк, для постановки Кальдерона на современной сцене от «Старинного театра» «следовало бы заимствовать только великолепный портал по эскизу Щуко, актера Мгеброва, игравшего Патрика, и музыку Саца»⁴². Манера исполнения «Патрика», реконструированного «Старинным театром», оказалась примитивной и нелюбопытной. Хотелось же «изысканно яркой игры»⁴³.

Все без исключения рецензенты трактовали метод «Старинного театра» именно как реконструкцию. Кто-то восхищался, описывая спектакли как «роскошные, полные блеска огня и ярких красок, картины испанской сцены»⁴⁴. Кто-то писал о «цельно выдержанной условности постановки трагедии на придворных сценах в „Великом князе Московском“ и „Чистилище Святого Патрика“»⁴⁵.

Критики психологического лагеря упрекали «Старинный театр» в бессмысленном воспроизведении давно отжившего. Ф. Д. Батюшков считал формальную реконструкцию бесполезной, потому что «руководители „Старинного театра“ упустили из виду, что, восстанавливая бытовые условия театральных представлений, они не могут заставить театральную публику отрешиться от самой себя и перевоплотиться в зрителей XVI века подобно тому, как артисты перевоплощались... в старинных актеров»⁴⁶. Критик В. Воинов находил задачи театра «рабски археологическими»⁴⁷. Бенуа, ставший адептом эстетики Художественного

театра, требовал от испанского цикла истинной «веры», иллюзии жизни, а не «музея старины» и превозносил в постановке «Благочестивой Марты» бытовые «интермедийные» сценки с участием подвыпивших посетителей кабака (зрителей представления бродячей испанской труппы), перед которыми, по его мнению, бледнело представление пьесы⁴⁸. Но, надо думать, Миклашевский применил этот «отстраняющий» прием «театра в театре» вполне сознательно — дабы бытовизмом поведения зрителей оттенить условность постановки «Благочестивой Марты».

Батюшков был прав, говоря о недостаточной преломленности «старинного стиля» в творческой индивидуальности современного режиссера. После «Дон Жуана» Мейерхоolda зрители хотели «отношения к искусству прошлого», «творческой фантазии современного художника, на нашем языке передающего нам впечатление экзотического искусства»⁴⁹.

Некоторый диссонанс ощущался и в отношении «этих несколько реалистических по-современному декораций и условности постановки»⁵⁰. Никакого противоречия с точки зрения исторического соответствия здесь, возможно, и не было (особенно это касается оформления «Великого князя Московского» и «Чистилища Святого Патрика»). Но рецензенты требовали от постановок современной художественной целостности.

Р. И. Власова утверждает, что, в отличие от сезона 1907 года, художники в большей степени стремились к воссозданию сценической обстановки разных типов театральных площадок XVI–XVII веков. «Во-первых, отпали канонизирующие приемы стилизации, во-вторых, стало более развитым понимание художниками драматургических жанров, как и сами они стали более выраженными в эпоху испанского Ренессанса. <...> Рериховская „Фуэнте Овехуна“ была проникнута драматической страстностью пьесы, Щуко и Лансере в „Чистилище Патрика“ воссоздавали торжественно-патетический пафос кальдероновских ауто. Жизненно бытовыми тонами окрасил Шервашидзе сценическую атмосферу комедии интриги „Благочестивая Марта“»⁵¹.

Но, вероятно, о большей или меньшей степени достоверности воссоздания сценических условий можно говорить лишь в отношении к «Великому князю Московскому» и «Чистилищу

Святого Патрика». Щуко и Лансере, оформляя спектакли испанского цикла, ориентировались на манеру флорентийского мастера Козимо Лотти, сконструировавшего сцену придворного театра XVII века Буэн-Ретира. Их оформление, в свою очередь, гармонировало с естественной средой выставочного зала Соляного городка. Портал Щуко, как утверждал Мгебров, явился «как бы естественным продолжением дворцовых зал»⁵².

Власова не принимает в расчет, что декоративное панно Рериха было чистой стилизацией, Щуко и Лансере реконструировали архитектуру сценических площадок, а реалистическая картина Шервашидзе более уместно смотрелась бы на сцене Художественного театра. Разные типы оформления предполагали разные степени условности исполнения, разную жанровую и стилевую окрашенность актерской манеры.

Евреинская статья «Испанский театр XVI–XVII веков» имела характер обобщения. Но, описывая испанского актера и устройство сценической площадки «золотого века» театра, Евреинов ориентируется главным образом на театр Лопе де Веги. «Поэтому и испанского актера он воссоздавал по образу и подобию прежде всего этого театра, силу которого при крайней скромности театрального оснащения составляли только таланты драматурга и актера»⁵³.

«Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги — единственный спектакль (кроме интермедии Сервантеса «Два болтуна») Евреинова, вошедший в испанский цикл. Именно в нем, вероятно, должны были воплотиться те свойства испанского театра эпохи Возрождения, которые Евреинов обозначил в своей статье.

Какие принципы сценического оформления XVI–XVII веков были реализованы в «Фуэнте Овехуна»? Актеры играли на довольно узком, вытянутом помосте, единственным элементом оформления которого был занавес, разделявший сцену вдоль на две части. Раздвигаясь, он открывал глазам зрителей живописный фон декоративного панно Рериха, изображавшего горный пейзаж. За занавесом могли укрыться артисты, не участвующие в действии. Но не это было его главной функцией.

Действительно, эта минималистская обстановка воспроизводила сценические условия, в которых могла играть какая-нибудь

бродячая труппа XVI века, как их описывает Г. Н. Бояджиев: «Сценический помост был сравнительно широким, но неглубоким... Занавес висел не перед сценой, а посередине ее, разделяя сценическое пространство на передний и задний планы... в случае надобности он отдергивался и действие перемещалось в глубину сцены — с улицы в комнату»⁵⁴. И даже рисованный задник во времена Лопе де Веги был одним из атрибутов оформления, правда, стационарного, а не площадного театра.

Но оформление «Фуэнте Овехуна» не было самодостаточной реконструкцией. Движение занавеса не просто обозначало смену мест действия, оно обеспечивало тот стремительный темп его развития, о котором писали почти все рецензенты. «Действие кипит, несется, как поток лавы»⁵⁵. «Действие развивается с такой стремительностью, что вставленные между отдельными хорнами (актами) интермедия и танцы не могут замедлить его неудержимого потока»⁵⁶. Занавес как бы выполнял функцию кинематографического монтажа, который при фактически полном отсутствии бутафории обеспечивался одним движением руки. Но, кроме этого, отсутствие громоздкой сценической обстановки должно было укрупнить и вывести на первый план зрительского восприятия самих актеров, чье «свободное творчество» в XVI веке не ограничивалось никакой бутафорией, да и не нуждалось в ней, как и зритель не нуждался ни в какой иллюзии правдоподобия места действия. Это в более поздние эпохи, как писал Мгебров (очевидно, вспоминая слова Евреинова), когда уровень мастерства актера упал, на него «нельзя уже было смотреть без рампы, без декоративного оформления и иных иллюзорных обманов»⁵⁷. Сценические условия, в которых разыгрывалась еврейская «Фуэнте Овехуна», должны были напоминать о тех временах, когда актер прекрасно обходился без режиссера и бутафории, когда он умел «держать в руках тысячную толпу, произнося многоминутные монологи Шекспира, Кальдерона... на простом и голом помосте»⁵⁸.

Вряд ли Евреинов был настолько наивен, что полагал, будто горные кручи и «барочное» небо Рериха, «покрытое торжественно клубящимися облаками»⁵⁹, может обмануть зрителя, вызвав иллюзию присутствия в реальном испанском пейзаже. Живописный фон должен

был сообщить зрителю определенное художественное настроение — и только. Как панно Рериха, так и режиссерская манера Евреинова были стилизацией. Но режиссура Евреинова воспринималась большинством критиков как «археологическая». Только Эм. Бескин писал: «Это — имитация, но имитация, быть может, только потому и воспринятая нами, что она преломлена в родниках нашего современного „Я“»⁶⁰.

В мемуарах Мгеброва нет указаний на то, как Евреинов работал с тем или иным конкретным актером. Он описывал, как актеры «с затаенным вниманием слушали страстную речь Евреинова о Лопе де Вега и читаемые им с неистовством, в бешеном темпе и ритме, монологи и сцены этой пьесы»⁶¹. Он вспоминал, как долго Евреинов бился над с амыми незначительными моментами, например проходом двух девушек по сцене, где все сосредоточивалось «на едва заметных... сценических деталях: игра веером, поворот головы, улыбка, смех, шаги и прочее»⁶². Но — ни слова о том, как режиссер работал над образом Лауренсии или, скажем, Эстевана (которого играл Мгебров).

Евреинову был важен зрелищный облик спектакля, зримый рисунок роли. Стилизованная Испания должна была быть яркой, острой, дразнящей, праздничной, грубо-изысканной. Несмотря на страстность, стремительность движений и речи, актеры должны были сохранять «ту уловатую отчетливость, которую мы видим в испанских танцовщиках и которая была несомненно свойственна и драматическим артистам»⁶³. Особо тщательно разрабатывалась пластика актеров. Позе, жесту предписывалось быть не просто эмоциональными, но служить эстетизированным выражением национального колорита. Быть не только «знаком» эмоции, но и «знаком» испанского театра.

Евреинов использовал прием живописных группировок. Узкий помост предполагал фронтальные, длинной декоративной лентой развернутые по всей ширине сцены многофигурные мизансцены (зафиксированные на фотографиях к спектаклю), наподобие человеческих композиций барельефа или фрески. Рериховский задник служил для артиста естественным фоном. В режиссерской манере Евреинова вновь (как в Театре на Офицерской) давала себя знать эстетика модерна (правда, обогащенная эмоциональной, темпоритмической динамикой пластики актера). «Декорации

и движениям был придан подчеркнуто стремительный характер, и словно вихрь крутился на сцене в массовых картинах, которые нигде, однако, не сбивались на натуралистический беспорядок, но подчинялись строгому ритму, свиваясь и развиваясь яркими, характерными группировками»⁶⁴.

Но для возрождения испанской героической драмы, пусть и стилизованной, изысканности было мало. Требовалось особое *внутреннее самочувствие* актера — яркое, мощное, экспрессивное. Нужен был актер трагедийного темперамента и подвижной психики (такой, какого нарисовал Евреинов в статье «Испанский актер XVI–XVII веков»), при этом сохранявший четкость, внятность, нежизнеподобность внешнего рисунка роли — способный внутренне и внешне преображаться в другого.

Испанский театр XVI века был театром сильных актерских индивидуальностей. Его реконструкция или стилизация требовала Актера. Несколько сильных актеров в еврейновской «Фуэнте Овехуна» было. А больше ему, возможно, и не требовалось. Противоречие между эстетичностью формы и натуральностью переживания разрешалось просто — в специфической актерской индивидуальности Виктории Чекан. Мгебров писал, что дарование актрисы было трагическим, темперамент неистовым. Что не мешало ей растворяться «в грезах о прекрасной Греции, выражая это растворение культом своего тела, поклонением красоте и стремлением к эстетизму»⁶⁵.

Таким образом, Евреинову не было нужды воспитывать испанку XVI века из российской актрисы. Он просто подставил индивидуальность Чекан на место Лауренсии. Чекан не показывала, как испанская актриса могла играть героиню Лопе де Веги. Она и была Лауренсией. Мгебров описывал ряд выразительных эпизодов, связанных с Чекан в «Фуэнте Овехуна»: «Играя Лауренсию... Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики, так, что они падали в оркестр, ломая инструменты у музыкантов. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой женщиной»⁶⁶.

Но вместе с тем, владея редкостной способностью к самоотдаче роли, актриса не впадала в бесконтрольный аффект и отдавала себе отчет в происходящем на сцене. На одном

из представлений во время сцены восстания женщин произошел курьезный эпизод, когда Чекан—Лауренсия убежала за кулисы, разгневанная вялой игрой «участниц восстания».

Как и в «Игре о Робене и Марион», Евреинов стремился не к реконструкции испанского актера или иллюстрированию тезисов собственной статьи, а к полноценному художественному зрелищу, способному вызвать эмоциональную реакцию зрителя. И некоторые из рецензий на спектакль подтверждали, что режиссеру удалось этого добиться. «Народные сцены поставлены г. Евреиновым превосходно по внутреннему драматическому подъему, достигнутому им от масс, по внешней красоте группировок и по темпу исполнения»⁶⁷. «Гениальная драма вполне захватывает публику только во второй половине, вплоть до последней картины и фразы»⁶⁸.

Темперамент Чекан был для Евреинова исходным «условием игры». Но вряд ли он специально добивался подобного внутреннего самочувствия от массовки. Вряд ли стремился его инспирировать, понимая ограниченность драматических возможностей актеров-любителей. Кроме того, неистовство «народных масс» могло напрочь разрушить создаваемую им художественную форму. Может быть, соблюденная дисциплина формы массовых сцен и позволила Бескину утверждать, что, помимо Чекан, «на редкость стройный ансамбль дают и остальные»⁶⁹.

Старк же считал, что Евреинов как раз и добивался от русского актера «испанского самочувствия» — через «ритм тела», «ибо он представлял собою первоначальную основу всего человеческого характера в целом»⁷⁰. Но действительно ли Евреинов полагал, что все его актеры будут способны к «переживанию», положенному на ритмическую основу, или только стилизовал внешний рисунок исполнения?

Примечания

¹ Старк Э. А. Старинный театр. Пг., 1922. С. 8.

² Евреинов Н. Н. Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 838.

³ Там же. С. 840.

⁴ Там же. С. 839.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 841.

⁷ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М., 1990. С. 21.

⁸ Маковский С. К. Первые представления «Старинного театра» // Старые годы. 1908. № 1. С. 43.

⁹ См.: Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 117–120.

¹⁰ Бенуа А. А. Дневник художника // Московский еженедельник. 1908. 21 янв. С. 33.

¹¹ Там же. С. 37.

¹² Мейерхольд В. Э. Старинный театр // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 89.

¹³ Там же. С. 91.

¹⁴ Там же.

Скорее — второе. Об этом свидетельствует и репетиция сцены восстания, описанная Мгебровым: «Женщины выбегают на помост со шпагами в руках. Здесь Евреинов применил свой излюбленный метод зигзагообразных движений тел, сопровождающихся неистовым рычанием, которое соответствовало каждому ритмическому взмахиванию обнаженных шпаг. Нежным, хрупким и женственным женщинам нашего театра не всегда удавалась эта сцена»⁷¹.

Это же касалось «истощного», по мнению Батюшкова, крика актеров. «Мы среди условностей и вдруг вторгается ultra-натуралистический прием: актеры кричат, словно они на каком-нибудь Марсовом поле, окруженные многотысячной толпой»⁷². Но натурализмом скорее была интимность интонаций психологического театра, к которым стало привычно ухо критика, а не «крик» актеров в «Фуэнте Овехуна», бывший такой же условностью, как и оформление Рериха. Евреинов стремился к ритмизации звукоряда. Сюжет нарастания народного бунта необходимо было решить с помощью актеров, но режиссерскими средствами — динамичными группировками масс, ритмизацией движения и выкрика. «Грубая», яркая, площадная «театральность» («гипербола», «чудовищные контрасты» и «вакханалия») испанского театра воплощалась средствами стилизации, а значит — эстетизировалась.

Евреинов не восстанавливал испанского зрителя. В том не было нужды, потому что он рассчитывал на реакцию современного зрителя. Реконструкция зрителя («театр в театре») задала бы ненужную на сей раз «условность» восприятия. Нежизнеспособное зрелище должно было вызывать «иллюзию» у публики Соляного городка. Героическая драма должна была зазвучать на современной драматической сцене. Это Евреинову удалось.

- ¹⁵ Мейерхольд В. Э. Старинный театр // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма... Ч. 1. С. 90.
- ¹⁶ Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 847.
- ¹⁷ Бенуа А. А. Дневник художника // Московский еженедельник. 1908. 21 янв. С. 36.
- ¹⁸ Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Л., 1984. С. 24.
- ¹⁹ Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 845.
- ²⁰ Старк Э. А. Старинный театр. С. 21.
- ²¹ Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 845.
- ²² Старк Э. А. Старинный театр. С. 21.
- ²³ Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство. С. 31.
- ²⁴ Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 337.
- ²⁵ Евреинов Н. Н. Апология театральности // Утро. 1908. 8 сент.
- ²⁶ Марков П. А. Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 287.
- ²⁷ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. С. 32.
- ²⁸ Там же. С. 33.
- ²⁹ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма... Ч. 1. С. 212.
- ³⁰ Там же. С. 213.
- ³¹ Там же. С. 218.
- ³² Евреинов Н. Н. Испанский актер XVI–XVII веков // Ежегодник императорских театров. 1909. № 6–7. С. 53.
- ³³ Там же. С. 51.
- ³⁴ Там же. С. 62.
- ³⁵ Там же. С. 51.
- ³⁶ Таиров А. Я. О театре. М., 1970. С. 121.
- ³⁷ Старк Э. А. Старинный театр. С. 37.
- ³⁸ См.: Миклашевский К. М. La commedia dell'arte: Театр итальянских комедиантов. Пг., 1914–1917. Ч. 1.
- ³⁹ Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 кн. М.; Л., 1932. Кн. 2. С. 90.
- ⁴⁰ Старк Э. А. Старинный театр. С. 37.
- ⁴¹ Там же. С. 61.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Василевский Л. Петербургские письма // Студия. 1911. № 10. С. 7.
- ⁴⁵ Ростиславов А. О постановках «Старинного театра» // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1002.
- ⁴⁶ Батюшков Ф. Д. По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С. 2.
- ⁴⁷ Воинов В. Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10. С. 16.
- ⁴⁸ См.: Бенуа А. А. Художественные письма. Старинный театр // Речь. 1911. 16 дек.
- ⁴⁹ Батюшков Ф. Д. По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С. 3.
- ⁵⁰ Ростиславов А. О постановках «Старинного театра» // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1002.
- ⁵¹ Власова Р. Русское театрально-декорационное искусство. С. 40–41.
- ⁵² Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 84.
- ⁵³ Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство. С. 34.
- ⁵⁴ Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 193.
- ⁵⁵ Львов Я. «Старинный театр» // Новости сезона. 1912. 16 февр.
- ⁵⁶ Койранский А. Гастроли «Старинного театра» // Утро России. 1912. 15 февр.
- ⁵⁷ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 65.
- ⁵⁸ Там же. С. 73.
- ⁵⁹ Воинов В. Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10.
- ⁶⁰ Бескин Эм. Фуэнте-Овехуна // Раннее утро. 1912. 16 февр.
- ⁶¹ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 55–56.
- ⁶² Там же. С. 64.
- ⁶³ Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. С. 340.
- ⁶⁴ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 139.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Там же. С. 43.
- ⁶⁷ Светлов В. «Старинный театр» и испанские танцы // Петербургская газета. 1911. 20 нояб.
- ⁶⁸ Андреевский С. [Б. н.] // Петербургская газета. 1911. 22 нояб.
- ⁶⁹ Бескин Эм. Фуэнте-Овехуна // Раннее утро. 1912. 16 февр.
- ⁷⁰ Старк Э. А. Старинный театр. С. 45.
- ⁷¹ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 117.
- ⁷² Батюшков Ф. Д. По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С. 2.

Л. Г. Пригожина

На пути к «Тени»: Акимов и Шварц

«Так называемая творческая близость моя с Театром комедии, или, что почти то же, с Акимовым, была не так уж проста»¹. Дневниковая запись Е. Л. Шварца, сделанная в январе 1957 года, может вызвать удивление: ведь Н. П. Акимов поставил в своем театре четыре шварцевских пьесы (четыре с половиной, если считать антигитлеровский памфлет «Под липами Берлина», написанный в соавторстве с М. М. Зощенко). Еще три были приняты к постановке, но не увидели сцены. Уже после смерти драматурга вышли новые сценические редакции «Тени» и «Дракона». С Театром комедии и его руководителем Шварц был связан многие годы как автор, а во время войны, когда коллектив находился в Душанбе (тогдашний Сталинабад), заведовал литературной частью.

Но, с другой стороны, бывает ли вообще простой творческой близостью драматурга и театра, драматурга и режиссера? Это предполагает безоговорочное подчинение кого-то из них другому: либо драматург отдает пьесу в полное распоряжение театра и не вмешивается в работу над спектаклем, либо театр проявляет абсолютное послушание и ставит пьесу «как написано». Первое для Шварца было исключено: он считал, что за автором должны сохраняться все права и после того, как пьеса принята к постановке. Второе же вряд ли возможно в принципе — даже при полной готовности театра (режиссера) подчиниться драматургу, поскольку пьеса, предназначенная для сцены, есть тоже явление литературы. И тем более невозможно, если постановщик обладает резко выраженной художественной индивидуальностью, — а в случае Акимова это именно так. Отношения драматурга и режиссера — диалог, а не оперный «дует согласия». В ходе диалога могут возникать трения и даже конфликты. Бытующая формула «автор театра» балансирует между контактом и конфликтом, причем автор, как правило, острее своего партнера переживает конфликтную составляющую. Не был исклю-

чением и Шварц. А потому сказанное им о проблематичности творческой близости с Акимовым — «и удивительно, и обыкновенно».

Их союз, существовавший четверть века, — один из интереснейших «театральных романов» двадцатого столетия. И, как во всяком настоящему содержательном романе, его сюжет многосоставен. В нем неразрывно сплетены две линии — театрально-эстетическая, то есть собственно творческая, и психологическая.

Приведенная выдержка из шварцевских дневников, на наш взгляд, свидетельствует о том, что Театр комедии не воспринимался драматургом как коллективный субъект творчества. Не случайно в середине фразы он, что называется, «переходит на личности», точнее, на личность Акимова. В дневниках, в частности в разделе «Телефонная книга» (он состоит из двух подразделов — ленинградского и московского), много выразительных мини-портретов актеров Театра комедии. Как водится в телефонных книжках, фамилии расположены в алфавитном порядке. В ленинградской последняя — Е. В. Юнгер. А первая и по алфавиту, и по значимости — Акимов. В опубликованных дневниках он упоминается едва ли не чаще всех, начиная с первых страниц и кончая заключительной, — уже не в формате мини-портрета. Для Шварца Театр комедии — это прежде всего Акимов (если не только Акимов).

Фигура режиссера предстает в сложной, переменчивой игре света и тени. Автор отдает должное целеустремленности Акимова, его поразительной самодисциплине и работоспособности, считая, что сам этих качеств лишен. Но акимовские достоинства, по мнению Шварца, имеют обратную сторону — он «не может быть не ограничен, как все действующие люди»². «Все ясно в нем. <...> Отсюда полное отсутствие... магического кристалла», через который «художник различает что-то там неясно»³. Подобно рефрену повторяется утверждение, что Акимов «иноороден» ему,

Шварцу, что у них противоположные виды сознания.

Драматург не выносит окончательное суждение об Акимове. Высказывания, которые граничат с полным неприятием, перемежаются воспоминаниями о том, как благородно вел себя сам режиссер в годы войны, когда сделал все, чтобы вывезти свою труппу из блокадного Ленинграда. Как буквально заставил эвакуироваться самого Шварца. Как не раздумывая бросился в бой за его пьесы. Как в одном из разговоров обнаружил неожиданно глубокое понимание Лермонтова... И писатель начинает сомневаться в верности созданного им портрета оригиналу: «...он сложнее, чем я думал»; «Акимова надо будет переписать. <...> Трудно писать людей, которых любишь»⁴.

Однажды Шварц не без досады заметил, что Акимов — из породы людей, которые «как позора» боятся «какой бы то ни было изъясительности»⁵. Не склонный к «изъясительности» режиссер не оставил столь интимных свидетельств своего отношения к Шварцу. Но в публичных выступлениях неизменно его поддерживал, даже если речь шла о пьесах, поставленных в другом театре (например, о «Снежной королеве» в Новом ТЮЗе). Верность драматургу Акимов сохранял и после его смерти. Тому лучшее доказательство — не только акимовские «Тень» и «Дракон» 1960-х годов, но и оформление, несмотря на крайнюю занятость, сборников пьес Шварца и книги воспоминаний «Мы знали Евгения Шварца». В ней помещены и собственные воспоминания Акимова, которые, будь драматург жив, могли бы удивить его своей проникновенной интонацией.

Из всех авторов, сотрудничавших с Театром комедии, режиссер выделяет двоих — переводчика М. Л. Лозинского и Шварца: «...не только их произведения... формировали творческий почерк и лицо театра, но самые их человеческие свойства и весь их духовный облик... в огромной степени помогли нам сформироваться и определить путь своего развития»⁶. Шварца Акимов называет «одной из самых драгоценных частиц» театра, его душой⁷.

Они познакомились в 1931 году, когда Акимов состоял в штате Театра им. Евг. Вахтангова как художник. Шварц читал труппе комедию «Приключения Гогенштауфена». Тогда они с Акимовым находились в разных весовых категориях. Хотя Акимов был на пять лет

моложе Шварца, он пользовался несравнимо большей известностью, которая пришла к нему рано. К 1931 году он оформил более сотни книг, написал множество портретов. В 1927 году в Ленинграде состоялась персональная выставка его произведений, участвовал он и в коллективных. В активе Акимова были многочисленные театральные работы — он оформлял спектакли в обеих столицах, а начинал еще в 1922 году в театрах Харькова. Кроме того, в журнале «Жизнь искусства» опубликовал несколько статей, проявив незаурядное литературное дарование и талант остроумного полемиста. Имя Акимова часто появлялось в прессе, а в 1927 году вышла целая книга о нем⁸.

Примечательно, что об Акимове в основном писали не художественные, а театральные критики и практики сцены (в числе авторов упомянутой книги — режиссер Н. В. Петров). И сам он выступал в печати по вопросам театра, причем не ограничивался областью оформления спектакля: одна из первых его статей написана в защиту развлекательных жанров, чьи права, по его мнению, ущемлены «во имя устаревшей „табели о рангах“»⁹. Автор убежден, что обращение к опыту «несерьезных» жанров, включая театры малых форм, обновит драматический театр, внутри которого не случайно «стали зарождаться недостающие жанры»¹⁰. Здесь подмечена одна из особенностей театрального процесса 1920-х годов, в ходе которого активно пересматривалась прежняя «табель о рангах». Признав за малыми театрами «право на самостоятельность как специфически театральных (а не литературных) художественных явлений», «большие и почтенные театры сами стали пользоваться приемами малых театров, почувствовав всю нетеатральность разговорных... пьес», — писал в 1928 году А. А. Гвоздев. И «быть проводником указанного сближения» выпало на долю Акимова, который «в течение шести лет... изобретал для разных театров, для разных жанров»¹¹ (курсив мой. — Л. П.).

Акимов «изобретал» не только в театре, но и в станковой, и в книжной графике. Он впитал в себя царивший в искусстве 1920-х годов дух эксперимента. Акимов и всегда считал себя человеком двадцатых годов, хотя, конечно, менялся со временем.

К концу десятилетия для многих было очевидно, что художник Акимов станет еще и режиссером. Оформляя чужие постановки,

он действовал не как декоратор в традиционном понимании, а как сценограф, мыслящий категориями всего спектакля. То, что Акимов «режиссировал спектакль, оставаясь на посту художника», заметил не один Гвоздев, предсказавший ему «богатейшие возможности плодотворной деятельности на основе приобретенного опыта, знаний и подлинно театрального дарования»¹². Закономерность прихода Акимова в режиссуру, как и театральность, присутствующая даже в нетеатральных его работах, достаточно освещены в существующей литературе. Ограничимся ссылкой на авторитетное мнение М. Г. Эткинда. Отмечая, что в книжной графике Акимова «основой лучших... рисунков является портрет героя», исследователь пишет: «Обычно это портрет ситуационный, когда персонаж дан не только в характерной среде, но в острый, умело срежиссированный момент действия»¹³. Свое главное призвание художник окончательно осознал на рубеже нового десятилетия. В 1931 году, когда произошла его первая встреча со Шварцем, Акимов готовился к режиссерскому дебюту — сенсационному «Гамлету».

Послужной список Шварца выглядел далеко не так внушительно. Начинал он как актер в ростовской Театральной мастерской, которая в 1921 году переехала в Петроград и вскоре распалась. Актерская профессия тяготила будущего драматурга — он тянулся к литературе. Несколько месяцев проработал личным секретарем К. И. Чуковского, был продавцом в книжном магазине. В 1923 году ездил в Донбасс, где участвовал в организации первого донбассовского литературного журнала «Забой», входил в редакцию газеты «Кочегарка». Там и было положено скромное начало литературной деятельности Шварца, вернее, в этих изданиях он начал печататься. Его печатную продукцию составляли в основном стихотворные фельетоны — отклики на местную злобу дня. Вообще же стихи Шварц стал сочинять раньше, еще в Ростове-на-Дону, преимущественно шуточные, и продолжал в Петрограде — до поездки в Донбасс и по возвращении в 1924 году уже в Ленинград. Далее — работа в редакции журнала «Ленинград», в тольке что учрежденном Детском отделе Госиздата, в новых журналах для детей «Еж» («Ежемесячный Журнал») и «Чиж» («Чрезвычайно Интересный Журнал»), выходящих соответственно с 1928 и с 1931 года¹⁴; первая книжка для детей, изданная в 1925 году

(стихотворная сказка «Рассказ старой балалайки»), за ней другие. Шварц приобретает некоторую известность как «детский» автор. В 1929 году ленинградский ТЮЗ поставил его пьесу «Ундервуд». Следующая — «Приключения Гогенштауфена» — предназначалась взрослому зрителю. Детский писатель Евгений Шварц становится драматургом по преимуществу.

Этому превращению непосредственно предшествовало сближение с коллективом ЛенТЮЗа. Однако истоки переключения Шварца на театр следует искать не только здесь. В его жилах текла театральная кровь. Хотя он и говорил, что ненавидел свое актерское ремесло, пребывание в ростовской мастерской не просто дело случая. Интерес к театру, который Шварц испытывал с детства, укрепили впечатления, полученные в начале 1920-х годов. Он видел таировскую «Саломею», мейерхольдовские «Мистерию-буфф» и «Великодушного рогоносца». Последним спектаклем, по собственному признанию, «был потрясен и убежден — родились новые законы»¹⁵.

Как и Акимов, Шварц формировался в атмосфере петроградской-ленинградской «смеховой культуры» (М. М. Бахтин). Кстати, будущий драматург и будущий режиссер могли познакомиться задолго до «Гогенштауфена»: в 1924 году Шварц написал для кабаре «Карусель» свою первую, по его свидетельству, пьеску «Три кита уголовного розыска, или Шерлок Холмс, Нат Пинкертон и Ник Картер». Ее «лихо оформил Акимов», а про автора «и не вспомнил никто»¹⁶. Знакомство тогда не состоялось.

«Смеховая культура», пронизанная театрально-игровой стихией, процветала в кругах литературно-художественной богемы, где вращался Шварц. В эту культуру он внес и свою ленту. В Доме искусств (О. Д. Форш посвятила ему роман «Сумасшедший корабль», а Шварца вывела под именем Гени Чорна) вместе с «Серационовыми братьями» Л. Н. Лунцем и М. М. Зошенко сочинял и разыгрывал целые представления. В Детском отделе, по воспоминаниям Н. К. Чуковского, «постоянно шел импровизированный спектакль» с участием Шварца, И. Л. Андроникова и Н. М. Олейникова. «Отпечаток неосознанной, но кипучей и блестящей театральности»¹⁷ лежал и на всей деятельности «Ежа» и «Чижа», где появлялись в числе прочих детские стихи Д. И. Хармса

и А. И. Введенского, в 1927 году создавших группу ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Близость с обэриутами, как и с «серапионами», несомненно способствовала творческому самоопределению Шварца. Эти его литературные связи — особая тема, нуждающаяся в специальном исследовании. Мы будем касаться ее лишь в меру необходимости.

Встреча Шварца и Акимова оказалась поистине судьбоносной для обоих, чего тогда никто из них не подозревал. Акимову «Приключения Гогенштауфена» не очень нравились. Однако чем-то, по-видимому, комедия его заинтересовала — Акимов имел достаточно определенные планы относительно своего режиссерского будущего. «Гогенштауфен» представляет собой, по верному замечанию С. Л. Цимбала, «своеобразное сатирическое обозрение» с элементами «пародии, притворства, театральной игры»¹⁸. Это как раз тот «недостающий жанр», за который ратовал Акимов: налицо сатира, призванная «врачевать болезни и язвы нашего быта», но ее «горькое лекарство» заключено в «развлекательную облатку»¹⁹. На следующий год после «Гамлета» у вахтанговцев Акимов делом подтвердил свою декларацию, организовав при ленинградском мюзик-холле Экспериментальную мастерскую. Кроме классических комедий Шекспира и Лабиша, которого режиссер решительно зачислил в классики, предполагалась постановка комедии современной. Поначалу планировался «Гогенштауфен». Это намерение не было осуществлено, но устремления Шварца совпадали с акимовскими, и он предложил написать другую пьесу. Так появилась комедия-сказка «Принцесса и свинопас», объединившая три андерсеновских сюжета: «Свинопас», «Принцесса на горошине» и «Новое платье короля» (позже автор переименует ее в «Голого короля»).

Акимов недаром назвал мастерскую экспериментальной. Его репертуарные планы, реализованные в мастерской лишь частично («Святенья брака» Э. Лабиша), были необычны для мюзик-холла, программы которого строились как чередование эстрадных номеров, объединенных только общей сценической площадкой. Продолжая заявленный курс на сближение «серьезных» и «развлекательных» жанров, режиссер задался целью внедрить большую драматургию в практику традиционно малых форм. Свою позицию он обосновал

в статье «О путях мюзик-холла», предложив для своего предприятия другое название — не мюзик-холл, а синтетический театр. Акимовское понимание «синтетического театра» не предполагало, как у А. Я. Таирова, наличия «синтетического актера». «Стремление... составить труппу... из универсально-синтетических актеров» Акимов считал утопическим. Реалистически мыслящий режиссер создал в мастерской «ансамбль, состоящий из актеров разных жанров», но имеющих «склонность к соседним жанрам»²⁰, вплоть до цирковых. Акимов не настаивал особенно на эпитете «синтетический», специально оговорив, что он условен. Но «в практике работы мюзик-холла необходимым термин, обозначающий все театральные выразительные средства»²¹. Шварц и должен был написать для мастерской пьесу «на современную тему, отвечающую новым жанровым заданиям и одновременно не являющуюся „облегченной драматургией“»²².

Вполне естественно, что «на всей конструкции этой пьесы («Принцессы и свинопаса». — Л. П.) отразились своеобразные и нелегкие формальные требования»²³ Акимова — ведь он единственный из режиссеров «взрослого» театра заинтересовался Шварцем, и драматург до поры до времени подчинялся его диктату — слишком неравным было соотношение сил. Вряд ли, впрочем, акимовские формальные требования автор ощущал как «нелегкие» после розыгрышей «сумасшедшего корабля» и Детгиза. Первая «андерсеновская» пьеса Шварца также строится как розыгрыш: находчивый свинопас и его друг разыгрывают глупого и самовлюбленного короля, чтобы расстроить его свадьбу с принцессой. Игровой принцип организует и динамичную интригу, и текст реплик и диалогов. Иногда это, так сказать, «незаинтересованная игра» ради самой игры, — например, в комический диалог Камергера и Гувернантки на «иностранном» языке («Где платки нашей принцессы лежать себя имеют быть?») вклинивается детская считалка («ани, бани, три конторы!»). Объектом словесной игры становятся также пословицы, поговорки. Драматург обнаруживает генезис ходовых выражений, путем буквализации, опредмечивания возвращая им первоначальный смысл, стертый частым употреблением. Так, щеголь Король надевает платье только «новое с иголочки», а потому мнимым ткачам

приказывают «подать ему платье прямо с золотой иголкой». В опочивальню Короля вносят корыто с белугой — она «будет реветь белугой и разбудит государя». Высвобождение предмета из сферы привычного — по В. Б. Шкловскому «остранение» — станет излюбленным приемом Шварца в период творческой зрелости, который откроется следующей пьесой «на андерсеновские темы» — «Снежной королевой» (1938).

Правда, Шварц к термину «прием» относился скорее отрицательно — в отличие от Акимова, чей театр был в значительной степени театром приема. Когда в 1940 году обсуждалось оформление «Тени», Акимов говорил: «Сейчас слово „прием“ стало почти ругательным и те, которые делают вещи, даже не задумавшись об используемом приеме, иногда выдают это за достоинство и доблесть»²⁴. Для Шварца же слово «прием» и было «почти ругательным». В 1921 году, сблизившись с «серапионами», он слушал в Литературной студии Дома искусств лекции их наставника Е. И. Замятина, К. И. Чуковского, формалиста Шкловского и др. «Разговоры о совокупности стилистических приемов как о единственном признаке литературного произведения», «все тогдашний арсенал наукообразных терминов»²⁵ вызвали у Шварца реакцию отторжения: «Не верил я в прием, в нанизывание, остранение, обрамляющие новеллы, мотивировки, оксюморон и прочее»²⁶, — вспоминал драматург. Но неприятие литературоведческих теорий не исключало их воздействия на его собственное творчество — оно как раз представляет богатый материал для рассуждений о перечисленных Шварцем приемах. Свое недоверие к «теориям в области искусства» Шварц объяснял тем, что «начисто лишен дара к философии»²⁷. Однако «Тень», написанную на основе одноименной сказки Андерсена, критика назовет философской сказкой. Это определение закрепится и за более поздними «Драконом» и «Обыкновенным чудом».

Но в «Принцессе и свинопасе», где уже проступают некоторые черты, получившие развитие в зрелой драматургии Шварца, нет философских глубин. Да они были бы и неуместны в пьесе, предназначенной для мюзик-холла. Ее жанровая природа вполне отвечает представлению Акимова о легкой комедии, которое режиссер формулировал в 1930-е годы, настаивая на «вызываемых жанром льготах»²⁸.

«Принцесса и свинопас» — комедия положений, может быть, даже водевиль с куплетами, которые поются соло, дуэтом и хором. Отсюда «по преимуществу репризный характер» юмора, «несоотносимый с масштабами осмеиваемого зла» — гитлеризма. По мнению биографа Шварца, «ассоциации, которые стремился вызывать у зрителей автор, были суровы и трагичны», и Шварц напрасно окрасил действие «безмятежной сказочной акварелью»²⁹. Думается, такие ассоциации не входили в намерения драматурга. Он действовал в границах, очерченных Акимовым, которые тогда его не стесняли, сознательно используя прием «коротких соответствий» (Е. С. Калмановский), ранее опробованный в «Ундервуде» и «Гогенштауфене». «Короткие соответствия» будут встречаться у него и в произведениях зрелой поры, но лишь как одна из красок художественной палитры, в «Принцессе и свинопасе» еще не столь богатой и разнообразной. Здесь жизнь увидена взглядом скорее острым, чем глубоким, мир действительный и мир сказочный пока не обжиты по-настоящему. А что касается «безмятежной акварельности», напомним сценическую историю пьесы. Наполовину готовый спектакль был запрещен Главреперткомом «по причинам не сформулированным»³⁰, как язвительно выразился Акимов. Не удалось поставить сказку и в Театре комедии, который режиссер возглавил в 1935 году, фактически создав его заново. Только в 1960 году уже под названием «Голый король» пьесу показал молодой «Современник». Во времена хрущевской «оттепели» антигитлеровская сатира утратила актуальность, и спектакль вызывал ассоциации с недавним отечественным прошлым. Тогда-то и прояснились истинные причины запрета, «не сформулированные» при жизни драматурга.

Совместная работа над «Принцессой и свинопасом» не вышла к зрителю, но имела далеко идущие последствия для Шварца и для Акимова. Именно здесь, в практическом сотрудничестве, был заложен краеугольный камень их уникального по продолжительности и результатам союза. Третьим его участником стал Х.-К. Андерсен, творчество которого сыграл важнейшую роль в становлении художественного метода и стиля Шварца. «Принцесса и свинопас» — первый шварцевский опыт «пересоздания чужого сюжета», нашедший блестящее продолжение в «Снежной короле-

ве» и «Тени». Тройственный союз, заключенный в 1934 году, приведет драматурга и режиссера к легендарному спектаклю 1940 года «Тень» (Акимов подсказал Шварцу сюжет своей любимой андерсеновской сказки). «Соавтором» Шварца станет и Ш. Перро (пьеса «Красная Шапочка», киносценарий «Золушка»). А в «Драcone» и «Обыкновенном чуде» он будет свободно контаминировать «бродячие» мотивы сказок и легенд. За исключением «Красной Шапочки» и «Снежной королевы», поставленных Б. В. Зоном, все названные произведения связаны с Акимовым (в фильме «Золушка» он был автором оформления).

После «Принцессы и свинопаса» Шварц, не порывая с театром для детей, в том числе кукольным, становится постоянным автором Театра комедии. Некая «некрещеная и неудачная комедия для Грановской»³¹ («русская Режан» Е. М. Грановская играла в Театре комедии еще до 1935 года и некоторое время при Акимове) и «героическая патриотическая пьеса»³² «Наше гостеприимство», написанная по заказу Акимова, по разным причинам не были поставлены. Зато постановка «Тени» оказалась настоящим событием. Акимов считал, что для его театра «Тень» — то же, чем была «Чайка» для МХТ и «Принцесса Турандот» для вахтанговцев, — и это после успеха «Собаки на сене», «Двенадцатой ночи», «Валенсианской вдовы!» А Шварца наконец перестали считать исключительно «детским» автором, признав за ним совершенно особое место во «взрослой» драматургии. Примерно через месяц после ленинградской премьеры акимовскую «Тень» и спектакль Нового ТЮЗа «Снежная королева» увидели москвичи (с 9 по 26 мая 1940 года в столице проходил показ ленинградского искусства). Оба спектакля широко освещались в центральной прессе. Почти все сходились на том, что пьесы Шварца — не инсценировки Андерсена, каких было великое множество, а самобытные драматические произведения, что сказкам великого датчанина «дана новая, сильная и яркая жизнь»³³. «Очень интересный автор Шварц, — писал С. В. Образцов. — Среди современных советских драматургов трудно подобрать ему параллель. Он ставит жизнь и людей в какой-то особый ракурс»³⁴.

Официальная эстетика того времени предписывала изображать жизнь «в формах самой жизни». В театре небезуспешно развивался процесс нивелировки художественных направле-

ний, индивидуальных методов и стилей, приводимых к общему знаменателю социалистического реализма. Новаторские завоевания двадцатых клеймились словом «формализм».

Опасность творческой нивелировки Акимов разглядел еще в конце 1920-х годов. Отстаивая условные сценические формы, он выступил против стремления «зачеркнуть все достижения нашего театра за последние десять лет»³⁵. В середине тридцатых выдвинул понятие «экспрессивный реализм» (крамольный термин через полтора десятилетия припомнят режиссеру, изгоняя его из Театра комедии). По Акимову, театр перестает быть театром, если утрачивает «благородное свойство искусства — удивлять»³⁶. «Удивлять» было его девизом. В акимовских спектаклях «жизнь... высвечивалась вспышками театральных метафор и парадоксов», приобретая «совершенно непривычный, а то и фантастический облик»³⁷. В статье о «Снежной королеве» Акимов высоко оценил шварцевский прием сценической реализации метафоры, в чем, «может быть, и заключается основной момент стилистического освоения Андерсена»³⁸. Возможно, это и побудило режиссера предложить Шварцу еще один андерсеновский сюжет.

В 1939 году, когда драматург работал над «Тенью», Акимов написал его портрет. Шварц изображен в полный рост на первом плане, перед ним причудливая фигурка двугорбого верблюда, сбоку стопка книг. Интерьер с одинаково бесцветными стенами и полом почти пуст. На стене слева от зрителя — портрет Андерсена, под ним на табурете — серый полупрозрачный силуэт сидящего мужчины в цилиндре, с тростью в вытянутой левой руке. Кажется, сейчас Некто в сером встанет и неслышной скользящей походкой подкрадется к Шварцу (чья фигура почему-то не отбрасывает тени).

Перед нами метафора творческого акта. Художник словно зафиксировал момент «пересоздания чужого сюжета»: Тень переходит от одного автора к другому. А у стены на дальнем плане — пустой стул. Уж не режиссера ли он ждет?

Метафорична и шварцевская «Тень». Сравнивая третью «андерсеновскую» пьесу драматурга с первой, понимаешь, как велика пройденная Шварцем эстетическая дистанция. В «Принцессе и свинопасе» — отдельные блестящие остроумных метафор, в «Тени» — разветвленная система. Шварц активизирует их

действенно-пластическую составляющую, слово и жест «остраиваются» взаимно. За репликами Доктора «Махните на все рукой», «Пожмите плечами» следуют ремарки — «Доктор машет рукой», «Доктор молча пожимает плечами». Вербальный ряд то и дело провоцирует пластические ходы. Слово трансформируется в жест, в движение, буквально рвется на сцену. В подобных случаях происходит, по выражению одного из рецензентов «Тени», «овеществление словесной остроты»³⁹. Иногда метафора реализуется необычным образом, переносный смысл получает неожиданное и далекое от него «буквальное» толкование. Так, в галантной песенке «Ах, зачем я на лужайке!» (Дж. Перголези) Министр финансов усматривает злонамеренный намек «на то, что у фермеров мало земли».

В других случаях, наоборот, слово, употребленное в прямом реальном смысле, перемещается в область метафоры. Близорукость Юлии Джули — не только и не столько дефект зрения, сколько неумение распознать плохого человека; а когда он «слишком близко подошел», то «отступить уже поздно». Людоеды Пьетро и Цезарь Борджиа делятся опытом: «Человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдышаться». Здесь имеет место обратный процесс — «развеществление» слова.

Можно привести множество примеров как одного, так и другого рода. Но в «Тени» есть и всеобъемлющая, генеральная метафора — «терять голову». Это избитое выражение на протяжении пьесы переливается смысловыми оттенками. Ученый «теряет голову» сначала фигурально, влюбившись в принцессу, а потом буквально — на плахе. Безобидная «прохладительная и успокоительная» песенка Юлии Джули «Не стоит голову терять» оборачивается зловещей реальностью — казнью Ученого. Игра смыслами продолжается и после того, как без головы остается Тень:

П р и н ц е с с а. А что сказали бы вы, если бы жених ваш потерял голову?

Т а й н ы й с о в е т н и к. Это он от любви, принцесса.

<...>

Ц е з а р ь Б о р д ж и а. Потерять голову в такой важный момент!

П ь е т р о. <...> И еще при всех! Пошел бы к себе в кабинет и там терял бы что угодно...

Заметим, что у Андерсена способ расправы с Ученым не указан, читатель лишь узнает, что «с ученым было покончено». Действенная разработка этого краткого сообщения целиком принадлежит Шварцу, который закончил историю Ученого и Тени иначе, чем Андерсен, и воскресил героя. Реальность невероятного события драматург удостоверяет великолепной деталью. Воскресшая вслед за Ученым Тень говорит: «Мне больно глотать», и ту же фразу произносит появившийся Ученый. Введение «реалистических» мотивировок парадоксальным образом усиливает фантастичность ситуации автономного существования Тени и одновременно — впечатление закономерности происходящего. Хорошего человека воскрешают, «чтобы плохой мог жить»: «Я жить без него не могу!» — кричит Тень (еще один прием «остраивания»).

Блистательные метафоры Шварца подстегивали фантазию режиссера-сценографа. Оформление «Тени» — признанный шедевр Акимова. Чего стоит одна только статуя всадника на лошади, шея которой неестественно длинна, хвост до основания обрезан, а все четыре ноги почти сходятся в одной точке на вершущке высокой колонны! Акимов бросил всю свою неистощимую изобретательность на решение технических задач, выдвигаемых пьесой. «Как играть людоеда? Как, по законам реализма, тень должна отделяться от человека? Каким естественным жестом следует терять голову с плеч? Во всех таких случаях приходится, отложив театральные самоучители, опытным путем, прислушиваясь к стилистике автора... угадывать решение»⁴⁰.

Пассаж о «законах реализма», скорее всего, — ироническая дань, которую платил требованиям времени автор термина «экспрессивный реализм». Нестандартное понимание реализма определило стиль акимовской «Тени». Как в большинстве спектаклей мастера «изобразительной режиссуры» (М. З. Левин), тон общему решению задавали декорации и костюмы. Их изобразительность обладает интенсивной выразительностью, которая, по словам П. Д. Маркиша, «достигает совершенства»: «Если бы на сцене не произносили слов, их можно было бы читать по этим декорациям»⁴¹. Оформление, как и пьеса, было метафорично, остроумно «овеществляло» визуальный потенциал шварцевского текста и его игровую природу. Тот же прием соблюден в костюмах

действующих лиц. Юбка «колоколом» Юлии Джули — одновременно сцена *commedia dell'arte*: Арлекин и Пьеро ведут диалог в обрамлении раздвинутого занавеса, перехваченного кокетливыми бантиками.

По определению Акимова, «Тень» Шварца — «фантастическая комедия, комедия-сказка». К жанру фантастической комедии режиссер относил и «Приключения Гогенштауфена», не называя, что любопытно, «Принцессу и свинопаса». Действительно, в этой пьесе фантастики практически нет, тогда как «Гогенштауфен» по количеству «чудес» может сравниться с самыми фантастическими фьябами К. Гоцци — у Шварца, как в «Зеленой птичке», действуют даже статуи (Мраморный фавн). Оставляя в стороне вопрос о том, является ли «Гогенштауфен» сказкой, заметим, что, как и «Принцесса и свинопас», это «хорошо сделанная пьеса», «комедия интриги». Уже «Снежная королева» потребовала другой драматургической техники. Занимательная интрига сохраняется, но ею не исчерпывается драматическое действие. Сохраняются фразы-парадоксы, каламбуры, «шутки, свойственные театру», но в основном как орнаментирующий прием. Шварц вводит фигуру Сказочника, который выступает и как сочинитель сказки (он же режиссер), и как участник ее событий. Это лирический герой, драматург наделяет его чертами Андерсена и собственной интеллектуальной рефлексией — в той мере, какая допустима для пьесы, адресованной все-таки детям, хотя и старшего школьного возраста. Не чужда рефлексия и некоторым другим персонажам, даже Северному оленю. В «Снежной королеве» впервые проявилось то, что Г. М. Козинцев назовет «лирической философией Шварца»⁴². Под таким углом зрения пьесы Шварца проанализированы в глубоком труде Е. С. Калмановского — лучшим, пожалуй, исследованием шварцевской драматургии⁴³. К нему и отсылаем читателя.

«Тень» — вершина творчества Шварца. Здесь «лирическая философия» оптимально выражена драматическим действием. Структура «Снежной королевы» в этом отношении еще несколько уязвима, хотя нельзя согласиться с категорическим приговором Шкловского: «Вещь не построена». Прием сказки в сказке, или театра в театре, обусловивший двойную функцию Сказочника, критик счел композиционным промахом («идет... удваивание обрам-

ления»⁴⁴). Прием восходит к «Коту в сапогах» Л. Тика. Шварцу вообще была близка романтическая ирония, не случайно Шкловский и другие связывали «Тень» не только с Андерсеном, но и с Гофманом; своеобразными «гофманианами» являются также «Ундервуд» и «Гогенштауфен», — возможно, повлияло общение с «серапионами». Не углубляясь в эту интереснейшую тему, скажем только, что Шкловский отчасти прав. При внимательном чтении кажется, что Сказочник введен в действие недостаточно органично. Впрочем, малозаметная погрешность искупается замечательным текстом его монологов в первом акте, из которых один предвещает экспозицию, а другой завязку — появление Снежной королевы. «Удвоенное обрамление» могло быть вызвано и желанием автора показать юным зрителям, «как делать спектакль», посвятить их в секреты литературной и театральной «кухни» (вступительный монолог).

В сказках для взрослых, созданных после «Снежной королевы», нет «удвоенного обрамления». При желании его след можно обнаружить в прологе «Обыкновенного чуда»: на авансцену выходит человек, который делится с публикой своими размышлениями об обыкновенном чуде любви и рассказывает предысторию событий. Пролог имеет отдаленное сходство с первым монологом Сказочника, но больше человек не появляется. Лирический герой пьесы — Горный волшебник (Хозяин), это проекция авторского сознания, но и обобщенный образ. В «Драконе» такой герой — Ланцелот, в «Тени» — Ученый. Ученый и Хозяин, подобно Сказочнику, причастны к сотворению сюжета, который, однако, развивается в непредвиденном направлении, путая все карты сочинителя.

Акимов в 1930-е годы зарекомендовал себя как сторонник «хорошо сделанной пьесы», апологет драматической интриги, приверженцем которой, в сущности, оставался всегда. Даже «Гамлета» он превратил фактически в комедию интриги. В искусстве лиричность была ему так же мало свойственна, как в жизни — «изъявительность». Правда, в середине пятидесятых критика говорила о том, что «лирическая струя всегда подспудно присутствовала в творчестве Акимова»⁴⁵. Но его лиризм, как правило, выражался способом «от противного», имел «природу ироническую» и покоился «на осмеянии и развенчании зла»⁴⁶.

Акимов постоянно упрекали в том, что положительные персонажи у него менее выразительны, чем отрицательные, за исключением разве что Аннунциаты («Тень»). Но поэтическую одухотворенность этого образа отнесли на счет исполнительницы — И. П. Гошевой (режиссер также признавал влияние ее особых индивидуальных данных). Собственно же лирический герой Шварца Ученый, как написали сравнительно недавно, «никогда не был фаворитом спектакля»⁴⁷.

В предшествовавших «Тени» выступлениях Акимов заметно, что всем комедийным жанрам он предпочитал легкую комедию, которую именовал также фарсом. Высокая, «проблемная» комедия оставалась на периферии его репертуарных интересов. Чем же тогда объяснить чуть ли не панегирический тон акимовской статьи о «Снежной королеве», которую фарсом не назовешь и в которой Шварц продемонстрировал новую драматургическую технику, отличную от техники «хорошо сделанной пьесы»? И мог ли Акимов, «заказывая» Шварцу пьесу на сюжет одной из самых мрачных сказок Андерсена, ожидать от драматурга легкой комедии? Почему именно высокую комедию «Тень» режиссер считал «Чайкой» своего театра? Ответом могут служить слова Шварца — «он сложнее, чем я думал». И чем думали многие.

«Тень» — первый шварцевский спектакль Акимова, увиденный зрителями. И тогда же стало складываться мнение, что ироническая театральность режиссера, его пристрастие к зрелищным эффектам, «аттракционам» теснят лиризм и нравственную идею сказок Шварца. В ряде статей режиссер оказывался чем-то вроде тени драматурга. Но даже непримиримые оппоненты спектакля признавали, что в нем есть моменты полной гармонии со стилистикой пьесы. Таковым почти единодушно был признан первый акт, передававший «поэтическую, романтическую сущность»⁴⁸ произведения. В двух же последующих актах торжествовал «гротеск, не вытекающий из лирической природы сказки»⁴⁹. Однако Аки-

мов справедливо считал, что контраст «лирики и интимности» с «крикливым гротеском»⁵⁰ как раз отличает новую манеру Шварца. Другое дело, что на сцене они предстали в несколько ином соотношении.

«Я, — говорил режиссер, — чувствую себя вполне способным к созданию лирической атмосферы на сцене. Эта область на сцене мне не чужда»⁵¹. Он доказал это не только первым актом «Тени», но и сценой ночного свидания в «Валенсианской вдове» (1939).

Конечно, Акимов не был лириком по человеческому и артистическому складу. Из двух дополняющих друг друга определений драматургии Шварца — «лирический театр» (Калмановский) и «театральный театр» (Э. П. Гарин) — ему ближе второе. Отношение Акимова к «Снежной королеве» и «Тени» свидетельствует, что он глубоко чувствовал «лирическую философию» Шварца. Но их «театральные театры» не совпадали и не могли полностью совпасть. Фантазия Акимова, режиссера и художника, бывала избыточной, в какой-то мере ущемляя авторские права драматурга. Шварц воспринимал это болезненно. Порою их отношения оказывались на грани разрыва — в 1944 году, когда в Душанбе репетировался «Дракон»; в 1946 году, когда Шварц начал писать пьесу «Медведь» («Обыкновенное чудо»). Но драматург всегда помнил, что обязан Акимову своим приходом во «взрослый» театр, что без активной помощи режиссера некоторые из его пьес не были бы закончены. Акимов, писал Шварц, «обладает великим даром: трезвым, неподкупным чувством целого. Он драгоценный советчик, когда работаешь над пьесой»⁵². Вряд ли столь тесное сотрудничество возможно при абсолютной «инопородности». Различия между Шварцем и Акимовым и в самом деле велики, но служили для обоих скорее стимулом, чем помехой. Их союз во многом основывался на принципе «крайности сходятся». И Шварц, неоднократно возвращаясь к мыслям о своем «противоположнике», признавал: «Свела нас жизнь, вероятно, именно поэтому»⁵³.

Примечания

¹ Шварц Е. Л. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 639.

² Там же. С. 338.

³ Там же. С. 428–429.

⁴ Там же. С. 337, 339.

⁵ Там же. С. 336.

⁶ Акимов Н. [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца / Сост. З. Никитина, Л. Рахманов. Л.; М., 1966. С. 184.

⁷ Там же. С. 180, 181.

⁸ См.: Пиотровский А. И., Петров Н. В., Брюлов Б. П. Н. П. Акимов: Сб. статей о художнике. Л., 1927.

⁹ Акимов Н. П. За разнообразный театр // Николай Павлович

- Акимов. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 1. С. 60.
- ¹⁰ Там же. С. 59.
- ¹¹ Гвоздев А. А. Н. П. Акимов // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л., 1987. С. 88, 87.
- ¹² Там же. С. 88, 89.
- ¹³ Эткинд М. Г. Николай Акимов: Сценография. Графика. М., 1980. С. 8–9.
- ¹⁴ В 1941 г. оба журнала прекратили существование. А с апреля 1999 г. в Санкт-Петербурге выходит литературный журнал для детей «Чиж и Еж».
- ¹⁵ Шварц Е. Л. Живу беспокойно... С. 355.
- ¹⁶ Там же. С. 493.
- ¹⁷ Чуковский Н. [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца. С. 35.
- ¹⁸ Цимбал С. Л. Евгений Шварц: Критико-биографический очерк. Л., 1961. С. 93–94.
- ¹⁹ Акимов Н. П. За разнообразный театр // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Т. 1. С. 58.
- ²⁰ Акимов Н. П. О путях мюзик-холла // Там же. С. 68.
- ²¹ Там же. С. 67.
- ²² Там же. С. 69.
- ²³ Цимбал С. Л. Евгений Шварц. С. 158.
- ²⁴ Акимов Н. П. Мастерство. Мысль. Прием // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Т. 1. С. 178.
- ²⁵ Шварц Е. Л. Живу беспокойно... С. 86–87.
- ²⁶ Там же. С. 281.
- ²⁷ Там же. С. 87.
- ²⁸ Акимов Н. П. Заметки о комедии // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Т. 1. С. 82.
- ²⁹ Цимбал С. Л. Евгений Шварц. С. 162, 163.
- ³⁰ Акимов Н. [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца. С. 177.
- ³¹ Шварц Е. Л. Живу беспокойно... С. 483.
- ³² Акимов Н. [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца. С. 178.
- ³³ Бирман С. Г. «Снежная королева» // Правда. 1940. 19 мая.
- ³⁴ Образцов С. В. О добрых чувствах // Правда. 1940. 28 мая.
- ³⁵ Акимов Н. П. Оформление современных пьес // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Т. 1. С. 146.
- ³⁶ Акимов Н. П. По поводу «Снежной королевы» // Искусство и жизнь. 1939. № 6. С. 33.
- ³⁷ Цимбал С. Л. Акимов и время // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Т. 1. С. 16.
- ³⁸ Акимов Н. П. По поводу «Снежной королевы» // Искусство и жизнь. 1939. № 6. С. 33.
- ³⁹ Левидов М. Драматург и его тень // Литературная газета. 1940. 10 июня.
- ⁴⁰ Акимов Н. П. Сказка на нашей сцене // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Л., 1978. Т. 2. С. 218.
- ⁴¹ Маркиш П. Д. «Тень» // Правда. 1940. 26 мая.
- ⁴² Козинцев Г. М. Из книги «Глубокий экран» // Житие сказочника: Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе / Сост., предисл. и коммент. Л. В. Поликовской, Е. М. Биневица. М., 1991. С. 289.
- ⁴³ См.: Калмановский Е. С. Шварц // Очерки истории русской советской драматургии: В 3 т. Л., 1968. Т. 3: 1945–1967. С. 135–161.
- ⁴⁴ Шкловский В. Б. О сказке // Детская литература. 1940. № 6. С. 3.
- ⁴⁵ Зингерман Б. И. Акимов сегодня // Театр. 1955. № 12. С. 42.
- ⁴⁶ Эткинд М. Г. Николай Акимов: Сценография. Графика. С. 9.
- ⁴⁷ Быкова О. Тени Театра комедии // Театральная жизнь. 1991. № 7. С. 9.
- ⁴⁸ Залесский В. «Тень» // Труд. 1940. 26 мая.
- ⁴⁹ Маркиш П. Д. «Тень» // Правда. 1940. 26 мая.
- ⁵⁰ Акимов Н. П. Мастерство. Мысль. Прием // Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Т. 1. С. 176.
- ⁵¹ Там же. С. 179.
- ⁵² Шварц Е. Л. Живу беспокойно... С. 337.
- ⁵³ Там же. С. 637.

И. А. Некрасова

Французская католическая драма и театр в XVII веке

«Великий век» французской культуры, исполненный духом и образами античности, был также веком Контрреформации и «католической реформы» (процесса внутреннего обновления католицизма), когда актуальные религиозные конфликты пронизывали жизнь всего общества, равно как и искусство и литературу. Театр времен Корнеля, Мольера и Расина, давно утвердивший свой разрыв с религиозным искусством средневековья и не подпадавший под прямое воздействие церковных институтов, также не раз оказывался вовлечен в эту остро-драматическую сферу, оппозиция театр — церковь на протяжении века обрела все новое наполнение. Наибольший резонанс имела восходящая еще к отцам церкви полемика об антихристианской природе театра, о неприемлемости миметического искусства для верующего человека, которую возобновляли мыслители самых несхожих убеждений, как иезуит Л. Селло (трактат 1631 г.), или янсенист П. Николь («Трактат о комедии», 1667), или принц Конти («Трактат о комедии и о зрелищах в соответствии с традициями церкви», 1667), или Б. Паскаль (утверждавший, что из всех светских удовольствий «нет ни одного, которого следовало бы страшиться больше, чем театра»¹), или Ж. Б. Боссюэ. Общеизвестны история мольеровского «Тартюфа», в подтексте которого — отзвуки борьбы янсенистов с иезуитами и доктрины «мирского благочестия» св. Франциска Сальского, и коллизии в отношениях Ж. Расина с его учителями-янсенистами. Однако взаимосвязь театра и католической религии в эпоху классицизма этими знаменитыми эпизодами противоборства, разворачивавшимися, впрочем, вне сцены как таковой, не исчерпывается. Религиозные темы воплощались также в драматургии, на подмостках, в непосредственном актерском творчестве, и совершенно особым образом.

Само появление религиозных драм на публичной сцене, а не в традиционной ученой и учебной среде (в иезуитских коллежах преж-

де всего) не могло не быть предметом споров, но пьесы такие игрались, и отношение к ним изменялось вместе со временем. На закате века прославленный теоретик Н. Буало в своем «Поэтическом искусстве» (1674) судил однозначно: прославляя античные образы, воодушевляющие новое искусство, он равно порицал как старинный театр, давно преданный забвению, где невежды, «в глупой простоте», разыгрывали для толпы действия о Христе, ангелах и святых, так и современных ему профессиональных драматургов, бравшихся за христианскую тематику:

Напрасно авторы, надменные подчас,
Хотят изгнать весь рой
 мифических прикрас,
Пытаясь заменить в усердии излишнем
Богов фантазии — святыми и Всевышним,
Нас низвергая в ад из поднебесных сфер,
Туда, где Вельзевул царит и Люцифер.
В кощунстве этом нет ни красоты, ни славы:
Христовы таинства не служат для забавы.
<...>
Пусть балует святош невежество хвалой,
Но мы отбросим страх, и глупый, и смешной,
И, в христиан рядясь, не сотворим убого
Из бога истины — лжи суетного бога².

Но прежде чем стал возможен подобный вывод, для него должны были накопиться основания, а сама драма о «Христовых таинствах», со времен Братства страстей Господних до Расина, прийти во взаимодействие с эстетикой классицизма, претерпеть радикальную эволюцию, новый взлет и новый упадок.

Безусловно, классицизм обрел эстетическую опору в античности, но духовной связи с христианским искусством никогда не терял. Отринув устаревшие формы (и не только мистику и моралите, но и разные типы религиозных драм Ренессанса), авторы «великого века» создали, наряду с мифологической, исторической, политической, любовной, и христианскую

трагедию. Эта последняя воспринималась современниками, со сцены и при чтении, как особая разновидность жанра, пробуждала теоретические дискуссии — более сложной аргументации, чем зафиксировал Буало, прожила краткий, но насыщенный период развития и заняла свое место в системе классицизма. Речь о пьесах, в основе которых библейские, агиографические или церковно-исторические сюжеты, герои воплощают христианские добродетели и действуют, руководствуясь догматами веры. Таковые имелись в творчестве многих драматургов XVII века, не только у гениев, П. Корнеля и Ж. Расина, но и у поставщиков текущего репертуара парижских и провинциальных трупп, а значит, пользовались спросом. Христианские пьесы французских классицистов у нас практически неизвестны, за исключением «Полиевкта», «Эсфири» и «Гофолли» (а также «Святого Генезия» Ж. Ротру, не переведенного, но представленного в научных трудах), и эта лакуна искажает целостное восприятие одной из величайших эпох в истории театра. До середины XX века и во Франции тему изучали мало, однако в последнее время она в русле актуальных научных разработок³.

Применительно к этому виду французских пьес XVII века в статье будет использоваться термин «классицистская католическая трагедия», не общепринятый, но пригодный для того, чтобы вытянуть нужное звено в цепи исторического развития многоликой христианской («священной», «духовной») драмы в странах Европы. Это позволит отграничить ее от драмы протестантской, имевшей свою судьбу, от «неправильной» религиозной трагедии рубежа XVI–XVII веков, а также соотнести с эстетикой классицизма и религиозными проблемами, питавшими духовную и социальную жизнь эпохи.

Ближайшими предшественниками французских классицистов в этом жанре были ученые поэты Ренессанса. Во второй половине XVI века во Франции сложилась гуманистическая драматургия, наиболее значительной отраслью которой была «библейская трагедия» (протестантская, позже католическая, на латыни и на французском языке)⁴. Эти авторы редко предназначали свои творения для сцены и стремились размежеваться со средневековыми религиозными представлениями, которые бытовали во Франции очень долго. Даже в начале XVII века, много позже запрета мисте-

рий в Париже (1548), театр Бургундский Отель показывал схожие с ними «трагедии», вроде «Вероломства Амана», где примитивно-дидактические сцены чередовались с интермедиями славного трио фарсёров. С конца XVI века и до 1610-х годов в Париже и в провинции издавалось также много «неправильных» (барочных) трагедий на библейские и житийные сюжеты, в которых замысловато переплетены мистериальные и античные элементы; изредка их играли. Но в первой трети XVII века усилиями творческого союза А. Арди и труппы Валлерана Леконта французский профессиональный театр приобрел совершенно светский характер и несколько десятилетий вовсе не касался «Христовых таинств», отошедших во «тьму средневековья».

Таким образом, когда в конце 1630-х годов, после первых успешных «правильных» трагедий на античные темы, после триумфа «Сида» адепты новой эстетики — классицизма — взялись за христианские темы, они начали с чистого листа. В истории отыщется и символическая отправная точка — в 1637 году Людовик XIII и кардинал Ришелье торжественно отдали Францию под покровительство Девы Марии. Тогда классицистская католическая трагедия (и трагикомедия) вошла в театральный репертуар примерно на десятилетие. Этот бурный исторический отрезок включает последние годы правления Людовика XIII (умер в 1643 году) и кардинала Ришелье (умер в 1642 году), регентство Анны Австрийской при малолетнем Людовике XIV — до завершения Тридцатилетней войны и начала Фронды (1648).

Не просто установить, кто из авторов старшего поколения классицистов первенствовал в освоении темы, поскольку хронология постановок не всегда ясна, а печатались драмы, как правило, позже. Развитие жанра началось в 1637–1638 годах⁵ в кругах, близких к Ришелье, в тот период, когда кардинал-реформатор обратил свое внимание на театр и драму и, возможно, по его советам. Эту честь приписывал себе Пьер дю Рийе (1600–1658), постоянный драматург Бургундского Отеля, чья классицистская трагедия «Саул» была сыграна в 1639 году. Издавая драму в 1642 году, автор претендовал на «признательность за то, что хотя бы попытался показать на нашем театре величие священной Истории... имел заслугу первым изобразить сюжеты такого рода, и снискал

аплодисменты...». Он призывал последовать его примеру: «...я желал бы... чтобы мои наставники, хочу сказать, те великие гении, из-за кого Древняя Греция завидует Франции, стали бы моими последователями в столь славном намерении...»⁶. Здесь противоречие. Ко времени этой публикации на сцене уже появились более значимые католические драмы, в их числе «Полиевкт» Корнеля, но никто из авторов вслед за дю Рийе не взял тему из Библии, которая так вдохновляла драматургов Ренессанса (он один в 1644 году еще представил «Эсфирь», и только через полвека тема воскресла у Расина). Все прочие предпочли агиографию, и в этом отношении первыми образцами жанра следует считать «Афинаиду» Жана Мере (1638, издана в 1642) и «Святого Евстафия» Бальтазара Баро (1637 или 1639, издан в 1649), поставленных раньше «Саула», при том что обе эти пьесы несовершенно и архаичны. В 1640–1641 годах зрители рукоплескали трагедиям Жана Пюже де Ла Серра «Томас Мор, или Торжество веры и постоянства» и «Мученичество святой Екатерины». В сезон 1641/42 года появился «Полиевкт мученик» великого Корнеля, и его исключительный успех пробудил интерес к христианской тематике у многих драматургов, а также теоретиков и критиков. Агиографические пьесы писали Готье де Ла Кальпренед («Эрменегильд», 1642), аббат Франсуа д'Обиньяк («Орлеанская девственница», 1642, и др.), Дефонтен («Прославленная Олимпия, или Святой Алексей», 1644, «Прославленный комедиант, или Мученичество святого Генезия», 1645, и др.). Возникли подражания, переработки, запоздалые «пьесы для чтения» типа «Всемирного потопа» (1643) парижского юриста Юга де Пику. Одним из шедевров жанра был «Истинный святой Генезий» (1645–1646) Жана Ротру. В том же сезоне 1645/46 года Корнель представил свою вторую католическую трагедию «Феодора, девственница и мученица», которая, единственная, успеха не имела. С началом Фронды в Париже больше не ставили новых католических драм, при том что полемика вокруг взаимоотношений религии и театра не угасала до конца эпохи. Появлялись только публикации, например агиографические трагедии м-ль Коснар «Непорочные мученики» и мадам де Сен-Бальмон «Близнецы-мученики» (обе — 1650). Более живучим жанр оказался в провинции как рудимент док-

лассицистского, церковного и любительского театра. В эпоху Короля-Солнце возобладало то мнение, которое сформулировал Буало, заставший одни воспоминания об устаревшем жанре (при том что «Полиевкт» им признан в числе лучших образцов трагедии). Драматурги второй половины XVII века христианских тем избегали — кроме Жана Расина последних, вне-театральных лет; его «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (1691) предназначались для пансиона Сен-Сир, а к широкому зрителю вышли только в следующем веке.

Таким образом, французская католическая трагедия существовала в силовом поле раннего классицизма, в период становления нормативной эстетики, и если не все из рассматриваемых драматургов были ее последовательными сторонниками (и Б. Баро, и Г. де Ла Кальпренед тяготели к прециозному стилю), то все они так или иначе учитывали ее.

При создании «правильных» трагедий исторические и мифологические сюжеты подвергались переработке с точки зрения правдоподобия, цельности драматических характеров и «трех единств». Но и библейские, и житийные сюжеты обладают не просто устойчивыми, а освященными свыше пространственно-временными характеристиками, особенно житийные, где путь святого от принятия веры до мученического конца воспринимается нерушимо целостным. Эти сюжеты органично воплощались в мираклях и мистериях, в «неправильной» трагедии рубежа XVI–XVII веков, но не укладывались в рамки классицистской формы. Авторы 1630-40-х годов, впервые обратившись к такому материалу, приложение закона трех единств осознали почти неразрешимой задачей. Так, первый из классицистов, Ж. Мере, даже не попытался применить в своей «Афинаиде» «правила» и избрал структуру барочной трагикомедии. Б. Баро представил читателю «Святого Евстафия» «не как театральную пьесу, в которой все правила были бы соблюдены. Сюжет тому не мог соответствовать...»⁷, и определил жанр как «драматическую поэму» (хотя до публикации пьеса была поставлена). Ла Кальпренед, Дефонтен и другие также предпочли пожертвовать единствами (чаще времени, нежели места) во имя верности сюжету. Однако Пюже де Ла Серр, далекий от теории, но чуткий профессионал, в «Святой Екатерине» сумел уложить длительное житие святой

(в «Томасе Море» — исторические события) в 24 часа, рискнув пренебречь историческим правдоподобием в угоду сценической экспрессии, и тем самым избежал католическую трагедию от шлейфа архаики. Еще радикальнее был великий Корнель, который указал в отношении «Полиевкта», что «ни в одной своей пьесе не достиг такой стройности композиции... Единство действия, времени и места соблюдены со всей строгостью»⁸.

С проблемой единств соединялся вопрос о возможности драматургической интерпретации священной темы вообще. Об этом размышлял Корнель, ссылаясь на авторитетных предшественников, шотландца Д. Бюкенена, голландцев Г. Гроция и Д. Гейнция, творцов библейских и евангельских драм на латыни (ученик иезуитов, Корнель хорошо знал латинскую школьную драму; показательно, что никаких иных предшественников он к рассуждению не привлекает). Однако великий драматург усматривал и в лучших образцах религиозных драм прошлого «недостаточную сценичность», вызванную излишним пиететом и приверженностью «наипростейшим приемам древних». Корнель отстаивал право писателя на творческое отношение к священному сюжету при сохранении «уважения к Писанию»: «...там, где речь идет о святых, мы обязаны лишь благочестиво верить в подлинность их существования, изображая их на сцене, мы имеем право делать то же, что делаем с любым почерпнутым в истории сюжетом... и в сюжеты из Писания не возбраняется кое-что привносить, если только это не противоречит истинам, продиктованным духом святым»⁹.

Дерзкий тезис Корнеля о правомерности вымысла в религиозном сюжете вызвал град возражений, как со стороны ученых, так и со стороны влиятельных благочестивых людей. Он стал поводом для рассуждения о христианской трагедии в одной из самых значительных теоретических работ эпохи, трактате аббата Франсуа д'Обиньяка (1604–1676) «Практика театра» (создавался в 1640-е, издан в 1657 году). В целом д'Обиньяк допускает создание пьес христианской тематики, но выдвигает ряд положений, которыми обязан руководствоваться театральный автор, дабы избежать святотатства. Во-первых, следует осторожно касаться вопросов теологии, ибо «поэты обыкновенно недостаточно глубоко осведомлены

в сем великом учении и не способны ни проявить его в истинном свете, ни удовлетворить вполне противоречия, каковы слепота или неправедность людская воздвигнуть могут»¹⁰. (Можно добавить: в отличие от ученых поэтов типа Бюкенена, которые помещали теологические коллизии в основу библейских трагедий.) В той же мере и зрители в театре, вследствие недостаточности светского знания, не могут постичь всю полноту чудесного, раскрываемого религией. Теоретик предостерегает поэтов и от того, чтобы вкладывать в уста персонажей, как это сделал Корнель в «Полиевкте», неправедные суждения о вере, которые должным образом не опровергаются в самой пьесе.

Важное соображение д'Обиньяка относится к сущностному противоречию между театром и храмом: для зрителей нового времени (в отличие от язычников древности и «наивной» публики мистерий) театр — место удовольствия и развлечения. Проповедь аскетизма, отказа от наслаждений жизни — это вовсе не то, чего ищут зрители в театре, и слышать подобное из уст актеров, чье предназначение — развлекать, им тягостно. А зрители-вольномудцы и вовсе «взирают на святые вещи в комедии словно на поэтические игры»¹¹. Между условностью театрального вымысла и истинностью священной истории пролегает граница, стереть которую почти невозможно. Руководствуясь классицистскими принципами «меры» и «правдоподобия» («правдоподобие суть драматической поэмы» — одно из фундаментальных положений его эстетики), д'Обиньяк советует братья лишь за такие темы, которые возможно трактовать на основе «разумной и добродетельной морали», «прекрасной и благородной философии», избегая смешения «суровых обычаев христианской жизни» со «светской галантностью» и «людскими страстями»¹². С точки зрения д'Обиньяка, в религиозных пьесах наподобие «Полиевкта» и «Феодоры» Корнеля, посвященных подвигам раннехристианских мучеников, существует значимый элемент неправдоподобия, «трагедии, почерпнутые из священной истории, наименее приятны; все патетические речи в них основаны на добродетелях, мало сообразных с правилами нашей жизни...»¹³.

Таким образом, категория «правдоподобия» понималась как существенная преграда для создания и восприятия в театре классицистской

католической трагедии. Избранные большинством драматургов темы из истории раннего христианства виделись им, вероятно, столь же возвышенными и очищенными от всего случайного, как и античные мифы, они были освящены авторитетом церкви и многократно обработаны писателями прошлого, они привлекали героикой и жертвенностью, духовным величием мучеников за веру. Однако при перенесении жития в драму, требующую психологической убедительности, истолковать деяния первых христиан с позиции правдоподобия оказалось чрезвычайно трудно, ибо они неправдоподобны по сути своей, сверхъестественны, внушены волей Провидения, непостижимой и всевластной.

Если средневековая (мистериальная) драма представляла универсальную модель мира, устроенного по воле Бога, и человека только как его орудие, гуманистическая ученая трагедия объективизировала душевные коллизии героев, передавая их через аналитическое повествование, то классицизм поставил проблему постижения христианского сознания средствами драмы. (Следует отметить, что в отличие от параллельно развивавшейся испанской «комедии о святых», часто изображавшей «обычных» людей, вовлеченных в духовные конфликты, где в центре — проблема греха и божественного милосердия, классицисты сосредоточились только на раннехристианской эпохе, дававшей ту же степень удаленности, что и античный миф, и на образе первомученика как версии «человека вообще».) Однако христианское сознание мыслится как бесконфликтное, устремленное за пределы жизни. Как возможно соединить героическое деяние личности, основу классицистской трагедии, и христианское смирение, непротивление злу, покорность высшей воле? Какие препятствия могут встать на пути у человека, стремящегося к смерти как к высшему блаженству, когда его ведет Провидение?

Об этом противоречии писал, в частности, противник театра, выдающийся янсенист П. Николь: «Наибольшая часть христианских добродетелей не способна предстать на театре. Молчание, терпение, скромность, мудрость, бедность, раскаяние не суть добродетели, представление коих могло бы развлечь зрителя; и сверх того, там никогда не слышали речей об уничтожении ниже о несправедливых

страданиях. Вот был бы странный персонаж для комедии — скромный и молчаливый верующий. Надобно кое-что великое и возвышенное, на людской взгляд, или хотя бы кое-что живое и одушевленное; то, чего не встретишь вовсе в христианской серьезности и мудрости. Вот почему те, кто захотели вывести Святых мужей и дев на театре, принуждены были показать их гордыми и вложить им в уста речи, свойственные более героям Древнего Рима, нежели святым и мученикам. Надобно к тому же, чтоб благочестие сих Святых на театре представлялось всегда слегка галантным»¹⁴.

Поскольку внутренний конфликт представлял сложность, большинство авторов католических драм переносят его во внешнюю сферу; во времена гонений на первых христиан преступным было само исповедание веры. Новообращенный сталкивался с языческим миром — с властителями, с законами, с общественным мнением («Святой Евстафий» Б. Баро, «Святая Екатерина» Ла Серра, «Полиевкт» и «Феодора» Корнеля, «Олимпия» и другие драмы Дефонтена, «Генезий» Ротру и др.). Варианты — в «Эрменегильде» Ла Кальпренеда готский принц-христианин против адептов арианской ереси, а в «Томасе Море» Ла Серра, пьесе о событиях новой истории, канцлер борется с королем, отступившимся от римской церкви. Образец другого подхода, «Афинаида» Мере, где христианский император завоевывает любовь язычницы, не имел ни успеха, ни продолжения. (В XX веке, когда католическая драма во Франции переживает второй виток расцвета, драматурги изберут противоположную концепцию: верующий человек в мире без Бога, и это окажется исключительно плодотворным.)

Однако в житейной истории поступки героя не продиктованы личным выбором. Более того, для него характерна явная деиндивидуализация, отречение от прежнего «я»: от профессии, социального статуса — и преобразование в «христианина вообще» (так происходит с фаворитом императора Плацидом, принявшим при крещении новое имя, Евстафий, с актером Генезием или с сыном богача Алексеем, избравшим для себя нищенство). И, как христианин, он переходит на иной уровень, неподвластный земным законам, по существу, его прежняя жизнь лишается всякого смысла. Так, Полиевкт, знатный вельможа, воин, политик, окрес-

тившись, жаждет лишь христианского подвига и смерти: отправляется в храм с целью сокрушить языческих идолов и тем сознательно навлекает на себя кару. Он отказывается от борьбы и с радостью подчиняется произволу, более того, активно борется со всеми попытками спасти ему жизнь.

Сверхъестественны не только мотивировки поступков героя, но и их проявление вовне, собственно чудо. Как показать его на профанной сцене правдоподобно и не исказить «театральностью», не погрешить против хорошего вкуса, становящегося арбитром в искусстве? Средневековый примитивный натурализм был отвергнут, однако некоторые авторы все же прибегали к устаревшей технике. У Ла Серра ангелы возносили душу святой на гору Сион, изображавшуюся в виде «беседки» над верхним уровнем декорации. У Ротру в «Истинном святом Генезии» в репетиционном зале пламенеют разверзшиеся небеса и с них доносится предупреждение актеру. Но в большинстве пьес предпочтение отдавалось чуду духовного преобразования, которое воспринималось правдоподобнее «живых картин».

Авторы стремились наделить своих протагонистов земными, общепонятными эмоциями, очеловечивающими их облик. В «Сауле» дю Рийе на первый план выведены страдания отца, чья вина перед Богом падает на детей. В «Эрменегильде» Ла Кальпренеда главный герой страстно влюблен в молодую супругу и восстал против тирана-отца, чтобы отомстить за ее честь, но вынужден повиноваться христианскому закону и сложить оружие (удачной завязки хватило лишь на первый акт, далее все предрешено).

Чтобы заполнить все пять актов активным действием, драматурги прибегали к дополнительным поворотам интриги, порой и к переложению конфликта на второстепенных героев. Так, у Пюже де Ла Серра в «Томасе Море» главный узел — во взаимоотношениях короля с его супругой и возлюбленной, а в «Святой Екатерине» Император, гонитель христиан, влюбляется в главную героиню и на протяжении всего действия терзаем конфликтом между чувством и долгом: «Ибо по мере того, как пламень гнева разжигает мое сердце, я чувствую, как пламень любви загорается в моей душе. Какую сторону должен я принять? Последую ли я чувствам законности или же чув-

ствам любви?»¹⁵ Далеко не столь прямолинейна сфера конфликта в «Полиевкте», но и там борения супружеского долга и чувственной страсти в душе Паулины представлены с гораздо большей отчетливостью, чем эмоциональный облик главного героя.

Как указывает Дж. Стрит, «когда драматургическая техника классицизма, к этому времени уже достаточно хорошо развитая, была впервые применена к священным сюжетам, авторы пьес были способны удовлетворить сразу вкус и к сильному эмоциональному воздействию, вызванному привлекательными и яркими характерами, и к напряженной и сложной интриге; но они не наделяли свои пьесы большим религиозным смыслом. В системе классицизма и то, и другое, драма и религиозный смысл, могли быть обнаружены в религиозном чувстве героя, в осознании им Божьих велений и борьбе за исполнение их, но парижские драматурги этого не использовали... Авторы пьес не скоро нашли путь к тому, как выразить религиозный смысл избранных ими тем посредством нового драматургического языка»¹⁶.

Своеобразным метаconfликтом всего цикла классицистских католических драм является столкновение естественного и сверхъестественного (богвдохновенного) в проявлениях человеческой природы.

Примером может послужить «Мученичество святой Екатерины», трагедия в прозе Ж. Пюже де Ла Серра (ок. 1593–1665), литературно слабая, но интересная по построению, имевшая успех на сцене. Действие ее, основанное на широко известном житии, разворачивается в эллинистической Александрии. Екатерина, знатная ученая дева, узнав об императорском эдикте, обрекающем всех христиан на смерть, намеревается открыто заявить о своей принадлежности к гонимым. Испытывает она при этом не страх, а воодушевление: «Как сей Эдикт, что издан против христиан, представляется мне сладким и жестоким сразу. Он сладок, угрожая отнять у нас жизнь, всю исполненную бедствий, дабы дать нам иную, всю исполненную блаженств! И он жесток, намереваясь стереть из наших сердец, будь то железом, будь то огнем, священные знаки нашей Религии. <...> Я хочу выступить в защиту христиан, ибо я в равной мере заинтересована и в победе, и в поражении, которое они потерпят»¹⁷.

Диалог Екатерины с Императором выстроен на неожиданных противодействиях: девица возражает правителю, радуется его угрозам, не пугается ни его законов, ни самого Юпитера. Эта новая Антигона заявляет, что «следует подчиняться велениям Неба более, чем людским приказаниям»¹⁸. Все, что слышит Император, опровергает его убеждения, а итог и вовсе невероятен: он влюбляется в свою противницу и предлагает ей корону Императрицы в обмен на отречение от веры.

Тема любви в католической трагедии всегда наиболее уязвима, но Ла Серру удалось отыскать уместный компромисс. В глубокой страсти герой признается самому себе и наперсникам, однако Екатерине он говорит о величии трона, свободе, о спасении от смерти — но не о любви (признание звучит в финале, когда героиня уже устремлена навстречу смерти). Здесь сработало чутье драматурга: в эпоху всепоглощающего господства любви на сцене он не решился напрямую столкнуть любовь земную с любовью небесной (как позднее не решится Расин представить Ипполита поклонником одной богини Дианы). Всем соблазнам святая противится, поражая Императора необъяснимой страстью к загробному блаженству. «Какой демон влечет вас с таким упорством рыть могилу, где вы должны быть похоронены?»¹⁹ — вопрошает он.

Главные эпизоды пьесы показывают обращение приближенных Императора в христианство под воздействием святой Екатерины. Императрица, философ Луций, советник Порфирий переживают мистический экстаз, в их души проникает божественный свет, свершается чудо, и все они радостно устремляются к смерти. Император велит казнить всех, включая Екатерину, любовь к которой смешивается с яростью от ее недоступности. Она одерживает моральную победу над правителем, ее сверхъестественная мораль — над общепонятной, нормальной. Страх боли и смерти она превращает в блаженство, и вслед за ней к этому непостижимому счастью влекутся самые близкие Императору люди.

Пятый акт выстроен умелой рукой театрального автора, не слишком озабоченного соблюдением правил и сочетающего рассказ (о казнях) с «живыми картинками». В финале герой, погубивший всех близких, не остается в безысходном отчаянии, подобно Креонту

в «Антигоне». Он тоже переживает чудо. До тех пор Император тщетно боролся со сверхъестественным в душе Екатерины и всех христиан. Теперь он воочию видит сверхъестественное. Для этого драматургу пришлось прибегнуть к рудиментам старой, барочной сцены. Раздается удар грома, раздвигается внутренний занавес, и Император видит невредимой ту, кого обрел на колесование. Он вторично велит ее казнить, и тогда зрителям предстает эффектная живая картина, звучит «музыка Ангелов, которые показываются на горе Синай, где они погребают тело святой Екатерины»²⁰. В состоянии духовного просветления Император провозглашает свободу веры для христиан.

В этой весьма несовершенной трагедии автору удалось решить еще одну задачу: соединить трагическую развязку и необходимый христианский оптимизм. Вообще, в восприятии мученической кончины героя (с чудовищной жестокостью римских времен) в театре XVII века неизбежно возникала трансформация: там, где герои испытывали сверхъестественное блаженство, зрители проникались сочувствием и состраданием (большинство пьес понравилось публике, современники вспоминали о пролитых в зрительном зале слезах). В отличие от средневековых и ренессансных драм, здесь не возникало — на уровне самой драматической коллизии — универсализма, связи конкретной жизни с мировым порядком. Поэтому все время и рождались сомнения в приемлемости темы христианских мучеников на сцене.

Наибольшей степени правдоподобия в представлении героического христианского характера удалось достичь Пьеру Корнелю. «Полиевкт мученик» — единственное произведение жанра, ставшее классикой. В этой трагедии был преобразован опыт и дальних, и непосредственных предшественников, а также задана модель для продолжателей. До премьеры пьеса возбуждала сомнения, и в салонах, где драматург читал свой опус, ему советовали не рисковать с постановкой. Однако со сцены²¹ «Полиевкт» убедил многих, по словам автора, «представлением остались довольны как люди набожные, так и люди светские»²².

Новым у Корнеля стало соотношение языческого и христианского сознания. Ведь действие его трагедии разворачивается в римскую эпоху, которая для классицистов была также

священна. Баро и Ла Серр (как позднее Ротру и Дефонтен) в своих пьесах о раннехристианских мучениках прибегали к бескрайнему противопоставлению «гонителей» и «праведников», Корнель же наделяет своих язычников (Феликса, Севера и в первую очередь Паулину) глубокими характерами и способностью к духовному преображению. Не случайно межрелигиозный конфликт у него не на первом плане, римские боги представлены «бессильными истуканами», которые сокрушает Полиевкт и которые по видимости отделены от людей: эти боги уже давно мертвы даже для тех, кто обязан в них верить, и борьба идет не с ними, а с императорской властью («Уже давно людей мы делаем богами»²³, — признает фаворит императора Север).

Еще более новаторским в «Полиевкте» стало внедрение в христианский сюжет темы любви, не идеальной, как, например, у Ла Кальпренеда, а драматически насыщенной. Современников потрясла сцена Паулины и Севера во II акте, где добродетельная супруга Полиевкта признавалась римскому военачальнику в своей прежней страсти к нему, вытесненной из ее сердца супружеской верностью. Сам Полиевкт, в отличие от Паулины не наделенный внутренним конфликтом, представлял собой образ совершенного добродетельного человека, каким не может не быть истинный христианин (в противоречии с мыслью Аристотеля о том, что идеальный человек не должен становиться героем трагедии). Можно утверждать, что в «Полиевкте» Корнель достигает желаемого равновесия между внутренним и внешним; не компрометируя главного героя земными страстями, он насыщает ими окружающий мир, и обретение героем мученического венца становится для него единственным возможным выходом из трагедии жизни.

В последующие века религиозные сюжеты в основном с подмостков исчезнут; «Полиевкт» один останется в классическом репертуаре, но его новаторский и проблемный характер утратит актуальность. Только в первой половине XX столетия, когда во Франции католическая драма возродится, эта трагедия Корнеля войдет в новый контекст, но ее будет интерпретировать по-разному.

Шарль Пегги, поэт и религиозный мыслитель, видел в «Полиевкте», несмотря на все противоречия, «единственный успешный пример католической драмы»; кульминацией про-

изведения, прорывом к его истинной духовной сущности он считал монолог Полиевкта в IV акте, в котором герой взывает к небесам об обращении Паулины: «То, что составляет величие этой молитвы и этого заступничества, что составляет в ней одновременно отступление и точный смысл, это то, что на первом плане она представляет собой, буквально, обычную молитву, земную, человеческую, как можем мы, как должны мы все молиться, молитву мужа-христианина за неверную (неверующую) жену. Но совместно, на втором плане, на втором уровне, внутри, это уже молитва о заступничестве. <...> Полиевкт уже молится за свою жену так, как мученик на небе молится за свою жену, которая осталась на земле»²⁴.

В отличие от Пегги, другой крупнейший католический писатель, Поль Клодель, создатель новой модели католической драмы, безжалостно развенчивал творца «Полиевкта» как «величайшего из христианских поэтов»: «...все его творчество само по себе отрицание христианства, туда не проникает ни единого луча Евангелия. Ибо Полиевкт не что иное, как нелепый хвастун, и не тирадами и не бессмысленным бахвальством восстают против ада! Все прочее суть гордыня, крайности, педантизм, неведение человеческой природы, цинизм и презрение к элементарнейшим истинам морали»²⁵. Эта крайне негативная оценка свидетельствует о том, как изменилась система ценностей: от времен первых христиан к эпохе классицизма и к середине XX века, когда сложилась другая концепция католической драмы, сердцевинной которой стало постижение двойственной, греховной и праведной одновременно, природы человека и мира. Деяние Полиевкта, разрушение языческих алтарей (т. е. акт вандализма) неизбежно получает иное наполнение и уже не может восприниматься как его победа.

Единственная пьеса, в которой поступки героя оказались полностью драматически объяснимы и оправданы — благодаря теме искусства, преображающего жизнь, — это трагедия Жана Ротру (1609–1650) «Истинный святой Генезий». (На основе той же римской легенды, почти одновременно, был сочинен «Прославленный комедиант» Дефонтена; у обоих авторов прямой источник — произведение Лопе де Веги.)

В трагедии Ротру обнаруживаются аллюзии не только из «Полиевкта» (рассказ Валерии

о вещем сне в 1-й сцене перекликается с рассказом о сне Паулины; есть многие другие), но также из «Комической иллюзии» Корнеля, где прием «театра в театре» требовался для утверждения благородной миссии искусства сцены. Ротру не скрывает преклонения перед младшим собратом и, нарушая историческую перспективу, заставляет своего героя упомянуть рядом с именами Софокла, Плавта и Теренция также автора «Помпея» и «Августа» (современники угадывали «Цинну, или Милосердие Августа»).

При очевидной близости с «комедией» Лопе де Веги «В притворстве — правда» (точная дата написания неизвестна, между 1604 и 1618) у Ротру много оригинального. Испанская пьеса имела более «мирской» характер, Лопе, представляя свою апологию актера-художника, павшего жертвой собственного искусства, акцентировал внимание на творческой судьбе Генезия (Хинеса), отстаивающего правду «подражания» чувствам и мыслям изображаемого лица, на взаимосвязи личных переживаний актера и его способности передать со сцены сильные чувства, особенно любовь, ибо

Несправедливо было б называть
Лишь подражаньем то, что есть на деле
Не вымысел, а подлинная правда...²⁶

У Ротру на первом плане оказывается все-таки религиозная проблематика, его пьеса — о духовном преображении человека, о вмешательстве божественной благодати в людской промысел. Известнейший критик и историк литературы XIX века Ш. Сент-Бев, включивший критическое эссе об «Истинном святом Генезии» в свой труд об истории монастыря Пор-Рояль и янсенизма во Франции («Пор-Рояль», 1837–1859), утверждал, что трагедия Ротру создавалась как злободневное произведение, в русле теологических дискуссий эпохи на тему о благодати, и что драматург отразил здесь одно из положений янсенизма о «действенной благодати»²⁷.

Действие разворачивается в Древнем Риме при императоре Диоклетиане, рьяном гонителе христиан. Герои разделяются на два разряда: сильные мира сего (Диоклетиан, его дочь Валерия, ее жених — император Максимиан, приближенные) и члены театральной труппы. Построенная с учетом классицистских

правил, трагедия по существу многие из них колеблет. Прежде всего, действие не обладает классической простотой: есть обрамляющий сюжет, связывающий Валерию с Максимином, драматизм которого исчерпывается первыми двумя сценами и, вопреки ожиданию, не получает какого-либо нового разворота в конце. Основная интрига строится на сплетении реальности и сценической игры. Великий актер Генезий репетирует роль мученика Адриана, играет перипетии судьбы Адриана перед «партером императоров» и, играя, становится им, проникается его чувствами и верой настолько, что присваивает их себе и, наконец, принимает на себя эту жизненную роль, выступая перед теми же зрителями в качестве мученика Генезия. Доиграв, он уходит со сцены не за кулисы, а на эшафот. Ротру, в отличие от Лопе де Веги и Дефонтена, делает акцент на том, что сам Генезий в начале драмы — противник христианства, что выбор пьесы, осуждающей мученика Адриана, принадлежит ему. Актер не просто играет полученную роль, он выражает в ней собственные мысли, и тем радикальнее произошедшая в нем перемена. Генезий словно повторяет путь Савла, ставшего апостолом Павлом, — так трагедия приобретает еще более высокий смысл.

Интересно, что «пьеса про Адриана»²⁸ представляет реальную историю, случившуюся на памяти и «актеров», и «зрителей»: все они лично знали Адриана, полководца, предавшего доверие императора во имя новой веры, а Максимиан и вовсе был участником тех событий. Именно он приговорил Адриана к мучительной казни и вот теперь готов еще раз увидеть себя в подобном качестве — в исполнении комедианта (и перед лицом возлюбленной невесты, что с нашей точки зрения показалось бы странным, однако своей жестокостью Максимиан гордится). Таким образом, актерам предстоит пройти еще и проверку на «жизнеподобие» изображаемых лиц. Сама «пьеса про Адриана» занимает в действии огромное место; вопреки цели (осудить адепта вредной секты), она представляет героя не в контрпропагандистском, а в психологическом ключе. Генезий, вживаясь в роль Адриана, репетирует монологи, которые раскрывают душевный мир прямого, праведного человека. Великий актер с самого начала понимает, что герой, которого он должен сыграть, во всем его превосходит, что

решает унижить Феодору в его глазах, разрушить ее совершенный образ. Если Феодора не откажется от своего Бога и не согласится выйти замуж за любого из знатных римлян, она будет обречена на поругание, ее отдадут в лупанарий, на утеху солдатам.

Герои в этой трагедии все противоречивы, все подвержены губительным страстям; Марцелла в своей безудержности сходна с Клеопатрой в «Родогуне», с другими «злодейками» позднего Корнеля. Им всем противопоставлена идеальная Феодора, перед которой чудовищный выбор: Бог или честь. Автор утверждал в «Разборе „Феодоры“», что неудача пьесы обусловлена была не столько поруганием героини, столько ее «совершенно холодным» образом: «...в ней нет ни единой страсти, которая бы ею двигала; и даже там, где ее рвение к Богу, занимающее всю ее душу, должно было бы вполне проявиться... я надеялся ее слишком слабым пылом... Так что, рассуждая здраво, дева и мученица на театре есть один остов без ног без рук, а следственно, и без действия»³³. Феодора не совершает никаких поступков — ее спасает влюбленный в нее военачальник и также тайный христианин Дидим, прибегнув к рискованному трюку с переодеванием, который в высокой трагедии явно неорганичен (даже несмотря на то, что события передаются через рассказ). В финале и Дидим, и Феодора сражены кинжалом Марцеллы, Платид убивает себя на глазах у мачехи и она в свой черед кончает с собой. Таким образом, в отличие от других агиографических пьес, героиня не совершила христианский подвиг мученичества, а пала жертвой убийства, совершенного по личным мотивам. Именно это нарушило замысел «христиан-

ской трагедии», религиозная проблема не стала структурообразующей, вымышленные «мирские» страсти и события, касающиеся других героев, вызвали ощущение профанации.

Один из постоянных оппонентов Корнеля, д'Обиньяк, в целом вынес о «Феодоре» положительное суждение, сочтя недостойным только центральный ход: «Эта пьеса построена очень искусно; интрига ее стройна и многогранна; история используется удачно, а отступления от нее полностью оправданы; развитие событий и стихи достойны имени автора. Но из-за того, что в основе действия лежит обесчещенность Феодоры, сюжет пьесы не может доставить удовольствия. Разумеется, поэт описывает все события самым скромным образом и в самых деликатных выражениях, — и все же приходится столько раз представлять себе это неприятное происшествие (особенно в монологах IV акта), что воображаемые картины не могут не вызвать отвращения»³⁴.

Множество раз теологи и святоши, противники театра, вспоминали слова Тертуллиана, называвшего театр местом, «откуда целомудренность уходит распутной». После провала «Феодоры» никто из драматургов более не решился взять подобную тему.

Католическая трагедия французского классицизма оказалась жанром, полным трудноразрешимых противоречий, она развивалась в эпоху, когда отношения между религией и театром были постоянным объектом дискуссий. Одна из глубинных сложностей, заложенных в ней, относится к сфере морали. Вероятно, она и стала главной причиной быстрого упадка религиозной трагедии во Франции XVII века (в отличие от Испании, Германии, Голландии и ряда других стран Европы).

Примечания

¹ Паскаль Б. Мысли // Паскаль Б. Мысли. Малые сочинения. Письма. М., 2003. С. 270.

² Буало Н. Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 436–437.

³ Ранее тема входила частью в обширные исследования, среди наиболее значительных: Lancaster H. C. A History of French dramatic Literature in the 17th century: in 9 vol. Baltimore, 1929–1942; Loukovitch K. L'evolution de la tragedie religieuse

en France. Geneve, 1933; Street J. S. French Sacred drama from Beze to Corneille. Cambridge, 1983; Lioure M. Le theatre religieux en France. Paris, 1983, etc. В последние десятилетия появилось много специальных работ, диссертаций, научных изданий этих пьес, в том числе в Интернете.

⁴ Ее крупнейшими авторами были Д. Бьюкенен, Т. де Без, Л. Демазюр, Ж. де Ла Тайль, Р. Гарнье, А. де Монкретьен. Фундаментальное исследование темы принадлежит Р. Лебегю: Lebegue R. La trage-

die religieuse en France. Paris, 1929.

⁵ В 1636 (или 1637) г. Ф. Тристан л'Эрмит представил трагедию «Мариамна» на сюжет из библейской истории, однако ее содержание исключительно светское.

⁶ Ryer P. du. Saul. Paris, 1642. [P. 2–3.]

⁷ Baro B. Advertisement au Lecteur // Baro B. Saint Eustache martyr. Paris, 1649. [P. 2.]

⁸ Корнель П. Разбор «Полиевкта» [1660] // Корнель П. Театр: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 526.

- ⁹ Там же. С. 525.
- ¹⁰ D'Aubignac F. *La pratique du theatre*. Paris, 1961. P. 327.
- ¹¹ Ibidem. P. 329.
- ¹² Ibidem. P. 340.
- ¹³ Ibidem. P. 341.
- ¹⁴ Nicole P. *Traite de la Comedie* [1667]. Paris, 1961. P. 53.
- ¹⁵ Puget de La Serre J. *Sainte Catherine*. Paris, [1643]. P. 34.
- ¹⁶ Street J. S. *French Sacred drama...* P. 175–176.
- ¹⁷ Puget de La Serre J. *Sainte Catherine*. P. 15–16.
- ¹⁸ Ibidem. P. 30.
- ¹⁹ Ibidem. P. 60.
- ²⁰ Ibidem. P. 85.
- Этот эпизод можно представить по одной из пяти гравюр Ж. Давида, иллюстрировавших первое издание «Мученичества святой Екатерины» в 1643 г. На них изображена пышная декорация дворца, состоящая из передней, внутренней, боковых и верхней площадок; свет, актеры в костюмах в различных мизансценах. Предположительно, это близко к реальной постановке в Бургундском Отеле на этапе перехода от симультанной декорации начала XVII в. к классицистскому «дворцу вообще». На последней гравюре слева над всей конструкцией дворца видна гора Синай, на ней — гробница, куда четыре ангела возлагают тело святой Екатерины. На самой сцене Император и придворные в позах, передающих их потрясение.
- ²¹ К сожалению, неизвестны ни точная дата премьеры, ни театр (Бургундский Отель или Маре), где она состоялась, ни актерский состав.
- ²² Корнель П. Разбор «Полиевкта» // Корнель П. *Театр*. Т. 1. С. 526.
- ²³ Корнель П. *Полиевкт* // Там же. С. 506. (Пер. Т. Гнедич.)
- ²⁴ Peguy Ch. *Victor-Marie, comte Hugo* [1910] // Corneille P. *Polyeucte* / ed. pres. par C. Poisson. Paris, 1997. P. 180–181.
- ²⁵ Claudel P. *Lettre a R. Brasillach* [1941] // Ibidem. P. 181.
- ²⁶ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Под ред. С. С. Мокульского. М., 1953. Т. 1. С. 328.
- ²⁷ См.: Sainte-Beuve Ch. *Port-Royal*. Т. 1. Paris, 1961. P. 158–159.
- ²⁸ Первоисточник — латинская трагедия иезуита Л. Селло.
- ²⁹ Rotrou J. *Le veritable Saint Genest*. Paris, 1988. С. 31.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ibidem. P. 79.
- ³² См.: Fumaroli M. *Heros et orateurs: Rhetorique et dramaturgie corneliennes*. Geneve, 1996. P. 223. В главе «Корнель и Италия периода „католической реформы“» автор подробно разбирает драму и раскрывает ее итальянские литературные источники.
- ³³ Corneille P. *Examen de «Theodore»* // Corneille P. *Theatre complet: in III t.* Т. II. Paris, s. d. P. 388–389.
- ³⁴ Д'Обиньяк Ф. *Практика театра* // *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. С. 333–334.

Г. В. Титова

«Фамира-кифарэд» в Камерном театре: Таиров, Экстер, Анненский

Сценическую методологию Камерного театра принято рассматривать как системную программу, заведомо сложенную его создателем А. Я. Таировым и подлежащую неуклонному претворению в театральную практику. Камерный театр, считал Абрам Эфрос, «выжил потому, что взял твердое направление и не менял его», не страшился быть «фанатичным, последовательным и даже неповоротливым» — «враги говорили, что упрямство заменяет Таирову вдохновение»¹.

Друзья находили в Таирове образец для подражания. Так, горячий поклонник Камерного театра А. В. Луначарский не раз ставил в пример «заблудившемуся искателю» Мейерхольду «академический театр исканий» Таирова. И это был не просто счастливо найденный оборот блестящей риторики наркома. В 1920 году Камерный театр был включен в разряд академических, ибо, по убеждению Луначарского, он вносил в свои искания «систему, спокойствие, теоретическую обдуманность и основательность в самом деле редкие»². Рядом с Малым, Александринским и даже Московским Художественным руководителем экспериментального театра, созданного за три года до революции, должен был чувствовать себя неплохо. Но этого не случилось. Формула Луначарского Таирову бесспорно импонировала — она отвечала смыслу, тону и даже структуре его «Записок режиссера», вышедших в 1921 году. Таиров сам спровоцировал отношение к своим исканиям как академически выверенным, сам дал повод своим адептам и исследователям истолковывать ранние спектакли Камерного театра как иллюстрацию теоретических установок, хотя в predisposition к «Запискам» и отвергал такой подход.

Историческая перспектива нередко нарушается и в определении профиля Алисы Коонен как трагической актрисы. Пишущие о Камерном театре любят цитировать П. А. Маркова: «Я не верю Коонен-„проказнице“: Коонен

тогда играет в игрушки, Коонен обманывает. <...> Творчество Коонен — о тоске и о самосжигании, в современные формы эстетического театра вливает Коонен древнюю тоску»³. Но это сказано не про Коонен, вступившую в Камерный театр, а про актрису, сыгравшую Саломею, Адриенну Лекуврер и Федру. Сама Коонен считала, что «трагедийная линия репертуара Камерного театра»⁴ началась спектаклем «Фамира-кифарэд» (1916), где она, говоря словами Маркова, «топала ножкой» (участвуя в хоре менад и исполняя отдельный танцевальный номер — танец Вахханки и Сатира — в паре с А. А. Чабровым), а протагонистом сценического действия выступал Н. М. Церетелли — Фамира. По большому счету до «Саломеи» (февраль 1917) Коонен, выражаясь фигурально, «топала ножкой» не только в подходящих ролях «проказниц» (Сюзанна в «Женитьбе Фигаро», Джанина в «Веере»), но и в роли Сакунталы, которая смотрелась экзотической подружкой ее стилизованной китаяночки Мой фалой («цветочка сливы») из недавно сыгранной в Свободном театре «Желтой кофты».

То, что Церетелли впоследствии предстояло стать всего лишь достойным партнером Коонен, ни он, ни Таиров, ни сама актриса в 1916 году не знали. Но соблазн представить Коонен наглядной моделью будущего театра Таирова искусил даже Н. Я. Берковского: «По особому счастью, в искусстве первой актрисы режиссер мог созерцать избранную им цель, прежде чем она была достигнута более многосоставным образом, — в целостном стиле спектаклей, им поставленных, в общих итогах, художественных и идейных, к которым приближались эти спектакли»⁵. И хотя Берковский оговаривал, что «Коонен проделала свою художественную эволюцию», в сознании читателя закрепляется заданность, привычная для разговора о Камерном театре.

На самом деле стройность одних теоретических постулатов «Записок режиссера» и ту-

манная непроясненность других находились в прямой зависимости от живой практики раннего Таирова, неустоявшейся и расхожей. «Мы видим у него те же мотивы, — писал Е. Зноско-Боровский, — которые были дороги всему его театральному поколению: живописные декорации, пантомима, восточный театр, испанский театр, все соблазны, которые искушали русский театр в начале XX века, увлекали его»⁶. И даже оригинальный выбор «Сакунталы» Калидасы для открытия своего театра (до Таирова поставленной только единожды — в 1903 году в берлинском театре «Шаушпильхауз») ничуть духу этих соблазнов не противоречил, оставляя режиссера в кругу излюбленных модерном ориентальных мотивов.

Ориентализм был одной из определяющих тенденций стиля модерн. По словам его исследователя Д. В. Сарабьянова, диалог с Востоком, начатый романтиками и продолженный импрессионистами, «особенно развернулся в период господства стиля модерн»⁷. Культ естественного (природного) человека, орнаментика животных и растительных форм, образующих с героями чувственную связь, пронизанная пантеистическими токами поэтическая ткань «Сакунталы» обращали любую ее постановку в XX веке в русло интенции модерна. В эпоху модерна «Сакунтала» Калидасы смотрелась наглядным пособием по его эстетике. Если добавить к этому, что «сладостного Калидасу» (К. Н. Державин) перевел для Таирова еще более сладостный Константин Бальмонт, а «Индия» Павла Кузнецова «отзывалась Бухарой» (К. Л. Рудницкий), то «прекрасный театр, зачатый от Кришны и Диониса» (Таиров) не мог быть ничем иным, как театром модерна.

Типология модерна давала о себе знать во всех программных спектаклях Таирова — и в языческой «Саломее», и в «варварской» «Федре», и в трактовке о'ниловского цикла. Не зря К. Н. Державин называл «Сакунталу» первой оптимистической трагедией Камерного театра⁸. Трагедия без катарсиса, без трагической вины протагониста, вознесенная над житейской будничностью «оптимизмом мечты» (Таиров), — трагедия оптимистическая, т. е. трагедия модерна.

В «Сакунтале» Таирову была родственна эмоциональная стихия. Но витальная энергетика «животворящей эмоции» (К. Н. Державин) не претворилась в «театр эмоционально насыщенных форм». В спектакле она оказалась

задавленной привычной стилизованной экзотикой — «все казалось вычурным, манерным и искусственным»⁹. Получив в древнеиндусском эпосе подсказку к спектаклю как эмоциональному потоку (композиция «Сакунталы» следует за эмоцией героя), Таиров подобный спектакль сложить пока не сумел.

Почти два года режиссер находится в ожидании следующей подсказки. Отдельные постановки он поручает А. П. Зонову («Ирландский герой» Д. Синга, «Жизнь есть сон» Кальдерона), а сам возвращается к неоромантическим «соблазнам» модернистского дискурса, отрывающим сцену от «повседневности нудных будней». Снова пантомима (возобновление поставленного в Свободном театре «Покрывала Пьеретты», «Духов день в Толедо» М. Кузмина), снова погружение в карнавал живописи Сергея Судейкина («Женитьба Фигаро»).

Засилие живописи в своих спектаклях этого времени Таиров объяснял в «Записках» тем, что театру «приходилось часто показывать недоработанные вещи» и, чтобы спрятать «подалее от непосвященных глаз» «все самое сокровенное», надо было «возможно лучше задекорировать их»¹⁰. Однако критики ничего «сокровенного» в спектаклях Таирова той поры не находили, зато видели в них «взамен театра — выставку картин»¹¹ и били тревогу по поводу угрожающей театру (не одному Камерному) «художественной диктатуры»¹². Так, в «Женитьбе Фигаро» ничем не оправданный пропуск знаменитого монолога героя был «компенсирован» придуманной Судейкиным интермедией (вместо свадебного шествия четвертого действия), где художник представил джентльменский набор модернизированной экзотики — «замена изысканных костюмов чувственностью, толкование гротесковых образов в манере Бердслея, разнузданные костюмы гитан и пламенная животность негров»¹³. Художники рассматривали Камерный театр как сценическую площадку, где можно испытать новейшие пластические идеи изобразительного искусства. НеопрIMITивисты из «Ослиного хвоста» Наталья Гончарова и Михаил Ларионов оформляли «Веер» К. Гольдони (1915), «бубнововалетовец» — «московский сезаннист» Аристарх Лентулов «Виндзорских проказниц» У. Шекспира (1916), но идти через живопись к форме спектакля у Таирова не получалось.

Перелом произошел в процессе работы над пьесой Иннокентия Анненского «Фамира-кифарэд». «Для меня, — вспоминал П. А. Марков, — основным спектаклем Камерного театра, ярче всего выразившим его новое существо, стал „Фамира-кифарэд“, оформленный художницей А. Экстер»¹⁴.

В «Записках режиссера» Таиров называет Александру Экстер художницей, с «исключительной чуткостью отозвавшейся» на его «сценические замыслы и на первых же шагах обнаружившей прекрасное чувство действительной стихии театра»¹⁵. Согласно желаниям режиссера Экстер строит «неомакет» — модель той «кубатуры» сценической атмосферы, в которой учитывалась «трехмерность» актерского тела; взрывает «пол сцены», чтобы режиссер мог ритмически организовать движения актеров; использует геометрические объемы, не создающие «никаких жизненных иллюзий», подчиненные законам «ритмически действительной» структуры постановки.

Однако постоянно и необоснованно отвлекаясь на полемику с Мейерхольдом (отвергнувшим «двухмерность» живописного панно еще в «Балаганчике», где Таиров, кстати, участвовал), режиссер явно недооценивает принципиальную новизну «трехмерности», сложенной ему Экстер. Трехмерность кубофутуристической пластики была аналогична трехмерности слова в понимании Осипа Мандельштама («для того, чтобы успешно строить, — первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства», «строить можно только во имя трех измерений, так как они есть условия всякого зодчества», «строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство»¹⁶). Такое понимание трехмерности было бесспорно новым для театра, но вовсе не в связи с трехмерным телом актера, как утверждал Таиров. «Находясь и играя рядом со стулом, актер ни в малейшее противоречие со стулом не вступает», — иронически комментировал позднее Марков теоретические выкладки Таирова. «Таиров, — веско добавлял он, — был всегда сильнее как практик, нежели как теоретик»¹⁷ (и как полемист, добавим мы от себя). Строительный посыл трехмерности предъявлял новые требования к трехмерному телу актера, и к его пластике, и к его речи. Набиравший силу архитектурный подход — и в поэзии, и в живописи, и в театре — принес-

ла Таирову Экстер. Цель, которой добивался режиссер, для художницы была лишь условием их совместной работы.

Экстер по-своему продолжала ту реформу сценографии, которую начали Г. Крэг и А. Аппиа, понимавшие сценическую площадку как *реальную* основу для актерской игры, *строившие* ритмический каркас действия, исходившие из самоценности структурно организованного сценического пространства. Из всех многочисленных поклонников крэговских ширм в «Гамлете» Художественного театра адекватно понял замысел постановщика только Сергей Волконский. По его словам, Крэг вместе с живописью «должен был отбросить и перспективу, и „даль“, и вообще всякое *фиктивное* пространство: в его „картинах“ пространство такой же *реальный* материал, как и сам человек, у него человек движется в *настоящем* пространстве, а не на фоне *изображенного* пространства»¹⁸. Как истинный последователь опытов А. Аппиа в Хелерау, по достоинству оценил Волконский в «Гамлете» Крэга и архитектурную функцию света. «Никогда пластическая, созидающая роль освещения на сцене, я бы сказал — материализующая сила света, не выступала с большей наглядностью»¹⁹ (приглашение на установку света в «Фамире-кифарэде» А. А. Зальцмана из Хелерау свидетельствует о том, что уроки Крэга или, может быть, мысли Волконского были Таирову внятны).

Но Крэг, как и Аппиа, будучи символистом, стремился к модели универсального сценического пространства, соответствующего в своей идеальности параметрам космической структуры. Экстер, как и все постсимволистское поколение, исходила из собственно профессиональных заданий. И если Крэг и Аппиа использовали прямой архитектурный подход, то Экстер шла к своей «трехмерности» от живописи. По безупречному определению исследователя ее творчества Я. А. Тугенхольда, театр для художницы был «коррективом для роковой ограниченности живописи». «И разве, — продолжал Тугенхольд, — весь кубизм как художественное течение не является попыткой живописи, быть может, даже трагической, преодолеть плоскостную ограниченность, завоевать третье измерение, сравняться со скульптурой»²⁰. Но жажда строить не отменяла у Экстер потребности украшать — она была прирожденным художником театра. Ее «жажда синтеза —

синтеза линии, формы и цвета»²¹ имела декоративный, орнаментальный характер. Кубизм Экстер был не меньшим пиршеством для глаз, чем декор «голуборозовцев» Кузнецова и Судейкина.

«Декоративный инстинкт никогда не умолкал в Экстер»²². Свой декоративный дар художница обнаружила еще до сотрудничества с театром — на выставках работ кубистов в Париже и в Италии. «На общем фоне кубистической живописи, — свидетельствовал Тугенхольд, — работы Экстер выделялись отсутствием той геометрической сухости, того „научного“ холода, которым веяло от большинства произведений кубистов»²³.

Считаясь с пьесой Анненского, в рамках которой воссоздавался «античный» пейзаж, или, быть может, будучи не в силах преодолеть полугреческие корни своей генетики, не отказалась Экстер в «Фамире-кифарэда» и от элемента изобразительности. В композиции ее беспредметных пластических форм угадывалась «античность», ее архитектурно-живописный образ. Отвечала пьесе Анненского и система рассеянного света, поставленная Зальцманом. Глубина сцены вносила иллюзию воздушной бесконечности, струисто-тихого, отливающего нежно-голубыми и перламутровыми оттенками воздуха. Свет становился «трехмерным», реализуя парадоксальную формулу Энгера, приведенную Тугенхольдом в книге о творчестве Экстер: «Господа, все имеет свою форму — даже дым».

Под влиянием Экстер Таиров заговорил как художник-авангардист: «Я, строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства». Но под ее же влиянием он оставил при себе «стремление к подлинным красочным композициям»²⁴. «Красочная композиция „Фамиры-кифарэда“... — продолжал режиссер, — базировалась на черном, синем и золоте, как бы насыщая сценическую атмосферу солнечным стремлением Фамиры к Аполлону, завершающимся мрачной трагедией его слепоты»²⁵. Это то немногое, что сказано в «Записках» о пьесе Иннокентия Анненского.

Правда, говорится еще об «аполлонийском» и «дионисийском» ритмах, пластически воплощающих «роковые столкновения двух

культов, которые и насыщают собою всю трагедию Фамиры-кифарэда»²⁶. Но опять же — в связи с Экстер, сотрудничеству с которой посвящена самая большая часть «Записок» — «Сценическая атмосфера». То, что упомянутые культы «трагедию Фамиры» у Анненского не определяют, что они поданы в его «вакхической драме» в духе иронической стилизации, Таирова, скорее всего, занимало мало. Для него процитированный пассаж — формальная дань театру символизма, по существу же речь идет об организации сценического действия, принципиально «от литературы» независимого.

В ловушку такой подмены попадают современные параллели методологии Таирова с акмеизмом сквозь призму Анненского. Так, в новейшем исследовании В. Семеновского сказано: «Но все-таки есть некое знамение в том, что на афише программного для Камерного театра спектакля — имя Иннокентия Анненского», ибо Анненский был «предтечей акмеизма»²⁷.

То, что пьесу Анненского подсказал Таирову Сергей Городецкий, автор одного из манифестов акмеизма, факт общеизвестный. К этому можно даже добавить, что автором единственной (страничной) рецензии на первое издание «Фамиры-кифарэда» был другой поэт-акмеист — Осип Мандельштам²⁸. Следует только уточнить, в чем, на взгляд акмеистов, их мог предвосхитить Анненский. По авторитетному мнению Л. Гинзбург — в «осязаемых подробностях» «вещного мира своей поэзии»²⁹.

Мне нужен талый снег
под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня,
развившись, трепетала.

Эти «осязаемые подробности» «Мучительного сонета», аналогичные «Прогулке» М. Кузмина («шаблы во льду, поджаренная булка»), означали, что человек у Анненского «сцеплен с вещами», что поэт «никогда не мыслит поэзию оторгнутой от жизни»³⁰. Таирову такой подход был органически чужд — он неуклонно фетишизировал театральное преобразование как способ преодоления житейской будничности. «Осязаемые подробности» вызывали у Таирова идиосинкразию — не случайно он вытравливал из «Покрывала Пьеретты»

«мещанский шницлеровский сценарий с его мелочностью, с его диалогами (Пьеретта. Бежим! Пьеро. Но у меня нет денег.)»³¹. Не случайно и то, что современный исследователь предлагает рассматривать «акмеизм» Таирова сквозь призму поэзии Николая Гумилева.

Почему не через Ахматову или Мандельштама, а «через Гумилева»? Ответ очевиден — «Та же пряность, та же экзотичность»³². Но разве это свойство акмеизма? И хотя с Анненским Гумилева связывало лишь то, что он был его учеником по царскосельской гимназии, а с Таировым вообще видимых связей не наблюдается, предложенное сопоставление не кажется надуманным. Представляется даже, что Таирова с Гумилевым сближало нечто большее, чем отмеченная В. Семеновским модернистская экзотика, а именно гумилевский «адамизм» — стремление к первозданности, к «сильному человеку», «новому Адаму», ненавистное не только Блоку, но чуждое соратникам Гумилева по поэтическому цеху — Ахматовой и Мандельштаму и акмеизму как направлению.

Возвращаясь к Анненскому, следует сказать, что он был поэтом, предвосхитившим многое. Его с меньшим основанием можно считать и предвестником футуризма³³. И все-таки, используя формулу, примененную В. М. Жирмунским к акмеистам, Анненского никак нельзя назвать «преодолевшим символизм». Символизм Анненского — не направление, из которого он уходил — то назад, к реализму, то вперед — к авангарду, не школа, урокам которой он как истинный педагог не изменял, но родное лоно его поэзии, в том числе и драматической. Не случайно Анненского почитала не только акмеистка Ахматова, но и символист Блок, а лучшее по сей день постижение поэтики и структуры «Фамиры-кифарэда» принадлежит Вяч. Иванову. Пьеса Анненского, написанная в 1906 году и впервые опубликованная в 1913-м, наверняка была знакома редакции журнала «Аполлон», организованного в 1909 году, куда он вместе с Вяч. Ивановым был привлечен. Подтверждение этому — статья Иванова 1910 года «О поэзии Иннокентия Анненского», где разговор о «вакхической драме» занимает центральное место, а также не замеченная комментаторами перекличка шуточного прозвища редактора «Аполлона» Сергея Маковского — «Папá Мако» с персонажем «Фамиры-кифарэда» Папá-Силеном.

С театром у Анненского не было никаких связей. Он и представить себе не мог, что «Фамира-кифарэд» пойдет на сцене экспериментального театра. Ни одна из его оригинальных трагедий при жизни поэта сцены рампы не увидела. Да он этого и не хотел. По свидетельству Б. В. Варнеке, принимавшего участие в постановке «Ифигении — жертвы» (единственной из трагедий Еврипида, переведенной Анненским практически полностью, удостоенной сценических подмостков), поэт «с бою отстаивал неприкосновенность каждого эпитета»³⁴. Даже в музыкальном театре, где роль слова априори служебна, его мучительно ранила «божественная несоизмеримость» музыки «с текстом, с накрашенными лицами и электрическими миганиями»³⁵ (письмо Е. М. Мухиной по поводу постановки «Золота Рейна» Р. Вагнера в Мариинском театре). Коллизию между поэзией и сценой Анненский считал непреодолимой — «границы между реальным и фантастическим для поэта не только утоньшились, но местами стали вовсе прозрачными», а сцена сводит «свободную игру творческой мысли к иллюзорной реальности»³⁶. И хотя Таиров «иллюзорную реальность» презирал куда больше, чем Анненский, доживи поэт до постановки «Фамиры-кифарэда», режиссеру, судя по всему, было бы не сдобровать. Ведь «свободная игра творческой мысли» автора понималась Таировым всего лишь как материал для самодостаточного театрального зрелища.

В то же время никак с театром не связанный Анненский многое в его новациях предугадал. Так, в высшей степени интересна первые замеченная Т. И. Бачелис перекличка Анненского с крэгговской концепцией «Гамлета» как монодрамы. Подобно Крэгу и независимо от него, Анненский истолковывал персонажей, окружавших Гамлета, в монодраматическом духе. Они, писал поэт, «несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах, — он точно играет ими: уж не он создал их... всех этих Озриков и Офелий?»³⁷ К этому можно добавить поразительное сходство Тени царя Филаммоня (удавившегося отца Фамиры) с тенью отца Гамлета в постановке Крэга. Анненский создал и «подобающую призраку атмосферу», которую Крэг считал неременным условием его появления, и ту самую амбивалентность «материального

и мистического», о которой говорится в статье Крэга «О призраках в трагедиях Шекспира»³⁸.

Но самым главным вкладом Анненского в театр была его «вакхическая драма». «Драма „Фамира“ — причудливое и странное „действие“, наполовину трагедия, наполовину (и это соединение по-шекспировски гениально) „драма сатиров“», — писал Вяч. Иванов, в то же время называя пьесу и «лирической трагедией», «личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастического мира, сотканным из древнего мифа и последних снов позднего поколения»³⁹. И в этом нет противоречия, а есть лишь исключительное своеобразие поэтического текста Анненского. «Фамира-кифарэд» относится к «субъективной драме наших дней», которую Вяч. Иванов в другой своей статье отличил от «объективной» драмы прошлого тем, что «ее личины становятся масками ее творца, ее предметом служит его личность, его душевная судьба»⁴⁰. Написанный в один год с блоковским «Балаганчиком», «Фамира-кифарэд» также вышел из «департамента полиции» души своего создателя. Фамира — родной брат блоковского Пьеро, он такой же «юродивый лирик» (Вяч. Иванов).

В подаче центрального героя «вакхической драмы» Анненский так далеко отходит от мифа, что даже версия его ученика А. А. Кондратьева, посвятившего ему «прелестную сказку, где музы выкалывают Фамире глаза шпильками»⁴¹, кажется шуточкой. Главный момент в отходе Анненского от мифа в том, что его Фамира в состязание с музой даже не вступал. Окунувшись в горние сферы музыки, Фамира отступил:

Все, чем я жил, что думал,
Осмыслилось, о Нимфа. Да, играл
Я иногда недурно... Но как мальчик. <...>

Н и м ф а
А очередь... Ты побежден, Фамира?

Ф а м и р а
Я не играл. Не думай, чтобы их
Боялся я. Но бесполезны судьи
Меж музую и человеком.

Так что его беспутная мать, нимфа Аргипоэ, зря старалась, сначала спровоцировав сына

на состязание с музой Евтерпой, а потом, приревновав его и к музе, и к музыке, вымалывая у Зевса поражение Фамире. Но боги карают смертного даже за намерение. Фамира лишен музыкального дара. И тогда он сам выжигает себе глаза, чтобы видимый ими «последний, чуть слышный луч от музыки» исчез навсегда.

Трагедийно-лирическая линия Фамиры прославляется на протяжении всей пьесы комическим аккомпанементом хора сатиров (во главе с Папá-Силеном и отдельными партиями двух «веселых малюток», племянников Силен — сатиров с голубой и розовой ленточкой), профанирующих творческий максимализм героя с позиций здравого смысла, и вакхической эйфорией хора менад.

«Эклектичное барокко» (Вяч. Иванов) драматургического состава «Фамиры-кифарэда», как и неуклонный отход Анненского от «первозданности» античного мифа, культ страдания и стоицизма — в равной мере были Таирову чужды. Не случайно, пересказывая содержание «малоизвестной пьесы» Анненского, А. Коонен сообщает читателю своих мемуаров сюжет мифа, к тому же тенденциозно трактованного: «Тема ее (пьесы. — *Г. Т.*) — гибель дерзновенного музыканта, бросившего вызов богам. Сын фракийского царя, прославленный игрой на кифаре, вызывает на состязание муз и терпит поражение. Разгневанные дерзостью смертного, музы лишают его зрения и музыкального дара, а боги осуждают на вечные странствия»⁴². Коонен не просто подводит память — она передает характерную для Таирова устремленность к истокам мифотворчества, устранившую трагическую обреченность. И хотя нет никаких свидетельств тому, что с «Фамирой-кифарэдом» Таиров поступил так же, как позднее с расиновской «Федрой», возвращенной назад к «Ипполиту» Еврипида, а через него — еще дальше, к мифу, режиссер, скорее всего, отстранял в пьесе Анненского трагическое начало рефлектирующего сознания современного художника.

Этому способствовало и исполнение заглавной роли. «Сын бухарского принца, внук эмира бухарского», в облике которого «очень чувствовался восток»⁴³, Николай Церетелли был настоящей находкой для театра Таирова. К тому же, в отличие от многих полупрофессиональных актеров, подвизавшихся тогда на сцене Камерного театра, Церетелли не только

закончил студию МХТ, но успел поработать у М. Рейнгардта, снимался в кино. Его невозможно было упрекнуть в «пластической невоспитанности»⁴⁴, о которой в связи со спектаклями раннего Камерного театра говорили многие. Напротив, начиная с «Фамиры-кифарэда», актер неизменно демонстрировал предельную пластическую выразительность, а на гастролях в Париже его Мараскина («Жирофле-Жирофля», 1922) сравнивали даже с В. Нижинским. Но блестящая техника Церетелли (в том числе и в области голосоведения), помогавшая ему достойно справиться с ролью Фамиры, оставалась самодостаточной. «Артисту удалось передать скорбную и величавую фигуру нищего Кифарэда; его голос звучал торжественно и четко»⁴⁵. Но это лишь личина трагического героя, а не антиномическая разорванность его сознания. И хотя Таиров к такой «разорванности» никогда не стремился, Церетелли вынужден был уступить место протагониста трагического действия Алисе Коонен.

И все-таки Анненский повлиял на становление театральной методологии Таирова сильнее, чем можно было предполагать.

Пьеса Анненского являет собой образ театрального спектакля, возникающего в воображении читателя. Как остроумно замечает биограф Анненского А. В. Федоров, поэт сам «выступал и режиссером, и художником, и гримером, а отчасти и композитором»⁴⁶ своего спектакля. Впервые этот неотразимый эффект «Фамиры-кифарэда» был замечен Осипом Мандельштамом в упоминавшейся рецензии

на первое издание пьесы. Он увидел в ремарках Анненского не «советы исполителям», а «само исполнение». И в самом деле, зачем изощряться в постановке плясок и хоров Анненского, если они «воспринимаются как уже воплощенные»⁴⁷?

Таиров, не желающий быть «скверным данником литературы» и уподобляться «граммофонной пластинке, передающей идеи автора», получил от Анненского наглядную модель синтетического спектакля. Давно чаемый Таировым спектакль как эмоционально-зрелищный поток вне привычного разделения на фазы и стадии драматического действия был заключен в пьесе Анненского. «Фамира-кифарэд» не поделен даже на традиционные акты — его двадцать по-разному окрашенных картин создают неостановимое чувственное движение к трагическому финалу. Два полюса этого движения эмоциональных состояний (трагедийный и буффонадный), не расчлененных у Анненского, Таиров превратил потом в самостоятельные русла своей сценической практики. Наличие протагониста и хора (в их взаимодействии и противостоянии) также впервые было подсказано Таирову «Фамирой-кифарэдом» — «кордедрама» Таирова возникла под воздействием Анненского. И, наконец, синтез драматического действия, поэзии, музыки, пластики, пения, танца, атмосферы, составляющий плоть поэтической ткани «Фамиры-кифарэда», стал для Таирова мощным толчком к искомому синтезу «театра эмоционально насыщенных форм».

Примечания

¹ Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XI.

² Луначарский А. В. Театр РСФСР // Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 3. С. 124.

³ Марков П. А. Алиса Коонен // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 71–72, 73.

⁴ Коонен А. Страницы жизни. М., 1975. С. 228.

⁵ Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969. С. 357.

⁶ Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага, 1926. С. 385.

⁷ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 245.

⁸ См.: Державин К. Книга о Камерном театре: 1914–1934. Л., 1934. С. 37.

⁹ Игнатов И. Московский Камерный театр. «Сакунтала» // Русские ведомости. 1914. 13 дек.

¹⁰ Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров А. Я. О театре. М., 1970. С. 103.

¹¹ Другой. Камерный театр // Театральная газета. 1915. 18 окт.

¹² См.: А. Р. Москва. Камерный театр. «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Комедия в 5-ти действиях Бомарше // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 4–7. С. 200.

¹³ Там же.

¹⁴ Марков П. А. История моего театрального современника // Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 94.

¹⁵ Таиров А. Я. Указ. соч. С. 163.

¹⁶ Мандельштам О. Э. Утро акмеизма // Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 322, 323.

¹⁷ Марков П. А. Из лекций о предреволюционном театре // Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 344, 345.

¹⁸ Волконский С. Аппиа и Крэг // Волконский С. Художественные отклики. СПб., 1912. С. 122–123.

¹⁹ Там же. С. 119.

²⁰ Тугенхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин, 1922. С. 18.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 12.

²³ Там же. С. 10.

²⁴ Таиров А. Я. Указ. соч. С. 165, 172.

²⁵ Там же. С. 173.

²⁶ Там же. С. 163.

²⁷ Семеновский В. Конец непримиримой розни: О Мейерхольде и Таирове // Театр. 2004. № 1. С. 112.

²⁸ См.: Мандельштам О. Э. Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд. Вакхическая драма. Изд. Португалова. М., 1913 // Собр. соч. Т. 2. С. 415–416.

²⁹ Гинзбург Л. Вещный мир // Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 320.

³⁰ Там же.

³¹ Таиров А. Я. Указ. соч. С. 90.

³² Семеновский В. Указ. соч. С. 112.

³³ См.: Харджиев Н. Заметки о Маяковском // Литературное наследство. Т. 65. М., 1958. С. 408–411.

³⁴ Цит. по: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1983. С. 127.

³⁵ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 480.

³⁶ Там же. С. 71.

³⁷ Там же. С. 165.

³⁸ См.: Крэг Э.-Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 265.

³⁹ Иванов В. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 178, 173.

⁴⁰ Иванов Вяч. О кризисе театра // Аполлон. 1909. № 1. С. 15.

⁴¹ Анненский И. Фамира-кифарэд. Вакхическая драма // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 474.

⁴² Коонен А. Указ. соч. С. 228.

⁴³ Там же. С. 220.

⁴⁴ Тугенхольд Я. Московские театры // Северные записки. 1915. № 4. С. 161.

⁴⁵ Тугенхольд Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 74.

⁴⁶ Федоров А. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 245.

⁴⁷ Мандельштам О. Э. Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд. Вакхическая драма. Изд. Португалова. М., 1913 // Собр. соч. Т. 2. С. 415, 416.

Г. Йеринг, М. Марсо

Всемирное искусство пантомимы Диалог

От переводчика

«Всемирное искусство пантомимы» (Die Weltkunst der Pantomime. Berlin, 1956) — публикация во многих отношениях особая. Инициатива ее появления на свет всецело принадлежала известному немецкому театроведу Герберту Йерингу, который, начиная с первых десятилетий XX века, внимательно отслеживал и анализировал в своих работах появление новых художественных направлений. Наибольший интерес его исследовательской мысли всегда вызывали проблемы, связанные с различными способами актерской игры. Именно этим проблемам посвящена его главная монография «От Йозефа Кайнца до Паулы Вессели».

Когда вскоре после окончания II мировой войны на гастроли в Восточный Берлин приехал тогда никому не известный французский актер Марсель Марсо и показал свои сольные спектакли пантомимы, а потом и мимодрамы, поставленные им для «Содружества мимов Марселя Марсо», Йеринг одним из первых понял, что дело здесь не только в неординарном таланте этого актера... В выступлениях Марсо он разглядел явление, которое со временем обогатит практику европейского сценического искусства. Произойдет это, как известно, не только благодаря творческой деятельности самого Марсо, но и благодаря тому, что за плечами Марсо стоял многолетний экспериментальный поиск его учителя — Этьена Декру, одного из реформаторов сценического искусства XX века, развивавшего идеи Гордона Крэга как раз в области актерской игры.

Не владея тогда всей этой проблематикой в полном объеме, Йеринг решился опубликовать рукопись в, казалось бы, не солидном для маститого театроведа жанре интервью, предоставив большую часть объема для высказываний Марселя Марсо. Но «разговор» их разросся, превысив все допустимые нормы не только газетных, но и журнальных публикаций. Более того, их беседа, чем дальше, тем больше, выходила за привычные рамки интервью и обретала черты серьезной проблемной дискуссии. В итоге в 1956 году родилась небольшая по объему книга «Всемирное искусство пантомимы», которая положила начало теоретическому осмыслению как творчества самого Марсо, так и уникальной школы воспитания актера, получившей название «mime rig», которую разработал Этьен Декру.

Герберт Йеринг. Дорогой господин Марсо! Увидев вас впервые, я открыл для себя совершенно новое искусство. Разумеется, мне и прежде доводилось видеть много балетных и драматических спектаклей, называвшихся пантомимой, «Сумурун» Макса Рейнгардта, например. Но никогда еще не доводилось мне видеть подлинной пантомимы, пантомимы в прямом смысле этого слова. Теперь же я вдруг осознал, что пантомима способна не только вызывать к жизни целый мир, но и критически осветить его. Более того, теперь, когда я смотрю на людей, беседующих в поезде, магазине или театре, то невольно вижу их вашими глазами; затем — представляю себе, как бы вы сыграли их, и тогда — лучше понимаю этих

людей. Расскажите, как вы начали заниматься пантомимой?

Марсель Марсо. Прежде всего я хотел бы сказать, что когда в 1951 году мы приехали в Берлин, то были совершенно неизвестны в Германии. Наше первое выступление состоялось в маленьком зале «Трибюн», где всего 300 мест, но уже через три дня мы играли в «Геббель-театре», где 672 зрительских места, и вместо шести запланированных представлений дали двадцать. И каждый день зал был переполнен; это означало, что в Берлине пантомима нашла живой отклик.

Вы спросили, как я стал заниматься пантомимой? С ней связана вся моя жизнь. Когда мне было лет шесть-семь, я очень полюбил Чап-

лина, смотрел все его фильмы и пытался подражать ему. Лет в десять я уже разыгрывал пантомимы на улице вместе со своими сверстниками, хотя тогда еще не знал, что занимаюсь пантомимой. Для нас сама жизнь была театром. А сценой служили улицы, дома, переулки. Когда позже я, молодой человек, выпускник Художественной школы прикладных искусств, втайне мечтал о театре и страстно тянулся к нему, я еще не предполагал, что когда-нибудь стану именно мимом. Я просто мечтал быть актером, хотел, чтобы эта фантазия моего детства однажды стала действительностью.

Г. Й. Простите, дорогой Марсо, что я позволяю себе прервать вас. Сказанное вами кажется мне более примечательным, чем многостраничные статьи о вашем искусстве. Ведь как часто пантомиму все еще сравнивают с танцем или причисляют к некой разновидности драматической сцены, в то время как вы именно через пантомиму проникаете в самую суть театра.

М. М. Навсегда запомнилось мне и то, что случилось в 1943 году, во время оккупации Франции. Мой отец был арестован гестапо и депортирован в концлагерь. Мне пришлось спасаться бегством из Лиможа в Париж: я и мой брат были участниками Сопротивления, и нам грозила большая опасность. Я нашел пристанище в детском интернате. Там жили дети, родители которых были в концлагерях, дети разведенных родителей, сироты, нашедшие здесь приют и помощь, — около 120 детей разного возраста. Я преподавал им рисование и театр.

Г. Й. Сколько вам было тогда лет?

М. М. Девятнадцать. Этот контакт с детьми был подготовкой к моему поступлению в драматическую школу. Каждый вечер я придумывал для них новые сценки, делал костюмы, маски. Там мы встретились с Элиан Гийон, у которой, несмотря на ее молодость, уже был опыт работы по созданию театра, в котором играют дети. Мы принялись трудиться вместе, и моя тяга к театру стала настолько сильной, что я принял решение — проситься учеником к Шарлю Дюллелю.

Г. Й. Вы упомянули о театре, в котором играют дети... Теперь, когда я еду в метро и вижу сидящих там детей, их взгляды, жесты, пластику, я все время вспоминаю вас и думаю, что дети — настоящие мимы. Понимаешь каждый их взгляд, каждое движение рук лучше, чем слова. Мне кажется очень интересным, что вы

пришли к пантомиме именно от «детского театра». Но вернемся к Шарлю Дюллелю.

М. М. Шарль Дюллен был для нас большой величиной. Он был французским Максом Рейнгардтом, выдающимся режиссером, который сформировал таких известных сегодня режиссеров, как Барро, Жан Вилар, Маргерит Жамуа, Пьер Вальд. Почти все знаменитые актеры Франции вышли из его школы. В 1944 году Шарль Дюллен был директором театра имени Сары Бернар.

Г. Й. Сара Бернар в свое время часто гастролировала у нас. Значение Дюллелена тоже, естественно, нам известно. Но видеть его мы, к сожалению, не могли, потому что он, насколько я знаю, никогда не выступал в Германии как драматический актер.

М. М. Шарль Дюллен родился в 1885 году, двадцати лет он прибыл в Париж и был принят там Жаком Копо. Копо состоял в оппозиции к Станиславскому в России и Антуану во Франции, которые создали реалистический театр. Копо создал условный театр. Произошло это перед I мировой войной.

Г. Й. А вам не кажется, что Копо можно сравнить с теми немецкими режиссерами 1920-х годов, которых не всегда верно называют экспрессионистами и которые своими поисками в области формы вовсе не отрицали реалистического театра, а развивали его? Я имею в виду Юргена Фелинга, Эриха Энгеля, Карла-Гейнца Мартина, Леопольда Йесснера и Эрвина Пискатора.

М. М. Конечно. Учениками Копо были Шарль Дюллен, Луи Жуве, Сюзанна Бинг, Жан Дорси, Этьен Декру и другие. Большинство из них организовали потом собственные труппы. Шарль Дюллен в 1923 году стал руководить театром «Ателье» на Монмартре, Луи Жуве возглавил Театр комедии на Елисейских полях, Гастон Бати — театр Монпарнас. Луи Жуве, Гастон Бати и Шарль Дюллен считались самыми значительными среди французских режиссеров 20-х годов. Чуть позже к ним примкнули Жорж и Людмила Питоевы. Все вместе они образовали «Картель», это было выступление театра новой генерации против театра рутинного и отжившего.

Г. Й. Это замечание особенно важно: в самих художниках зародилась мысль, что следует создать некие критерии, которые принципиально отделят их от чисто развлекательного, бульварного театра.

Жаль, что мы недостаточно представляли себе парижский театр в общем контексте политической и художественной жизни, хотя все наши крупные режиссеры, драматурги и актеры того времени не были националистами и отнюдь не чуждались иностранного влияния. Макс Рейнгардт гастролировал повсюду. Леопольд Йесснер создавал театр, в котором огромное значение имела форма. Это было время, когда Брехт ставил свои первые пьесы, а Пискатор строил театр, призывавший к борьбе.

М. М. Да, это был национальный и именно поэтому интернациональный театр. Гастон Бати, например, вводил в свои постановки элементы экспрессионизма, а Шарль Дюллен поначалу испытывал влияние Вахтангова, Мейерхольда и даже одной японской труппы, гастролировавшей тогда в Берлине и Париже.

Г. Й. Мейерхольд гастролировал и у нас в Берлине (вскоре после великого Станиславского) и имел значительный успех.

М. М. С 1923 по 1938 год Шарль Дюллен руководил театром «Ателье». В эти годы начинали новые актеры, поколение, входившее в жизнь после Первой мировой войны: Этьен Декру, Жан-Луи Барро, а позже — Жан Вилар и Анри Гизоль. Этьен Декру, мастер современной пантомимы, поначалу был актером. В школе Копо актеры упражнялись в импровизации. Работая у Дюллена в «Ателье», Декру понял, что язык жеста способен выразить драматизм не менее сильно, чем язык слов. Когда в 1930 году к Дюллелю поступил учиться Барро, они вместе с Декру стали разрабатывать упражнения для тела. Пантомимическая ходьба, например, получила известность благодаря Декру и Барро.

Г. Й. Так это было первой ступенькой к вашему этюду «Ходьба против ветра».

М. М. Да. Барро внедрял пантомиму в свои драматические постановки. В 1934 году он сыграл свою первую мимодраму в театре «Ателье». Она называлась «Подле матери» и была сделана по роману Фолкнера «Когда я умираю». В 1935 году Барро сыграл в театре Антуана другую мимодраму — «Нумансия» по Сервантесу, а в 1939 году — «Голод» по роману Кнута Гамсуна. Но постепенно Барро вернулся к театру слова, и из его крупных достижений в пантомиме нам остался только фильм «Дети райка», снятый в 1943 году.

Г. Й. Теперь перейдем к вам. Ведь, хотя Барро очень прославился тогда благодаря «Де-

тям райка» и по праву имел успех во многих странах, в том числе и в Германии, все же очевидно, что только ваши пантомимы являются чистыми по форме. Какой была ваша совместная работа с Дюллелем и Декру? Это, по-видимому, важно, чтобы понять ваше становление.

М. М. Явившись в 1944 году к Шарлю Дюллелю, я сыграл ему Смердякова из «Братьев Карамазовых» и сразу был принят учеником.

Г. Й. Но это был еще театр слова?

М. М. Да. И я очень гордился этим. Позже я узнал, что в классах Дюллена преподают еще и пантомиму. Так я стал учеником Этьена Декру. Был октябрь 1944 года, и мы с Элиан Гийон и другими студийцами пришли на занятия в класс пантомимы. Для нас эта форма была совершенно новой. Тогда мы считали ее обособленным видом искусства. Мы тренировались почти нагишом, на нас были только плавки. На занятиях мы постигали возможности своего тела и учились им владеть. Это называлось «le mime statueire». Понятие «la pantomime» нас не устраивало. Шарль Дюллен видел в пантомиме прекрасную форму актерского тренинга, а Декру — «очищенную форму» (зерно) театра. Я занимал промежуточную позицию. Моими первыми пантомимическими этюдами были «Убийца» и «Бездельник».

Г. Й. Из каких элементов пантомимы выстраивали вы эти два этюда?

М. М. «Убийца» был выражением моей потребности нанести смертельный удар по несовершенному театру.

Г. Й. Весьма актуально и для сегодняшнего дня.

М. М. Я хотел этим сказать, что слова не давали мне истинного удовлетворения. Мне необходимо было телесное выражение того, что бродило внутри меня, и вот «Убийца» уничтожил во мне всякие сомнения и принес осознание того, что сам я еще не мог ясно выразить.

Г. Й. Это было время экзистенциализма...

М. М. ...который оказал тогда на меня очень сильное влияние. «Бездельник» — история портняжки, слишком ленивого, чтобы держать иглу. Он выходит в мир бесполезным уличным музыкантом, но в конце концов — возвращается в мастерскую своего отца и берет за иглу. Это замышлялось как легкая критика дилетантизма. Оба эти этюда были задуманы в очень стилизованной форме, с плавными переходами от эпизода к эпизоду, испол-

нение строилось исключительно на пластике. Не было ни костюмов, ни грима. Это были настоящие учебные работы школы современной пантомимы. Трудились мы очень много — приблизительно по восемь часов в сутки; нас становилось все меньше, а под конец остались только Этьен Декру, Элиан Гийон и я. А затем я отправился на военную службу.

Г. Й. В каком году?

М. М. Когда было наступление в Арденах. Я участвовал во вторжении в Германию — от Карлсруэ до Линдау и потом еще некоторое время служил в оккупационных войсках. После демобилизации в мае 1946 года я снова был ангажирован Шарлем Дюлленом в качестве молодого драматического актера.

Г. Й. Кстати, вы так хорошо овладели немецким языком во время оккупации или уже знали его и раньше?

М. М. Я знал его и раньше, но только во время оккупации выучился настоящему немецкому языку. В Германии мы играли в передвижном театре перед оккупационными войсками. Но это были еще не пантомимы, а разговорные пьесы. Правда, уже тогда я поставил одну пантомиму. Она называлась «Вечная любовь». Музыка к ней исполнял квартет, который сегодня стал знаменитым, — «Квартет Паренина».

Когда в 1946 году я возвратился к Шарлю Дюллену, то некоторое время играл в «Вольпоне» Бена Джонсона.

Г. Й. Какую роль?

М. М. Роль без слов: я держал копьё. Мы называли его «историческим копьём», потому что многие выдающиеся актеры держали это самое копьё, когда были молодыми: Барро, Вилар, Гизоль. Еще я играл в «Жизнь есть сон» Кальдерона. Здесь я специализировался на падении с лестницы.

В октябре 1946 года Жан-Луи Барро и Мадлен Рено открыли свой театр «Марины». В этом театре я сыграл роль Арлекина в «Батисте» — пантомиме, перенесенной на сцену из фильма «Дети райка». Барро играл Пьеро, а Мадлен Рено Коломбину. Кроме того, я исполнял маленькие роли в «Процессе» по роману Кафки и в «Гамлете». Затем я окончательно решил стать мимом. Я чувствовал, что мне необходимо создать собственный образ. Так возник «Бип».

Г. Й. Теперь понятно, что прежде чем решиться абсолютно все выразить с помощью

пантомимической игры, вы на практике хорошо узнали театр, испробовав и силу слова, и силу жеста. Так как же возник «Бип»?

М. М. Мне было тогда двадцать четыре года, и меня одолевало беспокойство, свойственное этому возрасту. После театра, ночью, я часто бродил по улицам Парижа и думал о своем детстве, о людях, которых встречал каждый день, об «уличных героях». Мне хотелось создать народный тип, в котором бы каждый человек мог узнать себя. Я надел полосатую майку, белые брюки, шляпу с цветком — и вот перед зеркалом стоял Бип. Недоставало только белой маски. Я знал, что французские мимы всегда придерживались традиции: выступать в белом гриме. Греческие и римские мимы, итальянские комедианты «напудривали» лица белым — и все Пьеро следовали их примеру. Красным контуром очерчивался рот, черным — глаза и брови. А английские мимы, которые в 1914 году дебютировали в Голливуде и играли там до 1926 года, снимались с набеленными лицами. Так, Гари Лэнгдон играл в костюме, сшитом по моде 1923 года, но с молочного-белым лицом Пьеро. Белая маска была известна и грекам, и китайцам, и японцам. 22-го марта 1947 года, в мой день рождения, родился и Бип в «Театре де пош», самом маленьком театре Парижа на 80 мест. Тогда я все еще состоял в труппе Жана-Луи Барро. Мое время распределялось между Этьеном Декру, театром «Марины», «Театром де пош» и Шарлем Дюлленом.

Г. Й. Были ли пантомимы Бипа понятны публике с самого начала или для этого потребовалось время?

М. М. Определенной публикой они были приняты сразу и с большим интересом.

Г. Й. А что это была за публика?

М. М. Студенты, критики, художники. Как видите, сначала у меня была специфическая публика.

В 1947 году я испробовал эффект воздействия Бипа в Италии. Это было в период больших отпусков, в июле и августе. В Венеции я играл перед студентами, но играл и на улицах Венеции, Падуи и Пизы.

Г. Й. Вы, стало быть, возродили традицию старого доброго балаганного театра: весь мир — подмостки.

М. М. Да, радость публики от моей далеко еще не совершенной работы доказала мне тогда, что это искусство когда-нибудь могло бы

стать интернациональным. Великие фильмы Чарли Чаплина, покоровшие весь мир, свидетельствуют того, что язык тишины был глубокой потребностью.

Г. Й. Слово было обесценено политическими событиями, трескучими фразами, на которые так щедрны были гитлеровцы. Слову нужно было заново обрести себя, в то время как пантомима — искусство безмолвия — не давала никакой возможности для лжи, для обмана, напротив — выражала ту правду, которую публика давно уже отвыкла слышать в слове.

М. М. Мне хочется прибавить к этому: итальянцы, которые дали нам комедию дель арте, театр масок и повлияли даже на Мольера, вновь неожиданно встретились с некоей наивностью, от которой их на некоторое время увела опера. Это искусство тишины проникло в мир их ощущений, в их художественную восприимчивость. Пожалуй, путешествие по Италии стало для меня (я чуть было не сказал: как и для Гете) одной из опор моего искусства.

В марте 1948 года я сыграл свою первую мимодраму с труппой, в которую входили Пьер Сонье, Мари Ланде, Роже Десмар, Жиль Сигаль и Флоранс Лепаж. Она называлась «Я умер перед рассветом» и продолжалась двадцать минут. Вот вкратце ее содержание. Когда поднимается занавес, на уличном газовом фонаре висит человек. На авансцене видна небольшая лавка. Впереди сидит мужчина, рядом женщина на коленях, они не двигаются. Оба кажутся мертвыми. Звучит голос: «Я умер перед рассветом. Это случилось в субботний вечер около полуночи». Постепенно становится слышен шум города, музыка аккордеона. Мертвец оживает и сползает с фонаря. Персонажи на авансцене, которые казались мертвыми, поднимаются, а дальше зрители видят события, которые привели к такому финалу.

Старый Томас располагается в своей лавке. Я — в главной роли — мечтаю жениться на его дочери Глории и сегодня вечером хочу просить ее руки. Затем появляется Глория. Я захожу в лавку. Старый Томас спрашивает, что случилось. Я говорю: хочу жениться на Глории. Томас отвечает: вы не можете жениться на ней, у вас нет денег. Я настаиваю, что все же женюсь на Глории и уведу ее. Тогда начинается драка между мной и старым Томасом, он падает и разбивает себе затылок. Я поднимаю его. Владелец кукольной лавки сам стал вроде куклы.

Когда Глория видит, что старик мертв, она приходит в отчаяние. Пока я рассказываю ей о случившемся, вся комната начинает «танцевать». Я прижимаю Глорию к себе и душу ее. Она тоже мертва. Затем я отправляюсь на улицу и дальше — в свою комнату. Ночью ко мне в комнату приходят маски Его и Ее, тихонько играет музыка, маски удаляются по крышам. Вдруг слышится: «Рассвет, рассвет», колокол, звуки города, шум подземки. Я снова возвращаюсь в лавку, чтобы убедиться, действительно ли они умерли. Их фигуры медленно поднимаются, я слышу голос. Он говорит: «Если бы старый Томас не сказал „нет“ до субботней полуночи (тут под звуки свадебного марша мы выходим на улицу), мы все были бы счастливы», — говорит до того момента, пока процессия не обернется и все мы медленно не вернемся к реальности. Снова перед нами два мертвеца. Пути назад нет. Я опять выскакиваю на улицу и хочу спастись бегством. На Монмартре, где все и происходило, маленькие лесенки, с них виден весь Париж. Я слышу шум поезда, хочу бежать, но свет газового фонаря влечет меня; постепенно мною начинает овладевать мысль о смерти. Я вешаюсь на газовом фонаре. Заканчивается все точно так же, как и начиналось. Та же картина, что и в начале: «Я умер перед рассветом».

Г. Й. Полагаю, это была типичная «первая» работа, целиком оставшаяся в прошлом, — сегодня ее вряд ли можно играть. Но в то же время это, наверное, была работа, в которой можно отыскать многие отдельные черты, определившие ваше дальнейшее развитие.

М. М. Да. Это была небольшая мимодрама, длившаяся двадцать минут. В ней чувствовалось сильное влияние экзистенциализма. Это была проблема человека, занятого только самим собой, но проблема не социальная, без выводов. Главное — это была попытка создать мимодраму, ибо то, что тогда оказалось отрицательным, позже стало положительным. Да, если разобраться, то эта мимодрама — прародительница пантомимического спектакля по гоголевской «Шинели». Теперь я и сам знаю, что сегодня нельзя было бы больше играть «Я умер перед рассветом», но в 1948 году на конкурсе молодых драматических трупп мы получили приз Дебюро. В то время все молодые труппы играли такие пьесы. Это позволяло отвоевать место под солнцем, добиться статуса

театра и получить материальную поддержку от государства. Лучшие получали премию. Трудно сказать, сколько из этих коллективов выжило, пожалуй, немногие. У нас не было постоянного дохода, существовать было тяжело. Лично я тогда еще изредка выступал в труппе Барро, на это и жил. Только в 1949 году я обрел финансовую самостоятельность. Я хорошо помню, как предпринял тогда турне по Израилю с Бипом и стилиевыми упражнениями. Мы играли в больших театрах, дали тридцать представлений на сценах Тель-Авива, Иерусалима и Хайфы. Я ощутил необходимость создания театра пантомимы.

Г. Й. Давайте попробуем точнее определить, что же такое «стилевые упражнения», мим, пантомима и т. д.

М. М. «Стилевые упражнения» воспроизводят на сцене взаимодействие человека с окружающим миром. Например, со стихиями — водой, ветром, огнем, землей. (Это и «ходьба против ветра», и «передвижение человека в воде», и «перетягивание каната».) «Стилевые упражнения» — это техника современной пантомимы. Они являются прямым развитием «грамматики» Этьена Декру, на ее основе он и сформировал «стилевые упражнения».

Г. Й. Не могли бы вы подробнее описать эту грамматику Этьена Декру, которая, как я понимаю, для жеста является тем же, чем синтаксис для речи?

М. М. Декру говорит, что актер, опираясь на возможности своего тела, способен выразить абсолютно все. Он использует тело как инструмент и выражает чувства при помощи символов или движений. Лицо не играет никакой роли, оно подобно маске, только тело выражает, например, голод, жажду, смерть, любовь, счастье. При этом тело само для себя создает препятствие, которое оно преодолевает. Сопротивление — это ключ к искусству мима. Например, ветер невидим. Мы должны сделать его видимым. Благодаря чему становится ясным, что ветер дует нам навстречу? Благодаря сопротивлению нашего тела. То же самое — когда человек передвигается в воде. Это — идентификация человека с окружающими его стихиями, и Декру возвел ее до уровня искусства «la mime statuaire». Пожалуй, можно сказать так: как экспрессионизм оказал влияние на балет, так кубизм, проявивший себя в архитектуре и живописи, повлиял на «mime statuaire». Дек-

ру был первым, кто сформировал грамматику нового языка. Это уже не было старой формой пантомимы («la pantomime»), это было искусство «le mime», владеющее языком современности.

Г. Й. Мы должны еще точнее сформулировать разницу. Лучше всего по вашей собственной программе, Марсо.

М. М. Пантомима прошлых веков («la pantomime») — это «тихий» театр, в котором не произносят слов, разыгрывая комические или драматические действия. Пантомима существовала всегда, еще у древних греков и римлян, и в средневековье, и в XVI–XVIII веках — в комедии дель арте, и в XIX веке — эпохе «Фюнамбюля». В мюзик-холлах при Ганлонли и Литл-Пиче, в цирке Фрателлини, у Грока и в театре пантомимы Марселя: Луи Руфф, братья Онофри и Северин. В Париже Жорж Ваг создал «Черного Пьеро». «Черный Пьеро» «сошел» с картин Вийета (школа Тулуз-Лотрека) и стал популярен в 1885 году.

Г. Й. И все же лицо тоже имеет в пантомиме большое значение. Видели ли вы «говорящих» актеров, которые по силе выразительности были бы равны мимам?

М. М. Да, действительно пантомима использует лицо и мимику, нужно только уметь использовать их правильно. Мимика может быть лиричной, она может потрясать, но может и отталкивать. Когда японские или китайские актеры используют возможности мимики, черты их лица становятся сплошными мускулами, выделяющимися яркими полосами. Так их лица то становятся масками, то приобретают эластичность, которая подобна гибкости тела акробатов. Искусство состоит в том, чтобы правильно и рационально использовать и дозировать мимику. Во все времена существовали великие актеры, которые, вовсе не являясь мимами, способны были увлечь своей мимикой. Вспомните выразительность лица Греты Гарбо. Сегодня братья Маркс, которые, за исключением молчаливого Гарпо, весьма «разговорчивы», продолжают традицию комедии дель арте, прижившуюся среди небоскребов. В фильме «Дети райка» Пьер Брассер оказался столь же хорошим актером слова, сколь и мимом.

Г. Й. Это прекрасно. Но нам хорошо бы вернуться к вашему творчеству, потому что хочется более полно выяснить все сходства

и различия между «старой» и «новой» пантомимой на примерах из вашей программы.

М. М. «Le mime» — это искусство идентификации человека с окружающим его миром и стихиями. Прежняя же пантомима рассказывает о комических и драматических происшествиях, происходящих с людьми. Одной из важных проблем в искусстве современных мимов является также умение создать «иллюзию» времени. Так, в течение нескольких минут мим представляет всю человеческую жизнь (например, в номере «Юность, Зрелость, Старость, Смерть»). Такое сгущение художественной формы встречается и в драматическом театре, который использует слово. Однако то, что театр слова излагает в течение двух часов, пантомимический театр может сказать за две минуты.

Моя программа состоит из двух частей: «стилевые упражнения» и пантомимы Бипа. Бип — это совершенно новый персонаж, бурлескный и поэтический образ нашего времени, он окружен людьми, которые не хуже и не лучше, чем он.

Г. Й. Но тогда же у вас появилась и труппа, с которой вы ставили мимодрамы и пантомимы.

М. М. Да, уже в 1949 году я сыграл с моей труппой «Ярмарку», которую в 1951 году показал в том же «Геббель-театре», и еще — «Крысолова из Гамельна», которого я не показывал в Германии, хотя он — персонаж из немецкой легенды.

Г. Й. Как вы работали со своей труппой?

М. М. В Париже — в студии на Елисейских полях, а также — во время турне, которые начались в 1950 году: Голландия, Брюссель, Цюрих, Вена и Зальцбург. В 1951 году была поставлена «Шинель» по повести Гоголя и «Мориана и Гальван», заимствованная из испанского средневекового романа, переведенного Александром Арну из Академии Гонкуров. Эта мимодрама уже была сыграна Шарлем Дюлленом в 1921 году. Я заимствовал ее у него, пригласил актеров, которые читали диалоги, а мы в масках играли «немых героев». Три месяца показывали мы две эти мимодрамы в Париже. Затем я уехал в Южную Америку один, только с Бипом.

Г. Й. Но вернемся к работе над «Шинелью». Вы как-то сказали мне, что особенно любите ее и что она тесно связана с тогдашними обстоятельствами вашей жизни. Как вы жили, когда ставили «Шинель»?

М. М. В материальном отношении мы жили очень скверно. Эта мимодрама была поставлена на весьма скудные средства. Но, как потом выяснилось, это было как раз к лучшему. «Шинель» была первой мимодрамой, которая затрагивала настоящую социальную проблему.

Г. Й. Это заложено и в сюжете, в рассказе о бедном чиновнике. Но важно как раз то, что для вас лично эта мимодрама имела реальную жизненную основу. Вы ведь сами знаете, что некоторые критики находили ваше толкование «Шинели» слишком формалистическим и стилизованным.

М. М. Для нас в этом не было ничего формалистического. Об этой стороне дела я расскажу подробнее чуть позже. Для нас все было реальностью, эта мимодрама была теснейшим образом связана с моей собственной жизнью. Нет, это не значит, что я был бедным чиновником, но все мои устремления были направлены к тому, чтобы постичь загадку пантомимы. Я мечтал, что когда-нибудь буду иметь стационарный театр пантомимы или путешествовать по свету с большой пантомимической труппой. Надежда — ее-то я и нашел в «Шинели». В жизни мы всегда стремимся к лучшему будущему. Эта тема близка всем людям. Еще Достоевский сказал: «Все мы вышли из „Шинели“». Но как, какими средствами выразить это содержание, какой стиль и какую форму избрать, чтобы эти сюжет и тема, изложенные мимически, были бы ясны публике?

Г. Й. Итак, мы подошли к сути нашего разговора. Ведь совершенно очевидно, что всякое содержание стремится обрести форму и что только тогда уместно говорить о формализме, когда эта форма не соответствует содержанию.

М. М. Поскольку у «Шинели» глубокое, подлинно социальное содержание, надлежало отыскать такую форму, которая могла бы наиболее полно и достоверно его выявить. Мы не могли рассказывать «Шинель», как это обычно делают актеры слова. У нас была иная, собственная грамматика. В результате «Шинель» стала первой романтической и классической пантомимой, которую я сделал.

Г. Й. Романтической — и классической? Нет ли в этом противоречия?

М. М. Романтической по содержанию и классической по форме. Здесь очень сгущено время: спектакль длится всего сорок пять

минут, при этом события развиваются последовательно.

Г. Й. Хорошо. Но мы, однако, упомянули о реалистичности содержания. Не лучше ли было бы сказать, что и реалистическое содержание способно стать поэтическим благодаря форме? У Гоголя — благодаря языку, у вас — благодаря жесту? И потом, не хотели ли вы показать, что время действия измеряется не реальными минутами, а охватывает дни и годы? Некоторые критики забывают, что здесь создано нечто совершенно новое, не имевшее аналогов.

М. М. Мы должны были, не прибегая к словам, не поднимая и не опуская занавеса, дать понять зрителям, что проходят дни и ночи, а Акакий Акакиевич пишет и пишет в своей канцелярии, борется за новую шинель, в то время как его коллеги наслаждаются жизнью. Концентрация времени была четко передана в «проходах» чиновников — туда (в канцелярию) и обратно (из канцелярии). От прохода к проходу их движения становились все быстрее, при этом рисунок оставался неизменным. Благодаря такому изменению ритма создавалось ощущение хода времени.

Г. Й. Совершенно верно! Однако из-за того, что одни и те же движения исполнялись все быстрее и быстрее, у многих зрителей создавалось впечатление попросту виртуозно исполняемого трюка. Они не знали, что именно это означало.

М. М. Французская публика это так не воспринимала. Никто не упрекал нас в формализме. Факт тот, что «Шинель» и сегодня сохраняет свою актуальность. Лучшее доказательство — то, что публике, художникам и актерам, видевшим эту вещь, даже в голову не приходила подобная проблема; они вообще забывали о том, что мы не произносили слов, их захватывали и содержание, и форма, потому что поэзия, струившаяся со сцены, становилась для них реальностью. Я думаю, как раз те немногие средства, которые мы использовали, давали мимодраме весьма интенсивное напряжение.

Г. Й. Тем самым для вас, в сущности, была решена проблема рассказа без использования слов, рассказа, при котором не возникало ощущения, что чего-то недостает, что это чем-то напоминает немой фильм. В противоположность пантомимам Бипа в «Шинели» использовалась музыка. Почему для Бипа музыка не нужна, а для «Шинели» — необходима?

М. М. В пантомимах Бипа я играю один и делаю невидимый мир видимым. Здесь тишина и невидимый мир противостоят моей личности. Сила выразительности заключена как раз в тишине, благодаря которой противодействие усиливается, становится более ярким и выразительным.

Г. Й. Да, можно было бы продолжить: движением вы в какой-то степени воссоздаете даже шум; ведь, когда вы идете против ветра, невольно слышится его свист. Я писал сразу после ваших первых гастролей в Берлине: «Видишь (воображаемую) проволоку, на которой танцует Марсо. Видишь (воображаемый) канат, который он перетягивает, „ощущаешь“ (воображаемый) ветер, против которого он идет. Марсо воссоздает взаимоотношения человека с предметами, благодаря чему предметы становятся „зримыми“ в пантомимах Бипа. Самого Бипа он выводит в качестве социального типа, изображая его то нищим, то читателем газет, неудачником, спортсменом, но помимо Бипа Марсо изображает и его соперников. В „Неудачнике“ Марсо един в нескольких лицах, наряду с Бипом он играет и тех его конкурентов, которые не позволяют ему добиться успеха. Он борется против себя же самого, он сам себя утаскивает за шею и снова появляется из-за черной ширмы, но уже в другом образе. Один — он играет целый ансамбль, и при этом необычайно разнообразный: здесь и борьба человека со шмелем, и перетягивание каната и бег на 1500 метров, и художник, и пассажир метро, — номеров, которые Марсо играет один, очень много, и в каждом он воспроизводит всех участвующих в нем персонажей».

В «Шинели» такой задачи не было. Для чего же вам нужна была музыка?

М. М. Здесь действуют совсем другие законы. Когда я играю один, я должен конкретизировать абстракцию. Поэтому все усилия сконцентрированы на том, чтобы сделать абстракцию ясной и ощутимой. Это как «видимый звук» для зрителя, он видит и «слышит» его. Но, когда труппа, актеры непосредственно находятся на сцене, они не могут быть конкретнее, чем они есть. Музыка здесь — лишь обозначение пунктиром. Мимы не играют под музыку, как это делается в танце, у нас музыка лишь расставляет драматические акценты. Можно ли было «Шинель» сыграть без музыки? Это такой же вопрос, как — можно ли играть,

не используя костюмы? Можно играть и без костюмов. Костюм помогает сделать персонажей различными и яснее обрисовать их характеры (например, начальник канцелярии в «Шинели»). Костюм — выражение социальной принадлежности.

Г. Й. Если я правильно понял, музыка в «Шинели» имеет для вас такое же значение, как знаки препинания — запятая, восклицательный знак, вопросительный знак, точка — для порядка слов.

М. М. Возможно и так. Но мы, собственно, посредством музыки хотели еще больше усилить поэтическое начало «Шинели». Если у музыки нет перевеса над движением, она дополняет, совершенствует произведение. Из «бракосочетания» музыки и жеста возникает поэзия. Музыка подобна цвету в рисунке. В пантомиме она — подчеркивание тишины.

Г. Й. Пожалуй, стоило бы напомнить содержание пантомимы для тех, кто давно не перечитывал прекрасную новеллу Гоголя или не может прочесть ее сейчас.

М. М. Да, вы правы. Я вкратце перескажу содержание этой мимодрамы: бедный чиновник хочет подремонтить свою старую шинель. Он приносит ее к портному. Но тот отказывается чинить ее и предлагает купить прекрасную шинель, выставленную в витрине. Чиновник долго работает сверхурочно, чтобы осуществить свое желание. Он одержим этой мыслью. По прошествии долгих лет его мечта наконец-то осуществляется, и вот ему кажется, что все вокруг изменилось. Он становится центром внимания своих коллег, когда появляется в канцелярии в дорогой шинели. Его приглашают на вечеринку, устроенную в его честь. Когда чиновник возвращается с этого праздника, на него нападают бандиты и отбирают шинель, в один миг разрушая давнишнюю и выстраданную им мечту.

Г. Й. Много ли музыкантов понадобилось вам в «Шинели» и каков был первоначальный замысел композитора?

М. М. Тогда оркестр был нам не по средствам, поэтому мы пригласили всего пятерых музыкантов. Оказалось, что этого вполне достаточно. Инструментовка продолжалась три дня. Денег хватило на оплату только девяти часов работы музыкантов. Они покинули нас, когда работы оставалось еще на три часа. Тогда композитор Эдгар Бишоф сам сел за рояль

и сыграл свою композицию соло. Это произошло как раз в тот момент, когда крали шинель. Как только чиновник лишился шинели, оркестр смолк. Оказалось, что такое «обеднение» музыки обогатило нас. В момент кражи шинели спад музыки оказался эффективнее, чем ее усиление. Это действовало как специальный драматический прием.

Г. Й. Как принимали «Шинель» в Париже? Сразу ли пришел успех?

М. М. Как я уже говорил, мы играли «Шинель» три месяца, к тому же — каждый вечер. За два дня до премьеры я собрал труппу и сказал: «Это — наихудшая мимодрама из всех сделанных мной». Мы были изнурены. Как Акакий Акакиевич, стоял я перед своей судьбой. Но сплоченность нашего ансамбля и тесное сотрудничество с музыкантами обеспечили успех. Потом мы приехали с «Шинелью» в Берлин. Когда позже мы играли в сильно разрушенном Дрездене, то встретились там с советским ансамблем, они посмотрели «Шинель». Им показалось, что мы играли Гоголя на русском языке. А при этом каждый знал, что мы вообще не произнесли ни звука. Большого успеха мы и представить себе не могли.

Г. Й. Раньше вы сказали, что в «Шинели» впервые обратились к решению социальной темы средствами пантомимы. Не забыли ли вы о «Крысолове из Гамельна», который тоже содержал социальную проблематику? Каково же различие между «Шинелью» и «Крысоловом»?

М. М. Мне кажется, что обе вещи одинаково важны. Но людей, которым в данный момент не грозит болезнь или катастрофа, мало заботит судьба человека, борющегося за здоровую жизнь. История же бедного чиновника, стремление к осуществлению мечты, надежда на лучшее будущее в лучшем мире близки всем нам, ибо каждый стремится к этому. А с персонажами «Крысолова» люди чувствуют себя солидарными лишь во время грозных событий: война, эпидемия и тому подобное.

Г. Й. Вы хотите сказать, что легче идентифицировать себя с бедным чиновником «Шинели», чем с «Крысоловом», хотя как раз сегодня «Крысолов» должен бы быть ближе. Может, стоить подумать, не вернуть ли его снова в свой репертуар.

М. М. «Крысолов» — это особый случай, хотя с точки зрения художественной формы он, по крайней мере — для меня и моей труппы,

столь же ценен, как и «Шинель». «Крысолов» — это притча о положении науки, которая борется с эпидемиями, не получая за это никакого вознаграждения от государства; тогда наука мстит и в конце концов творит зло вместо добра. «Крысолов» трактует проблему ответственности государства за судьбу своих граждан. Если бы сегодня государство не боролось с крысиной эпидемией, то скольких тысяч человеческих жизней это стоило бы.

В легенде Крысолов — нечто вроде волшебника. Мы знаем: то, что когда-то в средние века принималось за колдовство и алхимию, сегодня является наукой. Городской совет не знал, как бороться с эпидемией, и обещал Крысолову высокую награду. Сегодня мы сказали бы: государство обещает дать ученым лаборатории и средства для борьбы с заболеваниями. Когда Крысолов вернулся, сбросив всех крыс в море, тот же Городской совет никак не вознаграждал его. Можно представить себе, что, когда государство не заботится о науке, эпидемия продолжает неистовствовать и прогресс невозможен. Месть Крысолова детям могла бы оказаться местью науки мракобесам.

Г. Й. Вы говорите это в переносном смысле. Ибо, само собой разумеется, что детей нельзя сравнивать с мракобесами.

Мне, однако, кажется, что теперь мы могли бы точнее обозначить и разъяснить назначение пантомимы, сравнив ее с кино. С одной стороны, пантомима может быть отождествлена с фильмом, с другой — она является его противоположностью. В данном случае совершенно не обязательно ссылаться на Чаплина или вообще немое кино. А если уж ссылаться, то было бы хорошо, если бы мы в этой связи определили различие между Чаплином, который был мимом, и актерами слова, которые просто в силу необходимости играли в немых фильмах. Как мне кажется, в этом заключена проблема, которую нам важно решить, чтобы двинуться дальше в наших размышлениях.

М. М. Вы верно заметили, господин Йеринг, актеры немого кино вынуждены были прибегнуть к этому средству, ибо звукового фильма еще не было. Они часто использовали утрированный жест, утрированную мимику, оставаясь, по сути, актерами слова. Естественно, были и исключения. Часто в немых фильмах возникала необходимость в цирковой клоунаде: каскады, кульбиты. Но мимов можно

встретить только в американских бурлескных фильмах. Чарли Чаплин — настоящий мим, который сумел выразить свою гениальность в немом кино. Но пантомима в кино и пантомима в театре — разные проблемы. Чарли Чаплин — поэт, который прокладывает собственный путь, будучи окружен конкретным реальным миром. Возьмем его первые фильмы. Перед нами — борьба с предметами, которые реально присутствуют, мы их видим. Чаплин жонглирует своей шляпой, своей тростью, другими вещами; и всех людей, которые окружают его, мы тоже видим. У нас — в противоположность этому — на сцене нет предметов, мы воображаемый мир делаем зримым. Единственное, что нас объединяет, это — фантазия и чувство. В искусстве современной пантомимы важную роль играет статика, искусство позы. И в этом мы тоже соприкасаемся с Чаплином. Но у камеры, перед которой Чаплин движется, — иной угол зрения, чем у зрителя. Пантомиму в кино с пантомимой театральной сравнивать нельзя. Их средства выразительности различны. С уверенностью можно сказать только, что Чарли Чаплин является самым великим мимом современного кино.

Г. Й. Отличия по отношению к тривиальным примерам немого кино нам уже нет смысла устанавливать. Подделка и есть подделка, в то время как искусство Чаплина всегда было самобытным искусством. Зато теперь у нас есть прекрасная возможность иного сравнения. Вольфганг Шляйф снял на киностудии «Дефа» «Шинель» и «стилевые упражнения», которые являются примером театральной пантомимы, а не немого кино. Как вам кажется, может ли театральная пантомима использоваться в кино?

М. М. Будучи снятой на киноленту, пантомима становится документом нашего искусства и таким образом может оказывать влияние на широкую публику. Давно известно, что даже театральные шедевры привлекают меньшее количество людей, чем скверные фильмы. Это результат индустриализации искусства, которая гипнотизирует массы и с которой совершенно невозможно конкурировать. Вот почему мы должны радоваться, когда снимаются фильмы о пантомиме, о цирке, об изобразительном искусстве, фильмы о жизни великих людей (например, о Бетховене), когда весь этот материал хотя бы таким образом выходит

на суд широкой публики. Вот почему лично для меня было важным выпустить в свет фильм-документ о пантомиме. Сегодня мы бы обрадовались, если бы существовал фильм, благодаря которому можно было бы увидеть, как играли мимы в Греции или в Риме.

Г. Й. Но мне кажется, что ваши фильмы — нечто большее, чем документ, и что они имеют точки соприкосновения с подлинным искусством кино. Еще Рене Клер сказал: «Кино — это искусство показывать историю в картинках». В кино некоторые из ваших движений видны даже более четко, чем в театре. Отдельные моменты могут быть переданы в кино точнее. Кстати сказать, небезынтересно и то, что фильмы о вас, сделанные студией «Дефа», — цветные короткометражки, а это редкость. Цвет здесь подлинный поэтический элемент, я бы даже сказал: подобно тому, как музыка в «Шинели» подчеркивает движение, в этом фильме подчеркивает движение цвет.

М. М. Да, вы правы. В Париже Жан Поль Павьо тоже отснял на пленку некоторые (правда, другие) «стилевые упражнения» и новые пантомимы Биша. Должен признать, что кинематографический язык, ритм смены кадров и музыка воздействуют как соната или поэма. Это говорит о том, что использовать пантомиму в кино так, как использовал ее Вольфганг Шляйф, возможно, потому что она пластична и выражает чувства, которые, будучи сконцентрированы камерой, воздействуют на людей. Но проблема заключается в стилизации. Кино приучает публику к поэтическому реализму, и может случиться, что наши пантомимы, которые и так уже стилизованы для сцены, в фильме окажутся чересчур стилизованными. Пример: на сцене герой мима умирает в стилизованной позе, и это трогает публику, и каждый находит, что такая стилизованная смерть поэтична. Если же герой будет стилизованно умирать в реалистическом произведении кино, то ни один человек не поверит в эту смерть. Отсюда — кино нуждается в реальности и поэзии, в то время как театральная пантомима — в сти-

лизации и поэзии, которые в данном случае воспринимаются публикой как реальность.

Г. Й. К тому же чувство времени на сцене, естественно, выражается иначе, чем в фильме. Сама по себе череда безостановочно снятых кадров не передает движения сюжета.

М. М. В фильме совсем иной, реалистичный ход времени.

Г. Й. То есть мы вернулись к мысли о пантомиме как самостоятельном искусстве.

М. М. В кино величайший художник — режиссер, в театре — актер. Уточню: в театре как таковом в его «очищенном» варианте на первом месте стоит актер, а в нашем случае — мим. Он создает на сцене все, он же сочиняет и воспроизводимую на сцене ситуацию. Актер кино далеко не всегда занимает главенствующее положение. Здесь ситуацию и воздействие на зрителя часто определяют построение кадра и музыка. Вспомним, к примеру, великого русского актера Мозжухина, фотографию которого поместили перед трупом матери, у моря и перед кусочком сыра. Все уверяли, что в трех этих кадрах выражение лица актера различно. Режиссер же использовал одно и то же изображение в трех разных ситуациях. Воображение публики было возбуждено настолько, что выражение лица в этих трех случаях воспринималось по-разному, несмотря на то, что это была одна и та же фотография. Однако было бы неверным утверждать, что именно поэтому искусство киноактера не так значительно, как искусство мима или актера драматического театра, точно так же, как неверно было бы утверждать, что симфония Бетховена сильнее, чем картина Ван Гога. Мы ведем речь только о средствах выразительности, которыми пользуются различные искусства, чтобы создать у публики впечатление реальности. В конце концов, самое главное, чтобы такое впечатление было создано.

Перевод с немецкого Е. В. Марковой

Продолжение следует

Ю. М. Красовский

Начало профессиональной театральной школы: Школа актерского мастерства (ШАМ) и Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп)

В первые послереволюционные годы театральное дело как часть идеологической борьбы претерпевало самые неожиданные превращения. Бывшие императорские и некоторые частные театры бойкотировали все новое (процесс перестройки и реконструкции протекал не безболезненно), в то же время для этого периода характерен беспримерный расцвет самодельного искусства: так, «к концу 1919 года только на фронте гражданской войны работало свыше 1200 красноармейских театров и около 1000 кружков»¹. Интенсивная театральная жизнь наблюдалась и в тылу: в сезоны 1917/18 — 1920/21 годов в Москве и Петрограде действовало 139 театров².

В. Э. Мейерхольд Октябрь принял без колебаний. Дело заключалось не в том только, что он оказался способен мгновенно оценить перспективу идей революции, а в том, что весь путь исканий вел его к этому. Служба в дореволюционном театре не могла радикально обновить творческое мировоззрение Мейерхольда. Предпосылки нового возникали в студийной и, прежде всего, педагогической практике. Вот почему не столько исполнители постановок Мейерхольда, сколько ученики его студий составили лагерь его идейных соратников.

В Театральном отделе Наркомпроса работали многие сотрудники Мейерхольда по Бородинской. Заведовал Петроградским отделением Тео А. А. Голубев. В репертуарной секции работали С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев (он же входил в бюро исторической секции). Председательствовал в репертуарной секции А. А. Блок — почетный студиец Бородинской и редактор поэтического отдела журнала «Любовь к трем апельсинам». Педагогическую секцию возглавлял К. А. Эрберг. В Московском отделении Тео работали Вяч. Иванов, В. Я. Брюсов.

Участие Мейерхольда в деятельности Тео Наркомпроса той поры было достаточно весомо: он был заместителем А. А. Голубева (с осени 1918 по весну 1919 года), работал в репер-

туарной, исторической, педагогической секциях Тео, редактировал «Временник Тео». Кроме того, возглавлял Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп) и, совместно с Л. С. Вивьеном, — Школу актерского мастерства (ШАМ), был приглашен В. Н. Всеволодским-Гернгроссом преподавать в Институте живого слова. К первой годовщине Октября Мейерхольд поставил «Мистерию-Буфф» В. В. Маяковского.

Перестройка общества и государства рождала потребность в принципиально новом театре. Однако никто не знал точно, каким именно он должен был стать. Полемика разгоралась ожесточенная. К. С. Станиславский констатировал: «Искусство слишком разнообразно, слишком многогранно, чтобы можно было даже двум-трем лицам, сойдясь, сговориться»³.

Если «Резолюция первой Всероссийской конференции Пролеткульта по докладу В. Керженцева о пролетарском театре от 18 сентября 1918 года»⁴ была решительной и безапелляционной, то из «Протокола заседаний особого совещания по театральному вопросу» от 10 и 12 декабря того же года⁵ видно, сколько мудрой осторожности проявляли ведущие профессиональные руководители театров. «Проводился лозунг — не упустить темпа жизни, — а он гибелен для искусства, — предостерегал В. И. Немирович-Данченко. — При спешке могут быть ошибки, и непоправимые»⁶. На совещании председательствовал А. В. Луначарский. Стенограмма сохранила тексты выступлений А. И. Южина, В. И. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского, А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, В. Г. Сахновского, Ф. Ф. Комиссаржевского и других — здесь перечислены лишь практики сцены. Уровень совещания, состав его участников свидетельствовали о важности обсуждаемой проблемы.

Позитивным итогом дискуссий стало общее мнение, что новый театр не мыслим без организации широкой сети государственных

театральных школ и экспериментальных студий. Хотя и здесь К. С. Станиславский предупреждал об опасности увлечься количеством в ущерб качеству: «Нужно брать не сразу в большом масштабе, а из малого создать большое»⁷.

Серьезной проблемой была острая нехватка квалифицированных кадров, способных взять на себя руководство вновь созданными или оставшимся без антрепренеров провинциальными передвижными самодеятельными труппами. Если дело воспитания нового актера могло еще рассматриваться в перспективе, то проблему «мастеров сценических постановок» надлежало решать немедленно. Поэтому оправданной и логичной была попытка Мейерхольда за несколько месяцев подготовить инструкторов театрального дела. Таковы самые общие предпосылки организации Курмасцена.

Театральное образование ставилось серьезно и широко. Тео Наркомпроса, его педагогическая секция разрабатывали планы и программы преподавания в театральных школах. Но если государственным школам рекомендовалось следовать этим разработкам, то «самостоятельно возникающие школы при театрах (студии и проч.)» были «свободны в методах преподавания»⁸. Это должно было обеспечить разнообразие средств и способов при подготовке будущих деятелей театра. Перед вновь создаваемыми учебными заведениями ставились не только узкопрофессиональные цели. Например, Институт живого слова (открылся в ноябре 1918 года) состоял из трех отделов: научного, учебного и просветительного. Просветительство объявлялось главным направлением в театральной образовании. На конференции преподавателей театральных школ Петрограда, проходившей в мае 1918 года, один из пунктов повестки дня гласил: «Преподавание сценических искусств в нетеатральных школах»⁹. А в том же Институте живого слова было предусмотрено «общее вольное отделение для всех интересующихся художественной речью»¹⁰.

Обновлялось и специальное образование. Тео Наркомпроса предлагал учредить низшие школы, где «обучали бы основам театральных форм», средние — «с инструкторскими и педагогическими классами» и, наконец, «высшие художественные школы (консерватории) с драматическим, оперным и инструментальным отделениями»¹¹. На упоминавшейся конференции преподавателей театральных школ Петро-

града Мейерхольд предлагал последовательно соединить эти три этапа в учебном процессе одной театральной школы. Эта идея отразилась в программах Школы актерского мастерства и Курсов мастерства сценических постановок¹².

12 декабря 1918 года в Петрограде открылась Школа актерского мастерства. В 1922 году она слилась с Курмасценом в Институт сценического искусства (ИСИ), преобразованный в 1926 году в Техникум сценических искусств (ТСИ), в 1936 году — в Центральное театральное училище (ЦТУ), в 1939 году — в Ленинградский государственный театральный институт, с 1948 года носивший имя А. Н. Островского. В 1962 году ЛГТИ был объединен с Ленинградским научно-исследовательским институтом театра, музыки и кинематографии под названием последнего. Ныне это Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.

Программа Школы актерского мастерства предусматривала три периода работы.

Первый должен был стать «подготавливающим», где слушателей обучали «азбуке актерского мастерства». Считая такой курс необходимым, учредители Школы В. Э. Мейерхольд и Л. С. Вивьен ссылались на учебную практику хореографического училища, теоретической же предпосылкой была статья А. Н. Островского «Дополнительная записка о театральных школах» (1882). «В этой школе, — утверждал Мейерхольд, — должна преподаваться ученикам энциклопедия искусства, ученики должны знакомиться с техническими терминами, получать знания по истории театра, но к сцене их нельзя подпускать, пока они не подготовлены»¹³. «Испытанной» системе натаскивания Мейерхольд противопоставлял постепенное формирование актерской техники, личностных качеств учеников. Л. С. Вивьен конкретизировал идею: «В первый период преподавания ученик должен находиться у преподавателя — специалиста того или другого предмета»¹⁴. Основатели Школы актерского мастерства заботились о политехнизме, то есть об организации такой системы обучения, при которой ученики теоретически и практически знакомились бы с главными компонентами профессионального мастерства. Введение политехнизма обеспечивало глубокое и качественное освоение учебного материала, способствовало развитию индивидуальности разносторонне образован-

ного актера. Нововведение оказалось перспективным. Можно утверждать, таким образом, что некоторые основы современной высшей театральной школы закладывались уже в первых практических мероприятиях Тео Наркомпроса.

Второй период обучения актера Мейерхольд и Вивьен определяли как «индивидуализирующий». На эту часть программы явно повлияли педагогические интересы Мейерхольда времен студии на Бородинской.

Элементы мастерства, которыми оснащался ученик, увязывались с его индивидуальными качествами. В первом семестре слово и движение изучались отдельно и, главным образом, в технологическом аспекте (слово: дыхание, постановка голоса, стихотворная ритмика и т. п.; движение: гимнастика и спорт, фехтование, жонглирование, танцы и т. д.). Во втором семестре слово сочеталось с движением в одном психофизическом контексте действия актера на сценической площадке, причем это единство рассматривалось в неразрывной связи с театральной эмоцией (в программе значилось: «Подбор упражнений из драматургов, мастерски согласовавших ясно отмеченную эмоцию с четкой формой»¹⁵). Отдельно изученные предметы первого семестра ученик осваивал теперь и сценически. В плане актерской специализации программа предусматривала знакомство с приемами традиционного итальянского театра масок. В отличие от Бородинской, маска значилась в методическом разделе программы: развитие воображения. Маска помогала постигать народные формы исполнительского искусства. В той же методической связи изучались сценические стили, приемы сценической игры по эпохам, по странам, по авторам. Мейерхольд вместе со своими бывшими сотрудниками по Бородинской активно применял позитивный опыт студии, подчиняя его требованиям нового времени и нового искусства.

Выявив в первых двух семестрах творческие возможности ученика, педагоги в третьем семестре направляли его индивидуальный рост. Пути совершенствования прямо зависели от личных данных ученика. Творческая свобода и художническое самосознание будущего актера делались главной заботой преподавателя — мастера курса. Исключались стереотипы или обязательные правила «верного» исполнительства. Освоив шкалу собственных выразительных средств, ученик затем изучал способы

их сценического воплощения, свойственные и близкие его творческой природе. В этой связи методическое пособие третьего семестра предусматривало знакомство с двумя системами существования актера на сцене: переживанием и игрой. Причем оба типа исполнительства не противопоставлялись, а рассматривались в их сложной взаимосвязи. Не отрицая переживания на сцене, Мейерхольд предлагал направлять творческое волнение — переживание актера не на содержание психологической жизни персонажа, а на форму ее воплощения. То есть форма определялась им как источник актерского переживания. Много лет спустя Мейерхольд разъяснял это так: «Чтобы заплакать на сцене настоящими слезами, надо испытать творческую радость, внутренний подъем, то есть то же самое, что нужно, чтобы искренне рассмеяться. Психофизическая природа сценических слез и сценического смеха совершенно одинакова. За ними радость художника, его артистический подъем, и только. Все прочие способы вызывать слезы — невращения и патология, противопоказанные искусству»¹⁶. Эта позиция Мейерхольда, однако, не исключала педагогических поисков в противоположном направлении. Потому-то и значилось в учебной программе: «Актеры и анализ их игры. Методы игры: театральность, натуралистичность. Виды театральных представлений».

Опыт студии на Бородинской распространялся на методику преподавания в третьем семестре еще шире, нежели во втором. Прежде всего это касалось теории традиционной маски и импровизационного театра. Приемы народного театра изучались и на практических занятиях, и в разделе научно-технических предметов. Открытия предреволюционной поры не утратили своего значения в 1918 году, отвечали основным педагогическим целям Школы актерского мастерства. Доктор Дапертутто считал: «Исполнитель той или иной маски должен в движениях строго придерживать своего рисунка; рисунок этот должен быть выработан им самим в зависимости от характера его маски и от индивидуальных особенностей его тела»¹⁷. Или: «Характерные особенности каждой маски и каждого персонажа должны быть Вами хорошо изучены и в достаточной степени усвоены. Только при этом условии перед Вами открывается новая задача, которую Вы должны сами разрешить

в зависимости от Ваших индивидуальных способностей и от Ваших сценических склонностей и вкусов. Выбор той или иной маски, того или иного персонажа — вот та первая ответственная задача, которая предлагается на Ваше разрешение»¹⁸. Эти и некоторые другие мысли доктора Дапертутто конкретно и точно разъясняли суть практических занятий в Школе актерского мастерства.

Мейерхольд не замыкал круг педагогических экспериментов в пределах форм традиционного народного театра и приемов игры уличных лицедеев. В практике Школы актерского мастерства он учитывал и промахи, допущенные в студии на Бородинской. Разница заключалась в том, что теперь Мейерхольд строил поиск не только на интуиции, пусть даже талантливым предчувствии, но опирался на уже приобретенный опыт. Риск не исключался, но степень его снижал точный расчет возможностей и сил. В 1914 году педагог Мейерхольд — в отличие от режиссера Мейерхольда — не слишком заботился о стилевых моментах исполнительства, относил стиль скорее к прерогативам режиссуры. Лишь одна, притом небольшая, группа студийцев работала по этой теме (группа С. Э. Радлова «XVIII век»), а накопленный ею опыт в студии не обобщался. Иное дело — в Школе актерского мастерства: тема была введена в общую программу и занимала в учебном процессе видное место. Здесь возникло явное противоречие с идеями Пролеткульта, отрицавшего «старое» искусство. Полемика между Мейерхольдом и деятелями Пролеткульта велась затем на разных уровнях и с переменным успехом.

Пункт программы «Игра в сценической манере: эпохи, живописца» нацеливал молодого актера на образцы культурного наследия и, тем самым, предусматривал выработку мастерства. Искусство «минувших эпох», особенности их выразительных средств раздвигали эстетический кругозор и обогащали сценическую технику актера. Осваивая на занятиях характер игры в какой-то определенной стилистике, попутно приобретая навыки в области жанра, ученик повышал общую культуру, его интеллектуальные способности получали активное развитие. Мейерхольд-педагог энергично проводил в жизнь концепцию личностного воспитания актера. Только разносторонне образованный, оснащенный выразительной техникой

актер-художник мог, по мысли Мейерхольда, овладеть высоким искусством импровизационного театра. Только такому актеру становилась доступна осмысленная «импровизация в области речи и движения», начала и основы которой преподавались в третьем семестре по программе Школы актерского мастерства. Подлинная импровизация, по Мейерхольду, — некий философский камень театра, «стягивающий, как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов»¹⁹.

Не случайно Мейерхольдом в этой связи слушателям Курмасцена была предложена работа над старинной народной драмой «Царь Максимилиан»²⁰. Отсутствие канонического текста позволяло разыгрывать драму только в импровизационном плане, в приемах скоморошьего игрища. Мейерхольд хотел объединить учебный процесс слушателей Курмасцена с учебной практикой ШАМ. Соответствующая подготовка учеников Школы обещала в данном случае положительный результат. Намерение свидетельствовало о прогрессе учеников в области сценической импровизации. Отъезд Мейерхольда из Петрограда на юг весной 1919 года помешал реализации этих планов.

Забота Мейерхольда о профессионально-художественном воспитании актера подтверждалась еще одним тезисом программы Школы актерского мастерства: «*Mise en scene* и ее задачи». Новый актер, полагал Мейерхольд, должен был знать о мизансцене все: ее задачи, ее место в ряду выразительных средств. При этом условия существования актера на площадке приобретало творческую осмысленность, превращало исполнителя в соавтора роли. Развитие у актера подобных качеств Мейерхольд полагал своей главной педагогической задачей. Еще в нашумевших «Глоссах доктора Дапертутто к „Отрицанию театра“ Ю. Айхенвальда» (1914) Мейерхольд отстаивал самостоятельность актерского творчества, утверждал, что актер никогда не следует чужой указке, осуществляет на сцене свою, а не чужую волю и всегда инициативен: «Разве актер, играющий Гамлета, играет шекспировского Гамлета? Прежде всего, конечно, своего Гамлета»²¹. Мейерхольд считал, что, как и всякий художник, актер должен воплощать на сцене свою тему.

Второй, «индивидуализирующий» период завершился четвертым семестром. Намеченная в нем программа была насыщенной и, хотя

существенно отличалась от методических разработок предыдущих семестров, соблюдала преемственность с ними.

Историю театра в Школе осваивали на занятиях по мастерству актера. Метод допускал в известных пределах поверхностность научных знаний, зато теория сразу же получала прикладное применение. Ученик имел возможность «потрогать руками», понять не умозрительно, а эмоционально, то есть «через профессию», суть актерского исполнительства разных времен и народов. Подобная утилизация познавательного ряда вызывает сомнение, но содержит и рациональное зерно. Ученик конкретно и наглядно осваивал стиль, национальные отличия, временные признаки, особенности драматургического языка, приемы и технику игры, пластику, ритуал, манеру, реквизит, костюм — словом, богатство выразительных средств мирового театра. Естественно, овладеть всем объемом слагаемых было не просто, если не невозможно. Такая цель и не преследовалась. Избирались существенные черты данного типа театра, и они уже отрабатывались досконально. Деталь давала понятие о целом. Отдельно взятый характерный технический прием раскрывал стилистическую природу театрального представления той или иной эпохи, нации, драматургической школы. Учебный процесс обретал перспективу, воспитывая инициативу и самостоятельность. Развитие каждой темы шло по схеме: от частного — к общему. Как следствие, это учило извлекать из частного случая роли материал для художественного обобщения. Несколько лет спустя Мейерхольд сформулирует свою мысль: «От голого сценического приема к острой четкости театральной передачи живых наблюдений»²².

Как это и было всегда свойственно Мейерхольду-педагогу, он, обучая других, учился сам. Новые принципы театрального обучения выводили его к новой природе режиссерского творчества. Его постановки классики шли дальше буквального содержания пьесы, непременно развертывали панораму всего авторского мира и — далее — нравы, обычаи эпохи и общества. Педагогические разработки ШАМ и особенно Курмасцепа существенно повлияли на театральную практику Мейерхольда, обострили борьбу с ложным академизмом, «музейностью» и рутинной. Ключ режиссерского кода Мейерхольда заложен в его педагогике.

Научно-теоретическая часть программы четвертого семестра ШАМ содержала вспомогательный материал, который, однако, существовал не параллельно практике, а всецело был ей подчинен. Такие дисциплины, как «устройство театров», «история костюма», «история грима», несомненно, повышали общую культуру учащегося, будоражили его творческое воображение и тем самым расширяли плацдарм актерских импровизаций на заданную тему. Например, знание истории костюма воспитывало вкус, в известной степени определяло пластику, диктовало манеры. Как правило, освоивший этот раздел ученик умел носить костюм и свободно существовать в стилистике «костюмной» пьесы.

Если искать аналогии, то третий, «совершенствующий» период, с одной стороны, весьма походил на «актерский класс» студии на Бородинской, а с другой — был как бы предтечей современных курсов повышения квалификации. Цели периода четко определялись его названием — «совершенствующий». Существенно то обстоятельство, что этому периоду основатели Школы актерского мастерства не предпосылали никакой обязательной программы. В проекте положения о Школе лишь оговаривалось, что ученику, успешно завершившему четыре семестра, предоставляется возможность стажироваться неограниченное время «в вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства»²³. Формулировка ясно раскрывала позицию Мейерхольда и Вивьена по этому вопросу. Во-первых, преподаватели, не желая пускать процесс совершенствования на самотек, рекомендовали проводить его под руководством «мастеров сценического искусства». Во-вторых, определяя эти классы как «вольные», Мейерхольд и Вивьен предусматривали их экспериментальный характер, при одной только, но главной задаче — развитие индивидуальных, личностных качеств актера. Ученик мог самостоятельно выбрать того или иного мастера и затем вместе с ним разрабатывать опытным путем близкую их творческим замыслам тему. В-третьих, словосочетание «неограниченное время» указывало на то, что педагоги Школы рассматривали этот период как творческую лабораторию, где бывшие ученики могли бы уверенно совершенствовать свое мастерство вне производственных отношений репертуарного театра.

Педагоги предлагали сохранять связи с выпускниками, чтобы и в дальнейшем активно воздействовать на их профессиональный рост.

29 мая 1918 года на конференции преподавателей театральных школ Петрограда Мейерхольд говорил: «Средняя или специальная школа prepares актёра, а высшая даёт более утонченные понятия по всем отраслям искусства»²⁴. В августе 1918 года Тео Наркомпрос утвердил положение о Курсах мастерства сценических постановок. Впервые в отечественной практике было создано учебное заведение для подготовки режиссёров и театральных художников.

Основополагающая часть положения о Курсах текстуально совпадала с первым параграфом проекта положения о Школе актёрского мастерства: «Основой учебной жизни и деятельности курсов (в другом случае — школы. — Ю. К.) является идея, полагающая Театр как самодовлеющее искусство и требующее подчинения всего, что существует в Театре, единым театральным законам. Искусство и техника, вовлекаемые в Театр, принимаются под углом зрения Театра»²⁵. Это положение можно рассматривать как творческий манифест Мейерхольда. Утверждая первичность театра перед литературой в режиссёрской практике, Мейерхольд на этой же основе строил и воспитательный процесс.

27 июля 1918 года в очередной раз заседал совет преподавателей Курмасцена. Мейерхольд заявил: «Театр не может быть местом, где собираются показывать свои мастерства техники, литераторы, живописцы и т. д. Теперь театр должен сам создать своих театральных мастеров. Работающий для театра обязан знать театр, его существо. Нет учения вне театра, и потому первая ступень в учении — учеба на театре. Требование совместной работы мастеров разных специальностей потребовало создания курсов мастеров сценических постановок, но не отдельных курсов режиссёров, художников и т. п.»²⁶. Роль высшей школы отводилась третьему периоду обучения в Школе актёрского мастерства. В итоге Школа стала опытной площадкой, где опробовались идеи по воспитанию нового актёра, выдвинутые деятелями Театрального отдела Наркомпроса. На примере Школы актёрского мастерства, учитывая ее безусловные достижения и вполне объяснимые промахи, велась всеобщая перестройка си-

стемы и структуры театрального образования в стране.

Отличаясь новаторством, постановка дела в Школе актёрского мастерства не меняла конечной цели — подготовить для современного театра современного актёра. Время же выдвигало на первый план проблему нового руководителя и организатора театрального зрелища — то есть режиссёра. Мейерхольд не видел театра вне синтеза искусств, но самый синтез осуществлялся при том непременном условии, что отдельные компоненты подчинялись единой задаче театрального представления. Каждый специалист, считал он, будь то художник, музыкант, литератор, должен изучать природу собственно театра и творчество свое соотносить с ним. Необходимо в совершенстве знать особенности смежных искусств, чтобы найти способы их сочетания на сцене. Подобный взгляд стал предпосылкой для совместного обучения режиссёров и художников театральному делу.

22 ноября 1918 года на совете преподавателей курсов С. Э. Радлов предложил организовать отделение по специальности драматургия. Предваряя возможную полемику, докладчик не без остроумия заметил: «Если же самая возможность преподавания драматургии вызывает у многих сомнения, то следует хотя бы припомнить, что и режиссёры получают ныне впервые систематическое образование»²⁷. Драматург-курсант должен был первым делом постигать специфику театра. Во втором выпуске «Временника Тео» был опубликован проект программы такого драматургического отделения, но данных о том, что программа претворялась в жизнь, не обнаружено.

Идея первичности театра всегда была главной для Мейерхольда-режиссёра. В студии на Бородинской он начал искать реальные способы ее воплощения. Теоретическая и практическая подготовка периода Бородинской позволила Мейерхольду, единственному из крупных режиссёров, преодолеть репертуарный голод первых лет советского театра, остаться активно действующим художником в условиях, когда резко переменялся социальный адрес театрального представления. Естественно, одним из итогов деятельности стало то, что «Мейерхольд обосновал поэтику режиссуры и утвердил принципы режиссёрской драматургии, то есть умение мыслить собственно режиссёрскими художественными образами. Он открывал

режиссеру глаза на его первородство, предлагая преодолеть ложную идею вторичности, репродукционности театра»²⁸. Педагогические задачи Мейерхольда на Курсах мастерства сценических постановок сопрягались с его режиссерскими поисками.

Именно так понимая природу режиссерской специальности, всеми средствами утверждая ее, Мейерхольд воспитывал в учениках творческую самостоятельность. Не случайно поэтому он формулировал: «Мастером сценических постановок является сочинитель театральных постановок»²⁹. Различия в понятиях «мастер» и «сочинитель» Мейерхольд не делал. Принципиальным в этой связи было преподавание «всех отраслей мастерства в единой школе»³⁰, то есть, другими словами, занятия общего курса были обязательны для всех слушателей, невзирая на их будущую специализацию. А. Л. Грипич, бывший секретарем и педагогом Курмасцепа, вспоминал: «Каждый режиссер, выполняющий задание, был для себя и художником, а каждый художник — режиссером. В некоторых случаях режиссер и художник соединялись для совместного выполнения заданий»³¹. С первых уроков Мейерхольд прививал ученикам вкус к общей работе над спектаклем, вырабатывал навыки коллективного творческого труда.

Первый общий семестр Курмасцепа включал в свою программу следующие дисциплины: «Сценоведение. Режиссура. Театральная живопись. Театральный наряд (костюм, грим) и предметы (бутафория). Музыка в театре. История театра. Стилль. Техника режиссирования. Техника декорационной живописи, сцены, театрального освещения, изготовления костюмов, грима, булафории»³².

Некоторые предметы в приведенном перечне могут показаться ненужными. Если режиссеру знать «музыку в театре» необходимо, то так ли важен этот предмет художнику? Но вот что полагал известный советский сценограф Н. А. Шифрин: «Ритм музыки и ритм оформления — вот те внетекстовые элементы, через которые доходят до зрителя работа актера и, значит, идея спектакля. Работы Мейерхольда блестяще подтверждают и это положение»³³. С другой стороны, если режиссер конкретно представляет технологию изготовления декорации или костюмов, то это в конечном счете может существенно повлиять на его

пластическое видение будущего спектакля, избавит от возможных ошибок и просчетов. Собственно, то же самое нужно сказать и о гриме или булафории. Мир вещей в спектакле много значил для Мейерхольда. «Предмет в руке, — говорил он, — это продолжение руки»³⁴. Отсюда его пристальное внимание к подобным дисциплинам в образовательном процессе на Курсах мастерства сценических постановок.

Длительность первого семестра была три месяца. Впоследствии руководители Курсов сочли недостаточным столь короткий временной период и решили его увеличить. За общим семестром планировались два «специальных» семестра, а затем еще четвертый и пятый — «дополнительные»: всего пять семестров по три месяца каждый. «Между занятиями каждого семестра один месяц перерыва, в целях суммирования знаний, полученных за семестр, подготовки, выполнения практических работ, отдыха (повышения интенсивности работ в семестре)»³⁵. Этот раздел программы свидетельствовал о том, что организаторы Курсов прекрасно знали психологию учащегося и строили учебный процесс на строго научной основе. Перерывы снимали напряжение, перераспределяли нагрузку, давали возможность осмыслить полученный на занятиях материал, внутренне подготовиться и перестроиться к следующему этапу. Таким образом, общая продолжительность занятий на Курсах составляла 19 месяцев. Несомненно, Мейерхольд и его сотрудники по Курмасцецу сознавали недостаток отпущенного на учебу времени, но в данном случае они учитывали обстоятельства и нужды страны.

Содержание «специальных» семестров определялось в программе так: «„специальные“ семестры имеют целью дать слушателям специальные знания в области мастерства сценических постановок, подготовить к самостоятельной работе в театре»³⁶. Теперь общие занятия сочетались со специализацией в отдельных дисциплинах.

Составляя программу Курсов, Мейерхольд учел, что будущему режиссеру необходимо овладеть, как минимум, основами актерского мастерства. Это обстоятельство было для Мейерхольда одним из главных, если не решающим, в процессе специализации режиссера. Вне практики разобраться в существе профессии актера невозможно. Не испытав на себе

особенностей ремесла, не поняв сложной природы лицедейства, режиссер, по мысли Мейерхольда, как организатор зрелища состояться не мог. Поэтому постановочные опыты учеников Мейерхольд непременно предварял актерским тренингом. Лишь после этого он допускал будущих режиссеров к самостоятельной работе. «По договоренности со Школой актерского мастерства (руководитель Л. С. Вивьен) ученики школы и слушатели курсов объединяются в практических занятиях. Составляются актерские группы („пятерки“), и к каждой группе прикрепляется режиссер, который сочиняет сценарий пантомимических сцен и ставит их»³⁷. Мейерхольд-педагог искал пути, которые сблизили бы сферы актерского и режиссерского творчества.

Программа второго и третьего семестров была составлена таким образом, чтобы в ней была представлена вся специфика театрального производства. Отсюда и такие предметы, как «устройство сцены», «освещение», «бутафория», «изготовление костюмов». На «истории театрального представления» слушатель не просто ознакомился с историей театра, но изучал систему выразительных средств театрального прошлого. При анализе программы специальных семестров обнаруживается одна общая закономерность: весь цикл учебных дисциплин имел сугубо прикладной характер. Объяснить это можно тем, что Мейерхольд основной педагогической задачей курсов полагал подготовку разносторонне обученных практиков театра.

В Курмасцепе Мейерхольд совершенствовал свои педагогические идеи времен Бородинской, в полной мере учитывая накопленный там позитивный опыт. Как и в студии, его главной целью было развитие индивидуальных возможностей каждого ученика. Для этого «все слушатели были распределены на группы и колонны. В группах объединялись слушатели по родству их профессий, в колоннах делились по специальностям. Группы имели названия: „Маска“ (колонны — режиссеры и артисты, ученики драматических школ, сотрудники), „Лира“ (любители-режиссеры, любители-актеры), „Кисть“ (художники-станковисты, декораторы, чертежники, ученики Высшего художественного училища и Общества поощрения художеств)... Затем шли группы: „Книга“ (литературные работники, учителя), „Шестерня“

(инженеры, техники), „Молот“ (служащие, рабочие)»³⁸. Непременным условием плодотворной учебы Мейерхольд-педагог считал психологическую совместимость классов, для чего и объединял группы по общности интересов, склонностей, вкусов, мировосприятия, творческих возможностей.

Дополнительные (четвертый и пятый) семестры, по существу, были идентичны «совершенствующему» периоду Школы актерского мастерства. Предполагалось «для обеих специальностей усовершенствование в мастерстве сценических постановок на опытной сцене, в мастерских, под руководством мастеров курсов, и самостоятельные работы над постановками»³⁹. Чтобы повысить квалификацию своих учеников, Мейерхольд предложил организовать для выпускников заграничные поездки. Культурно-познавательная направленность, воспитательный смысл и несомненная польза таких поездок для будущих деятелей искусства доказаны сегодняшней практикой театральных вузов. В положении о Курсах мастерства сценических постановок записано: «Для окончивших курсы устанавливаются поездки с целью пополнения образования за границу. По решению Совета Курсов поездки могут быть для всего курса (экскурсии), групповые»⁴⁰.

Исходя из предпосылки, что театр есть самодовлеющее искусство, Мейерхольд стремился к политехнизации учебного процесса. Каждая театральная специальность рассматривалась во взаимосвязях с остальными. В конечном счете Мейерхольд мечтал создать своего рода академию театрального искусства. Многие в педагогике и постановочном творчестве Мейерхольда предвосхищало сегодняшнюю действительность.

Подобно другим созданным в то время учебным заведениям, Курмасцеп вел и просветительскую деятельность. Прежде всего, это проявилось в демократизации приема. Поступление на курсы не ограничивалось никаким цензом, обучение было бесплатным. Социальный состав, судя по группам и колоннам, был разнообразным. Возрастные границы простигались от 14 до 53 лет. Чтобы избежать перепадов в уровнях подготовки слушателей, первые занятия на курсах строились как ознакомительные, после чего и формировались группы.

Курмасцеп развернул и большую издательскую работу. Разрабатывались и затем публиковались так называемые «схемы к изучению спектакля». Брошюра о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина⁴¹ вышла под редакцией В. Э. Мейерхольда и К. Н. Державина, в то время — слушателя Курмасцепа. Тогда же в издании Тео Наркомпроса вышла пьеса-сказка «Алинура» — переработка сказки Оскара Уайльда «Звездный мальчик». На титульном листе стояло посвящение: «Всеволод Мейерхольд и Юрий Бонди, режиссер и художник из цеха мастеров художественных постановок, посвящают сочиненную ими пьесу первому исполнителю Алинура, героя этой сказки, предлагают юным актерам разыграть ее в приемах импровизации»⁴². Два послесловия к пьесе: «В приемах импровизации» и «Описание рисунков к Алинуру» — делали эту книжку подробным методическим пособием для самодеятельного театра. Там давались советы: «Мы предлагаем сыграть „Алинура“ в приемах импровизации... По канве, которую мы вам дали, расширяйте ваши узоры сами», «Если „Алинура“ заволнует вас, вы сумеете на сочиненном для вас сценарии построить ваши собственные слова, которые даны здесь лишь как примерный набросок»⁴³. Легко убедиться, как доходчиво для непрофессионального актера раскрывал Мейерхольд суть и природу сценической импровизации. Это были не рекомендации режиссера-постановщика, а наставления вдумчивого и опытного педагога. Послесловие «В приемах импровизации» — свидетельство того, что Мейерхольд по-прежнему видел в импровизационной игре на сцене учебный материал для воспитания актера. Идея эта проводилась в педагогической практике Школы актерского мастерства и на Курсах мастерства сценических постановок. Второе послесловие, написанное Ю. М. Бонди, объясняло, как делать грамотную выгородку, шить костюмы, как писать и строить декорации. Важным здесь было то, что все предлагаемые разработки полностью соответствовали существу импровизационного театра. Послесловия к «Алинуру» своеобразно поясняли учебную программу Курсов мастерства сценических постановок и служили подспорьем для начинающих режиссеров.

Как правило, публикацию готовили сами слушатели по ходу коллективной учебной работы. Видя перед собой серьезную перспекти-

ву, ученики, естественно, стремились проработать задание подробно и качественно. Проводились широкие изыскания по теме. Польза была несомненна. Развивался интеллект, возникала органическая привычка всякую практику предварять теорией, прививался вкус к исследовательскому труду. Главное же — воспитывалась требовательность к себе и, как следствие, повышалась культура творчества.

Вот темы нескольких занятий по классу режиссуры: «1) планировка первых четырех картин оперы „Борис Годунов“ (текст Мусоргского), 2) опыт планировки 25 картин „Борис Годунов“ Пушкина»⁴⁴. Ученик должен был ознакомиться с двумя разными произведениями одного и того же названия. В работе неизбежно возникало как минимум три аспекта: во-первых, ученик изучал и сравнивал драматургический материал; во-вторых, устанавливал различия, что раскрывало перед ним природу жанровых признаков (опера — народная драма) и, следовательно, определяло специфику режиссирования; в-третьих, ученик приучался к работе над вариантами, что обогащало режиссерские возможности при постановке.

Еще один пример: «тема для письменной работы: указание режиссера пьесы О. Уальда „Идеальный муж“ актеру, играющему роль лорда Горинга, техника приемов игры, опирающаяся на отношение к дендизму Барбэ д'Орвильи в книге „Дендизм“»⁴⁵. Отсылая ученика к книге французского писателя, педагог как бы задавал определенный угол зрения на пьесу, то есть предлагал молодому режиссеру одно из возможных решений. Тем самым режиссер приучался не иллюстрировать, не «оживлять» текст мизансценами, а действительно переводить литературу на язык собственно сценического прочтения. Источником такого решения мог стать огромный исторический, литературный и тому подобный материал вокруг пьесы (в данном случае это доказывалось наглядно слушателю Курмасцепа). Режиссеру предстояло провести решение через актера, его игру, а не только постановочными средствами. Ученик Мейерхольда в результате понимал, что главным выразительным средством театра, а следовательно, и его, режиссера, является актер. Развивая эту идею, Мейерхольд очень скоро, в феврале 1922 года, организовал Театр Актера.

В заданиях, подобных рассматриваемым здесь, ученик, помимо прочего, сталкивался

с проблемой пространственно-временного решения спектакля (основа первого задания — «планировка картин»), постигал методику и технику работы с актером (основа второго задания — «указания актеру»). Все вместе и составляло содержание предмета, который значился в программе Курсов мастерства сценических постановок как «техника режиссирования».

В 1919 году Курмасцеп готовил к выходу в печать материалы по «Ревизору» Н. В. Гоголя. «Временник Тео» информировал, что учреждена комиссия «по выработке сценического текста „Ревизора“ Гоголя, созданная по предложению П. П. Гнедича, в составе В. Мейерхольда, П. Гнедича, Н. Котляревского, П. Морозова, С. Венгерова, А. Фомина, В. Бакрылова и слушателей курсов»⁴⁶. Сообщались подробности этой работы: «учащимся 1-го семестра 2-го приема Курсов мастерства сценических постановок для работы над „Ревизором“ были предложены следующие темы:

- 1) „Ревизор“ Гоголя и „Приезжий из столицы“ Квитко-Основьяненко (сопоставить „Ревизора“ с его прототипом „Приезжий из столицы“).
- 2) Влияние Гофмана на Гоголя.
- 3) Отношение автора „Ревизора“ к своей пьесе до и после первого спектакля (Гоголь — актер, беседы с Пушкиным, „Театральный разезд“).
- 4) Гоголь о театре вообще и о „Ревизоре“ в частности (переписка, статьи).
- 5) Первый спектакль „Ревизор“ на сцене Александринского театра (отзывы печати, воспоминания, статьи и проч.).
- 6) Указатель всех печатных изданий „Ревизора“, их достоинства и недостатки. Установление единого верного текста. Анализ вариантов.
- 7) Иллюстрации к „Ревизору“ (имена художников, собственные рисунки Гоголя).
- 8) Иконографические материалы, в которых можно отыскать бытовые элементы к „Ревизору“.
- 9) Декорации, костюмы, бутафория и гримы к „Ревизору“ (историческая разработка темы).
- 10) Первая монтировка (до привлечения к постановке художника).
- 11) „Ревизор“ в Петербурге — Москве (все программы представлений „Ревизора“, первых спектаклей, возобновлений; сборы — показатели посещаемости).
- 12) „Ревизор“ на сцене Московского Художественного театра.
- 13) „Ревизор“ в провинции, в деревне, на фабриках.
- 14) Сводка мнений театральной критики о постановке „Ревизора“.
- 15) Библиография (исчерпывающая). Указание страниц литературных трудов, где

есть отзывы о драматических произведениях Гоголя, в частности о „Ревизоре“.

Избрана редакционная комиссия: В. Бакрылов и А. Мовшенсон⁴⁷.

Приведенный документ нельзя назвать иначе как поразительным! Комментарии к нему могли бы составить отдельное исследование. Режиссер, проработавший такой объем сведений о пьесе, мог смело браться за ее постановку. Подобному стилю работы и учил Мейерхольд своих будущих коллег по театру.

Курсы мастерства сценических постановок открылись 21 июня 1918 года.

Сначала поступило 99 человек. К концу первого семестра осталось 44 (многие ушли на фронт). Был произведен дополнительный набор. В результате на «общем» семестре обучалось 72, на «специальном» — 23 слушателя.

Среди тех, кого вспомнил А. Л. Грипич, были: театральные художники «В. Дмитриев, Е. Якунина, Моисей Левин, Б. Эрбштейн, А. Приселков, М. Домрачева, Л. Мангуби, М. Кобышев, Т. Правосудович, П. Чичканов, Н. Яковлева, Е. Словцова», «художник по гриму, выпустивший свою книгу „Грим“, Р. Д. Рагул, автор революционных инсценировок Лев Лисенко, искусствовед А. Г. Мовшенсон, актер П. П. Репнин, административный театральный деятель В. И. Маркичев, литератор Н. Г. Виноградов-Мамонт»⁴⁸. Среди тех, кого А. Л. Грипич не вспомнил, — К. Н. Державин, театровед и критик, режиссер, либреттист и сценарист.

Уже существовала комиссия по подготовке проекта «устройства курсов как высшего научно-учебного заведения»⁴⁹. Работа была в полном разгаре, но...

Ранней весной 1919 года газетная хроника сообщила: «Известный режиссер и театральный деятель Мейерхольд вследствие переутомления заболел и по предписанию врачей должен временно покинуть Петроград, чтобы поселиться на юге для поправления своего здоровья»⁵⁰.

Так закончился тринадцатилетний петербургско-петроградский период жизни и творчества Мейерхольда.

Перед отъездом Мейерхольд передал руководство Курмасцепом С. Э. Радлову. Выбор не был случаен. Важно было обеспечить преемственность дела. Кандидатура Радлова подходила как нельзя лучше. Учитель передавал дело ученику.

Небольшой опыт, обретенный за неполный год работы, открывал заманчивые перспективы. Заботясь о будущем Курсов, Мейерхольд обсудил с Радловым дальнейшие планы. 12 февраля 1919 года Мейерхольд обратился в отдел высших учебных заведений Наркомпроса с просьбой квалифицировать Курсы «как высшее театральное учебное заведение типа высшего научно-технического института»⁵¹. (В данном случае идея принадлежала не Мейерхольду: еще в 1918 году А. В. Луначарский высказался за организацию Высшего Института искусств⁵².) Теперь в этой связи перестраивался учебный процесс, пересматривались программы Курмасцепа. Расширился главным образом курс историко-теоретических дисциплин. Разрабатывались планы творческого взаимодействия со Школой актерского мастерства.

После отъезда Мейерхольда его замыслы и намерения методично проводились в жизнь. Летом 1919 года Радлов вновь ходатайствовал о статусе института, прося «внести Курсы в число высших учебных заведений, присвоив им наименование Института мастерства сценических постановок»⁵³. Сохраняя прежнее название, преемники Мейерхольда подчеркивали тем самым свою приверженность идеям Мастера. Реформа должна была, по их мысли, коснуться лишь организационной стороны дела, не затрагивая существа учебного процесса. Нет надобности утверждать, что педагоги Курмасцепа были только послушными исполнителями воли Мейерхольда и слепо сохраняли в «музейной» неприкосновенности оставленное им «наследие». Отбиралось и развивалось все лучшее и полезное для дела, но при этом поощрялись инициатива и эксперимент.

В 1922 году Школа актерского мастерства (ШАМ), Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп), Драматическая школа Сорабис, Институт ритма и Хореографическая школа были объединены в Институт сценических искусств (ИСИ). Перемена не повлияла на содержание занятий. Связи с учителем продолжались и ширились. В учебную практику ИСИ на правах актерского тренинга была включена биомеханика (эту дисциплину Мейерхольд разрабатывал теперь в Москве, а первые ее пробы проводил еще на Бородинской и затем в Курмасцепе). Преемственность обнаруживалась и в том, насколько велик был удельный вес движущих предметов. Например, в про-

грамму первого курса входили: биомеханика, гимнастика, сценические движения, ритмика (для режиссеров второго курса предусматривался такой предмет, как сценическое движение и мизансценирование)⁵⁴. Важным отличием методики ИСИ от прочих театральных заведений стало то, что первый курс и для актеров, и для режиссеров являлся общим — лишь со второго курса начиналась специализация. В этой идее Мейерхольда о синтезе театральных профессий заключался огромный методический смысл. Будущие режиссеры с первых шагов в искусстве постигали суть актерского исполнительства, что помогало впоследствии четко и разумно выстраивать творческие взаимоотношения на театре. Поиски и находки студийных экспериментов Мейерхольда на Бородинской во многом предопределили характер его дальнейшей деятельности как педагога и режиссера. Студия стала как бы аккумулятором идей, которые превратились затем в энергию практики Курмасцепа.

Педагогика Мейерхольда в Курмасцепе с самого начала приобрела совершенно четкую направленность. Любое педагогическое усилие имело целью воспитать профессиональные навыки, вооружить слушателей технически и интеллектуально. Ценность педагогического приема определялась мерой его профессиональной целесообразности. Экспериментаторство сводилось к необходимому минимуму. Вся работа Курсов строилась по заранее разработанной программе. Это была одна из первых попыток методически обосновать и организовать учебный процесс театральной школы. В конечном счете это привело к тому, что, несмотря на предельно сжатые сроки, «выход продукции» Курмасцепа был оптимальным по условиям той поры. Как следствие, опыт Курмасцепа стал показательным при организации разветвленной сети театральных училищ и студий. Можно поэтому заключить, что Курмасцеп дал начало систематическому профессиональному образованию в сфере театра. Он обеспечил тем самым прогресс театрального искусства, которое мы можем наблюдать и сегодня. В этом непреходящая ценность педагогического наследия Мейерхольда для наших дней.

В значительной степени вкус к педагогике был обусловлен ранними режиссерскими экспериментами В. Э. Мейерхольда и многое предопределил в режиссуре зрелой поры.

Впрочем, так обстояло дело и у других замечательных практиков театра: Вл. И. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, Л. С. Вильяна, Б. М. Сушкевича, А. Д. Попова, А. М. Лобанова, А. Д. Дикого, Г. А. Товстоногова, Ю. П. Любимова, А. А. Гон-

чарова, П. Н. Фоменко, Л. А. Додина — перечень можно длить. Вне единства режиссуры и педагогики не утвердилось бы то новое, что сегодня определяет передовые позиции театрального искусства. Педагогика — не до конца раскрытый еще резерв режиссуры.

Примечания

¹ Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968. С. 11.

² См. там же. С. 382–383, 400–401.

³ Там же. С. 53.

⁴ Там же. С. 331.

⁵ Там же. С. 48.

⁶ Там же. С. 52.

⁷ Там же. С. 53.

⁸ Временник Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. 1918. Вып. 1. Ноябрь. С. 1–2. Далее цитируется сокращенно: Временник Тео.

⁹ Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 345.

¹⁰ Временник Тео. Вып. 1. С. 13.

¹¹ Известия художественно-просветительского отдела Московского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. 1918. № 2. С. 32.

¹² Учебные программы ШАМ и Курмасцепа см.: Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919 / Сост. О. М. Фельдман. М., 2000. С. 215–227.

¹³ Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 345.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Временник Тео. Вып. 1. С. 28.

¹⁶ Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 275.

¹⁷ Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4–5. С. 59.

¹⁸ Там же. С. 61.

¹⁹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 28.

²⁰ Временник Тео. 1919. Вып. 2. Февр. С. 59.

²¹ Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4–5. С. 71.

²² Мейерхольд В. Э. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене ГосТИМ в 1926/27 году // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 80.

²³ Временник Тео. Вып. 1. С. 24.

²⁴ Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 345.

²⁵ Временник Тео. Вып. 1. С. 17.

²⁶ Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 346.

²⁷ Временник Тео. Вып. 2. С. 47.

²⁸ Велехова Н. Когда открывается занавес. М., 1975. С. 155.

²⁹ Временник Тео. Вып. 1. С. 17.

³⁰ Там же.

³¹ Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 140.

³² Временник Тео. Вып. 1. С. 18.

³³ Шифрин Н. А. Моя работа в театре. М., 1966. С. 130.

³⁴ Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. С. 275.

³⁵ Временник Тео. Вып. 1. С. 17.

³⁶ Там же. С. 18.

³⁷ Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 144.

³⁸ Там же. С. 140–141.

³⁹ Временник Тео. Вып. 1. С. 19.

⁴⁰ Там же. С. 20.

⁴¹ «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Материалы к постановке. Пг., 1919.

⁴² Мейерхольд В. Э., Бонди Ю. Али-нур. Пг., 1919.

⁴³ Там же. С. 29–30.

⁴⁴ Временник Тео. Вып. 1. С. 22.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Временник Тео. Вып. 2. С. 59.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 140.

⁴⁹ Временник Тео. Вып. 2. С. 59.

⁵⁰ Болезнь Мейерхольда // Петроградская правда. 1919. № 71. 30 марта.

⁵¹ Письмо Мейерхольда В. Э. в Отдел высших учебных заведений Наркомпроса. ЦГА СПб., ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 221, л. 1.

⁵² См.: Луначарский А. В. Чем должен быть Высший Институт искусств // Вестник народного просвещения союза коммун Северной области. 1918. № 1. С. 23–29.

⁵³ Ходатайство Совета Курсов. ЦГА СПб., ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 221, л. 6.

⁵⁴ См.: ИСИ. Работа Института сценических искусств за трехлетие 1922–25. Л., 1925. С. 14–18.

Л. Д. Алфёрова

Речевой образ спектакля

Более двадцати лет в репертуаре Малого драматического театра — Театра Европы живет спектакль по прозе Ф. Абрамова «Братья и сестры», названный Джорджо Стрелером «одним из величайших спектаклей XX века, эстетическое переживанием немислимой высоты»¹. Режиссер спектакля Лев Додин писал: «Случаются в жизни встречи, решающие жизнь человека на долгие годы, иногда навсегда. Мне трудно представить сегодня свою театральную, а значит, и человеческую судьбу без встречи с Федором Абрамовым, с его Словом. <...> Театр не рождается без своего автора, о чем бы театр ни думал, ни страдал, чему бы он ни радовался, он нем, пока к нему не придет Слово»².

Превращение литературного слова в артистическое (термин В. Г. Белинского) невозможно без творческого процесса «врастания» в авторское слово. Не оправданное всем душевным опытом исполнителя, его мыслями, переживаниями, слово может стать формальным, пустым звуком. Наполненное художественным содержанием, слово представляет в искусстве театра огромную ценность, так как через внешнюю речь может быть выявлена внутренняя суть человека и общества, своеобразие восприятия и видения жизни.

Воплощенный в речевой ткани спектакля «Братья и сестры» пинежский говор Архангельского края — родины Федора Абрамова оказался средством художественного воздействия необычайной силы. Об этом писали ведущие театральные критики нашей страны: А. Смелянский, Л. Гительман, Н. Крымова, О. Егошина и другие. Через диалектный язык, на котором говорят герои произведений Ф. Абрамова, с его особой выразительностью словесных образов, интонацией, ритмом, звуковым строем речи, выявляется духовная культура народа. Диалектный язык — часть культурного достояния нации. Знакомясь с говорами, человек получает не просто сведения об отличительных особенностях русского языка жителей разных

территорий России, но начинает осознавать, что каждый говор передает в особой звуковой форме своеобразие мировидения его носителей.

Пинежский говор на многие годы сделался объектом художественного внимания создателей и исполнителей спектакля «Братья и сестры». Особенности произношения говорной речи Архангельского Севера вошли в речевую характеристику всех сценических персонажей. Попытаемся описать живой опыт театра по формированию речевых, знаковых способов выражения художественных смыслов спектакля.

Вот как вспоминал о рождении спектакля «Братья и сестры» Л. А. Додин. По его словам, история создания спектакля началась в 1976 году, когда вместе с Аркадием Иосифовичем Кацманом, замечательным педагогом, они вли курс в театральном институте и искали подходящий материал для большой работы со студентами. Перебрали много пьес и постепенно осознали, что эта первая работа должна быть не просто профессиональной тренировкой, а попыткой понять что-то про собственную жизнь, собственную страну, собственную историю. В поисках нужного материала наткнулись на инсценировку одного романа Федора Абрамова, прочитали ее ребятам, почувствовали, что это их задело.

«Итак, мы прочитали все романы Абрамова и начали заниматься этюдами», — рассказывает Л. А. Додин. И далее: «Обнаружилось, что ничего не получается. ...Стало ясно: надо что-то делать. Я предложил, пользуясь летними каникулами, поехать в места, где происходит действие абрамовского романа. ...Наконец мы приехали в Архангельск, стали искать нужную нам деревню. Оказалось, что мы по русской прищечке отправились в общем, „на деревню дедушке“: искали Пекашино — так деревня называется в романе, а на самом деле это Веркола. ...Мы жили в деревне, общались с колхозниками, слушали, как они разговаривают — а говорят они на особом диалекте, и у нас в спектакле

именно этот говор, — и, слушая, поняли: когда автор писал свои романы, он, выросший тут, на Севере, представляя себе своих героев, слышал именно этот говор. Поэтому он писал правильно, по-русски, но в музыке этого говора, и, если вне этой музыки разговаривать, слова звучат ужасно, если же эту музыку уловить, слова оказываются правдивыми.

Мы ходили по деревне с магнитофонами, записывали рассказы и песни тех, кого, по сути дела, и описывал Абрамов, все эти старухи во время войны были молодыми. Мы даже учились косить. Не потому, что собирались косить на сцене (хотя в студенческом спектакле и была такая сцена), а для того, чтобы найти верное сценическое самочувствие. Важно было ощутить природу чувств этих людей, ее особенность, отличие от нашей, и в то же время уловить, в чем она общая, потому что совсем чужую, непонятную природу чувств воспроизвести невозможно»³.

В определенном смысле этот рассказ открывает не только тайну рождения спектакля, но и истоки его художественного роста и развития. Творческое долголетие спектакля «Братья и сестры», сила его художественного воздействия на протяжении двадцати лет ждут своего серьезного исследования как театральный феномен русского театра конца XX — начала XXI века.

Для изучения процесса работы над говорной речью в спектакле был подготовлен специальный вопросник, обращенный к В. Н. Галендееву, известному театральному педагогу, крупнейшему специалисту в области сценической речи, режиссеру и педагогу-репетитору Малого драматического театра — театра Европы, ответственному за речевую сторону спектакля.

Автор полагает, что ответы на вопросы представляют несомненную профессиональную ценность, так как открывают одну из сторон процесса создания одного из лучших спектаклей XX века.

— *Как начиналась работа по освоению говорного произношения в спектакле-дилогии «Братья и сестры»?*

— Работа над «Домом» начиналась с актерами, которые до этого играли в студенческом спектакле «Братья и сестры» и уже имели опыт использования говорного произношения в речевой характеристике роли. Работа над говором шла точно так же, как и в студенческом

спектакле⁴. Начинали со сказок. Когда подошли к спектаклю, подавляющее большинство актеров севернорусским говором уже владело. Но снова были экспедиции на Пинегу — это название реки, на которой стоит Веркола, прототип села Пекашино. Были сделаны новые записи говоров.

Для освоения фонетических особенностей пинежского говора каждый актер выбирал себе одну из русских народных сказок. Это были северные сказки, но не те, которые уже были написаны на говоре. Это только сбивает — много новых лексических и морфологических говорных особенностей в таких сказках уводят внимание от фонетической стороны. А главное — освоить фонетические особенности говорной речи. Поэтому были выбраны русские сказки под ред. Афанасьева и сказки ленинградской области под ред. Б. Вахтина. Выбрались те, в которых говор не играл формообразующей роли, как, например, в сказках Писахова или Шергина. Хотя, конечно, лексические элементы, морфологические элементы говорной речи в этих сказках присутствовали: отдирает, скрывает и т. п.

Начальный этап освоения говорной речи проходил именно на материале русских народных сказок. Это длительный процесс. Тексты сказок транскрибировались, в текст вносились все элементы говорного произношения. Для этого использовались не только теоретические знания фонетических особенностей севернорусского наречия, но и магнитофонные записи живой речи жителей Верколы. Это был путь от говора в сказках к внедрению говорного произношения в репетиционный процесс.

— *На каком этапе репетиционного процесса актеры заговорили на пинежском говоре? Как проходил процесс переноса навыков говорной речи от сказки к роли?*

— Репетиции на первом этапе — в этюдах, в пробах — шли без говора. На определенном этапе стали прорываться элементы говора. Те актеры, которые играли в студенческом спектакле «Братья и сестры», начали говорить на говоре почти сразу. У них уже был определенный багаж. На репетициях шла постоянная корректировка говора.

— *Использовалась ли фонетическая транскрипция говора в тексте роли?*

— Работа над спектаклем «Дом» была уникальной в том смысле, что у актеров не было

текстов роли. Текст рождался в процессе репетиций. Многие куски прозы Ф. Абрамова были перекомпонованы. Исчезали некоторые персонажи, но тексты, им принадлежавшие, переходили к другому действующему лицу. Роли создавались в процессе репетиций. Часто авторский повествовательный текст превращался в монолог или диалог героев. Транскрибирование текста роли мы не производили, мы транскрибировали сказку. Условия рождения этого спектакля, отсутствие изначально определенного текста у актеров диктовали и особый способ работы над говором. Актеры создавали фонетическую партитуру текста роли.

В основном говорное произношение осваивалось на слух, через то, что уже было заложено работой над русскими народными сказками. И, конечно, фонетика осваивалась через погружение в говорную языковую среду: поездки в говорные районы, регулярное прослушивание записей живой говорной речи, записи фольклора. Актеры слушали песни Северного народного хора. В театре проводились занятия со специалистами Северного народного хора, которые показывали пинежские песни и танцы. Актеры работали над русскими народными песнями и танцами, которые потом вошли в спектакль. Творческая атмосфера, которая складывалась в театре в процессе работы над спектаклем, привела к тому, что у актеров постепенно стали возникать индивидуальные говоры.

Например, Игорь Иванов играл в студенческом спектакле «Братья и сестры» роль Житова, играл Егоршу в «Доме», поэтому не удивительно, что у него какие-то элементы говора пошли сразу. А Петр Семак и Владимир Осипчук не играли в студенческом спектакле. Им надо было проделать всю работу заново.

— *Как проходил процесс освоения говоров у разных актеров? Были ли индивидуальные проблемы?*

— Освоение говора — не проблема. Тут все идет более или менее нормально. Конечно, кто-то быстрее схватывает, кто-то медленней. Но в театре люди профессиональные, с хорошим слухом, и в результате постоянной работы в течение года-двух все стало хорошо работать на говоре. Были редкие случаи, когда освоение говора шло трудно. Например, Николай Григорьевич Лавров довольно долго выдавал в репетициях свой тамбовский говор, который

ничего общего не имеет с северным. Но это единственный случай.

В театре другая проблема — удержать в речи наработанное, сохранить говорные произносительные навыки в течение долгого времени. Такие рецидивы ухода говора из речи возникали в течение лет десяти. Сейчас такого не бывает. Спектакль в репертуаре театра двадцать лет.

Трудности в работе над говором были и творчески-психологического характера. У некоторых актрис в течение долгого времени наблюдалась тенденция: в бытовых, жанровых сценах говор идет легко, но как только в сценах появляются лирика, героика, патетика — говор начинает уходить из речи. Это продолжалось до тех пор, пока актеры не поняли, что говор снимает сентиментальность, театральный пафос, напыщенность. После этого осознания рецидивы ухода говора из речи прекратились. С говором еще никому не удалось играть сентиментально, на ложном темпераменте, с театральным пафосом. Говор блокирует штампы и приводит артиста к художественной правде.

— *Как происходят вводы новых исполнителей? Отличается ли их работа по освоению говоров от работы первых исполнителей?*

— Вводы — это печальная необходимость театра, а не закономерность творчества. При плановых вводах освоение говорной речи шло через сказку, при срочных вводах — транскрипция текста роли, запись, прослушивание, коррекция.

— *С какими трудностями фонетического характера вам пришлось столкнуться в работе?*

— Основные трудности — это излишнее оканье, гиперболизация говорного произношения. Оканье там, где не надо, там, где в говоре его нет. Например, слово распад произносилось актером как рОспад вместо р[А]спад. В речи жителей Верколы слово продавщица произносится пр[Ъ]д[О]вщица, актер же произносил: «Улька прОдОвщица». Ему сложно было перестроиться на разницу в произношении гласных предударного и предпредударного слогов. Это было основной трудностью произносительного характера.

— *Как проходит коррекция речевой установки перед спектаклем «Братья и сестры»? Понятно, что актерам необходима фонетическая перестройка собственной речи, нужно*

перейти с привычных языковых произносительных программ на диалектное произношение. Какие упражнения или приемы фонетической настройки вы используете в речевой разминке перед спектаклем?

— Специфика разминки перед спектаклем «Братья и сестры» состоит в следующем: для работы в этом спектакле необходимо перенастроить ухо, перенастроить ритмику, перенастроить артикуляцию. В говорной речи много огубленных гласных О, которые во многих позициях приближаются к У, — такое произношение требует определенной настройки. Необходимо настроить и другое произношение согласных — особенно свистящих и шипящих. Надо с помощью разминки перед спектаклем войти в стихию говорной речи.

В речевой разминке перед спектаклем «Братья и сестры» присутствуют все произносительные особенности говора. Я их даю подчеркнута. Тренировочные тексты содержат все черты пинежского говора. Например, в разминке используется небольшое стихотворение А. С. Пушкина. В нем много огубленных гласных, помогающих настроиться на специфическую особенность пинежского говора: произношением гласного О приближающегося к У:

СтрекОтунья белОбока,
Под калиткОю мОей
Скачет пестрая сОрока
И прОрочит мне гОстей.

Все использующиеся в разминке тексты удачно выявляют говорные черты, готовят творческий организм актера к реализации в спектакле звукового строя говорной речи. Кроме этого, на скороговорке «Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа» активно перестраивается дыхательная система — она переходит на новые динамические дыхательные стереотипы. В севернорусском говоре выделение ударения происходит не через удлинение гласного в ударном слоге, а другим способом — там выдох усиливается, экспирация. В словах «была тупа» — короткое, сильное окончание реализуется за счет силы выдоха. Эту особенность дыхания тоже необходимо было осваивать актерам.

— Диктует ли диалектный язык особое поведение, способы реагирования на поступки, на события? Изучая диалекты, мы знакомим-

ся с целым комплексом разнообразных народных представлений о мире, часто различающихся с представлениями городских жителей. Впервые тему связи национального языка и характера поднял в языкознании немецкий философ Вильгельм фон Гумбольдт. Согласно Гумбольдту, различия между языками суть нечто большее, чем просто знаковые различия, слова и формы слов образуют и определяют понятия, и различные языки по своей сути, по своему влиянию на познание и на чувства являются в действительности различными мировидениями. А как вы считаете, есть ли зависимость между национальным языком и характером?

— Зависимость есть. Об этом интересно сказано у А. П. Чехова в «Дяде Ване». Соня говорит Астрову, что в странах, где мягкий климат, меньше тратится сил на борьбу с природой и потому там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. Мироощущение человека, живущего на севере, в тяжелых и суровых климатических условиях, требует определенных черт характера: силы, стойкости, напора, стремления идти до конца. Эти черты характера северян выражены и в северном наречии. В пинежском говоре есть настрой на четкость, внятность. В речи жителей есть четкое определение своего отношения ко всему, что их окружает, есть четкость в выражении мыслей. И главное. Эти черты характера северян проявляются в стремлениях и помыслах, намерениях и чувствах идти до конца, не останавливаться на пути. Это свойственно и персонажам Ф. Абрамова, и сам он был таким же человеком.

— Что дает говорная речь спектаклю?

— Говор — связующее начало. Он объединяет всех идеологически, социально, связывает всех общей судьбой. Говорные особенности речи — это очевидные, безусловно ощутимые параметры, объединяющие всех без исключения в спектакле. Кроме того, говор сделал каждую роль в этом спектакле принципиально новой страницей в творческой жизни артистов. Идентичная говорная речь дает правду спектаклю. Без говора он не стал бы событием в театральной жизни. Это мое уверенное предположение.

— Что, по вашим наблюдениям, дала актерам работа в спектакле «Братья и сестры»?

— Многие актеры изменились как личности. Спектакль удержал от погони за длинным рублем, оставил в театре. Не перечислять всех

отказов актеров от ролей в сериалах и реклам. Многие предпочли творчество. Это мироощущение в театре во многом идет от абрамовской трилогии. Это школа «Братьев и сестер».

Точные, профессиональные ответы В. Н. Галендеева воссоздают общую картину процесса подготовки речевой стороны, а также жизни спектакля Ф. Абрамова «Братья и сестры» в репертуаре театра на протяжении двадцати лет.

Обратимся к примерам индивидуального воплощения говорной речи в спектакле. Исполнительница главной роли председателя колхоза Анфисы Мининой актриса Татьяна Шестакова безупречно справилась с авторским словом Федора Абрамова. Достоверность интонаций, естественность, органичность каждого мелодического хода убеждают. Это высокопрофессиональная работа актера над речевой характерностью роли. Каждое слово Т. Шестаковой — Анфисы весомо. Ее говорная речь настолько органична, что создается впечатление, что это ее родной язык и что за этим произношением не стоит никакого процесса присвоения говорной речи.

В интервью, опубликованном в «Российской газете», актриса так рассказывает об этом процессе: «Абрамов сам говорил на архангельском „говоре“ и писал „на говоре“ — так по-русски (на литературном русском языке. — Л. А.) не скажешь. Это мироощущение „на говоре“. Мы много занимались речью, нас и сейчас разбуди ночью, все заговорят на „говоре“. ...Но когда ты приезжаешь в село, все равно общаешься, как на иностранном языке. Но нас приняли. Сельчане даже сами сыграли нам целые куски из „Братьев и сестер“. Мы слушали: быть этого не может. Все интонации, все повышения, все акценты — как нам потрясающе поставил Валерий Николаевич Галендеев. Я сидела ни жива, ни мертва. ...Ничего менять не надо, надо только принять то, что они и Абрамов нам открыли и к чему позволили прикоснуться. Так глубоко и так надолго»⁵.

Говорное произношение Татьяны Шестаковой является уникальным образцом для исследования тех произносительных особенностей речи, которые пришлось освоить актрисе для создания речевой характеристики роли Анфисы Мининой. Для фонетического анализа возьмем небольшой монолог Анфисы, записанный автором во время живого действия спектакля 24 апреля 2005 года. Этот монолог

женщины, сумевшей найти нужные слова в критической ситуации, выделяется силой художественного воздействия. Кратко дадим описание ситуации, в которой произносится монолог. Погружение в контекст представляется важным для понимания атмосферы спектакля.

На сцене вповалку лежат и сидят обесилевшие после тяжелой работы бабы. Они возвращаются с поля, у них нет сил идти. Сделали привал. Вместе с ними, такая же уставшая, в тяжелых кирзовых мужских сапогах не по размеру, опускается на землю Анфиса. Бабы проклинают свою тяжелую жизнь, полную несправедливых мучений. Обстановка накаляется, появляются истерические нотки в репликах: «Господи! Когда же конец-то! Сил моих больше нету! Не могу больше!» — говорит одна из женщин. «Война кончилась, а жрать-то нечего!..» — вторит ей другая. «И что за наказание нашему брату! Рожаешь в муках, трясеешься над ними. Вырастут — сердцем изойдешь, а на войну уходят... Ох, горюшко! Иной раз подумаешь, свину последнему позавидуешь!» — подхватывает с надрывом еще одна женщина, Пелагея (все женщины говорят на пинежском говоре).

Из ситуации, казалось бы, нет выхода — сейчас начнутся слезы и истерики. И вот в общий хор голосов вступает негромкий, но решительный голос председателя колхоза Анфисы Мининой.

А н ф и с а. Ты первая, Пелагея, зверю-то позавидовала. Слыхала, как бабы справедливости-то искали?

П е л а г е я. Не, не слышала.

А н ф и с а. Как же было делов-то, по всей земле взбунтовались! Рожать не будем! Почто такую несправедливость терпим! А кому пожалуешься-то, разве что Богу! Так, поди, доберись до него. Молитвы-то наши не больно доходят. Вот думали-думали, надумали — вышку строить надо. Высоченная вышка получилась. ...А кто полезет? Всем гамбузом, так какая же вышка выдержит? Долго спорили, ругались. Выбрали в председатели Дуньку. Отчаянная была бабенка, такая же, как ты, Варуха.

...Я говорю, добралась Дунька до Бога. А тот обрадовался. Как же! Первый живой человек на небе. ...О земле начал выпрашивать. А Дунька-то злоющая-презлющая.

Так и говорит Богу: «Как зверей так хо-лишь! От всякого воспитания детей осво-бодил, а на нас все взвалил. Света белого не видим». Бог говорит: «Э-ка, говорит голубушка! Звери-то они знаешь как, один раз в году нюхаются. А вы на дню, бесстыдницы, сколько раз грешите-то? И говорит: Вспомни-ка про себя. (*Улыб-ки, легкий смех в зале.*)

А Дуньке-то и крыть нечем! А Бог-то ей и говорит: «Хошь, говорит, сделаю как у зверей? Это, говорит, в моей власти!» Тут у Дуньки-то голова кругом, она гово-рит: «Погоди, Господи, я с бабами посо-ветуюсь!» (*Смех в зале.*)

Наклоняет голову-то с неба и кричит: «Бабы! Слыхали, чего Господь Бог предла-гает? Да, как? Соглашаться ли?» Те в один голос: «Дунька, не соглашайся! Условия неподходящие». (*Смех в зале.*)

Через паузу начинает раскатисто хохотать одна из баб, за ней начинают смеяться и все остальные. Хохоют зрители в зале, ухохаты-ваются бабы на сцене. Произошло чудо театра — единение чувств автора, актера, зрителя. На этом спектакле сопереживание зрителей и ак-теров достигает редкой для современного те-атра эмоциональной силы. Плачут актеры на сцене, и плачут, не скрывая слез, зрители. Зал втянут в жизнь людей послевоенной деревни, вместе с ними страдает и радуется. Говорная речь, льющаяся со сцены, вносит в спектакль ту достоверность, ту художественную правду, которую всегда чувствует зритель.

В монологе Анфисы выделим черты говор-ной речи, проявившиеся во всех звуковых ком-понентах русского слова. В области гласных зву-ков: оканье («рОжать», «пОлучилОсь», «надО»); ёканье (будЁм); еканье (добЕрись до нЕго); замена конечного гласного Е на И (ко мни). От-метим черты говорной речи в области согласных звуков: шепелявое произношение свистящих — так называемая мена согласных С — Ш, З — Ж (по вс^шей з^жемле). Выделим диалектное произ-ношение падежных форм прилагательного и не-которых неличных местоимений («белоГо», «чеГо»), отметим замену глагольных окончаний («пожалуИССИ»), а также характерные черты произношения частиц «то», «так», «дак».

В сценической речи персонажа Татьяной Шестаковой были использованы также диалект-

ные произносительные черты в области рит-момелодики: например, увеличение долготы заударного слога (думАли), отмечено в речи персонажа и своеобразии интонационно-мело-дического контура, проявившееся в движении голоса вверх (наподобие вопросительной ин-тонации) в ударном слоге повествовательного предложения: «ВысОче Ѹнна вышка пОлучи-лАсь. Долго спо Ѹрили, руга Ѹлись».

Ритмическая соизмеримость речевых от-резков, короткие, состоящие в основном из 3–4 слов фразы дают возможность почувствовать простоту и безыскусность речи, особую ритми-ческую конфигурацию, сближающую интона-ции Анфисы со сказовой ритмомелодикой рус-ского фольклора. Для сравнения приведем несколько примеров.

Русская народная сказка:

Жили-были дед да баба.
Была у них курочка ряба.

Сказка А. С. Пушкина:

Пошел старик к синему морю
(Не спокойно синее море).

Монолог Анфисы:

Как же, было делов-то!
По всей земле взбунтовались!

Сказочность сюжета, вера в чудесное из-бавление от испытаний, смелость и бесшабаш-ность русского характера, эротические мотивы низовой, смеховой культуры русских — все воплотилось в монологе Анфисы, в самой ма-нере речи, в ритмомелодике сказовой интона-ции монолога.

Театральный критик и историк театра А. М. Смелянский писал: «Быт народа, уклад его нравственной и материальной жизни вос-создан в спектакле с терпеливой зоркостью и дотошной точностью... Изучены и сценичес-ки выражены народная речь, тот северный гов-ор и интонации, в которые неотторжимо впе-чатана душа человека. Приинкнув к роднику родной речи (фонетические раскопки дела-лись в родной абрамовской деревне), услыша-ли громадное многоголосие в самом этом гово-ре. Живая речь льется прямо из души, не ведая никаких преград, то бросая нас в темную глу-бину народного плача, то возвращая на грешную

землю озорной соленой частушкой, которую тоже из песни не выкинешь (рядом с режиссером Л. Додиним и художником Э. Кочергиным среди сотворцов назовем и В. Галендеева, педагога-речевика, многое сделавшего для создания того, что можно назвать *речевым образом спектакля*)⁶.

Примечания

¹ Цит. по: Ситковский Г. Больше чем спектакль: «Братья и сестры» в Москве // Газета. 2005. 20 марта. С. 34.

² Додин Л. А. [Предисловие] // «Братья и сестры»: Спектакль Ленинградского Малого драматического театра: [Буклет]. Л., 1988. [С. 2.]

³ Три недели в театре Европы: Беседы Л. Додина с участниками международного семинара театральных режиссеров // Балтийские сезоны: Действующие лица петербургской сцены. 2004. № 11. С. 216, 217.

⁴ См.: Галендеев В. Н. Голосоречевая тренировка на старших

Анализ сценической речи от начального этапа работы над спектаклем до практической реализации и многолетней творческой жизни спектакля в репертуаре театра представляется интересным и новым подходом к исследованию процесса создания речевого образа спектакля в целом и речевой характеристики роли в частности.

курсах // Теория и практика сценической речи. Л., 1985. С. 100–111.

⁵ Корнеева И. Не играйте в деревню, играйте себя // Российская газета. 2005. 11 апр.

⁶ Смелянский А. Из Пекашинской летописи // Советская культура. 1985. 23 июля.

Л. А. Садовникова

Мазурка в бальной культуре XIX века. Методика преподавания

Историко-бытовые танцы не существуют вне стилиа определенной эпохи. Поэтому, касаясь вопросов методики преподавания мазурки, необходимо не только рассматривать формально-технические аспекты движений этого танца, но и говорить о мазурке в контексте драматургии бала, бальной культуры XIX века.

Танцы во все времена были организующим началом бала. В России балы впервые появились в начале XVII века при Лжедмитрии и охватили лишь узкий слой лиц, непосредственно причастных к Кремлю. С падением Лжедмитрия о балах не было слышно почти столет. Они вернулись в Россию в эпоху Петра Великого. Огромного размаха придворные балы достигают во времена правления Елизаветы Петровны — на них собирается до трех тысяч человек. В жизни русского дворянства XVIII–XIX веков «бал сделался венцом общестственности, высшим его выражением, танцы — культом, — единственно достойным детей „забав и роскоши“, и в то же время чуть не единственным цементом для общения кавалеров с дамами»¹.

Принадлежать к определенному кругу и не уметь танцевать было невозможно. Это умение могло принести успех не только на паркете бальной залы, но и на служебном поприще. Ведь именно на балах завязывались нужные знакомства, формировалось общественное мнение и зачастую решались вопросы карьеры. Танцевальное общение было узаконенным способом знакомства и прелюдией к последующим отношениям мужчины и женщины.

Подготовка к балу была достаточно тяжелой школой, и самая сложная ее часть — собственно хореографическая выучка. Обучать детей начинали с 8–9-летнего возраста. Преподаванием занимались в основном танцовщики Императорского балета. Те, кто не мог позволить себе личного учителя танцев, занимались в открывающихся танцевальных школах. Танец преподавался в кадетских корпусах и юнкер-

ских училищах, Царскосельском лицее, училище правоведения, коммерческих училищах, в Академии художеств. Отлично танцевали воспитанницы Смольного института благодаря серьезным урокам танцев, которые проходили раз в неделю начиная с подготовительного класса.

В среде профессиональных танцмейстеров формировались методы передачи исполнительского искусства непрофессионалам — методика преподавания бальных танцев. Сначала детей «заставляли делать разного рода батманы, потом учили разные па à terre, т. е. па, не сопряженные с прыжками, под разные размеры музыки для бальных и разнохарактерных танцев»². Выработывалась правильная осанка, грациозные манеры. Затем следовало непосредственное изучение фигур различных бальных танцев. Начинали с minuet de la Reine. Основополагающими принципами были строгость и системность, но были и такие учителя, которые сразу «натаскивали» своих подопечных на модные танцы.

Своего рода «сценической» практикой для учеников были специально устраиваемые детские балы.

Девушки начинали выезжать в свет в возрасте 16–18 лет. Юноша того же возраста мог бывать только на частных балах. Первые появления молодого человека на больших балах связаны с получением им офицерского чина или государственной должности.

Балы были самые разнообразные — придворные и частные, уже упомянутые детские, балы коронационные, утренние и вечерние балы, балы чисто дворянские и дворцовые «народные», на которые приглашались представители разных сословий, балы коммерческие, антрепренерские и балы учебных заведений, балы благотворительные и костюмированные.

Особым великолепием отличались балы Императорского двора. Давать один-два бала ежегодно считали своей «общественной обязанностью» представители дворянских фами-

лий не только обеих столиц, но и в провинции. «Ради бала шили самые модные наряды, приглашали самых известных музыкантов и организовывали пышные ужины, из-за него перестраивали весь распорядок дня. Бал вынуждал бодрствовать ночью и отдыхать днем, чтобы на следующий день снова ехать на танцевальное собрание. Бал превращался в обязанность, привлекательную, но тяжелую»³.

Бальный сезон продолжался круглый год, исключение составляли семь недель Великого поста. Наиболее интенсивна бальная жизнь была зимой, начиная с ноября. Провинциалы съезжались в Москву, чтобы подыскать приличные партии для своих дочерей. У Пушкина в «Евгении Онегине» на такой бал дебютанток привозят Татьяну.

Ее привозят и в Собрание.
Там теснота, волнение, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар,
Красавиц легкие уборы,
Людьми пестреющие хоры,
Невест обширный полукруг,
Всё чувства поражает вдруг.

Балы устраивались и утром и вечером. Иногда в течение одного дня танцевали на нескольких балах. Слова Чацкого в «Горе от ума»: «Сегодня бал, а завтра будет два» — вовсе не преувеличение. Перечисляя в письме к подруге свои выезды за неделю зимой 1815 года, одна московская дама писала: «В субботу танцевали до пяти часов утра у Оболенских, в понедельник — до трех у Голицына, в четверг — костюмированный бал у Рябиной, в субботу — вечер у Оболенских, в воскресенье — званы к графу Толстому на завтрак, после которого будут танцы, а вечером в тот же день придется плясать у Ф. Голицыной»⁴.

Основным структурным элементом бала, его организующим началом являлись танцы. «Бал обладал стройной композицией. Это было как бы некое праздничное целое, подчиненное движению от строгой формы торжественного балага к вариативным формам хореографической игры»⁵. Открывался бал в XIX веке торжественным полонезом, затем следовал вальс. Центром, кульминацией бала была мазурка.

Мазурка появилась в России во времена Екатерины Великой, но большого интереса не

вызвала. Популярной она стала лишь в 1810-е годы, накануне наполеоновского нашествия.

Мазурка восходит к польскому народному танцу — мазуру (mazur). Свое название он получил от польских мазуров, жителей Мазовии, у которых впервые появился этот танец. Слившись с обереком и впитав в себя черты других польских танцев, мазурка в конце XVIII века распространилась по всей территории Польши. Историческая обстановка этого времени — раздел Польши, конец Речи Посполитой — способствовала обострению национально-патриотических чувств. И мазурка, отвечавшая этим чувствам, стала символом мужественного духа свободолюбивых поляков, протестом против онемечивания Мазовии прусскими завоевателями.

Мазурке принадлежит и огромная роль в процессе утверждения самобытности польской музыкальной культуры. Мазурки создавали Ф. Эльснер, К. Крупиньский, М. Огиньский, Ф. Островский, К. Шимановский. В мазурках Ф. Шопена жанровые сцены перемежаются с лирическими раздумьями, а некоторые насыщены героическими чертами. Вспомним описание мазурок Шопена, сделанное Ф. Листом: «В некоторых — слышится бряцание шпор; в большинстве же — в легких звуках танца можно уловить шелест кисеи и газа, шорох вееров, звяканье золота и драгоценных украшений. Некоторые рисуют как будто мужественную радость и вместе тревогу на балу накануне военного выступления; сквозь ритмы танца слышатся вздохи, прощальные слова, скрываемые слезы. В других — нам чудится тоска, страдание, огорчения, принесенные на празднество, гул которого не заглушает воплей сердца. В иных можно уловить подавляемые ужасы, опасения, предчувствия любви — борющейся, съедаемой ревностью, чувствующей свое поражение, сострадательной там, где она презирает проклинать. Здесь — неистовство иступления, посреди которого проходит и вновь возвращается задыхающаяся мелодия, неровная, как трепет сердца, млеющего, разрывающегося, умирающего от любви. Дальше — отдаленные звуки фанфар, память былой славы. Встречаются мелодии с ритмом таким же смутным, таким же трепетным, как чувство, с каким двое юных любовников созерцают звезду, одиноко взошедшую на небесном своде»⁶.

Как отмечал известный музыковед М. С. Друскин, «в результате длительного процесса „переустановки“ в шляхетской среде

они (полонез и мазурка. — Л. С.) приобретают тот аристократический отпечаток, который создал им такую популярность в прошлом столетии»⁷.

В конце XVIII — начале XIX века мазурка распространилась в Европе — особенно в Чехии, Венгрии и Франции. Приданный танцу французами салонный характер и аристократический лоск несколько изменили характер исполнения ряда элементов. Приседания и удары стоп стали менее резкими, движения ног более скользящими, корпус — более подтянутым, строже в сохранении принятого положения.

В России мазурка была любимым танцем на протяжении почти 100 лет. Такое долголетие мазурки объясняется поразительной способностью русских к ассимиляции чужой танцевальной культуры.

Мазурка — один из самых сложных балльных танцев. Чтобы научиться хорошо ее танцевать, необходимо гораздо больше времени и терпения, чем при освоении других танцев. Когда мазурка только входила в моду, на балах часто образовывалась партия противников этого танца, которая стремилась не допустить его исполнение. Не каждый осмеливался танцевать мазурку на больших балах, ведь исполнение этого технически сложного танца не только удовольствие, светское общение партнеров, но и в какой-то мере публичное представление в пространстве балльного зала.

У Ф. Листа в описании мазурки есть такие строки: «...в действие втягиваются не только танцующие, но также и публика. Перед нею кавалер тщеславится своей дамой, отдавшей ему предпочтение; перед нею дама стремится понравиться, так как получаемые дамой одобрения действуют на ее партнера сильнее всех изощренностей кокетства»⁸.

Особого мастерства мазурка требовала от кавалера, ему принадлежала ведущая роль. «Славянская удаль в сочетании с рыцарским благородством сделали мазурку любимым танцем российских императоров и боевых генералов, литераторов и театральных актеров»⁹. В мемуарах XIX века мы находим строки о балльных триумфах выдающихся «мазуристов» своего времени. Ими «считались сам Государь Император Александр Павлович, граф Милорадович, граф Соллогуб и актер Сосницкий»¹⁰. Прекрасно танцевал мазурку М. Ю. Лермонтов. Жена писателя Ф. М. Достоевского в сво-

их воспоминаниях писала: «Я и мои дети, наши старорусские друзья (зиму 1874-75 года семья Ф. М. Достоевского провела в Старой Руссе. — Л. С.) отлично помнят, как, бывало, играя с детьми, Федор Михайлович под звуки органички танцевал с детьми и со мною кадрили, вальс и мазурку. Муж мой особенно любил мазурку и, надо отдать ему справедливость, танцевал ее ухарски, с воодушевлением, как „завяты́й поляк“, и он был очень доволен, когда я раз высказала такое мое мнение»¹¹.

Сословные и статусные знаки играли важную регулирующую роль в балльном пространстве. Но все же бал существенно уменьшал сословную дистанцию и делал минимальной дистанцию внутрисословную. На балу была возможность танцевать даже с членами царствующего дома.

Уже упомянутый актер И. И. Сосницкий, человек «низкого» происхождения (его родители были театральными служащими), обладал природным изяществом и танцевальным мастерством и, благодаря этому, по воспоминаниям современников, был вхож в лучшие дома, где его можно было увидеть на балах, он «отличался в мазурке и французской кадриле, а в ту пору не всякий их мог танцевать»¹².

Мазурка начиналась с променада — проходы всех танцующих пар по кругу. Дамы исполняли *pas couru*, а кавалеры *pas gala*, *pas coupe de talon* или *pas couru*¹³.

Пригласить незамужнюю девушку на мазурку — интимный и продолжительный танец — могли только знакомые кавалеры, вхожие в дом ее родителей. Отвесив даме поклон, кавалер произносил одну из следующих фраз: «Позвольте, сударыня, иметь честь пригласить вас на мазурку», или «Могу ли надеяться, что вы удостоите меня чести и не откажете протанцевать со мной мазурку», или «Не откажите мне в удовольствии танцевать с вами мазурку».

Приглашая даму на мазурку, кавалер должен был поставить два стула — для себя и своей партнерши. «В мазурке так же, как и в котильоне, садятся вкруг, стараясь оставить как можно больше свободного места для танцующих. Во главе сидят распорядитель и распорядительница»¹⁴. Мазурка танец продолжительный: несмотря на быстрый темп и сложные движения, ее нередко танцевали более часа, так как в балльную мазурку, наряду с танцем, входят элементы популярных бытовых игр. Весь

танец делится на фигуры, скорее напоминающие действия. Кроме того, танцующие могли пропускать фигуры, чтобы утолить жажду, отдавать мороженого.

Предложенная распорядителем фигура обязательно исполнялась по очереди всеми участниками мазурки. Распорядитель бала объявлял фигуры, имевшие различные названия: большой круг, «корзиночка», «аллея» и др. Многие фигуры включали игровые моменты. Так, существовала фигура, в которой, закончив променад по кругу со своей дамой, кавалер усаживал ее на приготовленный в центре круга стул. После его хлопка в ладоши все другие кавалеры подходили (исполняя *pas gala*, *pas coup de talon* или *pas sougu*) к его даме. Дама задавала им слово, и первый кавалер, ответивший рифмой, проходил с ней соло по кругу, а потом, доведя ее до места, возвращался к своей даме.

В фигуре «выбор» предпочтение того или иного партнера рассматривалось как проявление интереса, знак благосклонности и даже любви. Об этой фигуре пушкинские строки:

Буянов, братец мой задорный,
К герою нашему подвел
Татьяну с Ольгою...

В фигуре «качества» выбор партнера был связан с угадыванием загаданного кавалером или дамой качества. В художественной и мемуарной литературе XIX века можно найти много сцен с описанием мазурочного выбора. В «Пиковой даме» Лиза танцует мазурку с Томским. «Подошедшие к ним три дамы с вопросами — *oubli or regret?* — прервали разговор, который становился мучительно любопытен для Лизаветы Ивановны». Дамы заранее договорились, какое слово принадлежит каждой из них: таким образом, выбрав слово, кавалер выбирал, с кем он будет продолжать танцевать.

В фигуре «платок» после променада по кругу кавалер первой пары останавливал свою даму в центре круга, приглашая всех кавалеров окружить ее. Дама бросала платок, и кавалер, поймавший его, танцевал с ней соло. Кавалеру в соло принадлежала ведущая роль, он выбирал движения, переходы, а дама подчинялась предложенному рисунку танца: «Наташа чуть-чуть угадывала то, что он [Денисов] намерен был сделать, и, сама не зная как, следила за ним — отдаваясь ему. То он кружил ее на правой, то

на левой руке, то, падая на колена, обводил ее вокруг себя и опять вскакивал и пускался вперед с такой стремительностью, как будто он намерен был, не переводя духа, перебежать через все комнаты; то вдруг опять останавливался и делал опять новое и неожиданное колено» (Л. Н. Толстой «Война и мир»).

В мазурке «разговор, беседа составляли не меньшую часть танца, чем движение и музыка»¹⁵. Применительно к мазурке даже возникло выражение «мазурочная болтовня» (разговор мог возникать и в процессе танца, но в большей мере оживленная беседа между партнерами была в промежутках между выступлениями пар): «Аркадий ощущал на сердце некоторую робость, когда при первых звуках мазурки он усаживался возле своей дамы и, готовясь вступить в разговор, только проводил рукой по волосам и не находил ни единого слова. Но он робел и волновался недолго; спокойствие Одинцовой сообщилось и ему; четверти часа не прошло, как уж он свободно рассказывал о своем отце, дяде, о жизни в Петербурге и в деревне...» (И. С. Тургенев «Отцы и дети»). Как отмечал Ю. М. Лотман, «мазурочная болтовня требовала поверхностных, неглубоких тем, но также занимательности и остроты разговора, способности к быстрому эпиграммическому ответу»¹⁶.

В исполнении мазурки существовало несколько ярко выраженных стилей. Лотман пишет об «изысканном» и «бравурном» исполнении, но отмечает и другое противопоставление: в 1820-е старая «французская» («светская и любезная») манера сменяется «английской, связанной с дендизмом», которая «требовала от кавалера томных, ленивых движений, подчеркивающих, что ему скучно танцевать и он делает это против воли. Кавалер отказывался от мазурочной болтовни и во время танца угрюмо молчал»¹⁷. Увлеченный дендизмом Онегин у Пушкина все же «легко мазурку танцевал», и это, как отмечает Лотман, показывает, что «его дендизм и модное разочарование были в первой главе „романа в стихах“ наполовину поддельными. Ради них он не мог отказаться от удовольствия попрыгать в мазурке»¹⁸.

«Бравурное» исполнение было характерно для провинции. Эта мазурка была ближе к польскому народному танцу. В «Евгении Онегине» есть замечательные строки, где обрисованы две манеры исполнения мазурки («бравурная» и «изысканная»):

Мазурка раздалась. Бывало,
 Когда гремел мазурки гром,
 В огромной зале все дрожало,
 Паркет трещал под каблуком,
 Тряслися, дребезжали рамы;
 Теперь не то: и мы, как дамы,
 Скользим по лаковым доскам.
 Но в городах, по деревням
 Еще мазурка сохранила
 Первоначальные красы:
 Припрыжки, каблук, усы
 Все те же: их не изменила
 Лихая мода, наш тиран,
 Недуг новейших россиян.

Пушкин, как всегда, точен. Более ранняя «удалая» манера исполнения мазурки воспринимается как простонародная или «мелкопоместная» и сохраняется лишь в провинции. Модной становится иная, изящно «скользящая» мазурка. А. Глушковский так описывает манеру И. И. Сосницкого: «Он, танцуя мазурку, не делал ни какого усилия; все было так легко, зефирно, но вместе увлекательно»¹⁹.

Бальная музыка имела в большей степени прикладное значение, нежели самостоятельное художественное. Мода, модные тенденции — один из основополагающих критериев для ее написания. Композитор обязан учитывать ситуационные вкусы публики, поэтому бальная музыка хрупка и недолговечна. Ее писали с расчетом на один бальный сезон, а иногда и для одного конкретного бала. Но это и наделяет бальную музыку особыми, только ей присущими чертами. Главное ее достоинство в «моментальности реагирования, в ситуационности, постоянной обновляемости, постоянном дыхании времени, которое она отражает. Бальная музыка — звуковой документ эпохи, ее звуковой снимок. Она может о многом поведать нам: о музыкальном вкусе, о музыкальном быте, о музыкальной моде, о музыкальном языке... о военных победах, об открытии театров, о днях тезоименитств и свадеб особ царствующего дома — обо всех крупных и мелких исторических событиях, в честь которых давались балы и сочинялись новые танцы»²⁰.

Написанием бальной музыки занимались профессиональные музыканты, но в музыкальных сборниках того времени мелькали и имена «дилетантов из дворян»: П. Долгорукого, В. Оболенской, Л. Горчаковой, В. Трубецкой.

Владение некоторыми художественными навыками было неотъемлемой частью образования дворянина, «и только начисто лишенный музыкальных способностей не пробовал накропать мазурку или вальс»²¹.

Главной задачей авторов было дать четкую метроритмическую основу для танцевальных фигур. Часто бальная музыка сочинялась на темы популярных в те годы опер и балетов. Авторы таких танцев указывали их происхождение перед нотным текстом — «sur le motif de l'air», «de l'opéra» и т. п. В бальной музыке существовал целый пласт произведений, построенных на трансформации чужих тем. Не успевала премьера пройти в театре, а на ближайшем балу уже танцевали вальсы, мазурки, французские кадрили, в которых использовались темы только что поставленной оперы.

В середине 20-х годов XIX века после постановок «Вольного стрелка» и «Эврианты» К.-М. Вебера появились многочисленные вальсы, мазурки, и котильоны на мелодии из его опер.

Успех оперы М. Глинки «Жизнь за царя» не мог не вызвать отклик в бальных залах. Так, А. Лядов сочинил французскую кадрили, в одной из фигур которой была использована тема глиниковской мазурки, а Н. де Витте опубликовал другую музыкальную переделку — мазурку на тему рондо Антонины из «Жизни за царя».

Популярность мазурки вызвала появление многочисленных самоучителей и руководств по изучению этого танца. В 1891 году вышла книга В. Ф. Янковского «Сто фигур мазурки»²². Заключительной, сотой фигурой этого самоучителя была «заздравная с шампанским»: «Мазурку танцуют все пары с окончанием. В конце прислуга подходит с бокалами, и кавалеры последнего круга, взяв бокалы, передают следующим, они дамам и т. д., пока не получат по бокалу. Тогда хозяин дома со своею дамою входит в середину кругов. После произнесения тостов пара, находящаяся в середине, пьет, проходя между кругами, чокается со всеми по очереди. Затем в обратном направлении возвращаются пустые бокалы. Первая пара танцует мазурку между кругами, а дамы одна за другою танцуют за первую парюю и, подойдя к своим кавалерам, подают им руки — мазурка»²³.

Техника записи танцевальных движений несовершенна, и при расшифровке специфика движений, особенно рук и корпуса, вызывает

трудности или вообще не может быть воспроизведена. Да и вообще, тщательных и заслуживающих внимания учебников по бальным танцам, в том числе мазурке, немного. Большой и кропотливый труд по изучению первоисточников, предпринятый Н. П. Ивановским, позволяет из всего многообразия этих книг выявить наиболее достоверные²⁴.

Чтобы еще лучше представить атмосферу бала и его танцевальную кульминацию — мазурку, равно как и другие танцы, мы должны знать, как были одеты кавалеры и дамы на балу в XIX веке.

Мужской костюм состоял из фрака — черного или цветного, брюк или панталон со штричками, жилета, белой рубашки со стоячим, туго накрахмаленным воротником и галстука. Офицеры появлялись на балах в военной форме. Те, кто собирался танцевать, обязаны были отстегнуть шпагу и оставить ее у швейцара — танцевать с оружием запрещалось. С 1834 года все чиновники и канцелярские служащие государственных учреждений имели свои мундиры соответственно степени их звания, должности и месту службы и являлись в них на бал.

Обычной бальной обувью и для штатских, и для военных были бальные ботинки, реже тонкие сапоги, но без шпор. Написав в первой главе «Евгения Онегина» «бренчат кавалергарда шпоры», Пушкин сделал примечание к тексту рукописи: «Неточность. — На балах кавалергардские офицеры являются, так же как и прочие гости, в мундире и башмаках, Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое».

«В изображении военных, браво отплясывающих мазурку и позвякивающих шпорами, было много романтики, поэтому шпоры не раз появляются на страницах художественных произведений при описании столичных балов в нарушение законов бального этикета»²⁵.

Дамы появлялись в открытых платьях. Бал был одним из немногих мест, где разрешалось публично обнажать плечи и руки. На небольшие семейные танцевальные вечера было не принято являться в открытых платьях. В таких случаях этикет предписывал: замужним женщинам — закрытые шелковые или бархатные платья с высоким лифом, молодым девушкам костюмы из фуляра, газа или вуаля,

с полудлинными рукавами и слегка декольтированным корсажем.

Женские бальные туфли XIX века очень напоминали мягкие балетные туфли, причем не существовало разницы в колодках правой и левой ноги. Бальные туфли шили из плательных тканей, бархата, тонкой кожи. На ноге туфельки удерживались с помощью лент, которые завязывались так же, как на балетных туфлях.

Обязательной принадлежностью бального костюма и для мужчины, и для женщины были перчатки. Касаться друг друга обнаженными руками было недопустимо. Дамы носили длинные шелковые перчатки выше локтя, кавалеры, одетые в военную форму, — замшевые перчатки, штатские — лайковые.

Как и другие бальные танцы, мазурка не избежала традиционной для XIX века «гибридизации». Она использовалась в котильоне, бальном чардаше и фигурной венгерке. Ее соединяли с вальсом, полькой, полонезом. В 1881 году в балете «Пахита» М. Петипа поставил вставной номер на музыку Л. Минкуса для воспитанников балетной школы. Это был полонез-мазурка. Совместив полонез и мазурку, Петипа показал саму динамику бала, разворачивающуюся от строгой торжественности к игре. Через этот номер прошли многие артисты балета. Тамара Карсавина вспоминала, что ее любимым спектаклем в детстве была «Пахита», а заветной мечтой — участие в мазурке последнего акта: «Белый польский кунтуш, расшитый галуном, юбка из голубой тафты и белые перчатки казались нам верхом элегантности... Мазурка, которую исполняли шестнадцать пар детей, была тщательно отрепетирована: танец всегда встречался бурными аплодисментами и бисировался»²⁶.

Именно в «Пахите» впервые была замечена воспитанница Императорского театрального училища Матильда Кшесинская. Она, писал А. Плещеев, «будучи еще девочкой, танцевала в „Пахите“ в известной мазурке, и тогда уже синклит балетоманов предсказал ей блестящую будущность»²⁷.

Мазурка получила широкое распространение в оперно-балетных спектаклях. Весь второй акт оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» принято называть «польским», потому что он построен на одних польских танцах. Здесь и полонез с хором, и краковяк, и мазурка.

Есть мазурка и в балете Л. Делиба «Копеллия». В первом акте веселую мазурку танцуют

юноши и девушки, приход которых прерывает ссору Сванильды и Франца.

На фоне мазурки (сцена бала у Лариных) в опере П. И. Чайковского происходит диалог Онегина с Ленским, переходящий в ссору.

В третьем действии балета «Спящая красавица» во время свадьбы принца Дезири и принцессы Авроры во дворце короля Флорестана придворные собираются на праздник. Начинается балетный дивертисмент, который заканчивается исполнением мазурки.

В «Лебедином озере» сцену в замке, где среди гостей присутствуют Ротбарт и его дочь Одиллия, украшают испанский, неаполитанский, венгерский танцы и мазурка.

Танцуют мазурку и в балете И. Армсгеймера «Привал кавалерии», и в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан».

В третьем акте балета «Золушка» С. Прокофьева на балу танцуют гавот и мазурку. И это лишь малая толика богатого оперно-балетного наследия, где исполняются польские танцы и в их числе мазурка.

В «Грамматике танцевального искусства и хореографии» А. Я. Цорн писал: «Танцы разделяются на два главных отдела: салонные танцы и танцы на сцене, или, что то же самое, — бальные и балетные танцы»²⁸. Говоря о мазурке, мы должны различать бальную мазурку — историко-бытовой танец и мазурку, которая является танцем народно-характерным.

Бальная мазурка — это стиль определенной эпохи, она неразрывно связана с балом. В сценической практике бальная мазурка может использоваться в чистом виде и не нуждаться в интерпретации, если такой танцевальный материал (сцена бала) предусмотрен автором пьесы, киносценария. Так, в фильме А. Сокурова «Ноев ковчег», снятом без применения монтажа, мазурку надо было исполнить «здесь и сейчас», исполнить как полноценный танец (пробы многих актеров в этом фильме в качестве обязательного испытания включали па мазурки). Современный режиссер, ставящий классику, вряд ли решится на развернутую сцену бала с исполнением мазурки, но обязательно будут востребованы актерские навыки танцевально-стилевого поведения, которые приобретаются в процессе ее изучения: умение спокойно и непринужденно пройти по сцене, с достоинством поклониться, с благородством предложить и подать руку, ловко исполнить несколько па.

Движения народно-характерной мазурки часто можно встретить в комедиях, водевилях, мелодрамах и, конечно, в опере и балете. И не всегда в опере мазурку танцуют только артисты балета: так, в спектакле «Детский альбом» на музыку П. И. Чайковского театра «Зазеркалье» мазурка — танцевальный номер, исполняемый оперными артистами.

Мазурка — технически сложный танец, ее изучение следует начинать со второго курса, когда студентами усвоены основные движения классического экзерсиса.

Музыкальный размер мазурки $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$, темп быстрый. Для начала следует предложить студентам освоить характер музыки, исполнив простые шаги в темпе мазурки.

Основные элементы бальной мазурки

1. PAS COURU (ЛЕГКИЙ БЕГ).

Движение *pas couru* является основным в женском танце.

Музыкальный размер: $\frac{3}{4}$.

Исходное положение: 3-я позиция, правая нога впереди или естественное положение.

«Затакт» — сделать небольшое *plie* и передать тяжесть корпуса на левую ногу, правую при этом освободить.

«Раз» — легко перескочить на правую ногу с продвижением вперед.

«Два-три» — сделать два стремительных, легких шага левой-правой ногой.

Затем все движения исполняются с другой ноги.

Методические требования

1. Все движения следует исполнять на низких полупальцах и присогнутых коленях.

2. При исполнении перескока на счет «раз» не должно быть остановки.

3. Движение должно исполняться в характере легкого бега.

4. Необходимо сохранять единый уровень корпуса.

5. Во время бега должно быть ощущение, что одна нога обгоняет другую.

Характерные ошибки

1. Делается не перескок, а три одинаковых шага.

2. Корпус меняет свой уровень.
3. Пятки опускаются на пол.
4. Ноги «шаркают» по полу.

Последовательность изучения

Сначала надо освоить перескок и делать движение в медленном темпе, а затем постепенно переходить к темпу мазурки. Движение можно исполнять по кругу и по диагонали. Освоив легкий бег, его разучивают в парах. В мужском исполнении в *pas couru* при перескоке с ноги на ногу она опускается на пол всей стопой и движение приобретает более резкий характер. На 3-й четверти следует удар каблука.

Исходное положение: танцующие стоят парами, лицом по линии движения танца, в четверть оборота друг к другу. Юноша правой рукой держит левую руку девушки. При этом локоть ее руки не должен лежать на руке юноши. Соединенные руки танцующих находятся немного ниже уровня плеч девушки. Левая рука юноши опущена тыльной стороной немного вперед. У военных левая рука была заложена назад или же кисть тыльной стороной лежала на талии. Правая рука девушки опущена и немного отведена от корпуса или слегка поддерживает платье. Головы и взгляды исполнителей направлены друг на друга. Корпус кавалера слегка отклонен налево, корпус дамы — направо.

2. PAS GALA (ПАРАДНОЕ ПА).

Это движение является основным мужским ходом. В женском танце оно тоже используется, но исполняется легче и мягче.

Музыкальный размер: $\frac{3}{4}$.

Исходное положение: 3-я позиция, правая нога впереди или естественное положение.

«Затакт» — сделать небольшое *plie* и передать тяжесть корпуса на левую ногу.

«Раз» — сделать подскок на левой ноге, правую вытянуть вперед, не поднимая от пола.

«Два» — исполнить удлиненный шаг правой ногой, скользя носком по полу, передать на нее тяжесть корпуса, левую ногу подтянуть к правой сзади.

«Три» — одновременно с подскоком на правой ноге резко ударить всей стопой левой по 1-й позиции и как бы «выбить» ногу вперед.

Затем все движение исполняется с другой ноги.

Методические требования

1. В движении должно быть два подскока: на счет «раз» и на счет «три».

2. Носок ноги, вытянутой вперед, не должен отрываться от пола.

3. При исполнении движения необходимо сохранять единый уровень корпуса.

4. Следует добиваться стремительности в продвижении.

5. На счет «два» ногу нужно подводить сзади.

Характерные ошибки

1. Подскоки исполняются не на тот музыкальный счет.

2. Нога, вытянутая вперед, поднимается высоко от пола, поэтому отсутствует скольжение.

3. Не сохраняется единый уровень корпуса.

4. Нет одновременности удара и подскока на счет «три».

Последовательность изучения

Сначала надо разобрать движение музыкально, определить, на какую долю производить подскоки, а затем уже добиваться скольжения и стремительности. Освоив *pas gala*, его разучивают в парах.

Исходное положение: такое же, как и при исполнении в парах *pas couru*. Все движения должны быть легкими, плавными, стремительными. Задача педагога добиться максимально длительного скольжения на *pas gala*.

3. PAS VOITEUX SIMPLE (ХРОМОЕ ПА).

Музыкальный размер: $\frac{3}{4}$.

Исходное положение: 3-я позиция, правая нога впереди или естественное положение.

«Затакт» — сделать небольшое *plie* и передать тяжесть корпуса на левую ногу.

«Раз» — небольшой подскок вперед на левой ноге, правую сильно вытянуть вперед, не поднимая от пола.

«Два» — исполнить удлиненный скользящий шаг правой ногой, скользя носком по полу, передать на нее тяжесть корпуса, левую ногу подтянуть к правой сзади.

«Три» — сделать небольшой шаг вперед левой ногой.

На следующий такт повторяют с той же ноги все движения, исполнявшиеся на предыдущий такт.

В бальной мазурке это *pa* является преимущественно мужским. Движение может

повторяться несколько раз подряд, но с той же ноги и в той же последовательности. Разучивают движение как с правой, так и с левой ноги, вперед и назад. Впечатление хромоты создается припаданием на правую или левую ногу в каждой первой четверти такта.

Характерные ошибки

Те же, что и при исполнении *pas gala*.

4. COUP DE TALON («ГОЛУБЕЦ»).

Музыкальный размер: $\frac{3}{4}$.

Исходное положение: естественное положение ног.

«Затакт» — *plie* на правой ноге, левую скользящим движением проводят влево во 2-ю позицию. При этом сильно вытягивают колено и носок, который не отделяется от пола.

«Раз» — скользя на полупальцах правой ноги, делают небольшой подскок с легким продвижением в левую сторону по линии движения танца, ударяя каблуком правой ноги о каблук левой. Этим ударом левая нога, носок которой касается пола, слегка отбрасывается в левую сторону.

«Два» — отводят левую ногу немного дальше влево, скользя носком по полу и сильно вытянув колено и подъем. Затем опускают на пол всю ступню.

«Три» — скользящим движением подтягивают правую ногу к левой в 4-ю позицию.

Рука во время «голубца» может быть на талии, а потом через 1-ю позицию открыться в сторону. В законченном виде рукой исполняется «восьмерка», которая распределяется на все движение и заканчивается на «раз» второго такта.

Методические требования

1. Подбивка («голубец») производится за счет подведения опорной ноги к работающей.

2. После «голубца» нога вновь должна открыться в сторону.

3. На «затакт» и нога, и рука открываются в сторону одновременно, а затем на счет «два» рука начинает «восьмерку». Создается впечатление, что движение руки чуть запаздывает по отношению к движению ног.

Характерные ошибки

1. Работающая нога ударяет по опорной, а не наоборот.

2. Рука начинает «восьмерку» на счет «раз», а не «два».

Последовательность изучения

Сначала изучается движение ног, затем отдельно разучиваются (музыкально) движения руки и корпуса. После этого движения ног, корпуса и руки соединяются. На первом этапе этот элемент исполняется в «чистом» виде, с одной ноги, а потом с другой («голубец» можно повторять несколько раз подряд, но всегда с одной и той же ноги), а затем включается в комбинации и этюды. В бальной мазурке дамы «голубец» не танцевали. Девушки должны разучивать «голубец», т. к. в народно-характерном варианте мазурки он исполняется.

5. PAS COUPE.

Музыкальный размер: $\frac{3}{4}$.

Исходное положение: 3-я позиция, правая нога впереди.

«Затакт» — сделать небольшое *plie* и передать тяжесть корпуса на левую ногу, правую вытянуть вперед, не поднимая от пола.

«Раз» — небольшой подскок вперед на левой ноге, правую сильно вытянуть вперед.

«Два» — исполнить удлиненный скользящий шаг правой ногой с одновременной передачей на нее тяжести корпуса; левую ногу подвести к правой сзади.

«Три» — ударить полупальцами левой ноги в 3-й позиции сзади и как бы «выбить» правую ногу вперед с вытянутым подъемом, тяжесть корпуса передать на левую ногу.

Методические требования

1. Носок правой ноги должен скользить, практически не отрываясь от пола.

2. Удар полупальцами левой ноги в 3-й позиции сзади и выталкивание правой вперед должны исполняться одновременно.

3. При исполнении движения необходимо сохранять единый уровень корпуса.

4. Скользящий шаг на счет «два» должен быть максимально удлиненным.

6. PAS VOITEUX EN TOURNANT (ПОВОРОТЫ — ЗАКРЫТЫЙ И ОТКРЫТЫЙ).

Это движение в бальной мазурке парное. Музыкальный размер: $\frac{3}{4}$.

Исходное положение: юноша, повернувшись лицом к своей партнерше, левой рукой держит ее за талию. Его правая рука открыта в сторону немного впереди своего корпуса. Голова наклонена к правой руке, лицо обращено на партнершу. Девушка, повернувшись лицом к партнеру, держит левую руку на его правом плече. Правая ее рука округлена и придерживает платье, оттягивая его немного в сторону; голова девушки наклонена к правому плечу, лицо обращено к кавалеру.

За один такт, исполняя *pas boiteux simple* и поворачиваясь влево, партнеры делают полповорота. И юноша и девушка начинают движение с правой ноги. Это закрытый поворот,

т. к. фигуры танцующих стоят вполборота друг к другу.

Исходное положение: правая рука партнера поддерживает партнершу за талию, левая рука подана партнерше. Правая рука девушки придерживает платье или отведена в сторону, немного впереди корпуса; левая рука опускается на поданную руку партнера. Танцующие стоят лицом по линии движения танца. Юноша левой рукой держит левую руку партнерши впереди своего корпуса. Его правая рука на талии партнерши. Корпусы танцующих слегка откинуты друг от друга. Девушка двигается с правой ноги вперед, а юноша с левой ноги назад, и оба, поворачиваясь влево, исполняют *pas boiteux simple*, за один такт исполняя полповорота.

Примечания

¹ Михневич В. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете // Михневич В. Исторические эпизоды русской жизни: В 2 т. СПб., 1882. Т. 2. С. 372.

² Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М.; Л., 1940. С. 148.

³ Колесникова А. Бал в России: XVIII — начало XX века. СПб., 2005. С. 37.

⁴ Цит. по: Гершензон М. Грибодовская Москва. М., 1914. С. 220.

⁵ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 100.

⁶ Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1936. С. 158.

⁷ Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. М., 1936. С. 61.

⁸ Лист Ф. Указ. соч. С. 65.

⁹ Захарова О. Светские церемонии в России XVIII — начала XX века. М., 2003. С. 293.

¹⁰ Стуколкин Л. Преподаватель и распорядитель балльных танцев. СПб., 1894. С. 30–31.

¹¹ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 292.

¹² Стуколкин Л. Указ. соч. С. 32.

¹³ В мужском исполнении *pas souffi* при перескоке с ноги на ногу она опускается на пол всей стопой и движение приобретает более резкий характер. На 3-й четверти следует удар каблук.

¹⁴ Ивановский Н. П. Балльный танец XVI–XIX вв. Л.; М., 1948. С. 137.

¹⁵ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 96.

¹⁶ Там же. С. 92.

¹⁷ Там же. С. 97.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Цит. по: Стуколкин Л. П. Указ. соч. С. 21.

²⁰ Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. СПб., 2000. С. 196–197.

²¹ Энтелис Н. Пушкинский бал. СПб., 1999. С. 5.

²² Янковский В. Ф. 100 фигур мазурки с обозначением главных правил ее и употребляемых в ней терминов (с приложением подробных чертежей). Необходимое и единственное полное руководство для дирижеров, а равно и для всех желающих изучить этот танец. Выбранное из польских руководств и дополненное В. Ф. Янковским. Кострома, 1891.

²³ Янковский В. Ф. Сто фигур мазурки. С. 116–117.

²⁴ См.: Русские пособия по балльному танцу // Ивановский Н. П. Балльный танец XVI–XIX вв. Л.; М., 1948. С. 193–196.

²⁵ Колесникова А. Указ. соч. С. 165.

²⁶ Карсавина Т. Театральная улица. Л., 1971. С. 72.

²⁷ Цит. по: Кшесинская М. Воспоминания. М., 1992. С. 30.

²⁸ Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890. С. 30.

В. Г. Баженова

О Владиславе Борисовиче Пази

...Это был удивительно красивый человек — высокий, статный, невероятно элегантный. Его фигура в черном пальто, летящая по Литейному, Владимирскому проспектам, обращала на себя внимание, заставляла любоваться. Открытое, улыбчивое лицо, но порой — невероятно сосредоточенное. Если он был погружен в себя — я, бегущая из театра с занятия курса в Театральную академию, не останавливала его. Но если он был открыт и радостен — «Здравствуйте, Владислав Борисович!» — «А! Здравствуйте, Виолетта Георгиевна, как наши дела?» И мы стояли на улице, обсуждая прошедший урок, репетицию, курсовые дела...

...Поражала плотность его жизненного и рабочего графика. С 10 часов утра — уже в кабинете: звонки, директорские и финансовые распоряжения (он совмещал должности художественного руководителя и директора театра), переговоры, деловые встречи. В 11 часов репетиция, после которой — работа с художником, композитором, балетмейстером, совещания с сотрудниками литературной и постановочной части, администрации. Кабинет не пустовал: педагоги, актеры, студенты, режиссеры, переводчики, разного рода просители... После короткого перерыва — или вечерняя репетиция, или урок на курсе, или присутствие на спектакле, после которого проходил в актерское фойе (впечатления, замечания — коротко, тактично).

Потом он мог подняться к ночи в студию: посмотреть учебный показ или репетировать застопорившуюся студенческую пробу. Часто выходил из театра за полночь, а дома — тоже работа: книги, новые пьесы, подготовка к завтрашней репетиции...

Был невероятным книголюбом. На столе в кабинете — горы книг, альбомов, монографий. О чем ни спроси — все читал, все обсуждалось (всегда точное мнение, анализ, яркие комментарии — теперь, к сожалению, это не часто встретишь). Любил дарить книги — коллекци-

онные, из своей библиотеки. У меня они есть, очень ими дорожу.

Где он брал время, чтобы смотреть спектакли коллег? А смотрел он много — и не только в театрах. Его можно было увидеть и в учебных аудиториях Театральной академии, и в Филармонии, и в совершенно неожиданном месте: клубе, музее, подвале — везде, где совершалась интересная творческая акция... Увлеченно рассказывал о новых спектаклях, увиденных за рубежом или в российских театрах, расспрашивал о тех, что не успевал увидеть. Был насыщен и неиссякаем. Только творчество! Замыслов — тьма, работоспособность, выносливость, самодисциплина — невероятны, готовность к репетиции — всегда.

Казалось, жизнь его была подчинена только профессии. Да так оно и было. Позже из рассказов родных и друзей мы узнавали новые подробности. О том, как в детстве мама заставляла его глубокой ночью в постели с очередной книгой (например, «Французская драматургия»). А на школьном уроке пения, когда учитель, проверяя слух учеников, попросил спеть куплет какой-нибудь песенки, он запел арию Руслана «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями». Впечатления от посещения оперного театра были так сильны, что мечта о карьере оперного певца при отсутствии слуха казалась вполне осуществимой.

Готовил себя к театру серьезно и последовательно с ранних лет. В школьные годы — ежедневные репетиции в театральной студии под руководством В. П. Поболя (вместе с В. Особиком, Ю. Овсянко, Е. Рахленко, А. Егоровым и другими известными ныне актерами и режиссерами). Поступление (в 17 лет!) в режиссерскую мастерскую М. В. Сулимова, армия, новая режиссерская мастерская — Р. Р. Суловича. И после института — неожиданный для всех отъезд на периферию, в северодвинский театр. Потомственный ленинградец, он всю жизнь колесил по театрам России. Потому что владе-

ла им «одна, но пламенная страсть» — сочинять и ставить спектакли, бесконечно совершенствуя себя.

Только последние десять лет своей жизни он работал в Петербурге, который бесконечно любил. Вернувшись в родной город, первой же постановкой («Дама с камелиями») заявил о себе как серьезный профессионал. Его спектакли становились событиями, завоевывали многочисленные театральные премии, были в центре внимания театральной общественности и театральной критики (горячо хвалившей или яро бранившей).

Кто видел, как он вел сценическую репетицию, прогон, выпускал спектакль, сразу понимал, что это — профессионал высочайшего уровня. Он блестяще знал сцену — просто знал о ней ВСЕ, изучив, как азбуку. Легко и с ходу импровизировал, используя все выразительные средства — свет, пространство, мизансцену, звук... Так, на незнакомой ему технологической сцене БДТ он поставил церемонию вручения премии «Золотой софит» за одну репетицию! И опытные профессионалы едва успевали за его точными, лаконичными командами.

При такой насыщенности его жизни, подчиненной только работе, никому не приходило в голову, что этот стремительный творческий бег может что-то остановить. Все при нем казалось надежным и вечным. И только после случившегося пришло понимание того, что это был бег «на износ». После первого инфаркта он знал от врачей, что это может повториться, когда именно — неизвестно. В майские праздники он, по медицинским предписаниям, на несколько дней ложился в клинику на сердечную профилактику. А весной 2006-го — пропустил. После трех сложнейших спектаклей в сезоне сразу полетел в Бишкек готовить учебный набор киргизской группы, потом — в Софию, на постановку «Игрока», чтобы оттуда вылететь в Петербург, успев на прослушивания 1-го тура. Перелеты — с пересадками, работа — без продыха. И вот в Софии между двумя репетициями его нашли мертвым в номере, с томиком Достоевского. Он улыбался. Так потом сказали болгарские коллеги.

Непростительная беспощадность к себе. Но кто мог остановить его, предостеречь, если на вопрос «Как здоровье?» следовал чебутыкинский ответ: «Как масло коровье». И опять улыбался, переводил разговор на другую тему.

Набирая свою первую учебную мастерскую в Театральной академии, Владислав Борисович был уже известным режиссером и руководителем театра, но в педагогике был новичком, поэтому всем доверял. Курсовые программы составлялись не им, и, на мой взгляд, в них были заложены серьезные просчеты. Так, например, на курсе отсутствовал тренинговый педагог, на 4-м курсе из плана была изъята сценическая речь... Все просчеты и ошибки были позднее тщательно проанализированы мастером вместе с педагогами на долгом закрытом совете¹.

Владислав Борисович Пази был идеальным «учеником» в профессии педагога — мгновенно схватывал уроки профессионалов по всем дисциплинам, умел ценить их. Педагоги Ю. Васильев, И. Качаев, Ю. Бутусов, В. Баженова, Т. Сморякова, О. Зорин, А. Нефедов, стажеры Н. Индейкина и П. Белинская и другие — все помощники по воспитанию курса были им отмечены, рекомендованы к проведению самостоятельных программ и мастер-классов в театре, стране, за рубежом. С непрофессионализмом, чванством — расставался сразу.

Вел курс уверенной рукой профессионала и руководителя. И к новому набору был готов опытный, все продумавший и просчитавший Мастер-педагог. Он глубоко вникал во все педагогические предложения и программы, отбирал интересное и нужное, строил процесс обучения грамотно и последовательно, как хороший режиссер разрабатывает и сочиняет партитуру будущего спектакля. Его блестящая эрудиция в теоретических и методических основах профессии, понимание законов театральной школы, художественное чутье и отменный вкус обеспечивали ему непререкаемый авторитет в педагогической группе и на курсе.

Кроме обязательных учебных циклов (зачины, икебана, упражнения на память физических действий и ощущений, этюды-наблюдения: «животные», «вещи», «характеры» и т. д.), им были одобрены и осуществлены на курсе предложения Ю. Бутусова (импровизация по Н. Демидову, этюдные циклы «куклы», «фото-живопись-инсталляция»); этюдные циклы В. Баженовой «Монолог в интерьере»

¹ Об этом см.: Курс при театре. Педагогический «круглый стол» // Спектакль в сценической педагогике. СПб., 2006. С. 15–40.

(вынесенные на экзамен), «Перекрестный диалог» (к сожалению, закончившийся с прекращением работы над спектаклем «На дне»), цикл моноспектаклей 5-го курса; программы Т. Сморяковой «Мюзикл» и «А. Вергинский»; программа танцевальной драмы Н. Индейкиной и многие другие творческие заявки, вылившиеся в интереснейшие показы. За показом следовал разбор мастера — умный, подробный, артистичный.

Когда В. Б. Пази сам работал (над этюдом, отрывком, сценой) — то сразу же очень точно и цепко угадывал биографию человека, разворачивая ее в ярком рассказе, фантазируя все подробности его жизни, подключая огромное количество ассоциаций из истории и сегодняшней жизни. Он поднимал целый пласт судьбы — социальный, психологический. Эти размышления и подсказы были так объемны, что не заработать могло только очень ленивое воображение.

Атмосфера и ритмы были толчком к разработке сцены. Атмосфера формировалась через человека. Бессвязное дребезжанье Барона (возникшее из анализа личности, в которой Пази усмотрел некий клинический диагноз) царило над обитателями ночлежки, формировало суетливый и беспечный тон сцены («На дне»). Загадочная молчаливость вползавших в дом китайцев («Зойкина квартира»), возникавших из темноты и растворявшихся в ней, окутывало сцену оболванивания домработницы Манюшки фантастической непредсказуемостью, хотя поведение персонажей было разработано максимально подробно и изобретательно.

В «Кабаре» он услышал жестокий и мертвый гул времени и реализовал это ощущение через сплоченную команду молодых «суперменов», пронизав сочиненными для них сценами весь спектакль (таможня, официанты, молодежная фашистская партия, армия спасителей мира...). Они стали участниками и ведущими всех личных человеческих драм, создавая их исторический и трагический фон.

Вот некоторые замечания из его разбора после прогона «Кабаре» (записанные на видеокассету):

«Мужской команде — боже упаси играть злодеев, сегодня немножко такое было, когда, расправившись с инородцем, стали петь „Tomorrow“. Здесь очень опасно перебрать, потому что очень сильна сцена драки, и она

будет впечатлять, если вы потом не поднажмете — мол, какие мы фашисты, гады — давите нас! Нет, только глубокий вздох: вы же играете хороших людей, которые очистили мир от скверны, стал чище воздух, и вы запели. И потому что вы любите Шуберта, запели на несколько голосов прекрасную вещь! Хорошо задышалось! Если мы сыграем только это — будет очень сильно. Не гады — а обыкновенные мужики, только без собственных мозгов...

...Финал для меня чрезвычайно важен — там есть такое ощущение печали, горести, боли за этих людей, за это поколение и, может быть, — за нас с вами, потому что мы не знаем, что нас ждет. Столкновение любви, искусства и мерзостной политической доктрины всегда создает эту боль. Кто-то сдается, кто-то гибнет, кто-то пытается продолжать что-то делать. Мы про это говорим. И про это — сыграйте. Не наиграйте — а сыграйте!.. Не надо выжимать из нас слезу, мы и так все поймем. Печаль заключается в том, что искусство кончилось, — и выразительны в этой ситуации лишь ваши глаза... Вы — коллективный художник. То, что вы несете — несете только все вместе! Если нет темы, сыгранной вами, — ничего не получится. А она возникнет только через собранную команду, и тогда в финале персонажи станут сегодняшними артистами — с размышлениями о судьбе искусства и своей собственной судьбе».

...У В. Б. Пази было профессионально-обостренное чувство конфликта (эпохи, пьесы, человеческой личности). Вспоминается подготовка к курсовому экзамену. Этюдный цикл «Монолог в интерьере». А. Дюкова в монологе перед воображаемым следователем вяло-бытово и спокойно рассказывает свою страшную судьбу, где были нищета, изнасилование, брошенный ребенок. Рассказывает очень органично, убедительно. Ее наблюдение, взятое из жизни, воспроизведено и развито интересно, естественно, но никак не взрывается эмоционально, не выходит в художественное обобщение. На педагогическом обсуждении, где решалась судьба проб, я спросила у Пази: «А брошенный ребенок для нее что-то значит?» Владислав Борисович (очень внимательно): «Вот об этом я тоже думаю. Ну, посмотрим». На экзамене он, подавая из зала реплики следователя (импровизация, на которую А. Дюкова точно реагировала), в конце монолога обвиняемой вдруг задал неожиданный вопрос: «Скажите,

Вы хотели бы увидеть своего сына?» Огромная пауза. Все смотрят на Настю. И тут происходит непредсказуемое: ее начинает колотить, у нее дергается лицо, тело, из нее рвутся настоящие рыдания... Реплика Пази-«следователя»: «На сегодня закончим. Уведите». Приказ был дан охранникам, не ожидавшим такого поворота событий и удивившим обвиняемую бережно и сочувственно.

К сожалению, мои дневниковые записи касаются только собственной работы на курсе (тренинги, творческие программы, планы уроков, репетиционные заметки, материалы к спектаклям...). Непростительная оплошность: уроки и репетиции Пази не записывались (так, временами, беглая рабочая фиксация его указаний, соображений). Почему??? Не могу объяснить. Ведь его разборы и репетиции были умными и глубокими, рассказы — яркими, захватывающими, смешными. Но все происходило так естественно, просто, непринужденно (со спорами, взрывами хохота) — как дружеский разговор в семейном кругу. И настолько это не походило на «урок» Мастера (ни глубокомысленных монологов и деклараций, ни назидательных выводов), что вынутаая авторучка не спешила «вековечивать» эти встречи, а их живая ткань осталась в блокнотах в виде рисунков, бессвязных восклицаний и междометий...

Учебный процесс шел последовательно и продуктивно. Но чувство легкости, свободы и какой-то рабочей простоты (шедшее от него) передавалось всем и владело нами. К тому же сам он, будучи очень скромным и ироничным человеком, никогда не говорил о необходимости записывать его беседы, хотя они были насыщены наблюдениями, анализом, теоретическими отсылками, бесконечным фантазированием. Все это впитывалось нами, претворялось в нашей практической работе, но не фиксировалось. И сам он подавал нам пример — был руководителем, хозяином, абсолютным практиком и рабочей лошадью театра. Все собственные заметки, сделанные на репетициях, — выбрасывал, рецензий и видеодокументов не хранил, к личным архивам относился с юмором. Сознание своего величия, руководительский апломб — это не про него. Он любил жизнь, работу, людей и не собирался оставаться в истории. Документальных свидетельств его мощной, титани-

ческой и самоотверженной работы почти не осталось¹. Поэтому спешу вспомнить...

Режиссерско-композиторский дар Владислава Борисовича вызывал у всех восхищение. Он не только видел, слышал, проектировал будущий спектакль (экзамен, показ, акцию) во всем объеме художественных параметров (конфликтов, ритмов, динамики, пространства, характеров), но и репетиционный процесс или долгосрочную программу обучения чувствовал и разрабатывал как сложную, полифонически развивающуюся партитуру.

Он выпустил курс чрезвычайно успешно. Четыре учебных спектакля, вошедших в репертуар театра Ленсовета, призы различных конкурсов и фестивалей — отечественных и зарубежных. Он нашел возможность вывезти учебные спектакли на зарубежные гастроли, устроить всех своих выпускников в театр Ленсовета.

Но, несмотря на удовлетворенность («Мы, кажется, выполнили свои обязательства перед курсом»), он нет-нет, а все-таки возвращался в разговорах к нереализованным учебным замыслам, сожалея, что они заглохли на уровне внутренних рабочих показов, не выйдя на зрителя.

А таких «неродившихся» спектаклей было много. И всегда испытываешь горечь, когда большая трудоемкая работа «уходит в песок».

Итак, неосуществленное.

...Когда я была приглашена работать на курсе, Владислав Борисович попросил меня, кроме тренинга, вести со студентами подготовительную работу по пьесе М. Горького «На дне». Спектакль замысливался им в неожиданном пространстве — декорационно-живописном зале, на последнем этаже театра. Захламленное ведрами, красками, тряпками, висячими лестницами, пространство удивительно соответствовало «натуре» пьесы и будило фантазию. Я начала работу с погружения студентов в материал жизни героев пьесы. Это — «бомжи», но сегодняшние. Были налажены связи с ночлежками, санпропускниками, службами кормления бездомных бродяг. Охват территорий был огромен: подвалы, дома «на снос»,

¹ Во время коротких перерывов, благодаря инициативе Л. А. Коробовой и Е. С. Алексеевой, он успел надиктовать воспоминания, вышедшие книгой: Пази В. Б. Театральный транзит. СПб., 2005.

рынки и площади перед храмами, улицы, электрички — все места, где гнездились возможные прототипы пьесы. Каждое утро студенты собирались в оговоренном месте. Надев халаты санитаров в санпропускнике, работая «братьями и сестрами» милосердия в ночлежках или «своими ребятами» с продуманной биографией в уличных компаниях и подвалах, студенты соприкасались с новой для них средой, познавали незнакомую жизнь, напивались ею — и воссоздавали в этюдах. Для этюдных историй и сочинительства мы использовали подходящее пространство: двор театра с мусорными контейнерами и выброшенным реквизитом, лестница дома, переулочек у театра, захлащенное пространство декорационного зала — словом, все возможные «натуральные» интерьеры...

Владислава Борисовича это очень вдохновило: «А теперь этюдно — пробы цепочки событий 1-го акта. Ввести жизнь в пьесу, сочинить по наблюдениям характеры, наладить отношения и атмосферу».

Следующий этап работы включал в себя зачины-фантазии, версии «преджизни» и «за кадром», а также этюдные блоки в драматургической схеме 1-го акта. Пробовались разные студенты — и возникали разные ситуации. Здесь мы начали работать параллельно с О. Д. Зориним, предлагая свои разборы и решения. Показывали огромные композиции, охватывавшие крупные события в этюдной импровизации (сделанной самостоятельно или с педагогами).

Оценки В. Б. Пази: «Этюд не случился — не вскрыт конфликт», «Этюд неплохой и подробный, но — мимо конкретных человеческих отношений и характеров, одна абстрактная органика»... И вдруг: «Это очень хороший этюд, здесь есть большая работа, фантазия и жизненная узнаваемость. Много догадок». Я была очень рада, поскольку работа шла трудно, порой даже мучительно. Ведь для ребят эти люди все равно оставались чужими и неинтересными, человеческие судьбы сегодняшних и горьковских отщепенцев не возбуждали интереса и сострадания. Собственный жизненный опыт (крохотный) и существование (комфортное) отталкивали этот пласт жизни, над которой хотелось «прикалываться», но никак не погружаться в нее, сочувствовать и болеть ею — тем более на таком огромном историческом рас-

стоянии. И хотя в дело были пущены хроники В. Гиляровского и других авторов, были изумительные разборы и рассказы В. Б. Пази о времени и каждом из персонажей, был период «внедрения» в натуральную среду (когда удавалось поговорить с людьми и проникнуться их судьбой и бедой) — но все равно актерские души не загорались, живые судьбы не задевали.

И все-таки большая группа студентов довела этюдную работу до показа, в котором горьковские персонажи соединились с реальными прототипами, обнаружив неожиданные и узнаваемые человеческие качества. И здесь были живые находки и подробности.

Деловитую толстую Квашню (А. Дюкова) разматывал, как кокон, дребезжащий Барон (С. Никольский). И когда толстый, спитый из разных кусков шарф невероятной длины — на все пространство сцены — заканчивался, Квашня представляла худенькой, веселящейся, пьяненькой девочкой, тараторящей похабные частушки и мечущей на стол остатки непроданной тухлой «свининки-рванинки».

Васька Пепел (С. Перегудов) «гулял» — врывался с гитарой и блатной песней, маня за собой Актера (А. Попов), отработывавшего вприсядку алкогольную подачку. Актер прыгал, визжал, скоморошничал, вторгался во все диалоги со своими шутками-прибаутками, а когда Пепел занялся другим, устало опустился на лавку и принялся за дармовую еду, но тут же вскочил по взгляду Хозяина и зачистил какую-то музыкальную тарабарщину.

Неожиданно Пепел наткнулся на прячущуюся в углу деревенскую девочку (Наташа — Э. Спивак). Платочек, кацавейка, узлы с гостинцами (банки солений-варений, картошка, сало). Она входила со своими пожитками в начале этюда и с ужасом выглядывала из своего угла с умывальником.

Пепел приступал к ней с «роковым» романсом. Она робко улыбалась, вжимаясь в стену. Все хохотали и подпевали. И у прижатой к стене Наташи вдруг начинали литься слезы. Пепел останавливался, затахало постепенно собрание. Наташа плакала навзрыд — и вся веселая компания смотрела на нее очень серьезно, трезвея на глазах. А Пепел подходил, опускался рядом на пол и неуклюже пытался погладить ее по голове. Так заканчивалась эта этюдная композиция.

После показа Владислав Борисович отметил все попадания в материал, но пробе Актера сказал — нет! «Хотя необыкновенно живая и интересно сочиненная проба, но все-таки — подумайте сами: поверит ли Лука в такого человека, поведет ли его за собой? Он у вас — раб, собачка! А Луке нужен индивидуум — со своей философией жизни, биографией, неординарной позицией, ему нужен человек „автономный“, пусть пропаций, но со своим собственным сознанием. Только это ценно для него — „учителя и ловца человеческих душ“».

После разбора событийного ряда 1-го акта Владислав Борисович спросил ребят: «Как вам кажется, если рассмотреть целый акт как одно событие, то как его можно назвать? Что произошло?» Задумались: событий было много, а что же главное? Пази: «А как отложилось происшедшее в оценке ночлежных людей, в их душах — с ними произошел какой-то переворот?» — «Да как-то не похоже». Пази согласился: «Не произошло. Но ведь это и есть событие — главное событие 1-го акта. НИЧЕГО НЕ СЛУЧИЛОСЬ. Беды, падения, драки — ничто не тронуло, не вызвало чувственного отклика этих людей, избитых жизнью и отупевших к горю. И результат — абсурдная реакция на абсурдную жизнь. Анна умирает — ох, „канитель будет“. Василиса Наташу убивает — потому что „сытые обе, здоровые“. То, что для нормального человека — катастрофа, для них — ничего не произошло. Вот парадокс, проходящий через все горьковские пьесы. Парадокс, за которым стоит ВРЕМЯ — эпоха, убивающая людей».

Спектакль «На дне» не был осуществлен. И такого «несвершившегося» было много. Был спектакль-балет на музыку Г. Бреговича «Балканские сюжеты» (работа аспирантки Н. Индейкиной). Был длительный период работы над пьесой Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (под руководством Ю. Н. Бугусова). Репетировавшая мною «Гроза» А. Островского. Студенческие заявки на моноспектакли 5-го курса: «Вертинский», «Вера Холодная», «Михаил Чехов», «Клавдия Шульженко», «Джон Леннон», «Игра в Диснея» и многое другое. Мы смотрели большие интереснейшие показы разных репетиционных этапов этих работ, но в спектакли они не вылились. Жаль.

...В. Б. Пази был не просто блистательным рассказчиком — он был интригующе заразителен

в беседе. Его хотелось слушать. Конечно, высокая речевая культура всегда отличает крупную личность. Глубина размышлений, способность развивать мысль на длинной дистанции, информационная насыщенность (свидетельство мощной эрудиции), образная «манкость», лексическое богатство — эти качества всегда были присущи крупным режиссерам (вспомним речь Г. Товстоногова, М. Захарова, Л. Додина, М. Сулимова, А. Кацмана...). Все это было и у Пази. Но, вспоминая его рассказы, разборы, комментарии «по поводу», реплики, слышишь, ко всему прочему, какую-то необыкновенно притягательную интонацию. Она рождалась и от его манеры — мягкой, улыбчивой, располагающей, и от голоса — воркующего, умиротворенного, с чуть пришепывающей дикцией. Его речевую манеру пародировали радостно и охотно все подряд: актеры, студенты, администраторы — тут не было ленивых.

И было еще одно прелестное свойство — замечательный юмор, которым он был буквально пронизан. Юмор вспыхивал в его речи то неожиданной характеристикой, то остро использованной цитатой, то парадоксальным и забавным речевым поворотом. Даже при, казалось бы, серьезном разговоре глаза искрились предчувствием чего-то смешного. Вдруг возникал хитрющий взгляд, и среди собеседников, знавших его, царило радостное предвкушение «вкусной» реплики, провоцировавшей мгновенные ответные реакции (ведь острословов в театре Ленсовета — хоть отбавляй). И тут же в общем веселье рождалась импровизированная словесная игра-дуэль. Как жаль, что невозможно восстановить эти блистательные словесные поединки!

Даже при необходимости поставить точку в диалоге он находил смешную реплику, и разговор всегда заканчивался радостно и дружелюбно. Какие-то обрывки и «осколки разбитого вдребезги» память сохранила.

...В Гетеборге нам устроили посещение нашумевшей премьеры оперного спектакля. От нашей гостиницы до оперного театра — 15 минут спешной ходьбы, что я и собралась сделать (погода изумительная, до начала спектакля — целый час). Но Владислав Борисович вызывает такси: «Вы с ума сошли, Виолетта Георгиевна. Опера — искусство высокое, и прибывать туда надо величественно». — «А чем мы

будем там заниматься целый час?» — «Гулять, беседовать и всячески демонстрировать свою принадлежность к прекрасному».

После оперы в ресторане гостиницы им был заказан изысканный ужин, за которым мы увлеченно говорили обо всем — о театре, драматургии, великих именах и спектаклях, канувших в историю (его знания поражали — казалось, он знал обо всем на свете). И когда ночной ресторан уже закрывался, на очередной мой вопрос Пази, потянувшись, ответил: «А насчет этого я пойду посоветуюсь с Морфеем и завтра доложу об итогах беседы».

Критиковать коллег не любил — закрывал эту тему. Но если где-то параллельно с его театром или курсом рететировалась та же пьеса, следил ревностно. Как-то мы с педагогами, посмотрев чью-то неудачную постановку «нашей» пьесы, критически отозвались об увиденном. И вдруг услышали ироничное воркование: «Ах, какой ужас вы рассказываете... Ну — говорите, говорите, говорите!» И замечательный «прикольный» прищур веселых глаз выдавал его скрываемую удовлетворенность «болешика» за свой коллектив. Большого он себе не позволял.

В ответ на посланные из Южной Кореи (по электронной почте) газетные материалы с моими интервью с фотографиями в окружении деятелей культуры и местной администрации (чем я скромно гордилась), Владислав Борисович заметил: «Я вполне удовлетворен. Вы смотрите на фоне этих иероглифов прямо как министр культуры, не меньше. Так им и надо. Знай наших!»

Когда они с Ю. Н. Бутусовым встречались на занятиях, это был праздник! Они спорили горячо и остроумно, увлекали и смешили аудиторию — это было поистине творческое соревнование, о котором до сих пор вспоминает наш курс.

Одно из обсуждений очень хорошего зачета по танцу, где Юрий Николаевич никак не мог воспроизвести сложное имя-отчество педагога (Резеда Фазыловна). В своей речи он как только ее ни называл: «Резеда Шамильевна» (хохот), «Резеда Физальевна» (хохот), наконец: «Вы должны усвоить уроки Резеды Фазендовны. Вы согласны, Владислав Борисович?» На это — невозмутимый ответ: «Вы абсолютно правы, Юрий Николаевич». Тут все «полегли».

И совершенно особая тема — его отношение к людям. Множество людей приходило к В. Б. Пази со своими проблемами, просьбами: актеры, режиссеры, сотрудники театра, педагоги, студенты, коллеги «со стороны». Всех принимал, выслушивал с неподдельным интересом, искал решение вопросов. Беседовал без свидетелей, понимая, что личные проблемы — дело сверхделикатное. И никто не знал о содержании таких бесед, это оставалось тайной двоих. Таково было его воспитание и чувство такта. Никогда в этих личных беседах не хитрил, не лгал (если разбор «полетов» — то точно, внятно, продуктивно, если обсуждение просьб и творческих предложений — то с подробным поиском вариантов). Никогда не ограничивался пустыми обещаниями, а сразу начинал действовать, убеждая (если надо) дирекцию, бухгалтерию, художественную часть. А если не получалось помочь — все равно люди были ему бесконечно благодарны за то, что вникал, обсуждал, искал решения, и просто — за возможность выговориться, за его сочувствие и поддержку.

Когда его не стало, начали всплывать эти разговоры «tet-a-tet». И выяснялось, что одному из сотрудников театра он дал (из своего кармана) 500 долларов на операцию, студенту оплатил (из своего кармана) сумму, которую по закону не смогла выплатить бухгалтерия. Кому-то — отсудил квартиру, устроил лечение в хорошей клинике, помог в критической ситуации с трудоустройством...

Он оплачивал по своей инициативе ненормированный труд методиста кафедры во время летнего набора, выплачивал гонорар режиссерам-педагогам за выпущенные на сцене учебные спектакли (плюс — педагогам по специализациям, участвовавшим в создании спектаклей). Он пригласил на новый курс талантливого режиссера с непростой творческой судьбой: «Ему сейчас надо помочь обязательно. Хотя Бутусова нам никто не заменит, но будем выращивать кадры». И такого было много, много. Казалось, что он не просто делал добро — а спешил его делать!

Его порядочность и кристальная честность во всех делах, человеческих взаимоотношениях была немыслимой, редкостной (как часто сегодня сталкиваешься с обратным). Проблемы театрального строительства, актерской занятости, репертуара, внутритеатровой

этики, репертуара, взаимоотношений с критикой, приглашенными авторами и зарубежными коллегами, юридические и финансовые вопросы — все было на виду, упорядочено и решаемо. Поэтому в театре царил атмосфера понимания, доверительности и интеллигентности.

Он был настоящим хозяином, «отцом» театра и курса (умным, проницательным, любящим) — и ему отвечали доверием и любовью. Всем хотелось работать с В. Б. Пази, попасть в его театральную компанию, поскольку такого отношения к себе люди нигде не встречали. Скольким людям он протянул руку, поддержал, помог выстоять — не честь! В этом мне признавались наши бывшие студенты, ныне актеры театра Ленсовета. В трудные периоды, когда не ладилась работа на курсе, мог пригласить к себе в кабинет, в доверительной беседе находил нужные слова — и человек «улетал» на крыльях. Сергей Перегудов рассказывал мне, что в течение первых двух курсов, когда у него ничего не получалось, он страшно комплексовал, считая себя «чуть ли не изгоем». Был вызван в кабинет Пази, и, когда уже мысленно прошался с профессией артиста, вдруг «прорвало»... И услышал: «Сереза, успокойтесь. Мы ни разу не пожалели, что взяли вас. Это — нормальная учеба, все у вас будет хорошо. Вы мне верите?» До сих пор Сергей вспоминает: «Тут я в своем раздразе увидел, что он смотрит на меня так понимающе, с такой теплотой и нежностью, что все перевернулось внутри. Не могу забыть этот взгляд — такое утешение в нем было. Тогда у меня словно новая жизнь началась». Сейчас Сергей — один из самых занятых актеров: театр, кино, антреприза.

Воспоминания других выпускников мастерской:

«В профессию я вошел только благодаря его добрым рукам. Все, что я умею сегодня, — это только он. Главное, что мне подарила жизнь, — это он...»

«Такая мощная волна отцовского чувства шла от него — посмотришь, поговоришь, и сразу так хорошо...»

«Я, растрепа, по настоянию Владислава Борисовича впервые надеда на этуод платбе (первое попавшееся). Чувствовала себя глупо и бездарно, вдруг слышу: „Да вы, оказывается, красивая женщина! Оставайтесь, пожалуйста, ею. Договорились?“».

«На иркутских гастролях в выходной день полезли в горы, и мальчики подали руку взбравшемуся следом В. Б. Пази, но услышали категоричное: „Руку подавайте девочкам, а мне-то зачем?“ — хотя мы знали о большом сердце. И в Швеции в походе на острова он шел впереди, забрался на самый скалистый утес и на нем вручил шведам подарок — большой набор шикарного марочного коньяка. Мы ахнули: эту тяжесть он нес в сумке в гору, но никого не попросил помочь».

«Мы воспринимали как должное его заботу и самоотверженность. Это сейчас понимаешь, как много любви он отдавал нам и как мало получал от нас взамен...»

Всех своих выпускников Пази принял в театр — весь курс! На разных договорных условиях, предупредив: «Спектакли должны быть в репертуаре, пока они идут, вы играете их. С дальнейшей перспективой сложнее — она не у всех есть в этом театре, но зато будет время сориентироваться и показаться в других местах. С каждым у нас будет индивидуальная беседа — готовьтесь». И хотя для этого трудоустройства потребовались колоссальные усилия (и вполне можно было взять не всех), но мастер сказал: «Мы отвечаем за них — за всех. Надо дать им возможность встать на ноги». Такой поступок дорогого стоит.

А его подарки! Вот уж делать подарки он был мастер — любил и умел одарить. После праздника окончания института (на Каменном острове) глубокой ночью всех ждало оплаченное мастером такси — с доставкой каждого на дом! После каждой студенческой премьеры — праздничный стол (от Пази!) с шампанским, фруктами, тортами, букетами (и его великолепными остроумными тостами). В кабинете всегда был огромный запас шоколадных конфет и прочих лакомств для чаепитий (после педагогических совещаний, бесед, визитов). Во время приемов, студенческих обменов — всегда щедрое гостеприимство. Возвращаясь с любых зарубежных гастролей — без подарков к педагогам не приходил. И так со всеми — о его щедрости и отзывчивости ходят легенды.

А такой мощной творческой поддержки, как от него, я не встречала ни разу в жизни. Вникал в мою трениговую и репетиционную работу на курсе, смотрел мой спектакль по Достоевскому (в мастерской С. Спивака), помог в работе над дипломным спектаклем

«Сотворившая чудо» на Малой сцене театра Ленсовета (бесконечно благодарна за его горячее участие — одобрил выбор материала, смотрел и направлял репетиционные показы на всех этапах, откликнулся на все мои просьбы: пригласил к сотрудничеству художников А. Липовских и М. Брянцеву, прекрасно организовал выпуск спектакля и работу театральных цехов). Поверив в наше сотрудничество, направил на зарубежные мастер-классы, в международный бизнес-центр... А когда курс был выпущен и я репетировала дипломный спектакль в марийской мастерской Йошкар-Олы, по мобильнику раздался голос В. Б. Пази: «Когда у вас выпуск? Придется сократить сроки, получен заказ из Южной Кореи на должность режиссера-педагога в театральный центр. Я рекомендовал Вас... Успокойтесь, ничего страшного, сможете, наберетесь нового опыта, заработаете нелишние денежки — и к тому же никуда не сбежите от нас до нового набора. Информировать, жду». Я была в ужасе — трусила, отказывалась (целый сезон — в чужой стране!), но его спокойная уверенность придавала силы, и я поехала...

...Только теперь понимаешь, как много мы не смогли ему отдать. Браню себя за многое — что не вошла в сложную работу над мюзиклом «Кабаре» (там был помощник — О. Д. Зорин, не хотела ему мешать). Браню себя, что не подключилась к его работе с режиссерской группой курса покойного З. Я. Корогодского, которую ему пришлось выпускать на холодном чердаке театра Ленсовета. Я постеснялась предложить свои услуги, хотя, вероятно, дополнительный педагогический труд ему был нужен, но он об этом не заикался.

О курсе З. Я. Корогодского следует сказать отдельно. После выпуска своей мастерской Владислав Борисович вынужден был сделать передышку в учебном наборе, несмотря на просьбы Театральной академии. Ему надо было трудоустроить выпускников, сохранить в репертуаре театра учебные спектакли, перенести некоторые из них на большую сцену, выпускать новые плановые спектакли. К тому же был полон «портфель» предложений от других театров — российских и зарубежных. Поэтому он просил о паузе в наборе новой мастерской. Но после кончины З. Я. Корогодского его сын, Данила Зиновьевич, пришел к В. Б. Пази с просьбой помочь выпустить курс Корогодского в Гуманитарном университете профсоюзов. Пази не

смог отказать в память о бесконечно им чтимом мастере. На курсе работала большая группа опытных педагогов, и под руководством Владислава Борисовича был выпущен дипломный спектакль — «На дне».

Это был очень хороший спектакль — в этой оценке сошлись смотревшие его актеры и режиссеры, педагоги и театроведы. Удача мне не кажется случайной — ведь студенты новой мастерской находились в жестких условиях «беспризорного» существования, близкого к атмосфере пьесы. Их собственное несчастье входило в обстоятельства горьковской истории, чего не было на нашем курсе — комфортном и беспечном.

После актерского выпуска осталась режиссерская группа, которую Пази подвижнически «доводил» (безвозмездно, по их просьбе) на неотапливаемом чердаке театра Ленсовета.

О приходе нового руководителя курса вспоминает бывший студент этой режиссерской группы, ныне актер театра «Балтийский дом» Роман Колосов:

«Мы были очень насторожены, даже „ощетинены“. Ведь до прихода Пази мы не приняли другую кандидатуру — бывшего ученика Корогодского, известного практикующего режиссера. Не приняли его диктат, категоричность, хотя он прибыл из Москвы и был одной с нами школы. А вот Владислав Борисович нас завоевал — спокойным, очень профессиональным и доброжелательным анализом показанных нами (сейчас понимаю — ужасных) зачетов и курсовых работ. И еще тем, что нам было необходимо: уважением и любовью — к каждому из нас. Это было очень не похоже на манеру обожаемого нами Корогодского (который ставил всех на место). В Пази мы увидели высокий профессионализм, умноженный на необходимую нам доброту и любовь. И мы покорились».

А теперь — беглые заметки после его ухода.
...Удивительная способность вызывать у людей любовь, обожание. Все — любили, верили, всем был нужен. Но при абсолютной открытости — «недотрога!» Какая-то дистанция внутри, недоступность.

...Ненавидел интриги, грустнел от них. «Подметные» заявления комкал и бросал в корзину...

...Людей чувствовал точно, но диагнозу мешала его готовность к обольщению человеком.

Ему нравилось «влюбляться» в людей. С удовольствием «вкушал» в людях все яркое, аппетитное, «вкусное» — здесь он был «лакомка». Потом часто ждало разочарование.

...Умел «завести» и рассмешить на репетиции — словом, безмолвной оценкой. Никогда не кричал, не «давил», грубое слово — избави бог! Максимальная реакция на разгильдяйство — его знаменитое «Алле!». Разносов не допускал (эмоции держал при себе). Максимальная резкость, которую мне довелось услышать, — работнице цеха, не поставившей на выпуск спектакля реквизит и разразившейся амбициозной речью о причинах отсутствия оного, Пази, сдерживая гнев, ответил: «Уйдите! Пожалуйста, уйдите. И завтра все должно быть на месте». При его сверхделикатности такое считалось чуть ли не скандалом. Но зато очень ценил и «коллекционировал» профессионалов и просто затрачивающихся и работоспособных людей (даже если они не много умели, но были преданы делу).

...Увлекался идеями. «Фантазии Писахова» — отлично, давайте! «Вертинский» — в программу! Моноспектакли об актерских именах — здорово, будем делать. Талантливые студенты без работы — надо срочно думать. Но если идея ему казалась корявой, безвкусной или «чернушной» — морщился: ну не надо этого, неприлично! Вкус, профессионализм, чутье — во всем.

...Обожал своих учителей, испытывал к ним сыновнюю благодарность, мог часами о них рассказывать. Но студенты не были приучены к почитанию учителей. И даже когда был день его рождения, часто были не готовы. Но он был по-детски счастлив, услышав симпровизированные педагогические куплеты, получая в подарок видеокассету с записями его репетиций, выступлений и поздравлениями всех сотрудников театра («Такого подарка у меня еще не было»).

...Очень любил жену — Лидию Константиновну (хотя был с ней строг, даже не подал на звание). Но на ее юбилее влетел с самолета из Португалии, прямо в середине банкета, вы-

ставил привезенные для всех фирменные вина. И сразу — тост — о ней! Яркий, восторженный — и с таким окончанием: «У Лидии Константиновны просто нет недостатков, только один — характер».

...Был очень скромен, неприхотлив, никакой потребности в роскоши. Это было для него дурным тоном (роскошь человеческого общения, творчества, путешествий — это да, здесь он себе не отказывал). Но квартира, кабинет, одежда — все было просто и элегантно. Собственного шофера не завел, хотя мог. Не надо. Ничего — от накопителя, нувориша, деляги. Во всем — интеллигентность! Не копил, не прятал, не хапал. Невозможно представить его в очереди за славой, званиями, жирным куском пирога...

Когда случилось непоправимое, А. А. Белинский сказал о том, что ушел последний в нашем городе настоящий классический главный режиссер — руководитель театра.

...Как, почему мы не возблагодарили его при жизни? Может быть, потому, что были слишком счастливы с ним и поэтому — беспечны, полагаясь во всем на него, думая, что он — вечен! Мы жили в такой любви, тепле, уважении, обожании, что стало казаться: так и должно быть! Мы стали считать нормой — исключение, приняв этот подарок судьбы — заслуженное нами, преисполнились самоуважения. Мы хорошо устроились за пазухой Христа, обжили ее, забывая говорить «спасибо», позволяя себе снисходительное небрежничанье по отношению к тому, кто эту «пазуху» нам предоставил...

Постоянно думаю о нем, и не оставляет ощущение, что Владислав Борисович Пази — фигура трагическая. Ибо ему — не воздано. По его таланту, человечности и уникальной способности любить, объединять и вести за собой огромный сложный коллектив под названием «Театр» — с его прошлым и будущим, с его зависимостью от публики, финансов и чиновников, но главное — с его людьми, жизнь которых подчинена творчеству.

Авторы номера

АЛФЁРОВА Любовь Дмитриевна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

БАЖЕНОВА Виолетта Георгиевна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматического театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

БАРБОЙ Юрий Михайлович —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

ДЖУРОВА Татьяна Сергеевна —

кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств

КРАСОВСКИЙ Юрий Михайлович —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры драматического театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

МАРКОВА Елена Викторовна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

НЕКРАСОВА Инна Анатольевна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

ПРИГОЖИНА Лариса Георгиевна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

САДОВНИКОВА Людмила Анатольевна —

старший преподаватель кафедры пластического воспитания Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, балетмейстер Санкт-Петербургской Детской филармонии.

ТАРАНОВА Елена Павловна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

ТИТОВА Галина Владимировна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

УЛЬЯНОВА Анна Борисовна —

старший преподаватель кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация на русском языке объемом 40–50 слов.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А4, 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.

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ 7.1-84 «Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления» (Приложение 2).

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следует информация о представленной к публикации статье на английском языке (дается Ф.И.О. автора (авторов), назв. статьи и аннотация) и ниже сведения об авторе (авторах) — на русском, включающие Ф.И.О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: teatron@tart.spb.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

**Санкт-Петербургская государственная академия
театрального искусства
предлагает следующие издания:**

ГАЛЕНДЕЕВ В. Н.

Не только о сценической речи: Монография. СПб., 2006. 384 с.: ил.

ТИТОВА Г. В.

Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к Условному театру:
Учебное пособие. СПб., 2006. 176 с.: ил.

ПАНТОМИМА XX ВЕКА.

Сценарии и описания: Учебное пособие / Сост. Е. В. Маркова. СПб., 2006. 160 с.

ФИЛЬШТИНСКИЙ В. М.

Открытая педагогика. СПб., 2006. 368 с.: ил.

АЛФЁРОВА Л. Д.

Речевой тренинг: дикция и произношение: Учебное пособие. СПб., 2007. 104 с.

БАЗАНОВ В. В.

Театральные здания и сооружения: структура и технология:
Учебник. СПб., 2007. 104 с.

ВАСИЛЬЕВ Ю. А.

Сценическая речь: восприятие — воображение — воздействие.
Вариации для творчества: Учебное пособие. СПб., 2007. 432 с.

ВЛАДИМИРОВ С. В.

Действие в драме: Учебное пособие. 2-е изд. СПб., 2007. 192 с.

НЕКРАСОВА И. А.

Жанр лирического фарса во французской католической драматургии XX века:
Монография. СПб., 2007. 192 с.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ СЕЗОНЫ

2004/05, 2005/06: Вып. 4. СПб., 2007. 320 с.

СОВЕТОВ В. М.

Театральные куклы. Технология изготовления:
Учебное пособие. 2-е изд., доп. и испр. СПб., 2007. 192 с.: ил.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ:

Коллективная монография. Вып. 2. СПб., 2007. 208 с.

ХРЕСТОМАТИЯ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО ТЕАТРА /

Отв. ред. Л. И. Гительман. СПб., 2007. 640 с.

Для приобретения книг обращаться по адресу:

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 35.

Интер-Мастер-Класс

Тел. (812) 273-12-54, (812) 273-10-72

**Для приобретения книг по безналичному расчету
заявки направляйте по адресу:**

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 34.

Издательство Санкт-Петербургской

государственной академии

театрального искусства

Тел. (812) 273-17-63

Факс (812) 272-24-79

E-mail: izdat@tart.spb.ru

Уважаемые читатели!

Подписка на научный альманах

Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

«Театрон»

принимается во всех отделениях связи.

Подписной индекс **81788**

ISSN 1998-7099



9 771998 709787 >

Подписано в печать 07.05.2008. Печать офсетная.
Печ. л. 10,4. Формат 70x100/16. Гарнитура Petersburg.
Тираж 500 экз. Заказ .

Отпечатано в типографии ООО
«Издательский Дом Офсет-Мастер».
199026, Санкт-Петербург,
В.О. Большой пр., д. 62, лит. В.